

# Culturas 19

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios  
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales  
Facultad de Humanidades y Ciencias

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**  
Santa Fe, Argentina, 2025





## **Universidad Nacional del Litoral**

**Enrique Mammarella**

Rector

**Ivana Tosti**

Directora Ediciones UNL

**Laura Tarabella**

Decana Facultad de Humanidades  
y Ciencias

---

© ediciones **UNL**

Secretaría de Planeamiento Institucional  
y Académico. UNL. Santa Fe. Argentina.

*Coordinación editorial:* Ma. Alejandra Sadrán

*Diseño:* Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe,  
Argentina  
editorial@unl.edu.ar  
[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

Culturas 19 se diagramó en Ediciones UNL,  
Santa Fe, Argentina, diciembre de 2025.

# Culturas 19

Debates y perspectivas  
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2025



### **Directora**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina  
mnicola@fhuc.unl.edu.ar

### **Consejo de redacción**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Lidia Acuña.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Alejandra Rodríguez.* Universidad Nacional de Quilmes. Argentina  
*Fernando Ramírez Llorens.* Universidad de Buenos Aires. Argentina  
*Élida Moreyra.* Universidad Nacional de Rosario. Argentina  
*Leonel Cescut.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Liliana Zimmermann.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Laura Alassia.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Alejandra Cecilia Carril.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Hugo Ramos.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Coordinadora**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Revisión del inglés**

*Candela Baigorria.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.  
*Agustina Latasa.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

### **Revisión del portugués**

*Alejandra del Valle Castro.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

### **Editores**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Leonel Cescut.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Laura Alassia.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Correctores de estilo**

*Gimena Sáenz.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Candela Baigorria.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.  
*Agustina Latasa.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Facultad de Ciencias Médicas, Universidad Nacional del Litoral, Argentina.  
*Alejandra del Valle Castro.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

---

### **E-mail:**

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar  
marinenicola@yahoo.com.ar

---

### **Evaluadores externos**

*Pablo Russo.* Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER); Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Maximiliano de la Puente.* Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de las Artes (UNA)

*Eleonora García.* Universidad de Buenos Aires (UBA)-CONICET

*Cristian Ramírez.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Marisa Alonso.* Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

*Ignacio Dobrée.* Universidad Nacional de Río Negro (UNRN); Universidad Nacional de Comahue (UNComa)

*Walter Musich.* Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)

*Matías Scheinig.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Silvana Flores.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Daniel Giacomolli.* Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)

*Agustina Trupia.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Milagros Violeta Villar.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Fabiana Navarta Bianco.* Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

*Paola Martínez.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Soledad Fernández Bouzo.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Ana Paula Compagnucci.* Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

*Leticia Rovira.* Universidad Nacional de Rosario (UNR); Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Gabriel Sivinian.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Valentina Jara.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*María Virginia Pisarello.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Marina Benzi.* Museo Etnográfico y Colonial «Juan de Garay»

*Mónica Acosta.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Vanesa Del'Aquila.* Universidad Nacional de Rosario (UNR)

*Mariela Flores Torres.* Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB)

*Erick Rodríguez Velázquez.* Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

---

*Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores. Las contribuciones quedarán a consideración del Consejo Editor.*

9 Presentación. Mariné Nicola

Artículos / Eje 1: **Intervenciones culturales, arte y museos**

17 **La institucionalización del campo cultural en el interior del país.**  
El caso de la Sociedad de Amigos del Arte en Santa Fe en los años treinta.  
Juan Cruz Giménez y Juan Bautista Walpen

42 **Políticas culturales en la última dictadura militar:** el Centro Cultural  
Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983). Mariana Bortolotti

68 **Reconstrucción biográfica del Museo de la Ciudad, Villa Dolores,  
Córdoba:** orígenes de un museo–escuela. Celeste Villanueva

83 **Una institución científica rememorada por una intervención artística:**  
el *Museo Antártico* en la ciudad cordobesa de Villa María (Argentina,  
1981–2021). Alejandra Soledad González

Artículos / Eje 2: **Paisajes, bellas artes y literatura en la vida cotidiana**

108 **Cuando el arte viaja en tren.** La Revista del Ferrocarril Sud como espacio  
de exhibición y circulación del paisaje argentino (1925–1936).  
Ana Bonelli Zapata

131 **Entre la censura y el mercado, ¿cómo resiste la literatura y su  
enseñanza?** Reflexiones sobre *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes.  
Micaela Gudiño

Artículos / Eje 3: **Artistas, imaginarios y espacios en disputa**

144 **Espacios, recursos e imágenes en disputa:** el arte en Rosario en la década  
de 1920. Lorena Mouguelar

165 **Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para  
convertirse en otros seres».** Primeros indicios sobre el arte abstracto en la  
ciudad de Santa Fe. Paula Eugenia Ramírez y Manuel Eduardo Canale

Artículos / Eje 4: **Cine, imágenes y política**

- 183 **Pocholo, anexo ninfal.** Lectura warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933). Didac Terre
- 194 **Redes (1936) y Juárez (1939).** Intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas. Carlos A. Belmonte Grey
- 221 **Vecine: un festival de cine barrial, no barrial.** Fenomenologías del encuentro en tiempos críticos. Valentina Stacco y Daniela Pereyra

Artículos / Eje 5: **El cine como resistencia cultural y política de Palestina**

- 230 **Visibilizar, resistir, informar.** Un balance sobre el cine palestino (1935–2025). Isaac Martínez Monterrosas y Evelyn Russian
- 253 **Palestina, otro Vietnam:** cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo. Carolina Bracco
- 275 **«Gaza ya no es Gaza».** Reseña del documental *Gaza Fights for Freedom* de Abby Martin (2019). Ángel Horacio Molina
- 278 **Observa, acciona y graba. Resistencia audiovisual en Palestina.** Reseña de la película documental *No Other Land* (2024). Leticia Rovira
- 287 **El camino de Israel a Palestina.** Reseña sobre el documental *Israelism*, producido por Al Jazeera (2023). Federico Donner
- 295 **De exilios, tragedias y masacres.** Reseña del documental *Bajar, subir, bajar* de Elad Abraham (2022). Ana Laura Ciccone
- 301 **Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina.** Entrevista al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*. Mariné Nicola y Leticia Rovira

Entrevista /

- 317 **Orlando Pierri: Murales entrelazados en historias de vida.** Entrevista a Duilio Pierri, hijo del autor de las obras en la Escuela «Almirante Guillermo Brown», Santa Fe (2024). María Alejandra Diez y María Claudia Orsi

Reseña libro /

- 327 **Crónicas de lo real: un abordaje histórico y crítico del cine documental argentino.** Reseña de *Una historia del cine documental argentino: 1896–1989*. Javier Campo (Editor). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo 30/10, 2025 y Javier Campo (Editor) *Una historia del cine documental argentino: 1990–2024*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo 30/10, 2025. Ariel Ilzarbe
- 332 Sobre los autores
- 339 Convocatoria de artículos para el N° 20 de la revista

## Presentación

Desde la dirección de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* manifestamos nuestra preocupación como docentes e investigadores de universidades públicas nacionales que creemos y trabajamos por una sociedad más justa, inclusiva, tolerante y equitativa. El constante y programado desfinanciamiento y asfixia de la ciencia y la educación pública de nivel superior hacen de nuestra realidad un estado de situación crítico, ante el no envío de partidas presupuestarias a las universidades públicas e institutos pertenecientes al CONICET para su funcionamiento, la disminución de becas, despidos y cesantías de personal de apoyo y de carrera, la reducción de Ingresos a Carrera de CONICET en desmedro y contra las Ciencias Sociales y Humanas. La falta de fondos para el desarrollo de proyectos de investigación, ponen en jaque a la comunidad científico–académica argentina, desestructura grupos de investigación consolidados y genera un campo propicio para la expulsión de jóvenes que se encuentran en proceso de formación, como así también aquellos jóvenes formados en la Argentina, profesionales que constituyen la apuesta para el futuro. Es necesario remarcar el esfuerzo que supone en este contexto tan adverso para la educación pública superior y las universidades públicas nacionales sostener los espacios de investigación y difusión de conocimiento. Mantener las publicaciones periódicas con su calidad, regularidad y respeto hacia los autores, supone la dedicación y el trabajo de un conjunto de personas que sustentan de forma regular y continua el desarrollo de todo el proceso de selección, evaluación, corrección, maquetado y edición de cada colaboración que conforma este número de la

revista. Por lo tanto, agradecemos al consejo de redacción, a los evaluadores, a los correctores, al personal de publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias y de Ediciones UNL, y fundamentalmente a nuestros colegas, los autores, que siguen confiando y apostando a la construcción colectiva de conocimiento, su divulgación y difusión.

Al mismo tiempo, nos preocupa la extrema situación que estamos transitando en la Argentina con el avance de discursos negacionistas y el avasallamiento de los derechos humanos llevados adelante por un gobierno elegido democráticamente, discursos y acciones que ponen en riesgo la convivencia democrática y la diversidad de pensamiento. Consideramos indispensable el ejercicio de una actitud crítica con multiplicidad de voces, el desarrollo de las artes y la cultura como instancias de creación, realización y equidad social. Ante ello, reafirmamos la necesidad de investigar, enseñar, informar, hacer cine y audiovisual, y desarrollar prácticas artístico–culturales diversas con sensibilidad y compromiso social. Nos manifestamos en favor de los derechos sociales y humanos, en contra de todo tipo de represión y persecución política e ideológica.

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* es una publicación pluralista orientada a la difusión de la problemática de los Estudios Culturales y de otras perspectivas teóricas de las Ciencias Sociales que abordan el estudio de la Cultura, publicación académica dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. En su edición decimonovena se desarrollan trabajos en torno al eje propuesto en la convocatoria: *Campo artístico e intervención cultural en los siglos XX y XXI: institucionalización y nuevas prácticas en Argentina y América Latina*.

Inicia esta colección de trabajos el Eje I: *Intervenciones culturales, arte y museos* con el artículo *La institucionalización del campo cultural en el interior del país. El caso de la Sociedad de Amigos del Arte en Santa Fe en los años treinta*, con autoría de Juan Cruz Giménez (Facultad de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral) y Juan Bautista Walpen

(Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe). El texto refiere a la institucionalización del campo cultural en Argentina en las primeras décadas del siglo xx como la Comisión Provincial de Bellas Artes (en adelante CPBA) en 1923, la Asociación de Amigos del Arte (1933) y de la Comisión Provincial de Cultura (CPC) en la provincia de Santa Fe en 1940. El segundo artículo se titula *Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983)*, escrito por Mariana Bortolotti (Facultad de Humanidades y Artes–Universidad Nacional de Rosario). En él se analizan las políticas culturales ocurridas durante la última dictadura militar, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) de la ciudad de Rosario, durante la gestión de su primer director, en el período de 1979 hasta la recuperación democrática. La siguiente colaboración es de Celeste Villanueva (Facultad de Artes–Universidad Nacional de Córdoba), denominada *Reconstrucción biográfica del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba: orígenes de un museo–escuela*, donde la autora se propone indagar en la etapa fundacional (1990–1993) del Museo de la Ciudad de Villa Dolores, Córdoba, destacando su misión educativa, el perfil regional y los actores involucrados para reponer los sentidos iniciales del proyecto. Cierra este eje el trabajo *Una institución científica rememorada por una intervención artística: el Museo Antártico en la ciudad cordobesa de Villa María (Argentina, 1981–2021)* de Alejandra Soledad González (Instituto de Humanidades–Universidad Nacional de Córdoba; CONICET), donde se describe la propuesta fotográfica impulsada por el artista Marcos Goymil para rememorar a una institución científica con existencia intermitente desde la década de 1980: el Museo Antártico «César Augusto Lisignoli» (MACAL), un espacio que es testimonio de la construcción de memorias y resignificaciones desde el campo de las artes visuales en la pospandemia.

El segundo eje de esta edición es *Paisajes, bellas artes y literatura en la vida cotidiana* el cual inicia con el texto *Cuando el arte viaja en tren. La Revista del Ferrocarril Sud como espacio de exhibición y circulación del paisaje argentino (1925–1936)*

de Ana Bonelli Zapata (Centro de Investigación en Arte y Patrimonio—CONICET) donde se analizan las portadas de la *Revista del Ferrocarril Sud* entre julio de 1925 y junio de 1936, con el fin de entender su papel en la distinción de la revista y en la puesta en circulación de imaginarios visuales relacionados con el paisaje nacional. El segundo trabajo es de Micaela Gudiño (Facultad de Humanidades y Ciencias—Universidad Nacional del Litoral), se titula *Entre la censura y el mercado, ¿cómo resiste la literatura y su enseñanza? Reflexiones sobre Cometierra (2019)*, de Dolores Reyes y en él su autora expone la circulación, recepción y procesos de producción de sentidos implicados en el texto literario de Dolores Reyes mencionado en el título, a la vez que reflexiona acerca de la necesidad de que la escuela sea un espacio de resistencia, donde enseñar y leer literatura sea una práctica estética, política y ética.

El Eje 3 —denominado *Artistas, imaginarios y espacios en disputa*— reúne, entre todos los trabajos, el de Lorena Mouguelar (Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano—Universidad Nacional de Rosario), titulado *Espacios, recursos e imágenes en disputa: el arte en Rosario en la década de 1920*. El mismo se propone contrastar los acuerdos y disputas entre las instituciones culturales y los artistas de Rosario hacia mediados de los años veinte, cuando el grupo Nexus organizó, con el apoyo de diferentes sectores de la cultura, el Primer Salón de Artistas Rosarinos. Le sigue un artículo titulado *Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres»*. *Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe*, de Paula Eugenia Ramírez (Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani») y Manuel Eduardo Canale (Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»), autores que se proponen dar cuenta de un estudio de caso que ahonda sobre los comienzos del arte abstracto en la ciudad de Santa Fe, adentrándose en la obra del escultor santafesino Wenceslao Sedlacek.

En el Eje 4 —denominado *Cine, imágenes y política*— convergen trabajos como *Pocholo, anexo ninfal. Lectura*

*warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933)* de Didac Terre (Programa Universitario de Diversidad Sexual–Universidad Nacional de Rosario), quien busca la apropiación de la metodología de Aby Warburg y su recorrido por sus estudios iconográficos, para realizar un análisis de personajes cinematográficos y, al mismo tiempo, *queerizar* su uso. También encontramos el texto *Redes (1936) y Juárez (1939): intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas*, de Carlos A. Belmonte Grey (Université d'Évry–Paris-Saclay; Universidad de Guadalajara), autor que expone, a través de la cinematografía mexicana mencionada en el título, la posición de México ante la amenaza de una nueva guerra mundial. Por último, el texto *Vecine: un festival de cine barrial, no barrial. Fenomenologías del encuentro en tiempos críticos*, con autoría de Valentina Stacco (Universidad de Buenos Aires) y Daniela Pereyra (Universidad de Buenos Aires), se aborda el festival de cine «Vecine», una propuesta gratuita y autogestiva realizada desde 2018 en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, y se reflexiona sobre el derecho a la cultura, el uso del espacio público y la construcción de lo común desde lo barrial.

El Eje 5, titulado *El cine como resistencia cultural y política de Palestina*, está constituido por una diversidad de escritos que tienen como denominador común considerar a la producción cinematográfica palestina en tanto entretenimiento, pero también como denuncia y reflexión. Este eje sobre producciones de Palestina llega en un momento de horrorosa relevancia histórica a raíz del genocidio que está sufriendo este pueblo a manos del Estado colonialista israelí. A dos años de la profundización sin parangón de la violencia contra los palestinos y palestinas —y, sabiendo que este pueblo lleva casi 80 años viviendo bajo un asfixiante régimen que los deshumaniza y los desvive— los escritos aquí presentados quieren mostrar diversas aristas de la resistencia que se lleva a cabo contra el avasallamiento constante e ininterrumpido que se vive en la zona desde antes de 1948. Es entonces que el presente eje contiene dos artículos, cinco reseñas y una

entrevista que pretenden echar un poco más de luz sobre el proceso opresivo y violentante en el que viven cotidianamente los palestinos y palestinas, dándole lugar a sus voces y a las de los judíos que los acompañan en la resistencia y la lucha. El primer artículo de este eje es *Visibilizar, resistir, informar. Un balance sobre el cine palestino (1935–2025)*, a cargo de Isaac Martínez Monterosas (Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján; Universidad Nacional Autónoma de México) y Evelyn Russian (Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján) quienes se proponen hacer un balance general del cine palestino desde sus inicios en 1935, analizando las producciones cinematográficas palestinas para recuperar las temáticas, los lugares y los abordajes de la cuestión palestina. Otro texto de este eje es el de Carolina Bracco (Facultad de Filosofía y Letras–Universidad de Buenos Aires), titulado *Palestina, otro Vietnam: cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo*, donde su autora analiza *Palestina, otro Vietnam* (1971), película del Colectivo de Cine del Tercer Mundo conformado por Jorge Denti, Manuela Generali y Jorge Gianonni, realizada en Beirut durante un momento de auge del cine revolucionario palestino y de estrechos vínculos con el movimiento de Cine del Tercer Mundo; además, destaca las continuidades y las especificidades del cine palestino en el contexto de la solidaridad internacional de la década de los años 70. A continuación presentamos la reseña del documental *Gaza Fights for Freedom* de Abby Martin (2019), escrita por Ángel Horacio Molina (Centro de Estudios Islámicos Árabes y Persas «Dr. Osvaldo A. Machado Mouret»). Le sigue *Observa, acciona y graba. Resistencia audiovisual en Palestina*, reseña de la película documental *No Other Land* (2024) realizada por Leticia Rovira (Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario). A continuación, presentamos *El camino de Israel a Palestina*, reseña sobre el documental *Israelism*, producido por Al Jazeera (2023), escrita por Federico Donner (Universidad Nacional de Rosario). Posteriormente, nos encontramos con *De*

*exilios, tragedias y masacres*, reseña del documental *Bajar, subir, bajar* de Elad Abraham (2022), presentación realizada por Ana Laura Ciccone (Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, Facultad de Humanidades y Artes–Universidad Nacional de Rosario). Finalmente, accedemos a *Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina*, entrevista realizada al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar* por Mariné Nicola (Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral) y Leticia Rovira (Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario).

En la sección de Entrevistas presentamos a *Orlando Pierri: Murales entrelazados en historias de vida*, entrevista a Duilio Pierri, hijo del autor de las obras en la Escuela «Almirante Guillermo Brown», Santa Fe (2024), realizada por María Alejandra Diez (Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura–Universidad Nacional del Litoral) y María Claudia Orsi (Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura–Universidad Nacional del Litoral).

Cerrando este número de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, encontramos *Crónicas de lo real: un abordaje histórico y crítico del cine documental argentino*, reseña sobre los dos volúmenes de *Una historia del cine documental argentino: 1896–1989* y *Una historia del cine documental argentino: 1990–2024*, editado por Javier Campo, Prometeo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2025, y escrita por Ariel Ilzarbe (Facultad de Arte–Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

El recorrido por los diferentes ejes con sus escritos y las secciones que constituyen este número dan cuenta de las contribuciones que las investigaciones en Ciencias Sociales y Humanas aportan para analizar y comprender las complejidades de nuestra vida social. En los diferentes números de nuestra publicación centralizamos en torno a la cultura como objeto

de estudio, vinculando las instituciones, prácticas, agentes y expresiones artístico–culturales en su contexto de producción y las resignificaciones realizadas en los múltiples contextos de recepción. En este número en particular, se revaloriza la interdisciplinariedad en el abordaje de las investigaciones, donde las intervenciones artísticas y las bellas artes, el archivo y el museo, las imágenes y la literatura, los artistas y las instituciones culturales, el cine y la política, se entrecruzan e interrelacionan en el devenir de nuestro presente histórico. Dar visibilidad a actores sociales relegados y circulación a voces acalladas en diferentes contextos; significar hechos y procesos sociohistóricos y culturales; aportar a la construcción de memoria en pos de seguir resistiendo a una historia única, a discursos fundados en el odio y el resentimiento, nos permite continuar construyendo saberes y conocimientos desde el análisis crítico y académico basados en la diversidad de voces, el respeto a los derechos humanos y el acceso a la educación pública, laica, gratuita y de calidad para todos y todas como fundamentos para una sociedad más justa y democrática.

# La institucionalización del campo cultural en el interior del país.

## El caso de la Sociedad de Amigos del Arte en Santa Fe en los años treinta

Juan Cruz Giménez

Centro de Estudios de los Discursos Sociales  
Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)  
Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
*cruzjuan74@hotmail.com*

Juan Bautista Walpen

Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo  
de Rodríguez», Santa Fe  
*jbwalpen@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0058>

### Resumen

Las primeras décadas del siglo xx son fundamentales para comprender los distintos procesos de institucionalización del campo cultural en Argentina, ya sea en escala nacional como en escalas provinciales. De los diversos casos ya estudiados, es posible visibilizar que la mayoría de los mismos canalizan institucionalmente su accionar mediante la conformación de Comisiones, sean estas de artistas, músicos y escritores, como también de índole privada o de organismos públicos. La escala de estudio que abordaremos a continuación son los casos posibles de identificar en la ciudad de Santa Fe dentro de las dos décadas transcurridas de 1920 a 1940. Dentro de éste período se da la conformación de la Comisión Provincial de Bellas Artes (en adelante CPBA) en 1923, la Asociación de Amigos del Arte (1933) y de la Comisión Provincial de Cultura (CPC) en la provincia de Santa Fe en 1940. Si bien el objeto del presente

La institucionalización del campo cultural en el interior del país. El caso de la Sociedad de Amigos del Arte en Santa Fe en los años treinta. Juan Cruz Giménez. Centro de Estudios de los Discursos Sociales Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC), Universidad Nacional del Litoral (UNL). Juan Bautista Walpen. Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe



trabajo se centra en la segunda, veremos cómo ésta tríada permite adentrarnos en el proceso de institucionalización de un campo cultural en la ciudad de Santa Fe.

**Palabras clave:**  
institucionalización,  
arte, Santa Fe, cultura.

### **A institucionalização do campo cultural no interior do país. O caso da Sociedade de Amigos da Arte em Santa Fe nos anos trinta.**

Resumo

As primeiras décadas do século XX são cruciais para a compreensão dos diversos processos de institucionalização do campo cultural na Argentina, tanto em nível nacional quanto provincial. Dos diversos casos já estudados, é possível perceber que a maioria deles canalizou suas ações institucionalmente por meio da formação de Comissões, sejam de artistas, músicos e escritores, sejam de organizações privadas ou públicas. A escala de estudo que abordaremos a seguir são os casos possíveis de identificar na cidade de Santa Fé nas duas décadas de 1920 a 1940. Nesse período, destacam-se a conformação da Comissão Provincial de Belas Artes (doravante CPBA) em 1923, a Associação de Amigos da Arte (1933) e a Comissão Provincial de Cultura (CPC) na província de Santa Fé em 1940. Embora o objeto deste trabalho se concentre na segunda, veremos como essa tríade nos permite aprofundar no processo de institucionalização de um campo cultural na cidade de Santa Fé.

**Palavras-chave:**  
institucionalização, arte,  
Santa Fé, cultura.

### **The Institutionalization of the Cultural Field in the Argentine Provinces: The Case of the Friends of Art Society in Santa Fe in the 1930s.**

Abstract

The first decades of the 20th century are crucial for understanding the various processes of institutionalization of the cultural field in Argentina, both nationally and provincially. From the various cases already studied, it is possible to see that most of them channeled their actions institutionally through the formation of Commissions, whether of artists, musicians, and writers, or of private or public organizations. The scale of study that we

**Key words:**  
institutionalization, art,  
Santa Fe, culture.

will address below are the possible cases to identify in the city of Santa Fe within the two decades from 1920 to 1940. Within this period the conformation of the Provincial Commission of Fine Arts (hereinafter CPBA) in 1923, the Association of Friends of Art (1933) and the Provincial Commission of Culture (CPC) in the province of Santa Fe in 1940. Although the object of this work focuses on the second, we will see how this triad allows us to delve into the process of institutionalization of a cultural field in the city of Santa Fe.

---

## Introducción

Las primeras décadas del siglo xx son fundamentales para comprender los distintos procesos de institucionalización del campo cultural en Argentina, tanto en escala nacional como en escalas provinciales. De los diversos casos ya estudiados, es posible visibilizar que la mayoría de los mismos canalizan institucionalmente su accionar mediante la conformación de comisiones (de índole privada o de organismos públicos), sean estas de artistas, músicos y escritores. La escala de estudio que abordaremos a continuación son los casos posibles de identificar en la ciudad de Santa Fe dentro de las dos décadas transcurridas de 1920 a 1940. Dentro de la cual se da la conformación de la Comisión Provincial de Bellas Artes (en adelante CPBA) en 1923, la Asociación Amigos del Arte (1933) y de la Comisión Provincial de Cultura (CPC) en la provincia de Santa Fe en 1940. Si bien el objeto del presente

trabajo se centra en la segunda, veremos cómo esta tríada permite adentrarnos en el proceso de institucionalización de un campo cultural en la ciudad de Santa Fe.

La sociabilidad y modernidad aldeana en la ciudad capital (Macor) ya ha sido objeto de análisis; en este sentido, la coyuntura de la década de 1930 confirma un proceso de demandas culturales en pugna entre circuitos modernos de circulación de las élites y de masas. Proceso que debe ser comprendido en el denominado proceso de modernización política o ampliación democrática iniciado con la sanción de la ley electoral «Sáenz Peña» de 1912 y las administraciones de las diferentes representaciones de los radicalismos santafesinos (Carrizo, 2022). Luego del golpe de 1930, la breve experiencia del PDP como parte del gobierno de la Alianza Civil en la provincia (entre 1932 y 1935) será continuada por una intervención nacional que anticipa a los gobiernos de los radicalismos

antipersonalistas entre 1937 y 1943 con el binomio Manuel María de Iriondo y Joaquín Argonz (Giménez, 2023).

La primera de ellas, la CPBA, es creada por decreto del Poder Ejecutivo provincial en mayo de 1923 y comienza a funcionar en diciembre del mismo año. Se constituye como pionera y fundante de instituciones culturales (estatales como civiles) de la ciudad de Santa Fe y la provincia homónima. La segunda instancia de materialización y sociabilidad propia de las élites locales para con el campo cultural la encontramos en la constitución de la Asociación de Amigos del Arte (AAA) en 1933. La tercera se conforma por ley provincial en 1940.

La renovación historiográfica ha promovido novedosas perspectivas de la historia cultural en escalas regionales y aquí es donde nos reconocemos para distinguir redes de sociabilidad cultural en clave de culturas políticas específicas propias del análisis de intelectuales y referentes del campo cultural santafesino. En este sentido, el presente trabajo está orientado a contextualizar actores, prácticas y dispositivos estatales en la escala regional de la capital de provincia (Santa Fe). Recuperando los aportes de una importante producción historiográfica renovada a partir de estudios culturales, redes de intelectuales, culturas políticas y circuitos de circulación artística (Montini, 2012; Agüero, 2009; Malosetti Costa, 2006, 2010).

En la Santa Fe de los 20 del siglo pasado es posible identificar un acelerado proceso

de modernización que, en poco más de dos décadas, da lugar al ordenamiento de espacios y normas varias que van desde iniciativas de mecenazgo privado, decretos, leyes y sociabilidades distinguidas en torno a la circulación de bienes culturales. Contexto atravesado por la continuidad de gobiernos radicales y un abanico heterogéneo de referencias que forman parte de estrategias de apropiación.

Es en este contexto donde nos ubicamos y entendemos la génesis de un conjunto de instituciones como la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA), institución que encuentra su acta de nacimiento en la iniciativa del Dr. Martín Rodríguez Galisteo de donar al estado provincial un edificio que albergue un museo y una biblioteca de Bellas Artes. En la carta que el mencionado ciudadano eleva al gobernador Mosca, Martín Rodríguez solicita que el edificio lleve el nombre de su madre, Rosa Galisteo de Rodríguez; que se estipule una asignación de partidas fijas para la adquisición de obras de artistas argentinos y que se conforme una comisión que vele por los destinos institucionales del mismo. El museo se inauguró el 25 de mayo de 1922, al año siguiente y, por decreto del poder ejecutivo provincial, se creó la Comisión Provincial de Bellas Artes que comenzó a funcionar en diciembre de ese año.

Como parte de un conjunto de ensayos sobre el caso santafesino en tanto capital de provincia y las institucionalizaciones

propias del campo del arte, de las bellas artes y de las artes visuales, es que venimos dialogando entre culturas políticas, instituciones, intelectuales, regulaciones y debates de época. En este sentido, Juan Walpen se ha especializado en la figura de Horacio Caillet Bois, director del Museo Provincial de Bellas Artes<sup>1</sup> y socio activo de la AAA, quien se vuelve clave para poder comprender la emergencia institucional de las bellas artes en la capital de provincia. En una perspectiva propia al abordaje

de biografía, intelectual, propia de una historia cultural (Burucúa, 2010; Montini, 2017; Agüero, 2011), el estudio de la figura de Caillet Bois es la puerta de entrada a un clima de época para poder explicar y comprender el proceso de institucionalización del Museo (y del campo artístico) durante esta primera etapa fundacional.<sup>2</sup>

En este mismo recorrido y en trabajos anteriores (Giménez, 2022 y 2023; Giménez y Walpen, 2023) se han detenido en la creación y el debate alrededor de

**1.** Walpen (2023) ha indicado que es posible realizar una periodización hacia el interior del recorte sugerido, una primera etapa de consolidación del Museo y del campo artístico en Santa Fe entre 1922 y 1936. Continuada por una segunda etapa, 1937-1958 (coincidente con el inicio de su ampliación edilicia producto del énfasis puesto por el gobierno de turno en la obra pública y las políticas culturales) hasta el fin de la gestión de Horacio Caillet-Bois en 1958.

**2.** Horacio Caillet-Bois: pionero de la gestión cultural y artística de Santa Fe. Caillet Bois, descendiente de suizos venidos a la Argentina a instancias del cónsul argentino en Suiza, Charles Beck Bernard, nació en Buenos Aires el 30 de junio de 1898, siendo sus padres Osvaldo Caillet-Bois y Mariana Wade. Llega a Santa Fe en 1906, radicándose en una casa de Barrio Candiotti, por lo que cursará sus estudios primarios en el Colegio La Salle Jobson y luego, al trasladarse la familia al Barrio Sur, cursará en el Colegio de la Inmaculada Concepción de los Jesuitas. Experiencias imborrables de las dos Santa Fe (la tradicional y la modernista) que dejará plasmadas en una novela juvenil publicada, *La ciudad de las losas y los sueños* (1923). Caillet-Bois fue elegido por Martín Rodríguez Galisteo, mecenas y promotor de la fundación de un museo de arte para Santa Fe en el solar que donara en calle 4 de enero y que lleva el nombre de su madre, Dña. Rosa Galisteo de Rodríguez, para que fuera su primer director. El 25 de mayo de 1922 se inauguró oficialmente el Museo con presencia del gobernador y con una doble exposición de excelencia conformada por 100 cuadros del maestro Decoroso Bonifanti, traídos desde Italia, y 20 de su discípulo Antonio Alice, quien ya había sido premiado en San Francisco, California, con una medalla de oro. En 1943 adquirió la colección completa de los bocetos al óleo realizados por Antonio Alice con estudios, escenas y figuras preparatorias del gran lienzo sobre los Constituyentes de 1853 y comenzó las labores de ampliación del edificio. Con su colaboración se crea, en 1944, la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos de la Provincia, siendo designado Caillet-Bois para dirigirla. En 1948, fue elegido miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes y, en 1949, fue designado Director del Teatro Colón de Buenos Aires, cargo que ejerció por un período de dos años. Fue el promotor de la creación de una Escuela Superior de Música y Canto en el seno de la UNL. La resolución N.º 534 del 13 de octubre de 1947 fijó el comienzo de las actividades docentes para el año 1948, siendo Caillet-Bois su director durante los dos primeros años.

la Comisión Provincial de Cultura. La sanción de la ley provincial n.º 2906 de 1940, que determina la creación y funcionamiento de la Comisión Provincial de Cultura (CPC), es uno de los objetivos centrales en la agenda educativa y cultural del ministro Juan Mantovani (Carrizo y Giménez, 2022) durante el final del gobierno del antipersonalismo santafesino de Manuel María de Iriondo (1937–1941).

Al inicio de los años 40, el gobierno de Manuel María de Iriondo da un paso más en la presentación del proyecto de ley de creación de la Comisión Provincial de Cultura. La iniciativa no resulta desconocida para el gobernador, ya que en su desempeño como Ministro de Instrucción Pública fue parte de la sanción de la ley nacional n.º 12227. El objetivo de la nueva regulación es incorporar las redes oficiales de producción cultural para la promoción de una agenda sostenida; a dicha comisión se le asignan recursos para becas, premios y concursos que estimulen la producción artística en todas sus expresiones (estéticas, culturales y científicas).

### **Élite y notables en el campo cultural musical: la Sociedad Amigos del Arte (1933)**

La Asociación de Amigos del Arte (AAA), mencionada en párrafos precedentes, se constituye en la ciudad de Santa Fe el día 24 de octubre de 1933, en el céntrico Hotel Ritz como lugar de reunión de redes y círculos de intelectuales de la élite

local. El acta constitutiva del denominado Círculo de Amigos del Arte evidencia en este primer encuentro el rol de organizador y presidente del encuentro al ingeniero Carlos Mai y como secretario se designó a Raimundo Grewel. Con más de un centenar de referentes institucionales, funcionarios e intelectuales de la capital provincial, la nueva organización cultural toma forma. Quedando constituida la comisión directiva provisoria para esta primera etapa por Julio Busaniche (presidente), Carlos Sarsotti (vice), Raimundo Grewel (secretario) y Emilio Giambi Bonacci (tesorero). Siendo vocales titulares María Elena Candiotti de Sarsotti, Carolina Stamatti, José Amavet, Carlos Mai. Mientras que, como vocales suplentes: Alicia García, Carlos Niklison, Mauricio Grewel. Convocando a la primera reunión ordinaria el 10 de noviembre de 1933.

La reunión constitutiva de la nueva asociación fue compartida en una cartilla inicial que establece el lugar y horario de reunión con una breve fundamentación del encuentro que sostiene que hace tiempo en la ciudad de Santa Fe «se viene persiguiendo la formación de un centro cultural —al estilo de los que ya existen en las grandes ciudades del país— que congregate en él a todos los amantes del arte en sus distintas expresiones» (Cartilla de invitación, octubre de 1933). Se motiva el espacio generado luego de años de imposibilidad de constituir un anhelo histórico, que se constituya como respuesta

a anhelos de formación espiritual «admirando a los maestros del arte directamente o por intermedio de genuinos intérpretes» (Cartilla, 1933).

El proyecto provincial en su artículo N.º 1 establece: Créase la Comisión Provincial de Cultura, que se constituirá con un presidente e inicialmente con ocho miembros. El presidente lo designará el P.E. y los miembros restantes serán designados también por el P.E. a propuesta de cada una de las siguientes entidades: Universidad Nacional del Litoral, Consejo General de Educación, Comisión Provincial de Bellas Artes, Comisión Municipal de Cultura de Rosario, Academia Nacional de la Historia (filial Rosario), Junta de Estudios Históricos de Santa Fe, Sociedad Científica Argentina (filial Santa Fe) y Sociedad Santafesina de Escritores. Como es posible analizar, los orígenes de esta institucionalidad alrededor de las artes, bellas artes en la capital de provincia, se enmarcan en un contexto dominado por concreciones que revisten un doble carácter: en primer lugar, se trata de materializaciones de mecenas y particulares;

sin embargo, paralelamente, el Estado provincial santafesino va tomando dichas iniciativas como propias políticas públicas, una mixtura que responde a intereses del grupo de las élites locales con las élites dirigentes, tanto en la ciudad como en la provincia.

El libro de asistencia confirma la presencia de 70 asistentes (hombres y mujeres relacionados con los circuitos de expresión artística de la ciudad como el Teatro Municipal 1º de Mayo (inaugurado en 1905), el Museo Provincial de Artes Visuales (1922), la Comisión Provincial de Amigos del Arte (1923), el Instituto Social de la UNL (1928), representantes de instituciones locales y en particular de la prensa escrita (*El Litoral*, *Santa Fe*, *El Orden*, *La Provincia*).<sup>3</sup> La prensa capitalina anunció el 24 de octubre el encuentro que se llevó a cabo en el Hotel Ritz y da a conocer los fundamentos de la iniciativa de constituir una asociación o círculo para la promoción del arte, en particular de fomento del arte musical (ya que pintura y escultura cuentan con concreciones importantes). «Amantes de la buena música hay en Santa Fe, pero falta

3. Se completa el listado con adhesiones (unas 35) que adhieren a la iniciativa pero no se encuentran presentes. Los oradores de la jornada son Carlos Mai fundamentando la necesidad del espacio institucional y la urgente tarea de determinar una comisión provisoria para la primera etapa, redactar un estatuto y reglamento a tal fin. A continuación, el educador José Amavet y Mariano Tissebaum ordenan el proceso de constitución que queda formado por: Julio A. Busaniche (presidente), Carlos Sarsotti (vicepresidente), Raimundo Grewell (secretario), Emilio Gianni Bonacci (tesorero) y como vocales titulares se determinan a María Elena Candiotti de Sarsotti, Carola Stamatti, José Amavet y Carlos Mai). Vocales suplentes: Alicia García, Carlos Niklison y Mauricio Grewel.

el órgano que se encargue de vincular la afición con los artistas capaces de penetrar en el espíritu del aficionado» (*El Litoral*, 21 de septiembre de 1933, p. 4). Ahora bien, la pregunta es: ¿qué ha sucedido con los antecedentes en cultivar la música en la ciudad? ¿Por qué es necesaria una nueva entidad que cumpla con ese objetivo?

La primera tarea de redacción de un estatuto provisorio fue inmediata, el capítulo I sobre Disposiciones Generales define cargos y duración (dos años por período con reelección posible), mecanismo de elección directa con boleta o sufragio por mayoría simple, realizar el balance correspondiente y distribuir recursos para con el Museo Provincial de Artes Visuales y la Sociedad de Beneficencia de la ciudad por partes iguales (compartiendo dichos ingresos entre ambos espacios). En el capítulo II se define la condición de asociado o socio, clasificación de socios, cuotas de socios, mecanismo de aceptación de nuevos socios. Los capítulos III y IV, relacionados con deberes y facultades de la Comisión Directiva de la Asociación, mientras que el capítulo V expresa la regulación de las

Asambleas y tipos de reuniones y, finalmente, el capítulo VI, para disposiciones transitorias.

La Sociedad o Asociación Amigos del Arte convoca para el 10 de noviembre del mismo año a realizar la primera asamblea para aprobar los estatutos propuestos por la comisión provisorio y proceder a la elección definitiva de la primera comisión directiva. El financiamiento de la entidad también fue resuelto inmediatamente con una cuota inicial de ingreso de 20 pesos (m/n), cuota mensual individual de 3 pesos (m/n), de 5 pesos (m/n) con derecho a sumar a las actividades a un integrante de la familia y de 6.5 pesos (m/n) con derecho a dos integrantes del grupo familiar.

Reconociendo que la entidad local articula esfuerzos y programación con Amigos del Arte de Buenos Aires y El Círculo de Rosario, la gala tendrá lugar en el Museo «Rosa Galisteo de Rodríguez» por colaboración de su presidente Nicanor Molinas.<sup>4</sup> Las Asociaciones de Amigos del Arte y la asociación cultural El Círculo ocupan un lugar central en la definición de audiciones,

4. El Teatro El Círculo de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, fue inaugurado el 4 de junio de 1904 bajo el nombre de Teatro La Ópera y su construcción se debió a la iniciativa de un grupo de inmigrantes nucleados en la Sociedad Anónima Teatro La Ópera. Su construcción se interrumpió por problemas económicos y en 1889 el empresario Emilio Schiffner compra la sociedad y concluye las obras contratando al ingeniero alemán George Goldammer, especialista en acústica, para revisar los planos originales. Desde su inauguración fue escenario de las más importantes compañías líricas del mundo —algunas de las cuales llegaban directamente por barco al puerto de Rosario—, y de los grandes nombres de la lírica mundial como Enrico Caruso, Titta Ruffo, Tito Schipa, Richard Strauss, Pietro Mascagni, entre otros.

representantes y músicos en el espacio provincial.<sup>5</sup> Durante los meses de 1934, la prensa da cuenta de la intensa programación que la Asociación lleva adelante con éxito —como los conciertos de Ricardo Viñes, conferencias de Pedro Obligado, concierto del Trío Buenos Aires, programa de audiciones de Andrés Segovia, conferencia de José André, concierto de la pianista uruguaya Nibya Mariño Bellini, la llegada del pianista Héctor Ruiz Díaz, audición de canto de María de Pini de Chrestia, el cuarteto Kolisch, el poeta Juan Carlos Dávalos, concierto de María Inés Gomez Carrillo, recital de José Szigeti, Eduardo Marquina, Zino Francescatti, Renee Nizán, cuarteto Lerner, Ricardo Odnoposoff, Claudio Arrau, Marca Tagliaferro (Archivo de la AAA).

## **Una agenda para la difusión de la música y las ideas de Occidente en el interior**

La actividad de la Asociación de Amigos del Arte inició inmediatamente su ciclo anual para 1934, un programa artístico con la apertura del pianista Carlos López Buchardo y Brígida Frías. La Asociación programó para su primer evento una audición del reconocido intérprete y referente de la Asociación Wagneriana con sede en Buenos Aires, la llegada de Carlos López Buchardo se convierte en el encuentro de gala para inaugurar los ciclos culturales y musicales que la AAA promueve en la ciudad capital.<sup>6</sup> A su vez, en los archivos de la entidad se puede confirmar que López Buchardo es más que un intérprete musical destacado, forma parte de la red

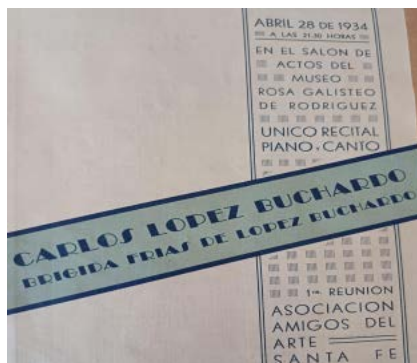
5. La Asociación Cultural El Círculo emerge en julio de 1912 cuando se realizó el acto inaugural de la Biblioteca Argentina. Juan Alvarez decidió amenizar el acontecimiento con la actuación de un conjunto de instrumentos, el cuarteto Fontova, Lopez Naguil, Sánchez Soler, Vilaclara, proveniente de Buenos Aires, que ejecutó un selecto repertorio de música de cámara. Al observar el éxito de dicha actuación, el Dr. Ruben Vila Ortiz lanzó la idea de repetir periódicamente este tipo de reuniones y así, a los pocos días, circulaba en Rosario una tarjeta con el siguiente texto: «Invitamos a usted a la reunión que, con el objeto de constituir un Centro Artístico tendrá lugar el día 14 del corriente a las 6 P.M. en el local de la Biblioteca Argentina». Firmado: Camilo Muniagurria, Rubén Vila Ortiz, Rafael Araya, Juan B. Siburu, José Piattini López, Luis Ortiz de Guinea, Raúl Lagos, Julio Bello, Fernando Schleisinger, Tomas Arias y Juan Alvarez. La reunión mostró la factibilidad del proyecto. El escrutinio realizado en el Palacio Municipal, el 25 de setiembre de 1912, dio como resultado la fundación de «El Círculo de la Biblioteca» y la constitución de su primera comisión directiva con Juan Alvarez (presidente), Luis Ortiz de Guinea (secretario-tesorero), Camilo Muniagurria (vocal 1º) y Rubén Vila Ortiz (vocal 2º). Recién el 24 de noviembre de 1913 se sustituyó esa denominación por «El Círculo».

6. Carlos López Buchardo estudió composición con Constantino Gaito y luego se trasladó a París para completar su formación con Albert Roussel. A su vuelta a Argentina, López Buchardo contribuyó mucho para establecer las instituciones que dieron vida musical a su país. Durante 32 años, fue presidente de la Asociación Wagneriana, fundada en 1912. En 1932 creó la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Integró el directorio del Teatro Colón y en 1936 fue nombrado miembro numerario de

de institucionalización que entre capital y provincia se materializa en este contexto.

La obra de López Buchardo eludió las grandes estructuras formales y la elocuencia sinfónica, a excepción de la única obra para gran orquesta que llegó a escribir, el poema sinfónico *Escenas Argentinas*, compuesto entre 1919 y 1920, que se estrenó en 1922 en el Teatro Colón de Buenos Aires interpretado por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Felix Weingartner. *Comentarios para Romeo y Julieta* compuesta en 1934 es otra obra para orquesta.<sup>7</sup>

El 28 de abril de 1934 en el salón de actos del MPBA se difunde la cartilla del evento único del recital a cargo de Carlos López Buchardo en piano (acompañado en canto por Brígida Frías de López Buchardo).<sup>8</sup> La actividad demanda un cachet de 500 pesos (m/n) convenidos con Héctor Ruiz Díaz como intermediario, más gastos de traslado en ferrocarril (134 pesos) y hospedaje. Como se puede observar en el programa del primer evento promocionado por la AAA, la entidad difunde el



**Imagen 1.** Cartilla programa de primera actividad de la AAA en Santa Fe, 28/04/1934.

día y horario de la actividad como único recital de piano y canto.

El análisis del intercambio postal nos permite constatar que Carlos Mai como Raimundo Grewell confirman la actividad de López Buchardo como resultado de las gestiones e intermediación de Héctor Ruiz Díaz. Cada actividad también es confirmada por el servicio telegráfico entre Santa Fe y Buenos Aires. A vuelta de correo y en días previos López Buchardo

---

la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1924, el Gobierno Nacional le encomendó la creación y dirección del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. López Buchardo lo dirigió hasta su muerte en 1948.

7. Su catálogo vocal incluye *El sueño de Alma*, ópera en tres actos con un libreto de Leopoldo Díaz sobre un tema de Enrique Prins, misas, comedias musicales y unas cincuenta canciones. Entre ellas se encuentran las *Cinco canciones argentinas al estilo popular* y las *Seis canciones argentinas al estilo popular*, compuestas en la década de 1920, que contiene la conocida *Canción del carretero*. También es popular *Oye mi llanto* para orquesta y solista vocal. Entre su música de cámara se encuentra el *Nocturno para cuarteto de cuerdas, flauta, clarinete, arpa y celesta* compuesto en 1934. Entre sus piezas para piano tenemos la Sonatina compuesta en 1941.

8. Carlos López Buchardo, Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Teatro Cervantes. Argentina.

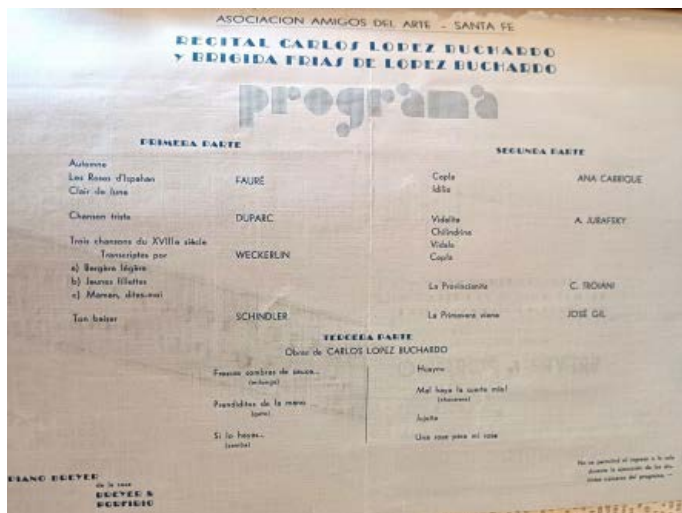
(y así sucederá con cada músico invitado) acompaña notas periodísticas acerca de su presentación de modo de promover una mayor difusión y alcance local y regional del evento. Así como el programa de interpretaciones y autores que constituyen la actividad.<sup>9</sup>

Una semana previa al recital, la AAA alcanza una notable difusión de la actividad en las principales ediciones de la prensa local como el diario *El Litoral*, *Santa Fe*, *El Orden*, *La Capital*, *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón*. Cada nota alcanza un importante espacio en el desarrollo de la información sobre el evento o el artista musical que se presenta, sobre las interpretaciones, la selección musical y la trayectoria que se impone dar a conocer. En particular, se presenta como punto de contacto al secretario Raimundo Grewel a través de su local comercial en San Martín 2184 y por vía telefónica (señalando que solamente pueden tener acceso los asociados a la entidad musical).<sup>10</sup>

La cobertura del evento es detallada en las ediciones posteriores, en las que se destaca la calidad del evento, la trayectoria de los artistas y la pluma de especialistas en el campo musical. Antes de iniciar la velada, abre la actividad el presidente de la Asociación, el ingeniero Carlos Mai, con un discurso de apertura. La prensa cubre en imágenes a los asistentes a la gala (gobernador, ministros, autoridades políticas, eclesiásticas) como Luciano Molinas. Y se adjuntan también las notas de agradecimiento a entidades que han permitido llevar el evento (como el Consejo General de Educación por las sillas que hubo que trasladar al Museo provincial, o el mismo piano que debe ser afinado para la ocasión a la casa Breyer y Porfirio). El registro de la actividad se completa con un balance contable del mismo, en este caso, en la primera acción de presentación se registran ingresos por el mismo importe que los egresos: setecientos cincuenta y cinco pesos con diez centavos (\$ 755,10).

9. El repertorio en el caso de López Buchardo incluye obras de Fauré (*Automne, les Roses d' Ispahan y Clair de lune*), de Duparc (*Chanson triste*), de Weckerlin (*Trois chansons du XVIII siècle*, con transcripción de Bergère légère, *Jeunes filles, Nana, dites moi*). Para concluir con la primera parte, interpreta Schindler (*Tan baiser*). En tanto que la segunda parte se integra por una interpretación de copla e idilio de Ana Carrique, vidalita, chillindrina, vidala y copla de A. Jurafsky, *La provincianita* de Troiani y *La primavera viene* de José Gil. La tercera parte que López Buchardo propone se constituye por obras propias como milonga (*Frescas sombras de sauce*), gato (*Prendiditos de la mano*), zamba (*Si lo hayas*), huayno, chacarera (*Malhaya la suerte mía*) y jujeña (*Una rosa para mi rosa*).

10. El archivo de la AAA también ordena notas que la Asociación hace llegar especialmente para la participación en el evento (como el Obispado de Santa Fe, el municipio local, la gobernación, la prensa local, instituciones educativas y personalidades que se destacan por la entidad). El programa en su interior permite observar el repertorio y las partes organizadas del evento y en la contratapa un auspicio de la actividad que se va alternando en el calendario (por ejemplo: Casa Breyer y Porfirio).



**Imagen 2.** Interior de cartilla. Programa repertorio del recital de Carlos López Buchardo.

## La difusión de la música de cámara y ópera en el espacio radiofónico

El próximo evento no demora en ser organizado: el 31 de mayo de 1934 ya se difunde el programa de recital de piano por Ricardo Viñes (como segunda reunión de la AAA de Santa Fe) a las 18 horas. El primer contacto postal con el músico Viñes da cuenta de un modo de difusión musical que se puede encontrar reiteradamente en las notas de la AAA. A la hora de realizar la presentación del interés en la visita a la ciudad, se puede leer: «Tenemos el agrado de consultar si estaría dispuesto a trasladarse a esta ciudad para dar uno o dos conciertos en el curso del presente mes auspiciado por nuestra Asociación. Como ignoramos su dirección, nos permitimos dirigible la presente a Radio Excelsior donde dio usted una audición el día martes

pasado esperando llegue a su poder...» (carta a Ricardo Viñes, enviada por la AAA, 05/04/1934).

El acelerado registro sonoro en transformación en la gran ciudad y sus repetidoras nos remite a los años 1920 en adelante. Una breve referencia vale aquí citar en cuanto que el espacio radiofónico incipiente adquiere relevancia para la difusión de música e intérpretes que serán recibidos en los territorios del interior. En agosto de 1920 se había presentado a la opinión pública La Sociedad Radio Argentina a través de la apertura de Enrique Telémaco Susini y la reproducción del festival sacro de Ricardo Wagner, Parsifal, con la actuación del tenor Maestri, la soprano argentina Sara César, el barítono Rossi Morelli y los bajos Cirino y Paggi, todos bajo la dirección de Félix Weingartner,

secundados por el coro y orquesta del teatro Constanzi de Roma.<sup>11</sup>

La explosión radiofónica desde Buenos Aires se consolidó en nuevos emprendimientos como Radio Prieto, Radio Argentina (LR2), Radio Belgrano (LR3), Radio Splendid (LR4). En los años 1930 se inaugura LR5 Radio Excelsior. Otros emprendimientos se pueden reconocer en Radio Mitre (LR 6), Radio París (LR8), Radio Fénix (LR9) por citar solo algunas referencias en sistema broadcasting con sus respectivos programadores culturales y musicales. Y en la ciudad de Santa Fe y región ya son sostenidas las programaciones de LT9 (Roca Soler) y en los años treinta de LT 10 (emisora vinculada con la Universidad Nacional del Litoral).

Retomando a Ricardo Viñes, la respuesta a la invitación de concierto en Santa Fe por la AAA estará a cargo de la casa de organización de Conciertos Iriberri con sede en Buenos Aires (representante de

reconocidos músicos internacionales). El representante (Bernardo Iriberri) confirma la fecha posible para el viaje a Santa Fe a cargo de Viñes y en la misma carta le propone a la Asociación opciones musicales como Wilhelm Kempff (destacado pianista alemán experto en música de Bach y Beethoven en viaje a Buenos Aires por el Graf Zeppelin), Nidia Mariño Bellini como un destacado pianista alemán llegado a Buenos Aires; una joven pianista uruguaya a presentarse en los teatros Colón y Odeón de Buenos Aires y en el teatro El Círculo de Rosario. La nota de Bernardo Iribarri como programador y representante es inmediata, confirma horario y día, repertorio, envía material periodístico de Viñes y ocupará un rol importante en la permanente diagramación que la AAA llevará adelante. Viñes finalmente visita la ciudad en mayo de 1934, descartando una posible presentación organizada también por la AAA en la ciudad de Paraná.<sup>12</sup>

**11.** Ante sus micrófonos desfilaron artistas de sumo relieve, tanto nacionales como extranjeros, a los que solía dar marco la orquesta estable de la emisora, dirigida por el maestro Juan José Castro. Vinieron en ese tiempo la orquesta de música popular cubana de Ernesto Lecuona y el tenor mexicano Juan Arbizu. Las auras populares porteñas estuvieron representadas inicialmente por Julio De Caro, Francisco Lomuto, Osvaldo Fresedo, Ricardo Tanturi; las cancionistas Mercedes Carné, La Serranita, Adhelma Falcón y Fanny Loy; los cantores Ernesto Famá, Daniel Arroyo y Alberto Vila, entre otros. Por último, lo de tierra adentro fue traído por Atahualpa Yupanqui, Andrés Chazarreta y La Cuyanita.

**12.** Entre sus primeras transmisiones, una fue realizada para los carnavales desde el cine Cataluña de la calle Corrientes, con la actuación de una orquesta de esa sala y la del teatro La Ópera en la Capital Federal. La radio pertenecía a Francisco Brusa y se llamaba LOV Brusa. Brusa era un fabricante de radioreceptores y actuaba de técnico, operador, speaker, ejecutante musical y muchas veces monologuista. Al año, las instalaciones se ampliaron con un local lindero en cuya azotea construyó una torre de madera de 37 metros de altura para montar su antena transmisora. Por más de un año esta estación pasó casi inadvertida hasta



**Imagen 3.** Nota de casa de organización de Conciertos Iriberry (de Bernardo Iriberry). Buenos Aires.

### La intermediación artística en Buenos Aires y la AAA en el interior

En los siguientes días se difundió en la prensa local la trayectoria del pianista Ricardo Viñes, que llega luego de brindar audiciones en el Teatro Cervantes y con el patrocinio de La Wagneriana como respaldo académico:

Lo que antecede es una promesa, para Amigos del Arte, de un nuevo éxito en el acuerdo de la elección de los artistas que habrán de actuar bajo sus auspicios. Para sus asociados serán, los dos recitales contratados, una verdadera fiesta de sentidos. Es encomiable la todavía breve actuación de la institución Amigos del Arte en Santa Fe, ya que gracias a ella nos será permitido

---

que en 1924 se elevó el potencial de su equipo a 500 vatios. Emitía tres veces por semana de 21 a 23, hasta que en 1925 empezó a hacerlo diariamente, menos los domingos. Entre otras cosas transmitía lecciones de francés e, imitando a la colega Radio Cultura, comenzó a editar una revista que no llegó a tener la popularidad de aquella (*Historia de la ciudad de Buenos Aires, Por el Éter*, 2001).

aplaudir en esta ciudad un genio del teclado como Ricardo Viñes (*El Litoral*, 10 de mayo de 1934, p. 4).<sup>13</sup>

Ricardo Viñes es presentado como un destacado pianista español. Luego de producidos los dos recitales de Ricardo Viñes en la ciudad de Santa Fe, la secuencia se repite y la prensa publica un detenido análisis del concierto destacando al músico.<sup>14</sup> La actividad del intérprete demandó una erogación de \$ 714,20 y una recaudación similar. Entre los gastos se incluyen aspectos específicos como el cachet, gastos de telegrama, acarreo de piano, reparto de invitaciones, servicio de impresión de programas (Castellví hermanos).

La cuarta presentación que promueve la AAA será convocada para el 23 de junio de 1934 (cuarta reunión) en el salón de actos del Museo Provincial «Rosa Galisteo de

Rodríguez» con la participación del pianista Miecio Horszowski. Los contactos iniciales (con fecha 9 de mayo) se realizan a través de la Sociedad Musical Daniel (presidencia de Ernesto de Quesada y José Schraml como representante, con sede en el Hotel Viena de Capital Federal). En nota enviada por este último se confirma el notable éxito que ha logrado el pianista polaco en el Teatro Colón y ahora contratado por el teatro El Círculo de Rosario. Además, el intermediario le propone a Carlos Mai la posibilidad de contar con los recitales de piano de Michael Zadora (alemán) próximo a llegar en semanas y de Claudio Arrau (pianista chileno que reside en Berlín), así como la violinista ruso-argentina Sujovelski y la cantante alemana Julia Sport acompañada por la soprano Luci Ritter.

El intercambio de notas entre la AAA y la casa representante (en este caso, de

**13.** Su profesor de piano fue Ch.W. de Bériot, referencia fundamental para todos los jóvenes pianistas con talento que pasaban por París. También estudió armonía con Albert Lavignac y música de cámara con Benjamin Godard. Su carácter sociable y su curiosidad por cualquier tipo de manifestación creativa nueva (no solo musical, sino también literaria y de artes plásticas) le permitieron colocarse con cierta naturalidad en una posición privilegiada dentro de los ámbitos artísticos de vanguardia. Durante los años de la primera década del siglo XX se convirtió en uno de los embajadores musicales de la nueva estética musical francesa y de la música española más reciente. Claude Debussy y Maurice Ravel lo consideraron uno de los principales intérpretes de sus composiciones pianísticas; por su parte, Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Joaquín Turina depositaron en él la confianza de ser su mejor embajador en las salas de conciertos de Europa. En nota al pie, no es relevante al desarrollo del tema, hace perder el hilo de la lectura.

**14.** Viñes, formado en Barcelona y París, triunfó en toda Europa como intérprete y divulgador de la moderna música francesa y española. Tras dar sus primeros pasos musicales de la mano del organista Joaquín Terraza, Ricardo Viñes pasó a Barcelona, donde estudió con Juan Bautista Pujol hasta que en 1887 pudo entrar en la Escuela Municipal de Música. Los profesores de dicho centro, sorprendidos por su capacidad interpretativa, le aconsejaron que fuera a estudiar a París, en cuyo conservatorio ingresó como oyente en 1887 y dos años después ya como alumno oficial.

Horszowski) nos da indicios sobre la insistencia de lograr una programación que coordine las plazas de Rosario, Santa Fe, Paraná y Córdoba. El intermediario incluso remarca: «como no soy práctico en los viajes por ahí, les agradecería se comuniquen el modo de efectuar el viaje de Córdoba a Santa Fe con indicación de trenes y precio de viaje...» (nota de la casa Sociedad Musical Daniel a la AAA, 17/05/1934).

La entidad local responde en varias oportunidades con la negativa de sostener la programación más que en la ciudad de Santa Fe y no asumir la proyección de la plaza en Paraná, ya que no hay forma de comunicación directa y los gastos se multiplican, teniendo presente que se trata a su vez de una asociación reciente y con muy limitados recursos. De hecho, en la misma nota, Mai informa que la Asociación cuenta con solamente 300 pesos para hacer frente a las erogaciones del pianista polaco. A vuelta de correo, el representante Schraml responde:

Les pido un solo favor que es que el cachet establecido no lo publiquen y que quede como secreto en el seno de su comisión directiva, pues como Horszowski cobra siempre el doble, no quisiera que otros lugares se disgustarse al enterarse que en Santa Fe ha sido aceptado un cachet inferior. Pero como he dicho ya, me guía solo el deseo de contribuir a que la Sociedad vaya tomando incremento con miras al porvenir y así no dudo complacerán mi

deseo (nota de Sociedad Musical Daniel a la AAA, 25/05/1934).

Continuar el intercambio de notas evidencia las múltiples y variadas situaciones que deben resolverse, como la solicitud de cubrir un piso de cachet del pianista, cubrir el transporte ferroviario entre Córdoba y Santa Fe o viceversa, o incluir a un violonista (Gonzalez) como «joven talentoso para acompañar el pianista polaco por una paga de 60 pesos y el viaje de ida y vuelta más el gasto de la estadía». Desde la entidad local se solicita horario de llegada del tren con el músico, material de difusión y de elaboración del programa del evento, asumiendo que «gracias a nuestros esfuerzos, el público que tendrá Horszowski no será ya el tan escaso de otros tiempos que usted ha conocido». (Nota de Raimundo Grewel a representante, junio de 1934).

El auspicio del pianista polaco estará a cargo de Bar Pilsen y de Cerveza San Carlos como parte de los nuevos consumos ya instalados en la pauta publicitaria de este tipo de programación (además de casa de música y piano, de venta de prendas de vestir como sucursal Gath y Chaves, casa de construcciones y obras sanitarias de Luis Gasparotti y Cía., y de la misma editorial Castellví hermanos). El programa del recital de Miecio H. se organiza en tres partes con obras de Johann Sebastian Bach, Ernesto Halffter Escriche, Claude Debussy y Frédéric Chopin. La actividad fue notablemente distinguida por la

prensa local por la talla del músico y la interpretación del piano, demandando una inversión de \$ 377,50 (incluye acarreo de piano, impresión de programas, invitación y vigilancia, derechos de autor).

El quinto evento organizado por la AAA será una conferencia y estará a cargo de Pedro Miguel Obligado el 11 de agosto de ese mismo año. El experto es presentado en el programa de la conferencia como egresado de Derecho (1918), de formación literaria con publicaciones varias en 1919 y 1922; el tema de charla es sobre los personajes imaginarios o figuras imaginarias, entre las que analiza criaturas de ficción de Don Quijote, Hamlet, Ofelia, Desdémona, Werther, Parsifal, Don Juan, las amadas de Poe. El informe de finanzas señala que la actividad demandó erogaciones por \$ 287,50 pesos.

A continuación llega a la ciudad de Santa Fe el *Trío Buenos Aires* compuesto por Arturo Luzzatti, Pedro Napolitano y Luis Pratesi como sexta actividad de la AAA. La terna se vincula con un grupo estable constituido en 1926, cuyos ámbitos académicos y de formación se relacionan con el Conservatorio Nacional, el Teatro Colón, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y la Orquesta Filarmónica de la misma ciudad. El programa, dividido en tres partes, se compone de obras de Schumann, Luis Gianneo, Alfredo Casella y Joaquín

Turina. La actividad realizada el 27 de agosto demandó un total de \$ 789 pesos.

En septiembre se concreta la llegada del guitarrista Andrés Segovia como séptima actividad de la AAA. El interés de la Asociación en lograr el arribo de Segovia a la ciudad se distingue en las notas previas enviadas al representante de la Sociedad Musical, Daniel, quien responde: «Segovia aún no está decidido en prolongar su estancia aquí, teniendo la idea de embarcar para Europa ya en los próximos días, pero puede ocurrir que desista de esa idea si se le arreglan unos asuntos que motivarían su precipitada marcha» (nota de José Schraml a la AAA, 24/08/1934). Se decide asumir el costo de la propuesta por parte de la entidad y se resuelve organizar la misma el 11 de septiembre en la sala mayor del Teatro Municipal de Santa Fe (pedido a la empresa Leyland) por \$ 200 bajo todo concepto. Como contratación para Segovia se determinan \$ 1000 (asumiendo casa Conciertos Daniel todo gasto por estadía). El programa impreso se organiza en tres partes contemplando obras de Sor, Moreno Torroba, Tarrega, Bach, Haydn, Malats, Granados y Albéniz. Con un pedido particular del músico: «ruegole se abstengan poner en el programa mago de la guitarra u parecidos epítetos que no agradan al maestros, poniendo simplemente “guitarrista”». <sup>15</sup>

15. Guitarrista, a pesar de la oposición de su familia, que pretendía que estudiara un instrumento de más prestigio, dio su primer recital de guitarra en Granada en 1909, con solo quince años de edad. Se había interesado antes por el violín, el violonchelo y el piano, pero finalmente se sintió atraído por la singularidad

Durante el mes de octubre se confirma una nueva conferencia, en este caso a cargo de José André sobre Beethoven y las sonatas para piano. El reconocido compositor argentino nacido en 1881, en Buenos Aires, después de realizar sus primeros estudios musicales en el Conservatorio de Música de su ciudad natal, con Julián Aguirre (Piano) y Alberto Williams (Composición), obtuvo en 1909 el Gran Premio de Composición en dicho plantel. Dos años después, le fué otorgado el Gran Premio Europa de Composición de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que le permitió trasladarse a Francia y perfeccionarse durante tres años, en el Schola Cantorum de París, con León Riquer (Armonía), Albert Roussel (Contrapunto), Vincent d'Indy (Composición) y Amadee Gastone (Canto

gregoriano). De regreso a su país, fundó en 1915 la Sociedad Nacional de Música.

El 30 de octubre de 1934, nuevamente en el salón de actos del museo provincial se hace presente el pianista Héctor Ruiz Díaz como novena actividad de la AAA. El evento se vincula con el Liceo Municipal de teatro infantil, academia de canto, música y declamación de Santa Fe que había sido creado durante 1928 como espacio de formación local y con relevancia en la formación musical.<sup>16</sup>

### **Los años 1930 en diálogo entre el litoral, la metrópoli y Europa**

Lia Cimaglia Espinosa estará a cargo de la X reunión de la AAA con un recital de piano el 6 de abril de 1935, con la intermediación de la casa de Conciertos Iriberry.<sup>17</sup>

---

melódica de la guitarra. Posteriores conciertos en Madrid y Barcelona hicieron su nombre popular, y, tras diversas giras por Hispanoamérica (la primera de ellas en 1916), triunfó en 1924 en un concierto que dio en París y que supuso su consagración como uno de los mejores intérpretes del mundo. A este siguieron otros recitales en Moscú (1926), en Estados Unidos (1928) y en diversas capitales del mundo. Grabó su primer disco en 1927. Durante la guerra civil residió en Ginebra y mostró su adhesión al general Francisco Franco. Tras la contienda, Andrés Segovia sumó a su labor como músico e intérprete la de profesor. Hasta 1964 ejerció la docencia en la Academia Chigiana de Siena. Enseñó también en Ginebra y en Santiago de Compostela. Fuente: Museo Andres Segovia. Recuperado de: <https://fundacionsegovia.wixsite.com/museoandressegovia>

**16.** El programa de Ruiz Díaz organizado en tres partes incluye obras del propio compositor (sonata cuasi una fantasía), sonata de Padre Narciso Casanovas, minuet de Ravel, además de Poulenc, Casella, Malipiero, Stravinsky y Joaquín Turina. La actividad demandó un total de 240 pesos. Un intenso primer año de trabajo cierra con la convocatoria a la asamblea general ordinaria de la AAA en el hotel Ritz el 10 de noviembre de 1934.

**17.** Con interpretaciones de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy, Ravel, Infante. La compositora Lilia Espinosa nacida en Buenos Aires, el 30 de agosto de 1906, fue discípula directa del maestro Alberto Williams y, luego, de Jorge de Lalewicz con quien continuó sus estudios. Su talento le permitió obtener una beca de la Comisión Nacional de Cultura en 1938. De esta manera, Cimaglia Espinosa logró difundir su música en otros países como España, Francia, Inglaterra, Italia, Bélgica, Austria, Alemania y Estados Unidos. Allí, en el exterior, consolidó su consagración como una de las intérpretes más destacadas de su generación: en

Cimaglia Espinosa también interpretó gran parte de la obra para piano y la versión integral de los Cuartetos y Quintetos con piano del francés Gabriel Fauré, así como las versiones integrales de las Romanzas sin palabras, de Mendelssohn; y de los Veinticuatro Preludios, de Debussy.

La XI actividad de la AAA estuvo a cargo de María de Pini de Chrestia en mayo de 1935 con un recital de canto acompañada por el piano de Ovidio Pautasso. Con un programa que integra obras de Handel, Mozart, Paisiello, Schubert, Brahms, Grieg, Tchaikovsky, Fauré, Dupont. En junio llegó el turno en el piano de Benno Moiseiwitsch como XII actividad cultural musical. La XIII actividad que se promueve desde la Asociación se relaciona con la conferencia del intelectual español Salvador de Madariaga a través de la coordinación conjunta con la Institución Cultural Española en Buenos Aires. Esta última, desde abril de 1935 intercambia notas con la AAA de Santa Fe y ofrece la posibilidad de contar con una conferencia del «conocido y eminente pensador español» programada para el mes de junio próximo. De Madariaga ha sido invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y por el Rector de la Universidad Nacional

del Litoral. La propuesta demanda un cachet de 500 pesos por una conferencia o de 800 pesos por dos. Aquí la actividad vincula a la AAA con el Instituto Social de la UNL y la propia universidad, más el Instituto Cultural Español, a cargo de Luis Méndez Calzada. Proponiendo por dos conferencias un pago único de 600 pesos bajo todo concepto, una en donde lo determine la Asociación y otra en el Instituto Social.

La próxima acción cultural que concreta la AAA en su agenda musical es el recital de violín de Ignacy Weissenberg (XIV reunión de la Asociación). Una vez más con la intermediación de la Sociedad Musical Daniel y José Schraml, en los intercambios previos se confirma la posibilidad de contar con Weissenberg en la ciudad de Santa Fe a 600 pesos de cachet (lo que incluye también acompañante y viajes). En ese intercambio se analiza también la posibilidad de contar en eventos próximos con el Cuarteto Aguilar, Arrau y la bailarina La Argentina, siempre en la medida en que el circuito de presentaciones lo permita. El programa diseñado y ordenado en cuatro partes incluye obras de Haendel, Vitali, Edouard Lalo, Achron, Elgar, Chopin Auer, Wieniaski con la interpretación en

---

París fue aclamada en la Salle Pleyel y la crítica la nombró como «la intérprete de Debussy». Paralelamente a su actividad de intérprete, Lía Cimaglia Espinosa también escribió distintas composiciones. Sobre todo, de obras de cámara. Con ellas y una serie de canciones, obtuvo el Premio Municipal a la Interpretación y a la Composición. Mazurcas, danzas, milongas, zapateados, tangos, preludios y clásicos componen algunos de los géneros a los que la artista prestó especial interés a lo largo de toda su carrera musical.

piano de Arturo Luzzatti. El lugar del recital es nuevamente el salón del Museo Provincial de Bellas Artes. El circuito de presentaciones es posible si se integran las plazas de Rosario (Teatro El Círculo, en la presidencia de Carlos Díaz Guerra), Mendoza, Santa Fe y Córdoba.

El 28 de agosto del mismo año se presenta un nuevo recital de piano por parte de la AAA, en esta oportunidad con la participación de Alexander Borowsky (xv reunión), también en el museo provincial. Con el auspicio de la casa de conciertos Iriberry, se realizan consultas tanto para lograr el pago de Borowsky como la posible llegada en un evento próximo de Nibiya Mariño Bellini. El recital demandó una inversión de 615 pesos bajo todo concepto. En el mes de septiembre y ahora en una nueva sede (Teatro y Cine Colón de la ciudad de Santa Fe) se confirma la xvi reunión de la AAA con el recital del destacado violinista francés Jacques Thibaud, figura que en las cartas de Raimundo Grewel se observa como referente musical de interés para la programación local, siendo que el músico ha iniciado sus presentaciones en Mendoza recientemente. La observación técnica que detalla un nuevo cruce epistolar confirma que debe revisarse la afinación del piano «no importa que sea un medio o un cuarto en esa sala pues no es grande, lo principal es prevenir al afinador que debe estar más alto de lo normal, es decir para violín a más de 400 v., 408 o más si es posible» (nota de representante

de Jacques Thibaud a AAA). El programa propuesto por Thibaud retoma obras de Mozart, César Franck, Szymanowski, Albéniz, Rameau, Pugnani, Kreisler y el acompañamiento en piano de Tasso Jannopoulo.

La llegada de Thibaud con gran resonancia presenta como cumplidos los objetivos de la AAA en la prensa, donde se afirma: «Es de justicia destacar la inteligente y asidua labor de la comisión directiva de la AAA. Desde su fundación ha servido a los asociados con el sentido de “la misión que le ha sido encomendada”. Artistas de nota mundial y varios intelectuales de valía han venido a Santa Fe debido a las gestiones de la citada comisión». (*El Litoral*, 27/08/1935, p. 4). Distinguiendo que no solamente son los integrantes de dicha comisión los que pueden asistir a la velada, sino que también la invitación es abierta con el pago de localidades para el ingreso a la sala pública.

Durante los años 1930 y 1940, la comisión directiva de la AAA cumplió detalladamente con su programación siempre bajo la coordinación de Carlos Mai y Raimundo Grewel. Ambos constituyeron la cara de gestión y visibilidad de un amplio grupo social santafesino con cuyas cuotas sostuvieron cada evento. Con las limitaciones contables y presupuestarias, la Asociación resolvió en ocasiones y en forma permanente luego la posibilidad del cobro de localidades en boletería para cubrir los gastos. Conferencias y recitales

con figuras internacionales fueron una constante de la programación; año tras año, la AAA concretó una decena de eventos y actividades de difusión musical y formación cultural que orientaban a una perspectiva integral del espíritu en la capital de provincia (como lo establecieron en sus estatutos).

Por estos años pasaron figuras como el pianista francés Alfredo Cartot, el violinista Josef Szigeti, el pianista Brailovsky, el cuarteto de cuerdas Kolisch, el pianista Josef Hofmann, el concertista yugoslavo Ljerke Spiller y Jacobo Rein. Los conciertos de José Iturbi, recitales de Hugo Balzo y Guido Santarsola, conferencias de Eduardo Marquina, conciertos de María Inés Gómez Carrillo durante todo el año 1936. La disertación de Juan Carlos Dávalos en 1937, junto a un sostenido programa de conciertos y recitales (Alejandro Villalta, Conchita Badía, Claudio Arrau, la compañía La Argentinita, Mischa Elman, René Nissan y el cuarteto Lerner); el espacio institucional del Museo Provincial de Bellas Artes se consolidó como el propio espacio de la AAA para expresiones musicales, espacios de disertaciones, exposiciones y muestras fotográficas que demandaron una selección y aprobación de eventos propios a quienes integraban la asociación.

Iniciada la década de 1940, pasaron por la AAA y sus espacios culturales figuras muy reconocidas internacionalmente como Ricardo Odnoposoff, Claudio Arrau, Arturo Rubinstein, Daniel Ericourt,

Magda Tagliaferro, Nibya Mariño Bellini, María Valverde, el cuarteto Americano de Cuerdas. Durante los años 50, la entidad se mantuvo en funcionamiento hasta 1958, la editorial del diario *El Litoral* confirma que se ha ganado un espacio genuino para la formación musical y cultural que atraviesa su 25.º aniversario. Como se afirma en el vespertino local: «Hace veinticinco años, un núcleo de ciudadanos tuvieron la feliz idea de convocar a una reunión con el propósito de crear en nuestra ciudad un organismo destinado a satisfacer necesidades propias del gusto artístico. Acudieron a la cita, con optimismo promisorio cuantos se creían en el deber moral de estar presentes. No eran muchos, pero tampoco escasos... Y así, de aquella reunión surgió Amigos del Arte cuyo título de platónico sentido, era todo un programa y una devoción. Pues en este caso, amistad es cabalmente sinónimo de amor, con todo cuanto implica la palabra su compleja significación de egoísmo y de generosidad al mismo tiempo, por encima de su aparente contrasentido» (*El Litoral*, 21 de septiembre de 1958).

Para quien se encarga del balance periódico, estos 25 años de la AAA constituyen un motivo de celebración que debe ser reconocido:

Evidentemente la ciudad estaba preparada para recibir con ánimo bien dispuesto a la institución naciente. El anuncio de su presencia encontró una cordial resonancia

que fue creciendo lentamente en ondas cada vez más amplias con el transcurso del tiempo, a tal punto que ya no cupo en la ciudad misma y se extendió por su amplia zona de influencia. Absorbió los auditorios vecinos, y cuando la distancia fue obstáculo insalvable suscitó el despertar de iniciativas semejantes en las localidades más importantes de la provincia. (*El Litoral*, 21/09/1958).

### **Palabras finales**

Existen análisis detenidos y rigurosos sobre los espacios de sociabilidad del arte en los espacios del interior del país, sin embargo, son escasos aquellos estudios que se abocan al arte musical y a algunos géneros musicales en ciudades del interior. Este trabajo que hemos presentado intenta dar cuenta del objetivo y constitución de la Asociación de Amigos del Arte de Santa Fe a lo largo de 25 años de existencia desde 1933 hasta 1958. Como observamos, nos hemos acercado al grupo constitutivo, la emergencia de un espacio cultural en la capital de provincia que suscribe a una red extendida de instituciones similares de las bellas artes (en Santa Fe ya se cuenta con la existencia del Teatro Municipal 1º de Mayo (1905), el Museo Provincial de Bellas Artes (1922), el Círculo de Bellas Artes, el Liceo Municipal de Artes (1928) y la AAA en 1933, por solo mencionar algunos espacios de difusión). La música de cámara, para ópera, con destacados intérpretes y compositores internacionales, necesita contar con un espacio propio

que convocaba un total de 70 asociados de élites familiares santafesinas que se encontraban con el propósito de difundir la música.

Una especie de primavera de instituciones y espacios de circulación cultural de las artes visuales, bellas artes, teatro, danza, esculturas, música, museos, fue cobrando notoriedad en la ciudad capital entre los años 1920 y 1930, al calor de las experiencias de gobierno provincial de distintos radicalismos que sucedieron desde 1912 (radicales principistas, unionistas, yrigoyenistas y antipersonalistas). Las redes, los espacios modernos de circulación, reproducción y consumo cultural se materializaron como producto de representantes de las élites urbanas frente a un complejo y dinámico proceso de crecimiento de industrias culturales.

En esta tarea inicial, la AAA no estaba sola. Si bien la Capital Federal y algunas ciudades del interior contaban antes de 1924 con algunos institutos privados de enseñanza musical dedicados sobre todo a los niveles de iniciación, el impulso dado a la creación del Conservatorio Nacional (1924) creemos pudo haber estado en relación no solo con el proyecto presentado ante las autoridades y difundido de diversas maneras por la Wagneriana (desde 1912), sino también con el creciente número de becarios con que contaba, que cada vez más organizadamente la transformaban en un centro de perfeccionamiento artístico-musical. El período que va desde

1915, fecha de iniciación de las becas, hasta la creación del conservatorio habría sido, según nuestra lectura, una etapa de transición en la cual empezó a pensarse seriamente en la formación de músicos profesionales dentro del país.

A la luz del pensamiento bourdiano, el campo intelectual existente en Buenos Aires en los años 10 se vio ampliado y cada vez más extendido con la aparición de esta y otras entidades destinadas a la difusión musical. El público se diversificó también: ya no solo se trataba de una élite amante de la ópera y específicamente de la ópera wagneriana, sino que con la incorporación de becarios que participaban en las audiciones y la realización de conciertos populares y

en escuelas, el círculo de oyentes se volvió mucho más dilatado en razón de una más variada propuesta musical. Esto mismo se observa en el archivo completo de la AAA entre 1933 y 1958. Los documentos nos introducen en un denso entramado de actores que incluyen los intermediarios en la organización, las negociaciones por concretar la presentación de artistas internacionales en la ciudad de Santa Fe, la trama de vínculos y redes locales que lograban sostener una difusión especializada en la música de cámara y ópera como en las conferencias. Este ha sido el interés de trabajar en este primer escrito sobre un espacio de institucionalización del arte musical en la ciudad de Santa Fe.

## Referencias bibliográficas

- Carrizo, B. (2022). *Los radicalismos en la democratización política*. Ediciones UNL
- Donozo, L. (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829–2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Donozo, L. (2012). Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música. En S. Mansilla (dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina* (pp. 13–20). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Ehrlicher, H. (2014). El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales. Reflexiones metodológicas para un debate. En V. Delgado, A. Mailhe y G. Rogers (coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX–XX)* (pp. 26–45). La Plata: UNLP.
- Eujanián, A. (1999). *Historia de revistas argentinas. 1900–1950. La conquista del público*. Buenos Aires: AAER.
- Giménez, J. C. (2020). Legitimidades y usos del pasado en el antipersonalismo santafesino (1937–1943). *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, 25, 111–134.

- Giménez, J. C. (2021). *Virado a sepia. Política y educación en Santa Fe de los años treinta*. Ediciones Prohistoria, Rosario.
- Giménez, J. C. y Walpen, J. B. (2023). Arte y políticas culturales en Santa Fe. El Museo «Rosa Galisteo de Rodríguez» (1922–1943). *Avances* (32), 155–174. Consultado el 10 de mayo de 2025 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41479>
- Girbal-Blacha, N. y Quattrochi-Wilson, D. (1999). *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Guillamón, G. (2014). Reflexiones sobre música y política: lo visible y lo invisible de la cultura musical en las fuentes de principios de siglo XIX. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 5(5), 129–141.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817–1838*. Buenos Aires: Prohistoria.
- Heffes, A. (2012). La identidad revisitada. *Revista Identidades*, 3(2), 85–97.
- Irurzun, J. (2015a). El activismo cultural de los catalanes wagnerianos en Buenos Aires (Argentina, primeras décadas del siglo XX). *Forma. Revista d'Humanitats*, 11, 61–74.
- Irurzun, J. (2015b). El activismo cultural de los catalanes en Buenos Aires y el devenir de una institución musical (Argentina, primeras décadas del siglo XX). *Revista Latino-Americana de Historia*, 4(13), 8–23.
- Irurzun, J. (2017a). La unidad de la belleza. Parsifal y la estética Wagneriana en la obra de Ricardo Rojas. *Hispanérica. Revista de literatura*, 137, 41–48.
- Irurzun, J. (2017b). Redes de sociabilidad artística y cultural. Un estudio a partir del activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (Argentina, inicios de siglo XX). En A. Reguera (dir.), *Los vínculos que forman redes. Las dimensiones relacionales de lo social y sus articulaciones a escalas diferenciadas* (pp. 222–248). Buenos Aires: Teseo.
- Irurzun, J. (2018). Bayreuth en Buenos Aires: los wagnerianos y el Teatro de Ópera (Argentina, 1896–1914). *Revista Estudios del ISHIR*, 8(22), 1–17.
- Irurzun, J. (2019). Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné: pensar la nación con Wagner (Argentina y Cataluña –España– a inicios del siglo XX). *Journal of Iberian and Latin American Research*, 25(1), 22–35. Consultado el 15 de mayo de 2025: <https://doi.org/10.1080/13260219.2019.1671021>
- Macor, D. (2005). *Nación y provincia en la crisis de los años treinta*, UNL, Santa Fe

- Mansilla, S. (2004). La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912–1922. *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas «Carlos Vega»*, 18, 19–38.
- Mansilla, S. (dir.). (2010). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Pita González, A. (2014). Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad. En H. Ehrlicher, y N. Rifler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 227–245). Aachen: Shaker Verlag.
- Pittaluga, R., López, D. y Ockier, E. (eds.). (2007). *Publicaciones políticas y culturales argentinas (1900–1986)*. Buenos Aires: CeDInCi.
- Walpen, J. B. (2025). La Comisión Provincial de Bellas Artes. La institucionalización del arte en Santa Fe, 1923-1949. En revista *AVANCES: Argentina*, ISSN-e 2718-6555, N°. 34.

### Fuentes primarias consultadas

- Archivo de la Asociación de Amigos del Arte (AAA) de la ciudad de Santa Fe. Tomos varios en la Biblioteca del Museo provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez». Ciudad de Santa Fe.

# **Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983)**

Mariana Bortolotti

Centro Latinoamericano de Investigaciones en  
Historia Oral y Social (CLIHOS)  
Facultad de Humanidades y Artes – Universidad  
Nacional de Rosario (UNR)  
*bortolottima@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0059>

## **Resumen**

El presente artículo se propone analizar las políticas culturales desplegadas bajo la última dictadura militar a partir de un caso específico, el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) de la ciudad de Rosario. Partiendo de una concepción de las políticas culturales en un sentido amplio, como acciones de desarrollo y promoción de prácticas culturales originadas en ámbitos estatales y/o privados, nos detendremos en los dictados municipales en la materia.

A partir de posicionar al CCBR en el marco de las disposiciones del ejecutivo local en materia de política cultural, nos centraremos en la gestión de su primer director, el civil Kurth Fischbein. ¿Qué noción de cultura se sostenía desde dicha gestión? ¿Qué objetivos se propuso para la institución? ¿A qué público buscó interpelar con sus actividades? En torno a estos interrogantes analizaremos el ejercicio concreto de su actividad en el período comprendido entre su apertura en 1979 y la recuperación democrática.

## **Palabras clave:**

política cultural,  
dictadura militar,  
Rosario, centro cultural.

Políticas culturales en la última dictadura militar: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983). Mariana Bortolotti. Centro Latinoamericano de Investigaciones en Historia Oral y Social (CLIHOS), Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario (UNR)



## **Políticas culturais na última ditadura militar: o Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosário (1979–1983)**

Resumo

Este artigo propõe analisar as políticas culturais implementadas sob a última ditadura militar argentina a partir de um estudo de caso específico, o Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) da cidade de Rosário. Partindo de uma concepção ampla de políticas culturais, entendidas como ações de desenvolvimento e promoção de práticas culturais originadas em âmbitos estaduais e/ou privados, vamos nos deter nas diretrizes municipais relativas ao tema.

Ao situar o CCBR no contexto das disposições do executivo local em matéria de política cultural, concentrar-nos-emos na gestão de seu primeiro diretor, o civil Kurth Fischbein. Que noção de cultura orientava essa gestão? Qual objetivo se propôs para a instituição? Que público se buscava interpelar por meio de suas atividades? A partir dessas questões, analisaremos a prática concreta da instituição no período compreendido entre sua inauguração em 1979 e a recuperação da democracia.

### **Palavras-chave:**

política cultural, ditadura militar, Rosário, centro cultural.

## **Cultural policies under the last military dictatorship: the case of the Bernardino Rivadavia Cultural Center in Rosario (1979–1983)**

Abstract

This article aims to analyze the cultural policies implemented during Argentina's last military dictatorship by examining a specific case: the Bernardino Rivadavia Cultural Center (Centro Cultural Bernardino Rivadavia, or CCBR) in the city of Rosario. Drawing on a broad definition of cultural policy—as the development and promotion of cultural practices originating from either state or private sectors—this study focuses on municipal-level initiatives within that broader framework.

Specifically, the article situates the CCBR within the context of cultural policy measures adopted by the local executive branch and concentrates on the administration of its first director, civilian Kurth Fischbein. What concept of culture informed his leadership? What objectives were established for

### **Key words:**

cultural policy, military dictatorship, Rosario, cultural center.

the institution? What audiences were these initiatives intended to reach? These guiding questions frame an analysis of the center's concrete activities from its founding in 1979 to the democratic transition in 1983.

---

## Introducción

Queremos que los que aquí concurren, para iniciar o ampliar sus conocimientos y su educación estética, elijan luego libremente sus preferencias y formen su gusto según su percepción individual. Para ello contamos con la suerte de que en la República Argentina no es impuesta una cultura oficial como en aquellas vastas regiones de la tierra que sufrieran antaño y sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana dictan al escritor lo que debe escribir, al pintor lo que puede pintar y al músico lo que tiene que componer. Es de desear que como pocos países sojuzgados no hace mucho, los pueblos hoy oprimidos puedan pronto recuperar la libertad...

Pretendemos contribuir así para que se entiendan y aprecien las obras de arte en general y en especial la de los grandes genios que con su fina inspiración han logrado crear obras imperecederas que a través de su contemplación sirven hoy de solaz y consuelo en esta época signada por la incomprensión, la violencia y la crueldad...

Kurt Fischbein, abril de 1979 (Angeloni y Calvi, 2002:59)

Con estas palabras comenzaba su discurso inaugural el director del Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR), el intelectual liberal Kurt Fischbein. Era el 19 de abril de 1979 en una ciudad de Rosario aún atravesada por el período más duro de la dictadura militar iniciada unos años antes.<sup>1</sup> Con esta declaración de fines y propósitos para la noble institución, el flamante funcionario refería a la vigencia en la Argentina de una libertad de opinión y de expresión artística y a la ausencia de

1. La dictadura iniciada tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 se caracterizó por la implementación de un sistema clandestino de persecución y represión que produjo masivas violaciones a los derechos humanos: «La violencia estatal y su dimensión exterminadora se combinó, entre otros elementos, con una extendida ofensiva sobre los trabajadores y los sectores populares y sus organizaciones, una política económica que favoreció la distribución regresiva del ingreso y afectó el salario y el empleo...» (Águila, 2023:222).

una cultura oficial impuesta que contrastaría con la realidad de otras latitudes no precisadas. Su mención a «aquellas vastas regiones de la tierra» que «sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana...» construía un marco de referencia sin un anclaje en la realidad nacional, más bien apelaba a ciertos lugares comunes del debate cultural de la Guerra Fría. ¿Cómo habrán resonado estas palabras ante el numeroso público que acompañó la inauguración, entre los que se encontraban las autoridades militares del gobierno municipal? ¿Constituían un recurso retórico para apuntar a la realidad dictatorial o, por el contrario, la pretensión era eludir lo local apelando a un carácter universalista de la cultura? Y, en ese mismo sentido, ¿a qué concepción de cultura se hacía referencia? ¿Qué arte podría resultar reconfortante «en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad»?

Siguiendo estos interrogantes, nos proponemos indagar en la política cultural desplegada bajo la última dictadura militar. Para esto retomamos la definición de Yúdice y Miller (2004), y entendemos la política cultural como el espacio de cruce entre la dimensión estética y la dimensión antropológica de las prácticas culturales. Cruce en el que se moldean y regulan los comportamientos sociales, se forman subjetividades individuales y se busca «canalizar tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida» (Yúdice y Miller,

2004:11). El despliegue de toda política cultural se da en el marco de posibilidad que la vida en sociedad habilita, es decir, enmarcadas en legislaciones específicas, en una economía de mercado, dentro de pautas culturales de raíz histórica y se expresan en acciones de promoción, sostenimiento material y desarrollo de determinadas prácticas culturales (Cardini, 2015). Sus agentes pueden ser tanto estatales como privados, en nuestro caso, seguiremos el plano estatal de estas políticas.

Se ha observado para el período en estudio que, a partir de lineamientos generales a nivel nacional, las estructuras inferiores de los estados provinciales, municipales y comunales desplegaron sus propias agendas de acción en las diversas áreas del estado, incluyendo las políticas culturales (Risler, 2018). En el caso del municipio rosarino, el CCBR —originalmente pensado como parte de un frustrado proyecto de más largo aliento que décadas atrás buscaba modernizar un área del centro rosarino—, iniciaba sus actividades en el marco de un gobierno dictatorial que más allá de su pretencioso lema, «Rosario, ciudad limpia, ciudad sana, ciudad culta», no tuvo una política cultural proactiva (Bortolotti, 2017). La presencia de un personaje reconocido en su dirección y una relativa autonomía de funcionamiento lo hicieron un ámbito singular dentro de las instituciones estatales de la época. Entre sus muros albergó múltiples expresiones culturales desde la música, las artes visuales y el teatro, dando

un espacio considerable a los y las artistas locales. Una profusa agenda de actividades y una inclinación receptiva a propuestas emergentes que no se ajustaban al canon nos habilitan a pensar esta institución, en los términos de Raymond Williams (2000), como alternativa. En las páginas que siguen intentaremos fundamentar la afirmación anterior deslindando el concepto de cultura que guió su política a partir del ejercicio concreto de su actividad.

### **Políticas culturales bajo la dictadura militar**

Tras el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 se inició un tiempo trágico para vastos sectores de la sociedad argentina, signado por la violencia del aparato estatal, la censura de todo asomo de disidencia y el vaciamiento del espacio público. La represión ejercida fue, en términos amplios, un acto de contención, clausura y castigo por mecanismos violentos de cualquier actuación política o social que significara oposición o, cuanto menos, no se ajustara al modelo «occidental y cristiano». Las Fuerzas Armadas se propusieron ser la cura moral para una sociedad, a sus ojos, enferma. El remedio incluía un proyecto ideológico y corporativo apoyado en un concepto organicista de nación que sostuviera la amalgama social y que bloqueara la cultura política democrática. En la búsqueda de despolitizar y desmovilizar la sociedad, la represión y la censura se impusieron como método, afectando la

red de relaciones establecida en la década anterior entre el campo intelectual y los sectores populares (Águila, 2023; Risler, 2018; Avellaneda, 1986). En el campo artístico resulta notorio el repliegue de sus actores más críticos desde el espacio público hacia ámbitos menos visibles y polémicos —proceso iniciado previamente que se profundiza durante la dictadura—. Este repliegue se manifestó, en parte, como una vuelta a las instituciones de exhibición y formación artística que habían sido abandonadas luego de la ruptura operada a finales de los años sesenta. En este sentido, el período puede pensarse como inauguración de nuevas estrategias, nuevas experiencias de disidencia o acomodación, y no como clausura absoluta (Longoni, 2013).

Las pautas culturales del gobierno militar se conformaron, a nivel nacional, como oposición al período precedente (Rodríguez, 2015). La Secretaría de Cultura de la Nación contó con escaso presupuesto para llevar adelante tareas propositivas —excepción hecha del año 1978, cuando recibió fondos extraordinarios para organizar el Mundial de Fútbol—; no obstante, logró dejar su impronta de control y represión en los ámbitos educativos y culturales (Rodríguez, 2010). Esto último se extendió capilarmente en los otros niveles del Estado a partir del convencimiento compartido de quienes ocuparon roles ejecutivos, militares y civiles, y de quienes acompañaron las gestiones desde fuera

del Estado. Un ejemplo de lo anterior fue la acción censora de las comisiones calificadoras de espectáculos públicos y las presiones ejercidas por asociaciones civiles como las ligas de la decencia que abundaron en la época.

En cuanto al municipio rosarino, más allá de la clara intención de los primeros años de diferenciarse de la gestión democrática anterior de cuño peronista en diversos aspectos (Poniso, 2022), la concepción de cultura que sostenían los personeros locales no difería de la que venía guiando las políticas culturales en el período anterior: la cultura entendida como actividad de especialistas cuyas producciones habitan museos y galerías de arte o se escuchan en teatros. Así, el gobierno encauzaba su control de las actividades culturales a través de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios —integrada por miembros de la Liga de la Decencia, la Liga de Madres de Familia, la municipalidad y del juzgado de menores— que actuó durante todo el período dictatorial.

Por otro lado, el ejecutivo acompañaba y promovía algunas expresiones artísticas con declaraciones de interés, adhesiones y auspicios siempre que no implicaran un excesivo compromiso presupuestario. Y la Dirección General de Cultura (DGC)<sup>2</sup>, que dependía de la Secretaría de Gobierno y Cultura, tenía una impronta más bien administrativa y de supervisión de las instituciones bajo su órbita.<sup>3</sup>

Al acercarse el primer aniversario de su gestión, el intendente de facto capitán de navío (RE) Augusto Félix Cristiani hacía referencia a la política cultural en la prensa local y sostenía que «las manifestaciones de la cultura en el ámbito municipal han sido fomentadas y auspiciadas acorde con las disponibilidades, contribuyendo así a fortalecer la imagen que el resto del país tiene de Rosario como ciudad culta»<sup>4</sup>. No especificaba cuáles eran esas «manifestaciones de la cultura», pero su referencia a un imaginario existente sobre la ciudad como «culta» al que se buscaba «fortalecer» parece indicar que no hubo intenciones de innovar en esta cartera. Por su parte,

2. El área de cultura del municipio sufrió numerosos cambios desde su conformación en las décadas iniciales del siglo XX (Montini, 2020). Tanto su denominación y las dependencias a su cargo como su ubicación en el organigrama de gobierno se fueron modificando en el tiempo. En 1984 ascendió en el organigrama institucional pasando a ser Subsecretaría de Cultura, siguió dependiendo de la Secretaría de Gobierno y Cultura pero contaba con presupuesto propio (Bortolotti, 2020).

3. Las instituciones que dependían de la DGC en el período eran: la Biblioteca Gral. San Martín y la Escuela Municipal de Taquigrafía (transferidas en abril de 1976 ante el cierre del Consejo Deliberante del cual dependían hasta el momento), el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino (MMAJBC), el Museo Municipal de Arte Decorativo «Firma y Odilo Estevez» (MMADFOE) y la Biblioteca Argentina.

4. «El intendente hizo un balance de su gestión», *La Capital*, 28 de abril de 1977.

el secretario de gobierno, capitán de corbeta (RE) Enrique Mac Laughlin, señaló como prioritarias «las áreas de cultura y de relaciones vecinales, sin perder de vista, por ello, las otras importantes funciones que son de su competencia...».<sup>5</sup> Luego enumeró de forma difusa la agenda de la Dirección: «En el aspecto cultural dijo que se programarán conciertos, conferencias y todo tipo de reuniones culturales de verdadera jerarquía, acordes con el nivel de nuestra ciudad».<sup>6</sup>

El mismo año 1977, la intendencia creó un Consejo Asesor Cultural, compuesto por «personas destacadas por sus antecedentes y relevancia en las distintas expresiones culturales, invitados por el Departamento Ejecutivo conforme a las proposiciones que formule la Dir. Gral. de Cultura» (Decreto n.º 3316) y por un

representante de la municipalidad a designar por la Secretaría de Gobierno, la participación tenía carácter ad honorem y duración de un año. Su función era acompañar la gestión de la Dirección, sugiriendo actividades culturales y opciones materiales para concretarlas.

La decisión tomada no constituía una excepcionalidad en la trayectoria del organigrama municipal, desde los años sesenta se alternaron formaciones similares,<sup>7</sup> tal como lo refleja el texto del decreto:

Vista la necesidad de implementar medidas conducentes a fin de revitalizar la acción cultural en el ámbito de la ciudad, dando impulso a la labor oficial y a la que desarrollan las instituciones culturales de nuestro medio, (...) promocionando las inquietudes de entes oficiales y sectores privados en el

5. «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977.

6. «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977.

7. En 1960 tuvo efímera vida una Comisión Municipal de Cultura (Ordenanza 1454), conformada por un directorio de siete miembros ad honorem designados por el ejecutivo con acuerdo del Concejo Deliberante. En 1962, se reformula la Comisión como organismo autárquico que debería rendir cuentas a la Secretaría de Gobierno, Cultura y Asistencia Social (Circular 204) y quedaría conformada por un presidente y tres vocales a designar por el ejecutivo con acuerdo del Concejo Deliberante, sin mención a remuneraciones. En 1968 se creaba un nuevo Consejo Asesor Cultural (Decreto 36489) cuyo propósito era «la coordinación de las actividades culturales que se realicen en el municipio tendientes a la preservación del acervo y a la promoción de la actividad cultural...», asimismo «...ejercerá un control permanente sobre las actividades culturales que se desarrollen en el Municipio y propondrá al Departamento Ejecutivo, mediante informe fundado, las medidas tendientes a evitar desviaciones lesivas o a la sana evolución cultural del Pueblo o a la coordinación de las actividades culturales que se practiquen». Este consejo estaba integrado por las instituciones culturales «más representativas de la ciudad» y a cargo de tres funcionarios a designar por el ejecutivo, entre los cuales debía estar el director de Cultura. Es interesante resaltar que en esta instancia se incorpora a este cuerpo asesor la tarea de control y censura sobre las actividades culturales y se lo entiende como custodio de la «salud cultural» de la ciudad. No aparecen menciones del mismo tenor para el Consejo de 1977.

sentido expresado, y considerando que en otras oportunidades se ha contado con un órgano asesor en materia cultural para cooperar en el desarrollo de distintos aspectos que hacen a la acción municipal en uso de sus atribuciones (Decreto N.º 3316).

La insistencia a lo largo de los años y bajo diversos gobiernos en generar estos consejos o comisiones puede vincularse, por un lado, a la persistencia de una impronta administrativa en el área de cultura sin capacidad de coordinar las agendas de las distintas dependencias o desarrollar una programación propia y, por otro lado, a la creación de espacios de participación para aquellos miembros de la burguesía local que actuaban como promotores proporcionando sustento material a algunas instituciones y actividades culturales. En el contexto específico que nos ocupa debe agregarse, siguiendo el planteo de Águila (2019), la intención de Cristiani de ganar la adhesión o el beneplácito tanto de sectores económicos relevantes como de la ciudadanía rosarina en general. En balance, la creación de un nuevo consejo en 1977 no impulsó la modificación del perfil administrativo de la DGC, más bien reafirmó la no organicidad de la política municipal.

Más allá de los discursos públicos y la apelación a recursos institucionales ya conocidos, lo cierto es que la DGC no contó durante todo el período dictatorial con presupuesto propio, sino que tuvo a su cargo la administración de los

fondos destinados a las instituciones bajo su dependencia y a la realización de actos conmemorativos oficiales como la Semana de la Bandera. El testimonio de María Cristina Calvi, trabajadora municipal, apunta en la misma dirección:

...cuando empezó el centro cultural [en 1979], esto es bastante peculiar e interesante, Rosario no tenía una gestión de cultura oficial de presencia fuerte, es decir, no había ni secretaría, ni subsecretaría de cultura, había una dirección de cultura (...) que tenía una impronta a veces más administrativa que de organizar actos porque, digamos, la gran gestión de cultura oficial la llevaron durante cincuenta años, el Museo Castagnino y la Biblioteca Argentina que eran las dos grandes referentes de la cultura oficial de Rosario. Tenían conferencias, hacían proyecciones, ciclos, cursos, más las exposiciones obviamente, lo propio de arte del museo y la Biblioteca Argentina también con convocatoria de ciclos de conferencias y, después, en lo que yo recuerdo de la dirección de cultura era que a lo mejor hacían algún tipo de concurso de poesía, o de alguna cuestión así, organizaba la Semana de la Bandera, o sea, muy vinculado a lo oficial y no mucho más. (Entrevista con la autora, 23/09/14).

Con la intención de describir el escenario institucional al que se incorpora el CCBR, Calvi señala que la inexistencia de lo que llama una «cultura oficial de presencia fuerte» era una realidad que excedía ese período

dictatorial y se retrotraía hasta el momento inaugural del campo cultural local. En este sentido, señala a la baja jerarquía de una dirección general en el organigrama municipal como explicación de la «impronta a veces más administrativa que de organizar actos». Siguiendo esta última idea, debe considerarse que durante el gobierno de facto distintas dependencias<sup>8</sup> intervenían en la agenda cultural sin que existiera una coordinación entre ellas. La misma entrevistada señala que cada dependencia debía presentar informes a la intendencia cada año con la programación proyectada para el período siguiente; no obstante, los fines de este requerimiento no eran de tipo organizativo, sino más bien de supervisión.

En cuanto a las iniciativas privadas, el ejecutivo municipal se expedía a través de decretos de autorización que se dividían en: declaraciones de interés, adhesiones, auspicios y aceptación de donaciones. Las declaraciones de interés y de adhesión constituían un respaldo institucional para la actividad en cuestión, mientras que los auspicios implicaban además alguna erogación presupuestaria. Lo que ingresaba

como donación era, en su mayoría, fondos privados para financiar actividades organizadas por el municipio. Tal era el caso, por ejemplo, del CCBR que recibía numerosas donaciones para financiar la realización de sus actividades periódicas.<sup>9</sup>

Hacia 1980, el gobierno militar a nivel nacional comenzó a mostrar signos de una crisis interna que asumió la forma de desplazamientos y recambio de autoridades. De acuerdo con Paula Canelo (2008), tras el establecimiento de los objetivos primarios del régimen dictatorial, la sistemática persecución a los opositores y una política económica neoliberal, se hicieron manifiestas las divergencias al interior de las Fuerzas Armadas y con la franja civil que había propiciado el golpe. Con la asunción de la presidencia del general Roberto E. Viola, el sector más «político» de los militares intentó saldar las disputas hacia adentro y renovar la imagen del régimen hacia afuera. El ingreso de civiles pertenecientes a partidos políticos adherentes al régimen al elenco estatal, en sus distintos niveles, fue la estrategia más visible de esta segunda etapa (Canelo,

8. La DGC, la Secretaría de Gobierno y Cultura, la propia Intendencia, el MMBAJBC, la Biblioteca Argentina, el MMADFOE y el CCBR.

9. Por ejemplo: Decreto N.º 1396 del 19 de agosto de 1981, «Acéptase el aporte de ochocientos mil pesos mensuales desde agosto hasta diciembre inclusive, de 1981, ofrecido por Aerolíneas Argentinas, para solventar los gastos originados por el Ciclo de Teatro, programado, organizado y realizado en el Centro Cultural B. Rivadavia». Decreto N.º 1534 del 8 de septiembre de 1981, «Aceptase la donación de diez millones de pesos ofrecida por el Banco Alianza de Rosario Coop. Ltda. para solventar los gastos originados por el Ciclo de Conferencias «Impresionismo, expresionismo y corrientes artísticas de posguerra» con sus cursos de Literatura, Música y Artes Plásticas, programado, organizado y realizado en el Centro Cultural B. Rivadavia».

2008). En la provincia de Santa Fe, el Partido Demócrata Progresista (PDP) fue la estructura política que se integró a la estrategia militar y sus dirigentes pasaron a ocupar diversos roles en las carteras ejecutivas (Alonso, 2006). En el municipio rosarino se produjo el recambio de autoridades en abril de 1981 con el ingreso de Alberto Natale, secretario general de la Junta Ejecutiva del PDP, al cargo de intendente (Poniso, 2022; Grubisic, 2010).

A nivel de las políticas culturales hubo una clara continuidad en la cartera municipal. Del relevamiento de las menciones a la temática en la prensa local emerge una diferenciación solo en el plano del énfasis. Mientras Cristiani y sus funcionarios insisten en la imagen de una «ciudad culta» y resaltan una supuesta «alta jerarquía» de la cultura local<sup>10</sup>, en la gestión de Natale, las referencias fueron de índole meramente económicas, referidas a obras o presupuesto.<sup>11</sup> Lo señalado parece indicar que las búsquedas, puramente retóricas, de construir un perfil culto para el régimen militar local fueron perdiendo fuerza ante la urgencia de la situación económica que pasa a ser el tema central en los años finales de la dictadura.

## **El Centro Cultural Bernardino Rivadavia**

La apertura del CCBR en 1979 constituyó la mayor novedad en materia cultural estatal bajo la dictadura, por su ubicación céntrica, sus importantes dimensiones y por la abigarrada agenda que propuso.<sup>12</sup> Si bien el proyecto de creación de un centro cultural para la ciudad existía desde décadas antes, diversas circunstancias habían impedido su concreción hasta que la realización del Mundial de Fútbol en 1978 abrió nuevamente las expectativas. Rosario fue nombrada sub sede del evento deportivo y, con el objetivo de cumplir dicha función, recibió fondos para distintas obras del Ente Autárquico Mundial 78 que dependía del ejecutivo nacional. Parte de ese dinero se destinó a la construcción de un centro de prensa.

Ubicado en el área céntrica de la ciudad, en un sector de la Plaza Pinasco (actual Plaza Montenegro) —la manzana comprendida por las calles San Luis, la peatonal San Martín, San Juan y la cortada Barón de Maúa—, el espacio fue cedido por la municipalidad bajo la condición de que el inmueble fuera heredado por la

10. Véase «Definió los objetivos de su gestión el secretario de Gobierno de la Comuna», *La Capital*, 23 de marzo de 1977; «El intendente hizo un balance de su gestión», *La Capital*, 8 de abril de 1977; «Refirióse a la obra de gobierno comunal el intendente Cristiani», *La Capital*, 24 de marzo de 1980.

11. Véase «Reseñó su gestión el intendente municipal», *La Capital*, 18 de septiembre de 1981; «El doctor Natale dio un informe sobre su gestión, al cumplir ocho meses de gobierno», *La Capital*, 16 diciembre de 1981.

12. La otra novedad institucional fue la creación del Museo de la Ciudad (Ordenanza N.º 2918) en 1981, bajo la intendencia de Alberto Natale.

misma al concluir el campeonato.<sup>13</sup> Para dicha locación se había proyectado, a fines de los años cincuenta en el momento de auge modernizador bajo la intendencia de Luis Cándido Carballo, un complejo edilicio que combinaba cultura y negocios, con la idea de reconvertir el espacio que dejaba vacío la demolición del mercado central. El ambicioso proyecto, perteneciente al arquitecto Oscar Mongsfel, consistía en un estacionamiento subterráneo del Automóvil Club Argentino —el único sector en concretarse en esa fecha temprana— sobre el cual se erigiría un centro cultural, un hotel y un supermercado. El mismo fue tomado como base y parcialmente reformado por quienes construyeron el Centro de Prensa en 1978.

Luego de un llamado a concurso, se adjudicó la obra a Estudios Asociados, empresa local integrada por los arquitectos Juan y Mario Solari Viglieno, Andrés Facchini y Rubén Giménez Rafuls. El plazo fijado por el Ente Autárquico Mundial 78 no permitió el desarrollo del proyecto completo, sino que el mismo fue adaptado a los tiempos y necesidades del evento por venir y al acuerdo ya rubricado con la intendencia de crear un centro cultural público y una plaza seca a su alrededor.

En la Memoria presentada ante la municipalidad al concluir la obra se mencionaba el aprovechamiento de la estructura preexistente y su proyección futura:

El edificio para el Centro de Prensa de Rosario se ha construido en el predio que perteneciera al antiguo Mercado Central de la ciudad, transformado hoy en una plaza seca que cubre los subsuelos de estacionamiento del Automóvil Club Argentino y sobre parte de la estructura resistente, cuyos fustes de columnas estuvieron disimulados con marcos de mampostería que forman plantereros y que habían sido previstos para la construcción de un Centro Cultural, hotel de 14 pisos, supermercado, etcétera. (Angeloni y Calvi, 2002:11).

En el Decreto n.º 3180 del 20 de abril de 1977, que disponía el inicio de las obras, se dejaba establecido cuál sería el destino final del edificio. Se argumentaba allí también que dicha construcción «permitirá a la ciudad de Rosario contar con un centro cultural que financieramente le sería imposible concretar en la actualidad». Unos meses después se le asigna, por elección del intendente de facto, el nombre de Bernardino Rivadavia «en homenaje al ilustre patriota».<sup>14</sup>

13. Gladys Angeloni, entrevista con la autora, 21/08/14.

14. Decreto N° 4660 del 16 de septiembre de 1977. En el año 2012, el Concejo Municipal de la ciudad aprobó el pedido de cambio de nombre por el de «Roberto Fontanarrosa», en homenaje al dibujante y escritor de origen rosarino fallecido en 2007.

Al concluir el mundial, más allá de lo acordado inicialmente, el espacio fue objeto de disputas entre los distintos sectores de las Fuerzas Armadas. Si bien se sostuvo la voluntad de poner en funcionamiento el centro cultural, este debió compartir edificio con Aerolíneas Argentinas —bajo control de la Fuerza Aérea— que ocupaba el hall de ingreso y con la emisora radial local LT2 —intervenida por el Ejército— que ocupó el tercer piso. Tanto para la empresa aeronáutica como para la radio, la instalación en el nuevo edificio significó incorporar mejoras tecnológicas significativas. Por una parte, Aerolíneas inauguró un sistema computarizado para la reserva de pasajes con conexión directa con Buenos Aires; por su parte, LT2 incorporó la emisión en frecuencia modulada estéreo.<sup>15</sup> A modo de reciprocidad por el espacio cedido, Aerolíneas Argentinas debía otorgar sin cargo cinco pasajes mensuales para el trayecto Rosario–Buenos Aires, Buenos Aires–Rosario, o distancias equivalentes, lo cual se sostuvo hasta 1985 cuando abandona el edificio por falta de espacio. Por su parte, el arreglo con la radio establecía

que se le cederían espacios de emisión al CCBR para dar difusión a sus actividades. Esto último, de acuerdo con el testimonio de Calvi, nunca se concretó.

La novel institución se integró al organigrama municipal como dirección general bajo la órbita de la Secretaría de Gobierno y Cultura, por lo tanto, independiente de la DGC dado que se apuntaba a su autarquía.<sup>16</sup> Así, el presupuesto asignado era mínimo considerando las dimensiones del espacio<sup>17</sup> pero se compensaba con las donaciones de empresas o privados que auspiciaban algunos ciclos y los recursos propios que se generaban con el alquiler de las salas destinadas a la realización de congresos y convenciones. En este sentido, el CCBR es un caso excepcional dentro del municipio, y es esta característica la que le permitió sostener una poblada agenda de actividades gratuitas o de entrada mínima durante estos años.

La elección del director fue delegada por el intendente en su secretario de Gobierno y Cultura, Dr. Mario Alberto Casanova, quien conformó una comisión para tal fin. Integrada por el subsecretario de gobierno,

**15.** «Planificóse la labor del Centro Cultural en 1979», *La Tribuna*, 7 de noviembre de 1978.

**16.** Esto se modifica con la llegada de la democracia cuando se crea la Subsecretaría de Cultura y el CCBR pasa a depender de la misma.

**17.** El edificio contaba con salas con capacidad desde 80 a 400 personas. En Planta Baja se ubicaron las dependencias administrativas del CCBR. El entrepiso que había funcionado como Sala de Prensa se transformó en la Sala E con capacidad para 400 personas. El 1er piso quedó conformado por la Sala C para 120 personas y la Sala B para 80, además de seis oficinas para apoyatura administrativa de los congresos. En el 2do piso, la Sala F se reservó para las actividades propias del CCBR y la Sala D se destinó para exposiciones temporarias, ambas con capacidad para 200 personas.

Dr. Carlos Horacio Álvarez, la directora general de Cultura, Laura del Arco, y el presidente de la Fundación Museo Castagnino, Escr. Gonzalo Martínez Carbonell, la comisión fue la encargada de elaborar una terna de candidatos a partir de sus antecedentes. El secretario seleccionó entre los propuestos al civil Kurt Fischbein.<sup>18</sup> Al conocerse su designación, la prensa local reseñaba así el perfil del reciente funcionario:

El señor Kurt Fischbein nació en 1926. Desde 1956 está radicado en nuestra ciudad. En 1970 creó la Comisión de Homenaje a Ludwig van Beethoven de Rosario, en el bicentenario del nacimiento del compositor, la que dirigió durante toda su actuación. En 1971 concretó la Primera Semana de la Cultura Alemana en Rosario. Desde entonces actúa en Rosario para el departamento cultural de la embajada del citado país y organiza anualmente conciertos especiales. En el mismo año formó y preside actualmente el Instituto de Intercambio Cultural y Humano Universal.<sup>19</sup>

Se trataba, entonces, de una figura con fuertes vínculos con el campo cultural, de perfil intelectual y sin filiación partidaria conocida y que, además, se desempeñaba en ese momento como representante

en la ciudad del Instituto Goethe de Buenos Aires.

Al no existir objetivos o misión establecidos en el decreto de creación, el diseño de estos quedó a cargo del director, al igual que la elaboración del organigrama institucional y la selección del personal. Si bien no consta que se haya formalizado en una presentación escrita, resulta claro que la actuación de Fischbein contó con el respaldo de las autoridades. Se estableció una organización interna dividida en tres departamentos dependientes de la Dirección General: Actividades Culturales, Administración y Finanzas, y Congresos y Exposiciones. El personal asignado, en su mayor parte, fueron ingresantes a la planta municipal. Áreas centrales como Actividades Culturales y Congresos y Exposiciones estuvieron a cargo de dos jóvenes empleadas que iniciaron su labor en el municipio a partir de allí: María Cristina Calvi, a cargo de la agenda cultural, y Gladys Angeloni, a cargo de coordinar los eventos externos.

Por decisión de la intendencia se creó una comisión asesora que actuaría ad honorem en la puesta en marcha de la institución.<sup>20</sup> Estaba integrada por personas vinculadas a la cultura de la ciudad desde la práctica artística, la escritura, el periodismo

18. Decreto N.º 7662, 21 de julio de 1978.

19. «Asumió el gerente del Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *La Tribuna*, 26 de julio de 1978.

20. Decreto N.º 8593, 20 septiembre de 1978.

o el mecenazgo: Rosa Aragone de Alessi, Fernando Chao, Oscar F. Defante, Amelia Hevia de Delgado, Mirta Detrizio, Julia Quinteros de Fischbein, Amadeo Andrés Gatti, Alberto Vila Ortiz, Marcelo Weill. En 1981, la Comisión modificaba, levemente, su conformación con la inclusión de Hugo Alessi y la salida de Chao, Detrizio, Quinteros de Fischbein, Gatti y Villa Ortiz, quien cumplía funciones de director de la cartera de cultura desde el año 1979.<sup>21</sup>

De acuerdo con María Cristina Calvi, la Comisión:

Le daba apoyo al director, no decidían sobre la programación pero se reunían una vez al mes y generalmente el director comentaba de las actividades y a lo mejor hacían una sugerencia de a quién se podía o no se podía traer, o había empresarios también y le brindaban apoyo para hacer el contacto con alguien o le sugerían quién podía ser un auspiciante (...), era un apoyo a la gestión y también un apoyo en el sentido de ayuda financiera porque podían dar su contacto de gente que

podía ayudar a colaborar económicamente. (Entrevista con la autora, 23/09/14).

En los primeros años de la nobel institución fue importante contar con los contactos que ponían a disposición los integrantes.<sup>22</sup> A esto deben agregarse los vínculos personales del director, los cuales resultaron claves al momento de obtener los fondos necesarios para sostener las actividades.<sup>23</sup>

El CCBR se destacó rápidamente entre la oferta cultural de la ciudad, tanto pública como privada, porque su agenda de actividades era variada, numerosa y se extendía a lo largo del año. Cursos anuales, conferencias, exposiciones, cine, teatro y música en vivo cada semana de abril a diciembre, lo cual era una novedad entre las instituciones públicas. Calvi afirma que el propósito del director era:

generar una conciencia en la gente que fuera de opinión y de crecimiento intelectual o espiritual en cuanto a incorporar cosas diferentes al margen de lo cotidiano, o sea, la idea de Fischbein era educación. Educar

**21.** Decreto N.º 1131, 30 junio de 1981.

**22.** A su vez, algunos integrantes de la Comisión formaron parte de la programación como profesores y conferencistas.

**23.** Numerosas firmas locales realizaron aportes monetarios o donaciones a lo largo de los primeros años de funcionamiento: «La Segunda» Cooperativa Limitada de Seguros Generales; Banco Provincial de Santa Fe; Siry; del Gerbo; Azanza S.A. (dona equipo de sonido); ElectroSur S.A. (dona una estufa); Aerolíneas Argentinas y la Asociación de Agentes de Viajes (premio concurso mural); Banco Alianza Rosario Cooperativo; Rosario Refrescos; Banco Municipal de Rosario; Fundación Héctor Astengo»; Asociación de Cooperativas Argentinas; Francovich S.A.; SIPAR S.A.I.C.; Defante y Cia. S.A.; Amigos de Francia; Química del Caucho S.A.C.I.F.; Bolsa de Comercio de Rosario.

a la gente en la apreciación, por eso los primeros ciclos se llamaban Iniciación a la apreciación de la música, de la literatura, de las artes plásticas, (...) por eso los cursos tenían una idea muy didáctica...

En este mismo sentido, el primer informe de gestión sostenía que «el Centro Cultural es un lugar donde se concentra todo lo que hace a la divulgación de la cultura en el sentido más amplio de la palabra».<sup>24</sup>

Este afán de divulgar la cultura se organizaba en torno a los cursos anuales gratuitos que tenían un carácter formativo y estaban orientados a un público amplio, no especializado, y los fines de semana destinados a eventos puntuales o ciclos de teatro, música y cine con una entrada mínima. Además

de esta programación estable se realizaban ciclos cortos de conferencias y charlas que no tenían una regularidad pautada. Cada año se proponía un curso ligado a la Historia del Arte occidental<sup>25</sup> que se desplegaba en tres ejes: artes plásticas, música y literatura. Algunos años hubo ciclos dedicados al arte americano y argentino<sup>26</sup>, también siguiendo los ejes de artes plásticas, música y literatura. Luego, complementaban la grilla conferencias de diversos ejes temáticos: historia nacional, pensamiento occidental, divulgación de las ciencias, actualidad nacional.<sup>27</sup> Y en los «Sábados Culturales» se alternaba música, teatro y cine.

Los ciclos de cine y algunas exposiciones fueron posibles también a partir de la cercanía que Fischbein mantenía, en este

**24.** Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Informe de gestión 1979–1980.

**25.** Este ciclo fue variando de nombre y de docentes a cargo. En 1979 se llamó «Historia del Arte Universal» y estuvo a cargo de Eduardo Serón (artes plásticas), Eduardo Dughera (literatura), Eduardo Piantino (música). En 1980 estuvieron divididos en Música (Eduardo Piantino y Diana Rud), Artes plásticas (Pedro Sinópoli y Clelia Barroso de Machado) y Literatura (Margarita Torriani, Leda Bani de Costa y Eduardo Dughera). En 1981 el ciclo se llamó «Impresionismo–expresionismo. Corrientes artísticas de posguerra» y estuvo a cargo de Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas), Fernando Avendaño (Literatura), Eduardo Piantino (Música). En 1982, «Barroco» estuvo a cargo de: Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas), Pedro Sinópoli (Arquitectura), Eduardo Piantino (Música). En 1983, «Entre el Barroco y el Impresionismo»: Clelia Barroso de Machado (Artes Plásticas) y Eduardo Piantino (Música).

**26.** En 1979 el curso «Historia del Arte americano y argentino» comprendía los ejes: artes plásticas a cargo de Rosa María Ravena, literatura a cargo de Laura Milano y música a cargo de Dante Grela y Eduardo Piantino. En 1980 el ciclo dedicado al «Arte argentino» se dividió en: literatura a cargo de Laura Milano, pintura argentina contemporánea a cargo de María Suardi e historia de la música argentina a cargo de Eduardo Piantino. En 1983, el ciclo «La Argentina» tuvo una sección dedicada a «Artes siglo XX» a cargo de Rafael Sendra.

**27.** En estos ciclos cada encuentro abordaba temáticas independientes y estaba a cargo de distintos expositores: Prohombres Argentinos, Divulgación de las ciencias, Pensamiento del Hombre (comienza en 1980), Temas Actuales («El niño» en 1979, «Soberanía argentina» en 1980), Curso «Problemas Energéticos en la Argentina» (1980), «Del Teatro al Espectador» (1981), «La Argentina: geografía económica» (1981).

caso, con distintas instituciones culturales y funcionarios diplomáticos de diversos países residentes en Rosario o Buenos Aires. El perfil universalista de las propuestas contó con la colaboración de las siguientes instituciones: Instituto Goethe de Buenos Aires; Centro G. Pompidou; Embajada de Francia; Embajada de Japón; Sociedad Internacional de Educación por el Arte (INSEA), organización vinculada a la UNESCO; Centro de Información y Documentación de Israel para América Latina (CIDIPAL); Embajada de Austria; Embajada de Australia; Embajada de Suecia; Embajada de la República Federal de Alemania; Embajada de la República de la India; Asociación Israelita de Beneficencia (Departamento Cultura); Cinemateca Embajada de Canadá; Instituto de Asociaciones Agropecuarias del Norte; Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires; Consulado del Perú; Centro Bhakti Vedanta.

La gratuidad de los cursos, que se financiaban con el aporte de privados,<sup>28</sup> y su diagramación por fuera del horario

comercial dan cuenta del segmento de público al que se privilegiaba, sectores medios y medios bajos con inquietudes culturales o aspiraciones de ascenso social. El carácter pedagógico que la institución se había otorgado como fundamento de su acción se reforzaba en el reconocimiento otorgado en cada fin de ciclo a quienes sostenían su asistencia a lo largo del año.

Por su ubicación, características edilicias y, en particular, por la receptividad de su director, el CCBR se instaló rápidamente en la comunidad como un espacio accesible y a disposición de propuestas que contuvieran manifestaciones artísticas locales. Instituciones de muy diverso tipo encontraron en el centro cultural un espacio gratuito para mostrar sus producciones<sup>29</sup> pero también iniciativas particulares de jóvenes artistas fueron atendidas por Fischbein. Este último es el caso del grupo Multiarte y las muestras colectivas Jóvenes Artistas se Manifiestan (JAM).

Multiarte<sup>30</sup> era un colectivo de artistas, en su mayoría jóvenes que estaban iniciando

**28.** Calvi sostiene que «lo que era artes escénicas, cine, música, teatro, el valor de la entrada equivalía a un pasaje de ómnibus..., esa recaudación servía para costear parte del ciclo, aunque sea el costo de la imprenta. Pero los ciclos de conferencias, en general, todos tenían alguna empresa o banco cooperativo que auspiciaba y nos pagaba el costo del conferenciante...».

**29.** Las siguientes organizaciones realizaron muestras entre 1979 y 1983: Coro Estable de Rosario; Ateneo Foto Cine de Rosario; Asociación Rosarina de Cultura Inglesa (ARCI); Peña Fotográfica Rosarina; Federación Argentina de Fotógrafos; Asociación de Amigos del Arte; Taller de Artes Plásticas, Titeres y Literario; Centro Indianista de Rosario.

**30.** Multiarte se conforma en 1979 con la intención de generar instancias de acción conjunta entre distintas disciplinas artísticas. Entre 1979 y 1980 realizaron diversas actividades, entre las que se destaca el evento multidisciplinar en el CCBR en el que participaron más de 70 artistas (Bortolotti, 2021).

su formación, de distintas disciplinas que solicitaron el espacio para realizar una muestra en octubre de 1979. La propuesta comprendía una exposición de artes visuales, recitales poéticos, música, danza contemporánea y teatro. El actor Luis Jaimes, integrante del grupo, recuerda que a pesar de un problemático primer contacto con Fischbein, «el tipo, ya te digo, como era muy culto, muy refinado por esa situación nos quiso demostrar que él seguía incólumemente en su designación de promover la cultura...»<sup>31</sup> En este caso, una acalorada discusión que se produjo entre el director y otro miembro del colectivo no fue impedimento para que realizaran allí su propuesta. Por su parte, el ciclo JAM surgió de una propuesta que dos jóvenes, Mario Piazza<sup>32</sup> y Daniel Scheimberg<sup>33</sup>, presentaron al director y que pasó a formar parte de la programación anual desde 1979 hasta el final de la gestión. Si bien la propuesta original era realizar muestras de las disciplinas de interés de los impulsores, Super 8 y artes plásticas, el centro incorporó el ciclo a su agenda y agrupó bajo la misma denominación una diversidad de propuestas:

muestras de talleres de arte para infantes, muestras de coros infantiles y juveniles de la ciudad, muestras de agrupaciones de artistas plásticos, recitales de bandas integradas por jóvenes músicos, entre otras (Bortolotti, 2021).<sup>34</sup> Piazza recuerda que «se podían hacer allí cosas que solo en ámbitos más marginales podían hacerse... pero no era que hubiera allí una libertad ilimitada».<sup>35</sup> De acuerdo con la artista plástica Claudia del Río, que participó en varias oportunidades del JAM, «Fischbein era alguien que gustaba mucho de la gente joven y era muy abierto. Su cabeza alemana..., eso sí lo tengo muy presente, de que [Daniel] Scheimberg opinaba eso..., como alguien muy querido».<sup>36</sup>

Para comprender esta aparente dualidad entre la tradición y lo emergente, nos interesa retomar la diferenciación que propone Raymond Williams (2000) entre instituciones y formaciones. Las formaciones constituyen variados tipos de agrupamientos culturales, caracterizadas por su escaso número de miembros, por la rapidez en que se constituyen y disuelven, y por la ausencia de reglas que rijan su funcionamiento; todo

**31.** Entrevista con la autora, 02/10/19.

**32.** Mario Piazza (1956–2024) realizador audiovisual rosarino, pionero local del Super 8.

**33.** Daniel Scheimberg (1957), artista visual y arquitecto rosarino.

**34.** Las fechas dedicadas a las artes plásticas reunieron un considerable número de obras y de jóvenes estudiantes, en su mayoría, de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes, dependiente de la Universidad Nacional de Rosario. La primera convocatoria en junio de 1979 reunió 54 jóvenes artistas, la última en junio de 1983 a 118 (Bortolotti, 2021).

**35.** Entrevista realizada vía correo electrónico, octubre–noviembre de 2014.

**36.** Entrevista con la autora, 1/11/19.

lo cual les da un carácter informal que las distingue claramente de las instituciones en tanto cuerpos regulados y estables en su conformación. El autor establece un par clasificadorio que diferencia las formaciones según su organización interna y según su funcionamiento externo. En cuanto a la dinámica interna, nos encontramos con aquellas que se organizan a partir de una filiación formal de sus miembros, otras que giran en torno a una serie de manifestaciones públicas de carácter colectivo y aquellas que se reúnen solo eventualmente y tienen una vaga conciencia de grupo. Con respecto al funcionamiento externo pueden encontrarse formaciones de especialización, en las cuales se practica una rama específica del arte; las formaciones alternativas que se dedican a promover a través de la publicación o exposición de aquellas manifestaciones resistidas, segregadas o ignoradas por la cultura oficial; finalmente, las formaciones de oposición que impugnan el orden cultural vigente y, por sobre él, al orden social global (Williams, 2000).

Para comprender la dinámica cultural, el autor piensa tres categorías: lo dominante, lo emergente y lo residual, que permiten pensar el modo en el que las

formas culturales surgen y se transforman al interior del campo. Lo dominante constituye aquellas formas hegemónicas que están fuertemente instaladas e institucionalizadas frente a lo cual surge lo emergente como lo radicalmente nuevo, lo inédito. Esto nuevo emergente no debe ser confundido con las nuevas formas que puede tomar lo dominante. Por otro lado, lo residual constituye las formas culturales pertenecientes a un pasado relativamente reciente pero que aún están disponibles para ser utilizadas, inclusive como oposición a lo dominante. Así, el autor plantea una idea dinámica de lo tradicional, no como mera continuidad, sino como reconstrucción selectiva de las corrientes pasadas (Williams, 2000).

En otro lugar, hemos abordado al colectivo Multiarte y el JAM como experiencias emergentes (Bortolotti, 2021); aquí nos interesa pensar al CCBR como una institucionalidad alternativa. En este sentido, siguiendo la definición de Williams, una institución sostendría un carácter alternativo al funcionar como receptora y difusora de propuestas artísticas e intelectuales emergentes no inscriptas en la tradición<sup>37</sup> o reactivas a la misma.

37. Raymond Williams (2000) define a la tradición como «una fuerza activamente configurativa» (137) que enlaza elementos del pasado con la escena actual: «constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predisposición continuidad» (138).

Identificamos distintos factores que ayudan a explicar lo anterior. Por un lado, el carácter fundacional de esta primera gestión supuso no tener una trayectoria anterior a la cual dar continuidad o de la cual diferenciarse. Por otro lado, al tratarse de un centro cultural, denominación única bajo la órbita municipal en ese período, otorgaba cierta flexibilidad a la hora de pensar el tipo de actividades que resultarían adecuadas para la institución. Ambos elementos distanciaban al CCBR de otras instituciones culturales de la ciudad que habían sido referentes de la agenda en las décadas anteriores. Sumado a esto y recuperando los testimonios citados más arriba, la personalidad de Fischbein, su perfil de intelectual liberal y su colocación en el campo cultural local y nacional se combinó con los factores señalados para configurar una política cultural aperturista. Dicha política, especialmente dirigida a quienes se iniciaban en la carrera artística, le permitió al CCBR alojar en su agenda una dimensión alternativa a la cultura dominante que se desarrolló en paralelo a sus propuestas oficiales.

***En ese cielo de libertad permite,  
Padre mío, que despierte nuestra  
Patria...***<sup>38</sup>

Donde nada teme el alma, donde el saber es libre, donde no está roto el mundo en pedazos por las paredes medianeras, donde la palabra surge de la hondura y de la verdad, donde el luchar infatigable tiende sus brazos a la perfección, donde la clara fuente de la razón no se ha perdido en el desierto arenal de la costumbre, donde el entendimiento va contigo a acciones e ideales ascendentes, en ese cielo de libertad permite, Padre mío, que despierte nuestra Patria...

Rabindranath Tagore<sup>39</sup>

En este apartado nos interesa ahondar en la concepción de cultura que trasunta la política cultural de la institución, para esto retomamos el discurso inaugural con el que iniciamos este artículo. Allí Fischbein explicitaba sus ideas acerca de la cultura y la función de una institución dedicada a ella. Luego de saludar la presencia de las autoridades —el intendente de facto y su secretario de gobierno, el ministro de la Suprema Corte de Justicia, el representante del II Cuerpo del Ejército, entre otras jerarquías menores—, sostenía que lo que ponía en marcha a la institución «es

<sup>38</sup>. Frase de Rabindranath Tagore citada por K. Fischbein en su discurso inaugural (Angeloni y Calvi, 2002:60–61).

<sup>39</sup>. Fragmento citado por Fischbein en su discurso inaugural de abril de 1979.

el conocimiento, es la voluntad de ver al hombre estimulado y engrandecido (...) Ese deseo de entender, de ver, de saber, es el que en parte debe quedar satisfecho con el quehacer de este Centro» y establecía que «nuestra meta ha de ser divulgar cultura, cultura argentina, cultura universal. Para poder lograr este fin es menester formar, cultivar, para poder recibir, para poder comprender lo que es cultura» (Angeloni y Calvi, 2002:58).

De acuerdo con Williams, el término cultura comienza a asociarse desde el siglo XVIII a «un proceso de desarrollo “interior” o “espiritual” en oposición a un desarrollo “exterior”. El efecto primario que resultó de esta alternativa fue asociar la cultura con la religión, el arte, la familia y la vida personal, como algo distinto de —o activamente opuesto a— la “civilización” o “sociedad” en su nuevo sentido abstracto y general» (2000:25). Luego sumaría, en el siglo XIX, un sentido alternativo con el que convive hasta la actualidad: cultura como «el sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general...» (Williams, 2003:91). Por su parte, Terry Eagleton retoma en parte los planteos de Williams y resume las acepciones del término vigentes en la contemporaneidad en cuatro: «Puede designar 1) un corpus de obras intelectuales y artísticas; 2) un proceso de desarrollo espiritual e intelectual; 3) los

valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de las cuales viven hombres y mujeres, o 4) una forma de vida en su conjunto» (2017:13).

Cuando Fischbein afirma que se pretende «divulgar cultura», dar a comprender «lo que es cultura», supone la necesidad de deslindar y separar aquello que no es con el auxilio de un experto. El CCBR vendría a ocupar ese rol pedagógico y formador del gusto en un espectro amplio de áreas temáticas que excedía las disciplinas artísticas para abarcar también temáticas de interés general. Estas afirmaciones ubican la comprensión del término cercana a la acepción de cultura como desarrollo interior, espiritual e intelectual. Ahora bien, un poco más adelante daba cuenta de los objetivos que perseguiría la institución:

Pretendemos contribuir así para que se entiendan y aprecien las obras de arte en general y en especial la de los grandes genios que con su fina inspiración han logrado crear obras imperecederas que a través de su contemplación sirven hoy de solaz y consuelo en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad (Angeloni y Calvi, 2002:59).

En este fragmento, la cultura son las obras de arte, los grandes genios y sus creaciones imperecederas. La combinación de ambas dimensiones de la definición, como corpus de obra y como desarrollo intelectual, nos acerca a la entendida como «alta cultura»

que se buscaría difundir, enseñar a distinguir y apreciar para servir de «solaz y consuelo en esta época signada por la incompreensión, la violencia y la crueldad».

Esta concepción se instala en los debates en torno a lo que Andreas Huyssen llama la «Gran División», «el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas» (2006:7). Este discurso de la Gran División tuvo dominancia en dos períodos históricos, en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX y en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. No obstante, el autor señala la persistencia de la dicotomía alto/bajo en el ámbito académico al momento de escritura de su libro en los años ochenta, coincidentemente con el momento en que Fischbein ratificaba con sus dichos esa división.

Si bien en el discurso del director del centro cultural no se menciona esta oposición, la misma está implícita en la referencia al «gusto»: «Queremos que los que aquí concurren, para iniciar o ampliar sus conocimientos y su educación estética, elijan luego libremente sus preferencias y formen su gusto según su percepción individual». La idea de la necesidad de «formar el gusto» está asociada a una situación de carencia, producto de la pertenencia a cierta categoría social. Poseer «buen gusto», por oposición, se asocia a la adquisición de un conjunto de

indicadores sociales que revelan una elevada posición social (Miceli, 2002; Williams, 2003). No obstante, en quienes sostienen estas definiciones —Fischbein entre ellos— también persiste la búsqueda de «educar el gusto», es decir, de impulsar un proceso de aprendizaje por el cual una persona pueda adquirir las habilidades necesarias para llegar a «apreciar» las manifestaciones de la alta cultura. De hecho, la adquisición de un «buen gusto» es valorada en términos de elevación moral: «...hombres libres y cultos no matan al prójimo, no secuestran, no toman rehenes, no torturan, no van a integrar esas bandas de forajidos que con una denominación u otra conforman el terrorismo internacional que hoy siembra por doquier horror y dolor para intimidar a gobiernos y pueblos...» (Angeloni y Calvi, 2002:59).

Ahora bien, ese camino de elevación moral suponía un esfuerzo, una dedicación y un compromiso que se buscó incentivar de diversas maneras. Por un lado, el establecer una entrada paga, aunque fuera mínima, para algunas de las actividades pretendía dar cuenta de un valor intrínseco a todo acto cultural. En este sentido lo expresaba el subdirector Mario Hellwing:

En la actividad de los sábados se cobra una entrada mínima de \$ 1000<sup>40</sup> y si bien el

40. El equivalente al costo de un boleto del transporte público de la época.

beneficio obtenido es poco, lo hacemos por cuestiones de principio porque queremos formar la idea en Rosario de que la cultura no es gratis. Es decir, para hacer cultura y hacerla bien uno debe contar con un mínimo presupuesto y tenemos, además, que crear la idea de que, si uno quiere ver espectáculos culturales de calidad, tiene que pagar.<sup>41</sup>

La cuestión del «esfuerzo» que supone acercarse y poder apreciar las manifestaciones de la cultura se expresa aquí bajo la forma del «costo» monetario. El mismo Hellwing aceptaba que

ese presupuesto [el asignado por la Municipalidad] no alcanza para cubrir nuestro plan de actividades culturales, es por eso que estamos un poco supeditados a donaciones o a la buena disposición de los profesores que aceptan un pago mínimo. Nosotros no queremos que nadie nos dé algo gratis porque todo tiene su valor y en la medida en que hay que pagar algo, uno también le da su importancia.<sup>42</sup>

Por otra parte, las certificaciones que se otorgaban a quienes concurrían a los cursos anuales y, especialmente, los premios a las mejores asistencias son indicativos de la intención de alentar el compromiso del público.

Por último, volviendo al discurso inaugural, nos referiremos a las múltiples menciones que se hacen a conceptos vinculados a la libertad de expresión y creación:

contamos con la suerte de que en la República Argentina no es impuesta una cultura oficial como en aquellas vastas regiones de la tierra que sufrieran antaño y sufren hoy regímenes que en abierto desconocimiento de la dignidad humana dictan al escritor lo que debe escribir, al pintor lo que puede pintar y al músico lo que tiene que componer (Angeloni y Calvi, 2002:59).

¿A quiénes estaban dirigidas estas palabras? Con citas al escritor y diplomático argentino Eduardo Mallea, al Papa Juan Pablo II, al filósofo bengalí Rabindranath Tagore, el flamante director se referenciaba aquí en debates propios de la Guerra Fría. En este caso, se alineaba con el llamado «mundo libre» frente a los países del bloque soviético sometidos, de acuerdo con esta perspectiva, a gobiernos censores de las libertades artísticas. Su discurso, entonces, eludía el marco nacional y dialogaba con un universo de referencia integrado por sus interlocutores al interior del campo cultural a quienes consideraba pares —intelectuales, artistas, funcionarios y diplomáticos de perfil liberal.

41. «Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *Diario Rosario*, 16 de noviembre de 1980.

42. «Centro Cultural Bernardino Rivadavia», *Diario Rosario*, 16 de noviembre de 1980.

Si bien esta concepción de la cultura como superación personal e intelectual y como adquisición del gusto por las manifestaciones artísticas se referenciaba en premisas y valores del pensamiento liberal —de expresión, de creación y de consumo— que contradecían en parte los presupuestos ideológicos del régimen militar, no se hicieron públicos conflictos con los representantes locales. De acuerdo con el recuerdo de Calvi, quien se encargaba de la agenda cultural del CCBR, la programación que presentaban al municipio al inicio de cada año no tuvo ninguna objeción durante el período considerado.

### **A modo de conclusión**

A lo largo de este escrito nos propusimos analizar las políticas culturales desplegadas bajo la última dictadura militar a partir de un caso específico, el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de la ciudad de Rosario. Entendiendo que no puede suponerse un carácter homogéneo en el accionar del estado dictatorial, recorrimos sus lineamientos generales y los modos en los que las estructuras inferiores, en particular la municipal, integraron sus propias agendas de acción en materia de políticas culturales.

Para el municipio rosarino, más allá de las declaraciones dadas a la prensa local, no hubo en todo el período una política cultural integral. La gestión en dicha

materia quedó en manos de los directores de las distintas instituciones, sin una dirección ni coordinación por parte de la DGC. Vimos también que esta no fue una característica particular del período, sino que constituía el modo habitual de funcionamiento en las décadas precedentes. Asimismo, identificamos como rasgo de novedad la inauguración del CCBR y su política aperturista.

Entre 1979 y 1983, bajo la gestión de Kurth Fischbein, el centro cultural se posicionó como una institución de gran atracción para la ciudad. El propio edificio se destacaba en la fisonomía del centro rosarino por su volumen y altura, Calvi sostiene que «...en ese momento pasó a ser el edificio emblemático de lo que era la cultura municipal porque era un edificio muy visible, muy grande, más grande que la Biblioteca [Argentina], más grande que el Museo Castagnino (...), adoptó una visibilidad para la comunidad bastante importante, porque no había otra cosa además...».<sup>43</sup> Como examinamos en las páginas precedentes, la concepción de cultura como una actividad de especialistas que requería ciertas habilidades y conocimientos determinados para poder apreciar sus producciones fue el fundamento del accionar de estos primeros años. Con el objetivo de hacer accesibles las expresiones culturales, tanto en términos económicos como de apreciación a través

43. Entrevista con la autora, 23/09/14.

de la educación del gusto, se llevó adelante una política cultural de fuerte impronta pedagógica y formativa.

La colocación cultural, social y política de su director facilitó gestiones y apoyos económicos para el desarrollo de una agenda de actividades amplia y variada. Calvi recuerda que las actividades del centro cultural atraían a un público ciertamente numeroso: «en ese tiempo que yo estuve, sobre todo en algunas actividades eran doscientas personas que era la sala del segundo piso que se había reservado para uso exclusivo (...), estaba siempre llena, cien, ciento cincuenta personas en general eso era el estándar...». En cuanto a la dimensión recreativa, de acuerdo con el relevamiento de Logiódice (2018), la oferta teatral fue la más numerosa de la plaza local entre 1981 y 1987.<sup>44</sup>

El carácter inaugural de estos primeros años, sumado a la fuerte impronta personal de la gestión, lo singular de la propuesta en el marco del campo institucional local y la predisposición a dar cabida a lo nuevo, especialmente a jóvenes creadores, nos llevó

a identificar una dimensión alternativa en el hacer institucional. Se trató, entonces, de una gestión que siguió los parámetros de la cultura hegemónica, reforzando el discurso de la Gran División (Huysen, 2006), al mismo tiempo que amparaba en sus salas las expresiones de formaciones emergentes (Williams, 2000).

Bajo la presunción de que en las áreas de cultura no se dirimía nada sustancial, las autoridades municipales no mostraron una intención de intervenir en el funcionamiento de las instituciones culturales en tanto la política que proponían no suponía un desafío al poder dictatorial. Y en el caso de un espacio nuevo como el CCBR, el modo en que se puso en funcionamiento y las atribuciones que se le otorgaron a su director dan cuenta de que no constituía un área que se considerara prioritaria. Aún la dimensión democratizadora que presumía la intención de «divulgar» la cultura a un público ampliado, dado que se hacía siguiendo imaginarios elitistas y jerarquizantes, no supuso la puesta en cuestión de los poderes establecidos.

44. La autora indica que el CCBR ocupó el primer lugar en cantidad de funciones considerando la oferta de espacios de gestión tanto pública como privada, brindando 798 entre los años 1981 y 1987.

## Referencias bibliográficas

- Águila, G. (2019). El régimen militar entre la represión y el consenso. Intendencia del Capitán Cristiani y las asociaciones vecinales, Rosario 1976–1981. *Anuario IEHS*, 34(1), 123–144. [En línea]. Consultado el 11 de febrero de 2025 en: <https://ojs2.fch.unicen.edu.ar/ojs-3.1.0/index.php/anuario-ies/article/view/374>
- Águila, G. (2023). *Historia de la última dictadura militar. Argentina, 1976–1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Angeloni, G. y Calvi, M. C. (2002). Análisis organizacional de una unidad dada, centrado en su estructura y la misión y funciones de sus puestos gerenciales. Aportes para su mejoramiento. Escuela Superior de Administración Municipal. Rosario: Mimeo.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: CEAL.
- Bortolotti, M. (2017). Políticas culturales en la última dictadura militar: el caso del Centro Cultural Bernardino Rivadavia. *Simposio Interdisciplinario sobre actores políticos y políticas públicas en las transiciones democráticas*. Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, Santa Fe.
- Bortolotti, M. (2020). Políticas culturales e instituciones municipales en los años finales de la dictadura. *Seminario Permanente de Historia Social del Pasado Reciente (ISHIR/CONICET)*. Rosario.
- Bortolotti, M. (2021). Jóvenes artistas en busca de un espacio propio. Experiencias de gestión colectiva durante la última dictadura. Rosario, 1979–1983. *Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente de Santa Fe y Entre Ríos*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.
- Cardini, L. A. (2015). Cultura y política en la ciudad en Rosario: la configuración de un campo. *Papeles de Trabajo*, 29, 1–19. [En línea]. Consultado el 3 de marzo de 2025 en: <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/62>
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.
- Grubisic, M. (2010). «Burocracia y dictadura. El nombramiento de funcionarios públicos en la Municipalidad de Rosario durante el PRN (1976–1983)». Tesis de maestría, FLACSO, Argentina.
- Huyssen, A. (2006 [1986]). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Logiódice, J. (2018). *Artistas / Militantes / trabajadores. Figuraciones y apuestas por un teatro nacional y popular en la Rosario de los ochenta*. En Lucca, J. B. y Di Lorenzo, L. (comps.), *Memoria e Identidad en las Artes Escénicas de Rosario*. Rosario: Glosa.
- Miceli, S. (2002). Capital cultural. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Montini, P. et al. (2020). *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino: la institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Ponisio, M. (2022). «El Estado municipal y sus trabajadores durante una década conflictiva. Rosario, 1973-1983». Tesis doctoral, UNR, Rosario.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica: dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, L. G. (2010). La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y Sociedad*, 22, 59-74. [En línea]. Consultado el 10 de marzo de 2025 en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110059A/0>
- Rodríguez, L. G. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 4(2), 299-325. [En línea]. Consultado el 11 de febrero de 2025 en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/8607/CONICET\\_Digital\\_Nro.10570.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/8607/CONICET_Digital_Nro.10570.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Williams, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2003 [1976]). *Palabras clave*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

## Fuentes

- Entrevista a María Cristina Calvi, 23/09/14.
- Entrevista a Gladys Angeloni, 21/08/14.
- Entrevista a Luis Jaimes, 02/10/19.
- Entrevista a Mario Piazza, vía correo electrónico, octubre-noviembre de 2014.
- Entrevista a Claudia del Río, 01/11/19.

# Reconstrucción biográfica del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba: orígenes de un museo–escuela

Celeste Villanueva

Facultad de Artes (FA)

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

[celestevillanueva@mi.unc.edu.ar](mailto:celestevillanueva@mi.unc.edu.ar)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0060>

## Resumen

El objetivo de este artículo es indagar en la etapa fundacional (1990–1993) del Museo de la Ciudad de Villa Dolores, Córdoba, Argentina, destacando su misión educativa, el perfil regional y los actores involucrados en estos primeros años de funcionamiento. A partir del enfoque de la biografía cultural (Kopytoff, 1991) y herramientas de historia oral, se recuperan memorias y documentos que permiten reponer los sentidos iniciales del proyecto. Esta reconstrucción, busca mitigar la disociación que actualmente atraviesa el museo como institución, poniendo en valor su historia educativa en relación al territorio de referencia.

## Palabras clave:

Biografía Cultural, Disociación, Museo Escuela.

## Reconstrução biográfica do Museu da Cidade, Villa Dolores, Córdoba: origens de um museu-escola.

Resumo

O objetivo deste artigo é pesquisar o período da fundação (1990–1993) do Museu da Cidade de Villa Dolores, Córdoba, Argentina, destacando a sua missão educativa, o seu perfil regional

Reconstrucción biográfica del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba: orígenes de un museo–escuela. Celeste Villanueva. Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)



e os atores envolvidos nesses primeiros anos de funcionamento. A partir de uma abordagem da biografia cultural (Kopytoff, 1991) e ferramentas da história oral, recuperam-se memórias e documentos, permitindo-nos reconstruir os significados iniciais do projeto. Esta reconstrução busca atenuar a dissociação que o museu vive atualmente como instituição, pondo em valor a sua história educativa em relação ao seu território.

**Palavras-chave:**

Biografia Cultural, Dissociação, Museu Escolar.

## **Biographical reconstruction of Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba: origins of the school - museum**

### Abstract

The objective of this article is to investigate the founding period (1990-1993) of the Museo de la Ciudad de Villa Dolores, Córdoba, Argentina. Its educational mission, regional profile, and the actors involved in these early years of operation are highlighted. Using a cultural biography approach (Kopytoff, 1991) and oral history tools, memories and documents are recovered, allowing us to reconstruct the project's initial meanings. This reconstruction seeks to mitigate the dissociation that the museum is currently experiencing as an institution, highlighting its educational history in relation to its territory.

**Key words:**

Cultural Biography, Dissociation, School Museum.

---

## **Introducción**

El presente escrito se enmarca en el proyecto de tesis de la Maestría en Conservación de Bienes Culturales, Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), titulado: «Estrategias integrales para la puesta en valor de las

coleccionas primigenias del Museo de la Ciudad, Villa Dolores».<sup>1</sup> Su objetivo es reponer aspectos de la historia fundacional —período que comienza en el año 1990 con el proyecto de creación del espacio y culmina en 1993 con el retiro de sus fundadores— del Museo de la Ciudad,

1. Con dirección de la Mgter. Clementina Zablosky y codirección de la Mgter. Marcela Valeria Sgammini. Beca de Maestría otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC).

Villa Dolores, Córdoba. En particular, se enfocará en su misión educativa en relación a la biografía de los fundadores y al territorio donde se emplaza.

La institución fue inaugurada en 1991, en el edificio del ex Mercado Municipal con dirección del geólogo Marcelo Ferrer, apoyo de la Junta Municipal de Historia y del municipio. Sus primeros años fueron exitosos en términos de público y puesta en escena con un perfil regional y pedagógico, exponiendo colecciones mineralógicas, biológicas, paleontológicas, arqueológicas y una maqueta interactiva de los cordones montañosos de Córdoba, sus valles y localidades aledañas. Desde 1992–1993 (hay fuentes diversas que citan estas dos fechas), a partir de la muerte de su director Marcelo Ferrer y el cambio de área del encargado de colecciones Daniel Brito, el museo no cuenta con una dirección que atienda sus necesidades específicas (conservación, investigación, comunicación), dependiendo actualmente de la Secretaría de Cultura y Turismo del Municipio de Villa Dolores. Estos años sin una planificación sostenida en la gestión de colecciones ocasionaron situaciones críticas: las piezas están expuestas de forma permanente a factores de deterioro por fuerzas físicas, valores de temperatura y humedad relativa incorrectos, luz excesiva, agentes contaminantes y vandalismo. Paralelamente, las donaciones fueron aumentando, ingresando al espacio expositivo textiles, maquinarias, bienes de uso, piezas

históricas/artísticas y una exhibición de fotografías y documentos en homenaje a las y los desaparecidos de la zona durante la última dictadura militar. Muchos de estos ingresos sucedieron sin criterio de pertinencia en relación a las colecciones preexistentes o selección de acuerdo con su estado material, en particular las piezas que comprenden bienes de uso y maquinarias. En este contexto, un problema de gravedad es la disociación —en tanto pérdida de la información asociada a un objeto (Antomarchi et al., 2016)— que se presenta actualmente en la mayoría de las piezas: hay grupos enteros sin referencia alguna, superposición de cartelería que no logra comprenderse e identificación inadecuada. La disociación como agente de deterioro no solo afecta a los objetos expuestos, sino a la institución de forma general: hay pérdida de información de acceso público sobre la historia y función del propio museo. Desconocer el contexto que le dio posibilidad de existencia genera una desconexión con sus sentidos iniciales, su misión dentro del territorio y con la comunidad de referencia.

La reconstrucción de los inicios del museo —es decir, las ideas fundantes, las y los actores involucrados—, constituye una tarea que reviste complejidad, en parte porque muchas de las personas que formaron parte de esta etapa ya no están y principalmente porque hay escasos documentos institucionales que den cuenta de cómo y quiénes comenzaron el proyecto. Ante esta situación,

se desplegaron diversos recursos metodológicos: de acuerdo con el método de la biografía cultural propuesta por Kopytoff (1991), centrada en la relación entre las personas y las cosas —y su capacidad de acumular historias en su vinculación—, se partió de preguntas como: ¿de dónde provienen las cosas y quién las hizo? ¿Cuál ha sido su trayectoria hasta ahora? ¿Ha cambiado su uso? Algunas de las respuestas a estas preguntas surgieron principalmente de las entrevistas realizadas a las personas que colaboraron en la creación y funcionamiento de la institución, desde una perspectiva de historia oral como herramienta para recoger memorias del pasado reciente y el contexto de origen (Gartner, 2015; Viano, 2011). En estos encuentros, salieron a la luz ideas y anécdotas sobre los inicios, así como nuevos documentos de consulta, en particular la revista que se publicó en los primeros años de la institución: *El Baúl de la Abuela*. Asimismo, se consultaron los archivos del *Diario Democracia*, de la ciudad de Villa Dolores, que ofrecen un panorama del contexto cultural e histórico en el que se gestó el museo y documentos institucionales como la Ordenanza de creación del Museo de la Ciudad y el primer inventario. Paralelamente, se describió el territorio donde se emplaza la institución como otro marco de referencia para comprender cómo se relacionan las personas, los objetos y los paisajes, con sus condicionantes y proyecciones (Hermo y Miotti, 2010).

### **Museo en territorio: el Museo de la Ciudad en el contexto del Valle de Traslasierra**

Como primer acercamiento al Museo de la Ciudad, se propone delinear una suerte de mapa territorial del Valle de Traslasierra, Villa Dolores, Córdoba. Describir los aspectos geográficos, naturales, históricos y culturales de la región comprende una trama clave para entender el marco de referencia que rodea al museo en relación a las miradas que ingresaron al espacio patrimonial. En esta línea, la noción de territorio como configuración espacial, soporte y recurso, y por tanto objeto a delimitar (Folch y Bru, 2017; Nogué, 2007); y el concepto de paisaje como los modos de ver este territorio, que varían de acuerdo con la posición y punto de vista de quienes observan, y que comprende una proyección cultural colectiva sobre el espacio (Nogué, 2007; Goffard, 2019); constituyen conceptos claves y complementarios para analizar el contexto de origen del Museo de la Ciudad. Así, el museo—en—territorio, se configura como un nodo clave que ofrece narrativas del lugar en tanto paisajes —es decir, construcciones, puntos de vista— que permiten relacionar la institución y sus colecciones con su entorno. Entre ambos conceptos, el museo mismo se hace borde, un límite que marca «el fin de una superficie y el inicio de otra. Separa a la vez que empalma dos entidades» (Goffard, 2019:85; Hafford, 2021). Este apartado propone

revisar cuán porosos fueron —y son— esos bordes patrimoniales con el «afuera», qué zonas fronterizas condicionan el museo por oposición o cercanía y qué miradas sobre el territorio ingresaron al museo. Se trata, entonces, de reconstruir cómo se consolidaron esos bordes entre el entorno y las miradas sobre este (Hafford, 2021).

Para situar estos límites locales entre el Museo de la Ciudad y el territorio de referencia, es necesario ubicar el Valle de Traslasierra como una región geográfica del oeste de la provincia de Córdoba, Argentina. Presenta áreas de sierras, altiplanicies y valles que abarcan los departamentos de San Alberto y San Javier, con numerosos cursos de agua, entre los que se pueden mencionar: Río Panaholma, Río Mina Clavero, Río Chico y Río Grande de Nono, Río de los Sauces y el Dique La Viña o Embalse Ing. Antonio Medina Allende. Entre los límites que demarcan la zona, se encuentran al noreste la Pampa de Achala; al noroeste, áreas de planicies que se extienden hacia la Rioja; hacia el sur, se encuentra el límite interprovincial entre Córdoba y San Luis (Maffini, 2022). Hacia el este, las Sierras Grandes o Sierras Comechingonas constituyen, en varios sentidos, un elemento natural protagonista del Valle. El cordón serrano se erige como telón de fondo para las distintas localidades, ofreciendo vistas privilegiadas en los diversos recorridos por Traslasierra, riqueza visual que también está presente en el camino de las Altas Cumbres que

atraviesa la propia montaña. Desde lo ambiental cumple un rol fundamental, ya que constituyen el punto de nacimiento de los ríos de la región y zonas aledañas, en esta línea presenta áreas protegidas como el «Parque Nacional Quebrada del Condorito» y la «Reserva Hídrica Provincial Pampa de Achala» (Chaldari y Suau, 2018). Otro aspecto de relevancia es el límite natural que el cordón montañoso impone en la zona, que influyó de forma contundente en el desarrollo histórico, cultural y económico del Valle de Traslasierra, ocasionando un relativo aislamiento en relación con la capital de Córdoba, y propiciando una vinculación más fluida con las provincias limítrofes de San Luis y La Rioja (Barrionuevo Imposti, 1942). La condición regional de estar «detrás de las sierras» en relación con el centro de la provincia delineó un proceso singular de ocupación y poblamiento en el Valle.

Los primeros habitantes de la región fueron los pueblos originarios llamados comechingones, cuyos restos y sitios arqueológicos aún se encuentran en la zona. Desde el siglo XVI, las crónicas de la colonia dan cuenta de sus primeras incursiones. A partir de ese momento, comenzó un lento proceso de evangelización en el Valle, consolidándose en el siglo XVIII con la construcción de diversas capillas. En la segunda mitad del siglo XIX, se fundó la localidad de Villa Dolores, en el contexto de la reorganización del Estado—nación tras la caída de Juan Manuel de Rosas.

En 1852, el gobernador Alejo Carmen Guzmán impulsó la creación de «villas» en el interior de la provincia, para organizar el poblamiento y promover el progreso, proyecto nada sencillo de implementar por el límite natural de las Sierras Grandes. El 21 de abril de 1853, Guzmán decretó la fundación de la Villa en el Partido de los Sauces, departamento de San Javier, proponiendo inicialmente el norte del río, en la localidad de San Pedro. Sin embargo, surgieron disputas sobre la ubicación exacta entre la zona norte (San Pedro) y el sur (Paso del León). Finalmente, se decidió ubicar la villa en el margen sur del río, en el paraje «El Paso del León». La construcción de la iglesia, dedicada a Nuestra Señora de los Dolores, comenzó en 1856 y dio nombre tanto a la capilla como a la villa (Barrionuevo Imposti, 1942).

Hechos posteriores como la llegada del ferrocarril a la ciudad en 1905 —que conectó la localidad con el resto del país— y el proceso de construcción del «Camino de las Cumbres» iniciado en 1915 por el gobernador Ramón J. Cárcano y finalizado en 1918 por Julio C. Borda —que atravesó las Sierras Grandes mejorando notablemente la conexión con la ciudad de Córdoba— representaron líneas de aperturas históricas de los bordes de la región, ampliando posibilidades de crecimiento, conexión e intercambio. Desde allí, comenzó a consolidarse la actividad turística en la zona, proceso que continuó con la renovación del camino de las

Altas Cumbres en 1960 y 1993 (Chaldari y Suau, 2018).

En la actualidad, el turismo constituye una fuente importante de ingresos en la región de Traslasierra por su cuantioso patrimonio natural, una oferta diversa de servicios y la valorización de atractivos históricos y culturales de la zona (Maffini, 2022). Si bien en este entramado, Villa Dolores es la cabecera del Departamento San Javier, y uno de los centros económicos, sociales y culturales más importantes del Valle, históricamente no consolidó un perfil turístico, mas bien se caracterizó por ser una ciudad proveedora de servicios y de producción agrícola, destacándose el cultivo de papa como principal actividad económica. (Chaldari y Suau, 2018).

Entre los puntos centrales de la Ciudad se encuentra la plaza General Bartolomé Mitre y, al frente, la Basílica Nuestra Señora de los Dolores; aparte, un cinturón comercial que bordea estos puntos. A unas cuadras de esta zona céntrica, en la Calle Dr. Ramón J. Cárcano 157, se encuentra el Museo de la Ciudad. Dentro de sus límites cercanos se pueden mencionar al menos tres instituciones educativas de varios niveles de donde proviene actualmente, gran parte de su público diario. Aparte de estos bordes céntricos que lo rodean, vale la pena mencionar algunos bordes patrimoniales del Museo de la Ciudad que también influyeron en su historia y actualidad.

En la vereda frente al museo se encuentra la Biblioteca Popular Domingo Faustino

Sarmiento que, desde 1958 funciona en la calle Cárcano 163, a partir de la donación del terreno, libros y muebles por parte de Dolores A. de Funes. La Biblioteca nuclea el funcionamiento del grupo literario «Tardes de la Biblioteca Sarmiento» y se desarrolla el círculo de lectores «Paso del León», además de ser propulsora del «Encuentro Nacional de Poetas» que se realiza en la ciudad desde 1962. Allí funciona una comisión para su sostén y actualmente depende de la gestión municipal. Si bien la Biblioteca Sarmiento y el Museo de la Ciudad son instituciones vecinas, históricamente no hubo relación entre ambos espacios, aunque comparten como antecedente el proyecto del Municipio en el año 2022, de trasladar las instituciones a un «nuevo polo cultural» con el fin de construir cocheras y baños públicos en los respectivos inmuebles, como «servicios» necesarios para la zona céntrica. Tras una campaña en contra de su traslado y un abrazo simbólico a la Biblioteca, los dos espacios siguen funcionando en sus respectivas locaciones, aunque se construyeron baños públicos en el terreno del Museo de la Ciudad.

Cerca de estas dos instituciones, se encuentra el Museo Arqueológico e Histórico «Ernesto Arrieta», que depende de la Escuela Normal Superior «Dalmacio Vélez Sarsfield». Inaugurado en 1911 por el profesor de historia Ernesto Arrieta, su colección consta de variedad de piezas arqueológicas y una muestra polifacética

que registra y da testimonio histórico del siglo XIX–XX. El museo estuvo cerrado al público por extensos períodos —con escasas y puntuales aperturas para el público escolar— hasta el año 2011, que se vuelve a abrir a la comunidad tras un proyecto interdisciplinar de puesta en valor propulsado por la misma escuela (*La Voz del Interior*, 2011). Por último, el Museo Rocsen ubicado en la localidad de Nono, a 38 kilómetros de Villa Dolores, fue inaugurado en 1969 por Juan Santiago Bouchon y expone piezas provenientes de todo el mundo y de diversas épocas. La colección privada fue creciendo con los años, a igual ritmo que el espacio edilicio que la alberga.

En síntesis, fragmentos materiales del territorio y su historia ingresaron al Museo de la Ciudad en el proceso de armado de sus primeras colecciones. Las Sierras Grandes ingresaron también, presentadas en escala a partir de una maqueta–mapa–interactiva. En esta línea, los bordes patrimoniales que limitan con el museo, configuraron modos de ver y gestionar estas colecciones: en un inicio con un perfil pedagógico cercano al Museo Arrieta, y luego con un perfil polifacético–politécnico, ambivalente pero presente en la historia del Museo de la Ciudad a partir del Museo Rocsen como referencia museográfica que se impone en el Valle de Traslasierra. Por último, la zona céntrica de Villa Dolores acerca al museo, públicos específicos de infancias, adolescencias, familias y, en menor medida, turistas de la zona.

## **Comienzos del Museo de la Ciudad: iniciativas y contexto**

El proyecto del Museo de la Ciudad surge a partir de diversos puntos iniciales, caracterizados por encuentros azarosos entre diferentes actores del medio y causalidades que tejen y asientan estos azares en un contexto y paisaje concreto. Así, en una entrevista, Martha Romero de Sottile —historiadora y miembro de la Junta Municipal de Historia— declara: «el Museo de la Ciudad surgió de casualidad». Este componente casual estuvo ligado a una situación de espera, entre 1990–1991, Villa Dolores: «Un día en el banco, el Banco Provincia de Córdoba, estaba haciendo cola y me puse a charlar con un hombre que estaba adelante mío. Un hombre grande, muy serio, muy amoroso». Ese hombre era Marcelo Ferrer —jubilado, doctor en Mineralogía y jefe en el Dpto. de Minas de la Provincia de Córdoba—, futuro director del Museo de la Ciudad. En ese breve intercambio, Ferrer le comentó que era geólogo y que deseaba conformar un museo, manifestando que había ido varias veces a hablar con intendentes, pero que no había tenido respuesta, razón por la cual, al día siguiente iba a presentarse en la localidad de Mina Clavero con la propuesta.

En el azar de este encuentro, hay componentes contextuales: pocos años antes, en noviembre de 1988, se había conformado por el Decreto N.º 634 la Junta Municipal de Historia (JMH, 2021). Esta comisión de estudios fue convocada por la gestión

del intendente Melchor Martino, con el fin de establecer con exactitud, la fecha fundacional de la Ciudad de Villa Dolores. Martha Romero de Sottile, miembro de la Junta, explicó a Ferrer sobre el proyecto y organizó una reunión con el Dr. Arrieta (director de la Junta), el intendente Martino, Marcelo Ferrer y ella. Allí, Martha Romero de Sottile recuerda que Marcelo Ferrer ofreció: «una maqueta que es la que todavía está en el museo, que son las Sierras de Córdoba... con los accidentes que tiene de un lado y del otro de las sierras, y dándole mayor importancia a los ríos y a las vertientes nuestras y, por supuesto, al Dique de la Viña». Aparte, una amplia colección mineralógica, que donaban con su pareja, Adelina Gazzia —jubilada, bióloga y doctora en Ciencias Geológicas—. Se discutieron diversos lugares para emplazar el museo, decidiendo finalmente el inmueble del ex Mercado Municipal, un galpón con problemas de goteras y humedades, que el intendente Martino prometió reparar para ese año.

Casualmente y de forma paralela, Daniel Brito —taxidermista, guarda fauna local, posteriormente fundador del Serpentario Machaqway en la localidad de las Rosas— poseía una amplia colección biológica, compuesta por especímenes taxidermizados y restos óseos recolectados y elaborados por él. En una entrevista, declaró que ofreció al municipio esta colección para armar un museo, que quedó en pendientes hasta que le presentaron desde la intendencia a

Ferrer, para comenzar a preparar la nueva institución. Los factores casuales en este comienzo, como el breve encuentro en una fila para ingresar a un banco entre Martha Romero de Sottile y Marcelo Ferrer, o el doble pedido a la intendencia para proyectar un espacio patrimonial en Villa Dolores de personas con biografías y edades disímiles como Marcelo Ferrer y Daniel Brito, se apoyan en un contexto causal que posibilitó la inauguración del Museo de la Ciudad.

Como parte de este entramado contextual, en primera medida se puede mencionar la gestión municipal del intendente Melchor Martino (1987–1991). En la entrevista, Martha Romero de Sottile destaca el «espíritu cultural» de este intendente, al haber convocado a la conformación de la Junta Municipal de Historia y facilitar el proceso de creación del museo antes que terminara su gestión, en diciembre de 1991, al perder contra el futuro intendente Juan Pereyra. Por otro lado, tanto en la gestión saliente de Melchor Martino como en la entrante de Juan Pereyra, se puede inferir preocupación y definiciones por la potencialidad turística de Villa Dolores a partir de declaraciones realizadas al *Diario Democracia* durante 1991, por parte de ambas gestiones. Si bien en las notas destacan como puntos de interés el Balneario de Piedra Pintada y la zona comercial de Villa Dolores, el Museo de la Ciudad podía proyectarse a futuro como uno de estos «atractivos» que la localidad podía ofrecer.

Otro de los factores es un clima de época en un contexto nacional de posdictadura, que trajo diversas manifestaciones y ecos a Traslasierra. Al respecto, Diana Alonso, —otra de las entrevistadas e involucradas en el armado de los primeros años, técnica y guía de turismo, guardafauna local— relata los años previos a la inauguración del Museo de la Ciudad, como un momento de mucha agitación cultural y ambiental en Villa Dolores y recuerda en la entrevista: «Aparte veníamos de un proceso, de una dictadura grande, es como que vos querés hacer todo junto después (...) Toda la gente que venía estaba reprimida y ahí fue un estallido, ¿no?». Este tiempo de «democracia reciente» puede leerse en notas del *Diario Democracia*, de diciembre de 1991: «el pueblo retornó a las urnas para decidir sobre sus futuros gobernantes. Este hecho es decisivo como concreción del régimen democrático que, con todos sus problemas, tiene como aspecto fundamental para la ciudadanía el hecho de respirar un aire de libertad que se extrañaba, y que la capacidad de expresarse no se ha perdido» (*Diario Democracia*, 1991).

Por último, se puede mencionar como un factor central para la apertura del Museo de la Ciudad el hecho de que el único museo de la ciudad permaneciera cerrado al público: el Museo Arqueológico e Histórico Ernesto Arrieta, perteneciente a la Escuela Normal Dalmacio Vélez Sársfield.

## **Visiones y armado para el «Museo–Escuela»**

Después de la confirmación por parte del municipio para la apertura del Museo de la Ciudad, Daniel Brito recuerda que tuvieron «un año de pensarlo, de imaginarlo» y concretar la posibilidad que se abría. En la entrevista, menciona que esas primeras proyecciones, delineaban un perfil museológico ligado a Ciencias Naturales, idea que respondía a las colecciones más cuantiosas con las que contaban inicialmente: la colección biológica de especímenes taxidermizados por el propio Daniel Brito y la colección mineralógica donada por Marcelo Ferrer y Adelina Gazzia. La proyección de un museo de ciencias naturales, de algún modo, respondía también a las biografías y recorridos de las personas involucradas de forma directa en este proceso: Marcelo Ferrer, geólogo; Adelina Gazzia, bióloga; y Daniel Britos, taxidermista y guardafauna local junto con Diana Alonso. Sin embargo, estos intereses se cruzan y amplían al acercarse miembros de la Junta Municipal de Historia y vecinos en general, con donaciones para el espacio, en particular piezas arqueológicas. Con esas nuevas inquietudes y donaciones que fueron llegando por parte de la comunidad, comenzaron a pensar un área arqueológica y paleontológica para el museo.

Aparte de la organización de las colecciones, mientras el municipio acondicionaba el inmueble del Mercado Municipal de Villa Dolores para el futuro museo,

Marcelo Ferrer, Daniel Brito, Diana Alonso y allegados trabajaban en el armado de los dispositivos de exhibición. Al contar con limitados recursos municipales, gestionaron donaciones de materiales por parte de privados —comercios vecinos de la zona—, para el armado de los estantes y vitrinas.

En ese mismo año, Marcelo Ferrer trabaja materialmente en la maqueta interactiva que representa, en relieve, los cordones montañosos de Córdoba y sus zonas de valles y ríos, contando con un tablero electrónico para iluminar la ubicación de las localidades aledañas. Según Martha Romero de Sottile, a partir de la maqueta, Ferrer advertía sobre la importancia del cuidado de grandes reservas de agua subterránea a nivel regional, refiriéndose al «patrimonio subterráneo» que nacía de las Sierras Grandes. Diana Alonso vincula la elaboración de la maqueta con la misión que proyectaron para el museo: «Para qué te digo... el museo creo que inclusive... no sé si decía arriba “museo–escuela”, porque esa idea fue de Ferrer. (...) Ferrer decía “yo puedo hacer una maqueta para los chicos”. Entonces, entre los tres dijimos, hagamos un museo–escuela. La idea era que todos los chicos se sintieran propietarios de ese espacio, que sintieran en su momento que ellos eran los dueños». Esta finalidad educativa en la conformación del museo también la recuerda Martha Romero de Sottile: «la misión que tenía —porque lo explicitó el director ad honorem, el doctor

Ferrer— fue que, una vez organizado todo, las escuelas vinieran, con sus alumnos de todos los niveles, ¿eh? Para poder saber qué es lo que hay adentro, para que las maestras pudieran saber y traer a los chicos». Por otro lado, la misión está documentada en la Ordenanza n.º 659, del 20 de noviembre de 1990, que declara la creación del Museo de la Ciudad. El escrito establece que «tendrá un perfil regional», explicando que estará dispuesto para cumplir una «función didáctica», con una partida presupuestaria de Cultura y Educación.

El museo finalmente se inauguró el jueves 5 de diciembre de 1991, pocos días antes del cambio de intendencia que hacía salir a Melchor Martino y entrar a Juan Pereyra. Allí, Marcelo Ferrer, director ad hoc, da un discurso del que se extrae el siguiente fragmento a partir de los archivos del *Diario Democracia* (1991):

La patria necesita hoy solo un pequeño esfuerzo más, para salvarla. Y hay que salvarla. Ello se consigue, cuando un buen administrador del pueblo, invierte en la enseñanza y en la educación, solo así, se logrará nuestra ansiada independencia económica, porque las obras grandes, son el conjunto de actitudes minúsculas. Sin exagerar y colocarnos en forzadas posturas próceres, debemos admitir que trabajando concienzuda y honradamente, se contribuye al esfuerzo de recuperación nacional, tarea que cumplirá el Museo, mediante la divulgación práctica y objetiva de la ciencia

y de la tecnología, con creación de paneles móviles alusivos a las distintas disciplinas del saber, confeccionando folletos, publicaciones y programando disertaciones sobre los recursos naturales y de su preservación ambiental, por distinguidos profesionales de la materia.

En estas palabras inaugurales, se refleja una dimensión política en la función educativa de la institución: el rol divulgador del museo desde una perspectiva científica y ambiental. En este fragmento y a lo largo del discurso que registra el diario, Ferrer no menciona las colecciones, sino el armado de paneles, publicaciones y charlas, proyectando el museo como un espacio de encuentro y divulgación. Por otro lado, «el perfil regional» que menciona la Ordenanza, tiene otras implicancias en el discurso de Marcelo Ferrer: el conocimiento y cuidado de los recursos naturales de la zona.

Los primeros años fueron exitosos, Martha Romero de Sottile recuerda en la entrevista: «con respecto a la ciudad sí, le dieron muchísima importancia. Fue visitado mucho y, sobre todo, yo he escuchado mucho después en Facebook, cómo la gente admiraba que tuvieran un museo, que nunca se imaginaron que tuviera un museo tan importante Villa en Dolores». Más adelante reflexiona sobre la importancia social de la institución en relación con la falta de espacios patrimoniales en la ciudad, al permanecer cerrado esos años el Museo Arqueológico Ernesto Arrieta: «un

museo que nunca lo tuvo Villa Dolores, que el otro museo, como te dije, estaba la mayoría del tiempo cerrado». Por su parte, Diana Alonso relata: «era como si fuera un bar en Buenos Aires. (...) Porque estábamos todo el tiempo ahí. Yo iba a mi trabajo y después iba ahí». En relación con esto, Daniel Brito menciona una «asociación de amigos del museo», que no tenía un perfil formal, sino que eran vecinos que acompañaban el día a día en las tareas de mantenimiento y apertura del museo. Por otra parte, la institución se ocupaba de realizar tareas de conservación de las colecciones, investigación del patrimonio local y tareas de divulgación mediante charlas —para las que el museo contaba con un espacio libre a modo de aula o sala de reunión— y la publicación de la revista del museo, *El Baúl de la Abuela*.

Ahora bien, la relación del museo con la nueva gestión municipal fue compleja, al inaugurarse en un contexto de cambio de intendencia. Daniel Brito recuerda en la entrevista, que el museo era como la oveja negra de la gestión municipal, «siempre apartados, siempre con problemas, siempre sin recursos». A partir de la repentina muerte de Ferrer en el año 1992 o 1993 (hay fuentes distintas al respecto), la intendencia cambia a Daniel Brito —único encargado de las colecciones y cofundador del museo— a otra sección en el municipio. Ante esa situación, renuncia a su puesto de empleado municipal, el museo queda cerrado un tiempo y vuelve a abrir con

personal municipal a cargo. Allí comienza otra etapa para la institución, sin dirección ni gestión de colecciones sostenida en el tiempo salvo excepcionales voluntades individuales.

## Conclusiones

La investigación sobre los comienzos del Museo de la Ciudad a través de entrevistas y archivos, busca reponer un contexto de origen: cómo, por qué y quiénes pensaron este espacio patrimonial en la Ciudad de Villa Dolores. En la búsqueda, se desdobra la geografía que lo bordea, limita y condiciona, con las biografías involucradas en el proceso y sus modos de habitar/ver ese territorio. El museo se conforma como un límite al que ingresaron miradas, narrativas y fragmentos del paisaje local, para conformar otro espacio.

En su etapa inicial o fundacional (1990–1993), hubo una apuesta colectiva por un «museo–escuela», con una fuerte impronta de divulgación a partir de charlas, paneles informativos y publicaciones que promocionaron la geografía local, sus recursos y protección ambiental. La maqueta interactiva que eleva en relieve y colores los cordones montañosos de Córdoba y las localidades de la región, elaborada por el único director que tuvo la institución, Marcelo Ferrer, conforma un artefacto museológico que condensa el origen de este perfil educativo y es también punto nodal en relación a relatos de protección ambiental en la zona. El paisaje de las

Sierras Grandes que bordea a la ciudad y el museo, entra al espacio institucional como representación territorial de cuidado y referencia.

El proyecto educativo de museo–escuela, puede vincularse a la influencia de uno de los «bordes» culturales en la zona, el Museo Arqueológico e Histórico «Ernesto Arrieta», institución patrimonial cuyo edificio, gestión y públicos son escolares, y que, aunque cerrado esos años, constituía el único museo de Villa Dolores hasta la apertura del Museo de la Ciudad. Por otro lado, Diana Alonso reflexiona en entrevista, que esta finalidad educativa que se proyectó inicialmente, constituía una diferencia con el Museo Rocsen, de la localidad de Nono: «porque era una escuela, no estaba ocupado... por ejemplo... con todas cosas que para ese entonces el Museo Rocsen... que tiene esa otra historia». Con el Museo Rocsen —otro «borde» de influencia en el Valle de Traslasierra—, se pueden trazar diferencias y cercanías en las distintas etapas temporales del Museo de la Ciudad. Si bien inicialmente, en el Museo de la Ciudad se prioriza el armado de un proyecto educativo–regional reflejado en el uso del espacio, y la divulgación en publicaciones, paneles y charlas, hay un perfil polifacético que comparten con el Museo Rocsen —presente en las publicaciones del «Baúl de la Abuela»—, aspecto que se profundizará en los años sin dirección, en un incremento de las colecciones por donaciones, que ocupan en la actualidad

todo el espacio de exhibición del Museo de la Ciudad.

Las biografías de quienes dieron vida al museo como proyecto educativo —con marcados trayectos de formación académica en ciencias naturales y de prácticas territoriales de conservación, cuidado y promoción de la fauna y flora local— construyeron un espacio atravesado por una mirada comprometida con el entorno y la comunidad. Desde diversas trayectorias, intentaron ordenar memorias ambientales y culturales del Valle de Traslasierra, con una búsqueda de puesta en valor de sus paisajes, antiguos pobladores y recursos territoriales. Un trabajo con la cultura paisajística de la región, donde el espacio museo reclamaba otra relación con el entorno, desde el cuidado y la conservación (Pisón, 2007).

En esta etapa, el museo se ocupó del armado, conservación y comunicación de las colecciones bajo la dirección de Marcelo Ferrer y con Daniel Brito como encargado de las colecciones, además de personas que colaboraban en estas tareas de diversas maneras: ad honorem, contratados o acercándose al espacio, le daban vida con sus vidas.

Tras la muerte de Ferrer y el traslado de Brito en 1993, el museo experimentó extensos periodos de acefalía institucional, a pesar de los esfuerzos de agentes locales para que esto no ocurra. Esta situación provocó que la biografía de las colecciones y del propio museo se transforme (Kopytoff, 1991). De ser concebido como

un museo–escuela, la institución devino en un espacio donde todo puede ser almacenado sin una referencia clara sobre sus orígenes dentro del museo y el territorio de referencia, encarnando el testimonio material de la interrupción de cuidado de un espacio patrimonial. Esto afectó aspectos tangibles del espacio —como el estado de conservación y la exposición de las colecciones—, así como sus dimensiones intangibles —valores históricos, culturales y comunitarios que no son transmitidos—. A pesar de esto, el museo sigue sosteniendo un público diario de infancias, adolescencias, familias y escuelas.

En la capacidad de los objetos y los paisajes de almacenar historias y memorias (Agulló, 2010; Goffard, 2019) y entendiendo al patrimonio como una serie de experiencias comunes que involucran valores y sentidos móviles (García Canclini,

1999), la posibilidad de recuperar la misión educativa desde una perspectiva contemporánea, comprende una clave para repensar el presente y proyectar otro futuro para el Museo de la Ciudad. Volver a revisar las colecciones y la institución a partir de su función formativa, desde una perspectiva de conservación ambiental y promoción de la geografía local, ofrece herramientas para resignificar su rol actual, como un espacio posible para la conservación de memorias y el compromiso con el paisaje que lo rodea.

### **Agradecimientos**

A todas las personas que, con sus testimonios y tiempo, han contribuido en la tarea de reconstruir la biografía del Museo de la Ciudad de Villa Dolores, Córdoba. Su generosidad al compartir sus recuerdos y materiales ha sido fundamental para este estudio.

### **Referencias bibliográficas**

- Agulló Hernández, D. (2010). La mirada antropológica a los objetos. *Periferia*, (13), 61–66.
- Antomarchi, C., Michalski, S. y Pedersoli, J. (2016). *Guía de gestión de riesgos para el patrimonio museológico*. Canadá: ICCROM–CCI. Consultado el 18 de marzo de 2025 en: <https://www.iccrom.org/es/resources/publications?keywords=gestion+riesgos>
- Barrionuevo Imposti, V. (1942). *Historia de Villa Dolores (Córdoba)*. Villa Dolores: Propiedad del autor.
- Chaldari Caballero, T. M. y Suau, R. (2018). *Desarrollo estratégico del turismo de Villa Dolores y zona de influencia*. Tesis de grado, Instituto Universitario Aeronáutico, Córdoba. Disponible en: <https://rdu.iaa.edu.ar/handle/123456789/2204>

- Diario Democracia. (12 de diciembre de 1991). Museo de la Ciudad. Villa Dolores: *Diario Democracia*.
- Diario Democracia. (24 de diciembre de 1991). Al finalizar 1991. Villa Dolores: *Diario Democracia*.
- Folch, R. y Bru, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*. Madrid: Editorial Barcino.
- García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del patrimonio cultural*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Gartner, A. (2015). *Historia oral, memoria y patrimonio: aportes para un abordaje pedagógico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Chile: Metales Pesados.
- Hafford, C. (2021). El Museo en los bordes. La experiencia museal en nuevos entornos. *Revista Cultura en Red*, 10(1), 29–4. Consultado el 20 de marzo de 2025 en: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR/article/view/1410>.
- Hermo, D. y Miotti, L. (2010). *Biografías de paisajes y seres. Visiones desde la arqueología sudamericana*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Junta Municipal de Historia. (2021). *Estudios y conclusiones sobre la fundación de Villa Dolores*. Villa Dolores: Cuadernos De Historia N.º1.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En Appadurai, A. (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89–122). México: Grijalbo.
- La Voz del Interior. (3 de noviembre de 2011). Reabre un valioso museo en Villa Dolores. *La Voz del Interior*. Consultado el 20 de marzo de 2025 en: <https://www.lavoz.com.ar/villa-dolores/reabre-valioso-museo-villa-dolores/>
- Maffini, M. A. (2022). *Turismo y Territorio: La «turistificación» de Traslasierra (Córdoba, Argentina)*. *Revista Universitaria de Geografía*, 31(1), 16–18
- Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pisón, E. (2007). Paisaje, cultura y territorio. En Nogué, J. (ed.), *La construcción social del paisaje* (pp. 327–337). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Viano, C. (2011). Historia reciente e historia oral. Algunas reflexiones sobre un derrotero inseparable en la historiografía argentina actual. En Necochea Gracia, G. y Torres Montenegro, A. (comps.), *Caminos de la historia y caminos de la memoria en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi/Red.

# Una institución científica recordada por una intervención artística: el *Museo Antártico* en la ciudad cordobesa de Villa María (Argentina, 1981–2021)<sup>1</sup>

Alejandra Soledad González

Instituto de Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC)  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
[alejandra.soledad.gonzalez@unc.edu.ar](mailto:alejandra.soledad.gonzalez@unc.edu.ar)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0061>

## Resumen

Una exposición efímera denominada *Museo Antártico* se inauguró durante el año 2021 dentro del Museo Municipal de Bellas Artes «Fernando Bonfiglioli», ubicado en la ciudad cordobesa de Villa María. La exhibición fue impulsada, entre otros agentes, por el artista Marcos Goymil, quien mediante una propuesta fotográfica recordaba a una institución científica con existencia intermitente desde la década de 1980 en la misma urbe: el Museo Antártico «César Augusto Lisignoli» (MACAL). A modo de contribuir con la problematización de dos historias escasamente conocidas, este artículo ofrece dos recorridos. La primera parte explora algunas huellas vitales del glaciólogo con

Una institución científica recordada por una intervención artística: el Museo Antártico en la ciudad cordobesa de Villa María (Argentina, 1981–2021). Alejandra Soledad González. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)



**1.** Una primera versión de esta investigación fue expuesta en las II Jornadas de Ciencias Sociales y Humanidades Antárticas, organizadas por la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, con el apoyo del Instituto Antártico Argentino (Ushuaia, 2023). Este artículo aporta una versión ampliada en base a nuevos testimonios y enfoques teóricos.

cuyo nombre se bautizó al museo científico; además, ensaya una periodización de dicha institución. La segunda parte indaga en la construcción de memorias y resignificaciones del MACAL desde el campo de las artes visuales en la pospandemia. Se investigan diversas aristas de la muestra, tales como: el proyecto fotográfico, los patronazgos institucionales, los apoyos brindados tanto por la directora del museo artístico como por una crítica de arte, las series de fotografías, las recepciones y derivas. La metodología combina enfoques de Historia cultural y Sociología del arte, mientras el corpus documental que la sustenta abarca el relevamiento de vestigios escritos, orales y visuales.

**Palabras clave:**

Antártida, museos, ciencias, artes

**Uma instituição científica comemorada por meio de uma intervenção artística: o Museu Antártico em Villa María, Córdoba (Argentina, 1981-2021)**

Resumo

Uma exposição temporária intitulada *Museu Antártico* inaugurou-se em 2021 no Museu Municipal de Belas Artes Fernando Bonfiglioli, localizado em Villa María, Córdoba. A exposição foi promovida, entre outros, pelo artista Marcos Goymil, quem, por meio de uma proposta fotográfica, comemora a uma instituição científica que existiu intermitentemente desde a década de 1980 na mesma cidade: o Museu Antártico «César Augusto Lisignoli» (MACAL). Com o objetivo de contribuir com a problematização de duas histórias pouco conhecidas, este artigo oferece duas abordagens. A primeira parte explora algumas das histórias da vida do glaciologista que deu nome ao museu científico; também tenta uma periodização dessa instituição. A segunda parte explora na construção de memórias e a reinterpretação do MACAL a partir do campo das artes visuais no período pós-pandemia. Investigam-se vários aspectos da exposição, tais como: o projeto fotográfico, o patrocínio institucional, os apoios oferecidos tanto pela diretora do museu artístico quanto por uma crítica de arte, as séries de fotografias, as certas recepções e circulações posteriores. A metodologia combina perspectivas da História Cultural e da Sociologia da

**Palavras-chave:**

Antártida, museus, ciências, artes

arte, enquanto o corpus documental que a sustenta abrange evidências escritas, orais e visuais.

### **A Scientific Institution remembered through an artistic intervention: *The Antarctic Museum in Villa María, Córdoba (Argentina, 1981-2021)***

Abstract

A temporary exhibition titled *Museo Antártico* opened in 2021 at the Fernando Bonfiglioli Municipal Museum of Fine Arts, located in Villa María, Córdoba. The exhibition was promoted, among others, by the artist Marcos Goymil, who, through a photographic proposal, commemorated a scientific institution that had existed intermittently since the 1980s in Villa María: the César Augusto Lisignoli Antarctic Museum (MACAL). To contribute to the problematization of two relatively unknown histories, this article offers two perspectives. The first part explores some indelible memories of the glaciologist after whom the scientific museum was named and it also attempts a periodization of this institution. The second one explores the construction of memories and the reinterpretation of MACAL from the field of visual arts in the post-pandemic era. Various aspects of the exhibition are investigated, such as the photography project, institutional patronage, the support provided by the museum's director and an art critic, the series of photographs, and the receptions and subsequent circulations. The methodology combines approaches from Cultural History and Sociology of Art, while the supporting documentary corpus encompasses the collection of written, oral, and visual remains.

**Key words:**

Antarctica, museums, science, arts

## I. El Museo Antártico «César Augusto Lisignoli» (MACAL)

### I.1) Apuntes sobre un glaciólogo (1915–1981)

Una primera «huella» (Ginzburg, 2010:9) documental sobre César Augusto Lisignoli la encontré en una nota publicada en un periódico de su ciudad natal: *el Diario del centro del país* (en adelante, DCP). El texto aporta una reseña biográfica cuyo análisis posibilita deducir algunos itinerarios de su trayectoria. César nació en 1915 en la ciudad de Villa María, ubicada en la provincia cordobesa, a 150 kilómetros de Córdoba capital. Aproximadamente en la década de 1940 se trasladó a La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires ubicada a 600 kilómetros de Villa María. En territorio platense inició su formación científica en dos instituciones. Según la fuente: «se graduó en la Universidad de La Plata, en Ciencias Naturales, integrándose al Museo de La Plata en la delegación que hizo la primera campaña antártica durante el verano de 1951» (DCP, 2023:1).<sup>2</sup> Cuando bordeaba los 35 años de edad inició tanto sus viajes de estudio hacia la Antártida como su vinculación laboral con el Instituto Antártico Argentino (IAA), una flamante institución nacional fundada al comienzo de la década de 1950. Al respecto, la prensa sintetiza:

Accedió al IAA en sus especializaciones de geólogo y glaciólogo. Fue el primer integrante científico de esa institución, a la que permaneció ligado hasta el fin de sus días.

Integró la campaña antártica de verano, desde 1952 hasta 1966. Cuando se inició el Año Geofísico Internacional tuvo a su cargo el equipo glaciológico del IAA, en la Base Gral. Belgrano, durante los años 1958 y 1959.

En 1960 regresó a la zona austral como integrante de la estación científica Elbamothe, de la cual fue jefe en 1961.

Sobre la gigantesca plataforma de hielo de Filcher, en la cual se asientan las bases científicas Belgrano y Elbamothe, se desarrolló un trabajo de investigación del cual dan cuenta muchas publicaciones. En 1966 fue jefe de la Estación Científica Almirante Brown [...] En 1970 fue director de Relaciones Públicas en la Dirección General Antártica. Siguió viajando a la Antártida en cada temporada estival [...] (DCP, 2023:1).

La reseña visibiliza no solo los trabajos de Lisignoli, entre las décadas de 1950 y 1970, con instituciones estatales argentinas dedicadas a temas antárticos, sino el despliegue de redes y desplazamientos mundiales. Por ejemplo, señala que en el marco del Año Geofísico Internacional, «participó en reuniones preparatorias en Bruselas, en 1958 en Chicago y, en 1959, en Groenlandia». Posteriormente,

2. Como podrá observarse en el listado de fuentes y enlaces aportado al final del artículo, en todos los casos en que no figura la autoría de la nota, coloqué el nombre del medio periodístico.

«fue asignado a la Estación Soviética Molodezhnaya, en la Antártida Oriental» (DCP, 2023:1).<sup>3</sup>

Cabe inferir que para la década de 1960 la profesión de Lisignoli empezaba a ser conocida tanto en Buenos Aires y Córdoba como en Santa Fe. En esta última ciudad encontré una segunda huella: un periódico publicó un retrato y un reportaje del glaciólogo. Esa entrevista destacaba el reconocimiento internacional de su trabajo y sus «siete años de permanencia alternada [...] entre los hielos eternos» (*El Litoral*, 1964:4). Se rescataba su visión optimista acerca de la coexistencia comunitaria que se lograba en las bases antárticas, entre científicos y militares de diversas naciones, aún en el marco de la Guerra Fría que dividía al mundo. En palabras de Lisignoli: «conviven científicos de muchos países. Están los del Este y los del Oeste, pero allí no hay “cortinas”. El hombre es el primer actor, el político pasa a un segundo plano y no es motivo de

separación entre científicos que colaboran estrechamente entre sí. Ese es el milagro de la Antártida» (*El Litoral*, 1964:4).

Lisignoli falleció el 11 de enero de 1981. Cuatro décadas después de su deceso, se observa una tercera pista documental sobre él en una conmemoración estatal nacional de nuestro país. El sitio web de Cancillería aporta una reseña sobre el *Día de la Antártida Argentina*, explicando que se trata de una efeméride en la cual se «conmemora la inauguración, el 22 de febrero de 1904, del Observatorio Meteorológico en la Isla Laurie, Orcadas del Sur, que luego sería la Base Orcadas, un hito histórico que marcó el inicio de la permanencia ininterrumpida de la Argentina en la Antártida» (Cancillería, 2023:1). El texto menciona a Lisignoli dentro de una decena de «destacados científicos» pioneros que inauguraron la «tradición de ciencia de calidad desde el Instituto Antártico Argentino» (Cancillería, 2023:1). Respecto a los factores que condicionaron

3. Respecto del Año Geofísico Internacional (AGI), la editorial de una publicación de la UNESCO, señalaba: «El nombre de “AGI” necesita una explicación. Ante todo, no se trata sólo de un año: ha de durar dieciocho meses, desde julio de 1957 hasta diciembre de 1958. Es más que geofísico: el prefijo geo viene de la antigua palabra griega ge, que significa Tierra, y que encontramos en el nombre de todas las ciencias que se refieren a nuestro planeta, como la geología, la geografía, la geodesia y la geofísica. Pero el programa del AGI comprende asimismo la astronomía, la meteorología, la oceanografía, la glaciología y otras disciplinas que contribuyen al estudio físico de la Tierra y del espacio, que la rodea. También es algo más que internacional, pues las 64 naciones que en él participan comprenden la casi totalidad de los países que pueden realizar una labor científica de esa magnitud. Se trata más bien de una empresa mundial. Sin duda alguna, el AGI no es sólo un período de tiempo. Más de 5.000 hombres de ciencia llevarán a cabo un intenso trabajo de investigación, a grandes alturas o en las profundidades del mar y en todos los continentes, cuyo coste se ha calculado en 500.000.000 de dólares (...)» (Unesco, 1957:3).

la formación y la trayectoria profesional de este glaciólogo, quien transitó entre diversos contextos provinciales y continentales, se abre una línea de investigación que amerita profundizarse en otro estudio a partir de nuevos documentos.

## 1.2) Un museo científico entre los homenajes póstumos (1981, 1986...)

Si el inicio del año 1981 estuvo marcado por la muerte del glaciólogo, el bimestre anual final evidenció la concreción de una primera conmemoración póstuma, me refiero a la inauguración de una institución científica bautizada con su nombre y emplazada en su ciudad natal: el Museo Antártico «Cesar Augusto Lisignoli» (MACAL). Según un periódico local, esa entidad científica fue creada «el 16 de noviembre de 1981 mediante un convenio firmado por la Dirección Nacional del Antártico y la Municipalidad de Villa María» (DCP, 2023:1). Esa fuente detalla cuatro finalidades que articulaban a la nueva institución, a saber: «difundir el quehacer antártico; despertar el interés de la ciudadanía por la obra realizada por los organismos nacionales pertinentes; dar a conocer las investigaciones y [los] estudios; y poner de manifiesto —de manera permanente— el no renunciamiento a nuestros derechos sobre el sector antártico» (DCP, 2023:1).

Por su parte, una reseña publicada en el diario *Villa María Vivo* aporta otras pistas en torno a los derroteros del MACAL. En cuanto a sus objetivos, destacaba como quinta finalidad de la institución la búsqueda de difusión «de las especies animales, la geología, el clima y todas las variantes ecológicas del continente helado». Además, subrayaba la importancia del museo, entre otras razones, por su ubicación dentro del mapa federal de Argentina: «era el único de su tipo en el interior del país, solo había otro en Buenos Aires» (*Villa María Vivo*, 2021:1).

En relación con las causas que favorecieron la institucionalización del citado museo científico durante la última dictadura, se abre una línea de indagación que precisa profundizarse a futuro. Posiblemente, las políticas culturales duales del régimen fueron un contexto propicio. Según se corroboró en una investigación precedente, el programa cultural de la dictadura evidenció dos planos de acción en la provincia de Córdoba (González, 2019).<sup>4</sup> Por un lado, se desplegó una fase destructiva que hizo desaparecer a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*; por otro lado, se desarrolló una acción constructiva que intentaba refundar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de valores de *Dios, Patria y Familia*. En ese

4. Como esa tesis analizó procesos históricos situados principalmente en Córdoba Capital, debería cotejarse con otros estudios abocados a las particularidades que adquirió la última dictadura en Villa María.

marco, se multiplicaron las fundaciones de nuevas instituciones culturales, mientras se difundía una definición de «cultura» (Williams, 2003:91) que comprendía dos conceptos diversos, aunque usados de modo complementario: por una parte, refería al modo de vida determinado de un pueblo (*la identidad cultural cordobesa* en particular, pero también *la identidad argentina* en general); por otra parte, aludía a las obras y prácticas que surgen como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (especialmente, circunscriptas a los campos relacionados con *el arte y la ciencia*).

Mientras en la escala local los factores de la fundación del MACAL estarían condicionados por la coyuntura dictatorial, a nivel global el estudio de Anderson (1993:228) posibilita conocer cómo, desde el siglo XIX, «el censo, el mapa y el museo» devinieron herramientas importantes en los procesos de construcción de la nación y el nacionalismo. Esos tres dispositivos resultaron modos materiales y simbólicos para imaginar a una comunidad sociopolítica como inherentemente limitada y soberana. En el caso del museo, y atendiendo a la definición aportada por el Diccionario de la Lengua Española (DLE), se deduce la centralidad que adquirieron para la existencia del MACAL dos circunstancias: en primer término, una colección de «objetos científicos» referidos a la Antártida; en segundo término, un «edificio o lugar» situado en Villa María y destinado a la

«conservación, estudio y exposición al público» de dicha colección (DLE, 2024:1). Como podremos explorar en el próximo subtítulo, en torno al patrimonio y la locación del MACAL surgieron problemas que afectaron su continuidad, especialmente desde la década de 1990.

En cambio, cabe pensar que dicho museo científico abierto en 1981 pervivió durante el alfonsinismo (1983–1989), un período donde convivieron las huellas de la dictadura con un Programa Nacional de Democratización de la Cultura. En ese complejo contexto, si bien se enfrentaban graves problemas económicos y sociales, también se difundieron políticas de federalismo y descentralización. En ese marco, surgió una segunda conmemoración que homenajeaba a la figura de César Augusto Lisignoli y empezó a convivir con el museo: me refiero a la colocación de su nombre en una arteria de su ciudad. Como titula un periódico local, se trató de «una pequeña calle para el gran científico villamariense» (DCP, 2023:1). Según explica Horacio Cabezas (2011), la distinción de la calle sucedió por Ordenanza 2269 fechada el 10 de julio de 1986, cuando las autoridades municipales de aquel entonces estaban representadas por él mismo en el cargo de intendente y el señor José A. Redondo en el rol de presidente del Honorable Concejo Deliberante (HCD). El historiador también señala que el proyecto fue propuesto «en el plenario del HCD» durante la semana previa y logró el apoyo de dos

concejales: Ramón Jorge Gómez y Abel Aymar (Cabezas, 2011:69).

Seguidamente, la década de 1990 implicó para la Argentina una continuidad en algunos procesos de «democratización y modernización» (Gordillo y Gutiérrez, 2019:2); sin embargo, sus avances y retrocesos adquirieron particularidades según la escala geográfica y según la dimensión preponderante de prácticas (culturales, económicas, políticas o sociales). En efecto, las coyunturas nacionales del alfonsinismo y el menemismo abren otras líneas de investigación, ya que esos gobiernos nacionales tuvieron políticas culturales específicas que, en interacción con programas provinciales y municipales, habrían favorecido la persistencia del Museo Antártico científico durante dos décadas.

### 1.3) Crónica de problemas en torno al edificio y al patrimonio del MACAL (1981, 1999–2021)

Una de las dificultades que tuvo el MACAL desde su fundación fue la carencia de una sede edilicia propia y fija, lo cual implicó que su colección fuera desplazada y albergada por, al menos, cinco instituciones culturales. Cuando se fundó en 1981 «el museo era una muestra que funcionaba en la Escuela de Comercio», luego fue mudado al «subsuelo del Salón de los Deportes», su tercera ubicación fue «la ex sede comunal de calle Mendoza», posteriormente «fue trasladado al centro cultural donde

está emplazado hoy el Museo Municipal de Bellas Artes “Fernando Bonfiglioli”» (*Villa María Vivo*, 2021:1). Una quinta locación sería el edificio asignado a la Dirección de Patrimonio Histórico.

Paralelamente, una segunda problemática refería a la conformación de su patrimonio: mientras algunas piezas del acervo habrían sido coleccionadas durante la vida del glaciólogo, otras habrían sido prestadas en comodato por la Dirección Nacional del Antártico, dentro del homenaje póstumo que implicó la propia creación del museo científico.

El cotejo de un periódico cordobés con la prensa de Villa María permite inferir una segunda etapa de existencia relampagueante para el MACAL, la cual transcurriría entre 1999 y 2021. Este período de dos décadas se caracterizó por descuidos, olvidos y tensiones en torno a las piezas que integraban la colección. En ese marco surgieron denuncias que involucraron a agentes e instituciones tanto municipales como nacionales.

El diario *La Voz del Interior* (LVI) registró una paradoja en la política cultural oficial, en relación con la existencia del citado museo. Por una parte, sostenía que hasta inicios del siglo XXI el MACAL era visibilizado en dos conjuntos de fuentes: «[era] promocionado en la página de Internet del municipio, donde aparecía como uno de los atractivos a visitar bajo el título de Villa María Portal turístico. También se lo [encontraba] en catálogos provinciales

y nacionales de museos».<sup>5</sup> Por otra parte, denunciaba una fase de decadencia iniciada al final de la década de 1990, destacando: el «abandono y descuido del que fue objeto el MACAL en los últimos 10 años [sigue] dando indicios de [...] la desaparición de la mayoría de sus piezas» (LVI, 2008:7). Un indicador de este proceso era ejemplificado con la siguiente síntesis:

Una muestra [de la destrucción] es la nueva función dada a un trineo de carga de los que se usan en el continente helado, entregado a la ciudad por la Dirección Nacional del Antártico en 1981, cuando se creó el museo. Por estos días quedó convertido en tablón de apoyo de albañilería durante las refacciones que se hacen en el Centro Cultural Municipal.

Es una de las pocas piezas que ha sobrevivido, luego de que fueran desapareciendo carpas, elementos y vestimenta que mostraban la vida en la Antártida de quienes realizan las misiones científicas en el continente blanco. Todos estos materiales, junto a restos fósiles y animales embalsamados, permanecían en comodato bajo la órbita municipal (LVI, 2008:7).

Según enseñan las ciencias sociales en sus estudios sobre museos, todos «los patrimonios son políticos» (Elbirt y Muñoz, 2021:11). Desde ese enfoque puede entenderse que el segundo eje de problemas que debió

afrontar el MACAL implicó a los procesos de conformación, conservación y difusión de las piezas antárticas que integraban su colección. En relación con esos objetos, la prensa reconocía su escaso valor económico, pero subrayaba su importancia cultural y simbólica para la educación del público (especialmente infantil) acerca del continente antártico. En esa perspectiva, recordaba: «El trineo (...) en su momento formó parte de la ilustración a la que accedían escolares villamarienses para tener un conocimiento de la vida en el Polo Sur» (LVI, 2008:7). Otro fragmento de esa fuente visibiliza a tres funcionarios municipales, quienes estarían no solo vinculados con las políticas culturales del período 1999–2008 sino también involucrados en ciertas tensiones con instituciones nacionales respecto a las responsabilidades en torno al patrimonio del MACAL. Desde esa óptica, el periódico cordobés reproducía las declaraciones del siguiente gestor:

Para Rubén Rüedi, director de Cultura de la primera intendencia de Eduardo Accastello, luego de su esposa Nora Bedano y ahora nombrado custodio del patrimonio histórico de la ciudad, «las piezas son propiedad del Instituto Nacional del Antártico. La restauración y restitución estaba a cargo de ellos, que dejaron de atender las colecciones del interior».

Quien tuvo bajo su cargo a este museo en

5. En cambio, en 2023 el MACAL ya no figuraba en la página web estatal dentro del listado de las instituciones culturales dependientes del municipio villamariense.

la última década aseguró que su contenido «está guardado, conservado e inventariado, esperando una definición» del Instituto Antártico (LVI, 2008:7).

Trece años después, el periódico *Villa María Vivo* publicó otras pistas acerca de las problemáticas que atravesaba el MACAL. Sostuvo que a partir del año 2000 el museo entró en «un proceso de deterioro estando bajo el cuidado del estado municipal» (2021:1), una decadencia que prosiguió en las décadas siguientes. Dicha fuente ejemplificó una de las tensiones emergentes en 2002, cuando «el curador de los museos de la Dirección Nacional del Antártico, Ricardo Capdevila, publicó una carta en *El Diario* donde culpabilizó a Antonio Giaccardi, el entonces responsable del Área de Cultura Municipal». <sup>6</sup> La trayectoria profesional de Capdevila abre otra línea de indagación que amerita profundizarse atendiendo a que también era oriundo de Villa María y, si bien se trasladó a Buenos Aires al final de la década de 1960, algunos testimonios lo recuerdan como una figura

clave en la fundación del MACAL y en sus primeras etapas de existencia.<sup>7</sup>

## II) Memorias y resignificaciones del MACAL desde las artes visuales (2018–2021)

Abordar las memorias involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.

Jelin, 2012:52.

Entre la segunda y tercera década del siglo XXI, algunas noticias informaron acerca de dos artistas visuales, residentes villamarienses, que se vincularon con el MACAL. Uno de ellos fue Sebastián Borghi. Sobre este agente, Bengoa Barra (2018:1) relata que Borghi «trabajaba en la Municipalidad de Villa María desde diciembre de 2007, se desempeña actualmente en Patrimonio Histórico» y fue despedido tras once años de trabajo como monotributista. Entre las tareas elogiadas, el periodista destacaba: «en

6. Seguramente se refiere a un periódico publicado en Villa María desde 1984, al respecto, ver: *El Diario* [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2023 en: <https://www.eldiariocba.com.ar/p/institucional/quienes-somos.html>

7. Con motivo de su fallecimiento, se publicó una reseña sobre él: «Ricardo Capdevila nació en Villa María, provincia de Córdoba [en 1936] y se afincó desde hace más de cuatro décadas en Ituzaingó, provincia de Buenos Aires; es Doctor en Ciencias Penales egresado de la UBA y se relacionó con la Antártida como ayudante científico al hacer el servicio militar, esa pasión por la geografía y la historia de aquellas gélidas latitudes terminó desplazando a su profesión jurídica [...] Pasó años más tarde al Instituto Antártico Argentino, donde fue profesor, representante científico, investigador y Director. Con sus colegas los licenciados Iribarne y Comerci crearon un programa, “Museoantar”, para la restauración de sitios históricos en la Antártida. Hace más de 20 años es curador del Museo Antártico Argentino [...]» (Fundación Marambio, 2008:1).

las últimas semanas, por iniciativa propia, [Borghi] desempolvó piezas del museo antártico de la ciudad y las rescató del olvido, después de estar guardadas más de una década. Así retornó el Museo César Augusto Lisignoli, el que fuera único de su tipo en el interior del país». El despido de Borghi del área de Patrimonio Histórico implicaría dos ejes de tensiones (cuyo estudio excede a los objetivos de este artículo). Por una parte, la prensa registra ciertas pujas entre las definiciones profesionales en torno al arte y la historia. Por otra parte, el diario sugiere el surgimiento de fricciones entre las militancias orgánicas de diferentes partidos políticos (como Cambiemos y el Justicialismo).

Un segundo artista visual que se relacionó con el MACAL cobró visibilidad tres años después cuando la prensa anunció: «el artista local, Marcos Goymil, presentará un proyecto fotográfico que busca reponer al espectador actual una colección de documentos y piezas del antiguo museo», con una exposición se pretende «recuperar lo que queda de la historia» del MACAL (*Villa María Vivo*, 2021:1).

En las páginas siguientes me detengo en el trabajo de Goymil, entre otras razones, porque fue posible recolectar un corpus documental heterogéneo sobre diversas aristas: su trayectoria, la muestra, los patrocinios, las fotografías y algunas recepciones. Además de la prensa provincial y de la página web profesional del fotógrafo, dos entrevistas con el artista me posibilitaron analizar otros detalles

del proyecto fotográfico que él coordinó en torno al MACAL. Desde la perspectiva teórica de Jelin (2012), analizaré las tramas individuales y colectivas que intervinieron en su trabajo de «construcción de memorias». Según explica la autora: «estos procesos, bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas» (Jelin, 2012:53).

#### 11.1) Marcos Goymil y el PFMA (*Proyecto fotográfico Museo Antártico*)

Marcos nació en 1976 en Arrecifes, provincia de Buenos Aires. Su página de internet destaca dos títulos de formación artística: Técnico en Fotografía por la Escuela de Arte Fotográfico de Avellaneda y Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea por la Universidad Nacional de Córdoba (Goymil, 2025). Ese corpus de fuentes digitales aporta pistas sobre una biografía donde convergen diversas actividades profesionales, tales como: becas, participación en talleres de artistas de otras generaciones y muestras, tanto individuales como colectivas, no solo en Argentina sino en algunos sitios de España y México. El testimonio recolectado en nuestras entrevistas posibilita completar otros fragmentos de su trayectoria.

Cuando viene la hecatombe de 2001 [en Argentina] me mudo a Barcelona. Allí me quedo 10 años, conozco a mi pareja [la arquitecta Ivana Mandrile] que es de

Villa María y cuando se arma la hecatombe en Europa pegamos la vuelta. En 2011 terminamos felizmente en Villa María (...) una ciudad territorialmente ubicada en el centro, con mucha industria, con un campo pujante, donde había una movida muy estimulante con las artes (Goymil, 2023a).

En otro fragmento recuerda cómo desde que se radicó en Villa María empezó a interesarse por las prácticas culturales y las historias de esta ciudad. Entre los diálogos compartidos con algunos familiares y vecinos, escuchó un relato que le pareció «fascinante» acerca de un «museo antártico científico», el cual había existido por algunos años y luego había desaparecido. Un tío de su pareja había trabajado en la Intendencia durante los primeros años del MACAL. Paralelamente, varios residentes recordaban haber visitado al museo en su niñez, aunque desde sus posiciones adultas dudaban del grado de ficción o realidad de aquellas experiencias. Entre sus exploraciones, Marcos averiguó que «las piezas que integran al MACAL estaban resguardadas en el área de Patrimonio Histórico de la Municipalidad» (Goymil, 2023a, 2023b).

Motivado por esas inquietudes, entre 2018 y 2019 se presentó «a una beca en el Fondo Nacional de las Artes» (FNA), con una propuesta creativa que proponía

fotografiar al acervo museográfico guardado. El objetivo era lograr una serie de imágenes que tendrían, al menos, dos planos diversos de reproducciones, existencias, sentidos y destinatarios. Por un lado, las fotos eran diseñadas «como documentos» que se donarían gratuitamente a la Dirección de Patrimonio Histórico (DPH) de Villa María. Por otro lado, las fotografías eran consideradas «obras de arte» y desde esa perspectiva serían resguardadas en la colección privada del autor y exhibidas públicamente en una muestra en el Museo Municipal de Bellas Artes «Fernando Bonfiglioli» (Goymil, 2023a).

Su proyecto resultó distinguido por el FNA, una institución que le otorgó «un subsidio de \$ 60.000» (Goymil, 2023a). Según sus recuerdos, esa cifra, en el contexto inflacionario del país, solo alcanzó para desarrollar una parte de la propuesta. Asimismo, rememora que accedió a las piezas del MACAL, que estaban guardadas en una habitación en la DPH, por intermedio de Analía Godoy, quien en ese momento era la directora del Museo Bonfiglioli. Marcos produjo las fotos en el bienio 2018–2019 y para dicha tarea armó un set fotográfico efímero en «una de las salas del edificio» de la DPH, ya que, si bien le permitieron el acceso al acervo, según las regulaciones vigentes las piezas no podían ser movidas de su lugar de resguardo (Figura 1).<sup>8</sup>

8. El edificio «está ubicado en la esquina formada por las avenidas Ramón Cárcano y Dante Alighieri. En el lugar funciona la DPH de la Municipalidad de Villa María, el Archivo Histórico Municipal y el Instituto Municipal de Historia». Fuente: DPH (2013) Blog [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2025 en: <http://phvillamaria.blogspot.com/>



**Figura 1.** Goymil, Marcos. 2019. Fotografía. *Proyecto Museo Antártico*. Registro de trabajo dentro del edificio de Patrimonio Histórico de Villa María [en línea]. Consultada el 10 de julio de 2023 en: [https://cdn.myportfolio.com/812a71c9-f9df-48fb-8079-12449176713c/ef7c994b-8958-4001-8c99-40373e1bae19\\_rw\\_1200.jpg?h=d0010158bafc6b076265916c073f05ca](https://cdn.myportfolio.com/812a71c9-f9df-48fb-8079-12449176713c/ef7c994b-8958-4001-8c99-40373e1bae19_rw_1200.jpg?h=d0010158bafc6b076265916c073f05ca)

Respecto al acervo del MACAL y a las imágenes del PFMA que se encontrarían resguardadas dentro de la DPH, se abre una línea de indagación que precisa profundizarse a futuro. Tanto las piezas del museo científico como las fotografías de Goymil obtendrían allí el sentido de «vestigios del pasado en el presente» (Burke, 2005:16), huellas escritas, materiales y visuales que resguardan fragmentos de las historias de la ciudad.

II.2) La muestra temporaria en el MMBAFB (Museo Municipal de Bellas Artes “Fernando Bonfiglioli”)  
La exposición pública del proyecto fotográfico de Goymil estaba planeada para

el año 2020. Sin embargo, la inesperada pandemia del Covid-19 junto con las correlativas regulaciones de aislamiento y DISPO (distanciamiento social, preventivo y obligatorio), produjeron que la exhibición se inaugurara el 5 de noviembre de 2021. Se trató de una muestra efímera que perduró por cuatro meses.

### **a) Patronazgos oficiales y una gestora clave**

La propuesta expositiva fue patrocinada inicialmente por dos instituciones artísticas: una nacional (el FNA) y otra local (el MMBAFB). Marcos recuerda que en aquella coyuntura la directora del museo era la artista y gestora Analía Godoy.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> La formación de Analía registraba en 2019 cuatro títulos profesionales en Artes Visuales, obtenidos en dos instituciones. En Villa María cursó tres carreras en la Escuela Superior de Bellas Artes «Emiliano Gómez Clara»: 2005–2007, Tecnicatura Superior en Artes Visuales con Orientación (TSAVO) en Pintura; 2008–2011, TSAVO en Escultura; 2008–2012, Profesorado de Artes en Artes Visuales. Luego, entre 2014 y 2019 su

Desde la perspectiva de las ciencias de la comunicación, estudios previos compilados por Mercadal (2020) permiten conocer tanto un panorama sobre la gestión cultural pública en Villa María como una profundización en el caso del museo artístico durante las primeras décadas del siglo XXI.

En 2016 —el mismo año en que Villa María es reconocida internacionalmente como «ciudad del aprendizaje» por la UNESCO— Godoy asume como encargada de la Dirección de Museos, la cual, en el organigrama municipal era «dependiente de la Subsecretaría de Cultura que está bajo la órbita de la Secretaría de Gobierno y Vinculación Comunitaria» (Mercadal, 2020:69–115). Hasta el año 2019 se produjo una renovación de las dinámicas museográficas tradicionales, en el marco de un proceso social mayor: la expansión de la infraestructura cultural villamariense. Al finalizar la década de 2010, la Dirección de Museos tenía a su cargo, además del MMBAFB, a una segunda institución: «en el marco de los festejos

por el día de la ciudad, [se] inauguró en 2019 el Museo Municipal Ferroviario» (Mercadal, 2020:35).<sup>10</sup>

La gestión de Godoy en el museo artístico desplegó políticas culturales que pretendían «remover los vestigios elitistas que lo caracterizaron» en su etapa fundacional, «restablecer el vínculo con la comunidad» y transformarlo en «un espacio de interpelación que busca generar nuevos sentidos en torno a su colección» (Mercadal, 2020:33).<sup>11</sup> El MMBAFB se organizó en equipos de trabajo, abarcando las áreas de exposición, colección, educación, investigación y extensión. Desde esa óptica, se desarrollaron, entre otras actividades, dos indagaciones curatoriales. Una de las exposiciones transcurrió en 2017 y se publicó un catálogo «como resultado de un proyecto de investigación sobre la colección que dio origen al museo». Dos años después, «se inauguró la muestra “Una modernidad polifónica, obras de arte contemporáneo irrumpen en la colección del Museo”, la que replica los ejes problemáticos [del catálogo de

---

trayectoria transitó la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural (Universidad Provincial de Córdoba), cuya tesis de grado proponía un «Proyecto de Gestión del MMBAFB desde el paradigma de la Nueva Museología». Fuente: CONICET (2025) Godoy, Analia. [en línea]. Consultado el 11 de febrero de 2025 en: <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/p/analia-del-carmen-godoy>

**10.** En una primera pesquisa de estudios recientes sobre instituciones culturales villamarienses, no encontré referencias sobre el MACAL.

**11.** «El MMBA de Villa María se inaugura [en] 1968 en un local ubicado en la calle Buenos Aires y Avenida Hipólito Yrigoyen, aunque el conjunto de obras que lo constituyen se comienzan a reunir mediante los salones de artes plásticas que organiza desde 1946 la Comisión Municipal de Cultura» (Mercadal, 2020:33).

2017] a partir del diálogo de un grupo de artistas contemporáneos con la primitiva colección» (Mercadal, 2020:117). En esta exhibición de 2019 participaron doce artistas, entre ellos, Marcos Goymil propuso una serie titulada *La métrica y la lágrima*; la cual antecedió al PFMA.

## **b) Un giro inesperado en el guion curatorial**

Marcos recuerda que, en principio él planteó «una muestra fotográfica» situada en la primera de las dos salas que integran la planta baja del MMBAFB. Sin embargo, cuando recibió la beca del FNA, «desde el Museo Bonfiglioli se comunicaron con el Instituto Antártico Argentino, les comentaron de esta exposición de fotos sobre el Museo Lisignoli y ellos les permitieron sacar algunas piezas de donde estaban resguardadas [la DPH de Villa María] para exhibirlas temporalmente» en la segunda sala (Goymil, 2023a). De ese modo, la intervención del IAA ocasionó una duplicación inesperada en el guion curatorial inicial, posibilitando que un museo dedicado a las artes visuales terminara albergando a dos muestras paralelas donde los límites entre las artes y las ciencias se tensionaron. Como indicador de su apoyo a las exhibiciones, la DNA (Dirección Nacional del Antártico) publicó en la red social Twitter/X dos fotos de las salas con el siguiente mensaje: «Fue inaugurada ayer la muestra “Museo Antártico” en el Museo Bonfiglioli de la ciudad de Villa María.

En ella, el artista Marcos Goymil aborda la trayectoria del Museo “César Augusto Lisignoli” (renombrado glaciólogo del IAA), que funcionó en esa ciudad entre 1981 y 2001» (DNA, 2021:1).

Como puede percibirse en la figura 3, la segunda sala expuso una parte de la colección del MACAL mostrando, por ejemplo, animales disecados, restos fósiles zoológicos e imágenes de la Antártida con autoría de otros fotógrafos. Según recuerda Goymil (2023b): «las piezas se exhibieron en el estado en que estaban, algunas tenían olor a podrido (...) De repente, se exhibieron piezas científicas en un museo dispuesto para piezas artísticas».

Paralelamente, como evidencia la figura 2 y corrobora el testimonio del artista, la primera sala exhibió dos tipos de imágenes: principalmente, las fotos a color provenientes del PFMA; secundariamente, algunas fotocopias de estudios científicos (que integraban la biblioteca del MACAL) fueron dispuestas en vitrinas como si fueran objetos artísticos. En palabras de Goymil: «intenté mezclar y confundir los elementos, una acción artística, no una clasificación científica» (2023b).

El cotejo de esas y otras huellas documentales posibilita deducir que entre noviembre de 2021 y marzo de 2022 se potenciaron en Villa María los cruces y las tensiones entre los campos del arte contemporáneo y la ciencia antártica. A nivel de las instituciones, un museo artístico expuso públicamente dos muestras temporarias



**Figura 2.** Dirección Nacional del Antártico (DNA-IAA). 2021. Fotografía de inauguración de muestra en la Sala 1 del MMBAFB. Marcos Goymil (dcha). Fuente: @dna\_iaa, Posteo, 6 nov. Twitter/X [en línea]. Consultada el 11 de febrero de 2025 en: [https://x.com/dna\\_iaa/status/1457125437927313409](https://x.com/dna_iaa/status/1457125437927313409)



**Figura 3.** DNA-IAA. 2021. Fotografía de inauguración de muestra en Sala 2, MMBAFB. Fuente: @dna\_iaa, Posteo, 6 nov. Twitter/X [en línea]. Consultada el 11 de febrero de 2025 en: [https://x.com/dna\\_iaa/status/1457125437927313409](https://x.com/dna_iaa/status/1457125437927313409)

avaladas por la DNA. Una sala albergaba el proyecto fotográfico de Goymil auspiciado por el FNA, donde el artista había retratado las piezas —resguardadas en la Dirección de Patrimonio Histórico— de un museo científico extinto (el MACAL). Al lado, otra sala exhibía algunos objetos de dicha colección. De ese modo, el efecto de sentido principal de los dos espacios diferenciados parecía reforzar las distancias entre el arte y la ciencia. Las fuentes relevadas permiten reconstruir algunas precisiones respecto al guion curatorial de la sala artística.<sup>12</sup> Respecto a la selección de los objetos, Marcos recuerda que decidió

fotografiar todo lo que estaba rotulado como integrante del acervo, si bien luego solo mostró una selección. Su proyecto no buscaba únicamente una representación mimética de las piezas sino que pretendía experimentar con herramientas creativas, entre ellas: el uso escenográfico de las luces, el empequeñecimiento o el agrandamiento de los objetos y los montajes lúdicos. Como analizaremos en la sección de recepciones, se desarrollaron mediaciones que procuraban la interacción entre el artista, las dos muestras y el público. Para la socialización de los asistentes al MMBAFB se diseñaron marbetes y textos de sala que contenían

**12.** En cambio, las decisiones curatoriales de la sala científica abren una línea de indagación para la cual se precisa recolectar otros testimonios, en principio, de la DNA y de la DPH.

información sobre diversos procesos, por ejemplo: datos formales sobre los objetos expuestos, líneas de tiempo y textos de sala sobre la historia del MACAL. Las figuras 2 y 3 registran escenas de la inauguración de las dos muestras, donde las piezas artísticas y científicas recibían la visita de públicos reducidos. En un contexto de DISPO, la mayoría de los asistentes portaba no solo copas en sus manos sino mascarillas de protección sanitaria en sus rostros.

### **c) Públicos, mediaciones y recepciones**

El pasaje del restringido público de las artes visuales hacia una diversificación y democratización que incorpore al «gran público» (Bourdieu, 2003:29) es uno de los desafíos de los museos contemporáneos. En el caso del Proyecto Fotográfico de Goymil, expuesto en el MMBAFB, diversos agentes y recursos propiciaron la ampliación de los espectadores.

El análisis de diversas fuentes permite detectar que el trabajo de Mariana Robles concretó tres mediaciones entre el PFMA

y los públicos convocados. Desde una perspectiva sociológica se deduce que, dentro del microcosmos artístico de la provincia de Córdoba, Robles ocupaba dos posiciones reconocidas: artista visual y crítica de arte.<sup>13</sup> Cotejando las trayectorias de ambos agentes cabe pensar que se conocieron en el marco de un posgrado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba: la Especialización en Producción Artística Contemporánea.

En principio, un texto de Mariana fue instalado en 2021 en el Museo Bonfiglioli (dentro de la muestra de la sala 1) junto a una de las fotografías de Marcos; aquella que retrataba su trabajo dentro del edificio de Patrimonio Histórico. Ese escrito estaba integrado por un único párrafo cuya visualización y lectura deviene difusa actualmente; no obstante, las huellas de autoría de la escritora pueden observarse en una de las once fotos en blanco y negro que integran el archivo virtual del artista.<sup>14</sup>

Un segundo texto es reproducido actualmente en la página web de Marcos, está ubicado en la subpestaña dedicada al

**13.** Una muestra artística en la UNC, ofrecía la siguiente reseña sobre la formación y producción de Robles: «[...] Estudió Bellas Artes en la Escuela Figueroa Alcorta donde actualmente es docente y Filosofía en la FFyH. Su obra plástica se desarrolla en torno al arte textil, la pintura, el dibujo y la cerámica. Ha publicado numerosos libros [...] Actualmente, Mariana cursa el doctorado en Letras en nuestra Facultad y acaba de finalizar la “Especialización en Procesos y prácticas de producción artística contemporánea” [...]. Fuente: FFyH-UNC (2022) «El gremio de la escriba» de Mariana Robles se exhibe en el Pabellón Francia [en línea]. Consultada el 11 de marzo de 2025 en: <https://ffyh.unc.edu.ar/noticias/10/2022/el-gremio-de-la-escriba-de-mariana-robles-se-exhibe-en-el-pabellon-francia/>

**14.** Véase: Exhibición en el Museo de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli (Villa María, Argentina, 2021). PFMA. [https://cdn.myportfolio.com/812a71c9-f9df-48fb-8079-12449176713c/669f9ce94-9c5e-497a-a2ff-45892f2fa328\\_rw\\_1920.jpg?h=572b8e24189b2524229b155802c541d1](https://cdn.myportfolio.com/812a71c9-f9df-48fb-8079-12449176713c/669f9ce94-9c5e-497a-a2ff-45892f2fa328_rw_1920.jpg?h=572b8e24189b2524229b155802c541d1)

PFMA y consta de siete párrafos, seis de ellos están escritos en español y el séptimo en inglés. Mediante perspectivas artísticas, literarias y filosóficas, Robles interpreta que el proyecto fotográfico de Goymil logra conectar y tensionar dos miradas sobre el museo:

[...] como montaje y como ficción [...] El «Museo Antártico» de Lisignoli y el «Museo Antártico» de Goymil se espejan y reflejan, se fijan y se mueven, adiestrados en una danza circular, sostienen ese mundo frágil y desbordado que se extingue y desaparece. Que en ese abandono de letargo blanco de nieve, frío y viento nos interpela [...] (Robles citada en Goymil, 2025).

Respecto a dicho escrito, Marcos recuerda: «cuando apareció la posibilidad de la beca, le pedí a Mariana que escribiera un texto, yo ya había trabajado con ella (...) Es un texto bello y fantástico, aunque está atravesado por el sistema del arte, está escrito desde el sistema del arte» (Goymil, 2023a).<sup>15</sup>

A la vez, *El Diario del centro del país* posibilita conocer una tercera mediación entre el artista visual y la escritora: ambos compartieron una charla pública dentro de la sala 1 del Museo Bonfiglioli, en la quincena previa a la conclusión de la muestra. Una reseña de nueve párrafos

firmada por las iniciales F.G. reproducía algunos de esos diálogos sintetizando: «Robles contó que denominó “La novela de las cosas” a la conversación porque esta idea —la de un museo dentro de un museo— se asemeja, digamos, a una novela contemporánea. Y Goymil se preguntó dónde termina esta novela (los objetos del museo “Lisignoli”, su muestra fotográfica) porque, en algunos días, irá a parar, posiblemente, a un depósito» (DCP, 2022:1). Además, dicho periódico resumía algunos fragmentos de la historia del MACAL y se interrogaba por los desplazamientos de sentidos entre el arte y la ciencia:

[...] En el 2000, tras diecinueve años, cerró [el MACAL] —aún no logré que alguien me explique por qué, excepto versiones que dicen que el museo estaba en decadencia y ya nadie iba— y con el cierre terminaron las visitas y la posibilidad de conocer el acervo: los ejemplares de flora y fauna, fósiles, indumentarias, instrumentos, material fotográfico, cartográfico y bibliográfico. Ahora, ese acervo —me pregunté si el hecho de que estén en un museo [artístico] las convierte en obras de arte y no supe responder— está en la Sala 2 del Bonfiglioli.

Asimismo, la reseña compartía una experiencia de recepción individual del

<sup>15</sup>. El fotógrafo comenta cómo, después de la muestra, accedió a otra información sobre el MACAL y se quedó pensando en la posibilidad de sumar un enfoque diferente: un texto de un científico, que aportara conocimientos sobre la Antártida.

cronista, la cual reflexionaba sobre diversos tópicos: la charla colectiva, las muestras de las dos salas, las reverberaciones entre las actividades humanas (científicas y artísticas) que abordan como objetos a los fragmentos del mundo animal, la polisemia de la memoria.

En la [conversación de] sala 1 se pensó, por ejemplo, [...] en el acto de encuadrar y fotografiar animales embalsamados (que forman parte del acervo expuesto) como un segundo congelamiento, como una manera de hacer otro recorte [...] Y se pensó en la memoria como poder, y yo, mientras hablaban, pensé en la memoria como narración, como fotografía, como puesta en escena, como música, como historia, porque creo que la memoria es eso, lo que supongo que hizo Goymil: recortes de recortes para decir algo con lo que se puede, o no, coincidir, de algo con lo que se puede discutir, pensar. Y de eso se trata, ¿no? (ED, 2022).

Conjuntamente, en relación con las recepciones y los públicos imaginados, el artista recuerda dos objetivos de su proyecto. Por un lado, él quería reactivar una preocupación que, desde su lectura, «ya estaba presente en los fundadores del museo en 1981: el cambio climático y la ecología» (Goymil, 2023a). Por otro lado,

buscaba «hacer aparecer nuevamente al *Museo Antártico* para ver qué sucedía con el público de Villa María». Le interesaban dos sectores sociales: tanto los adultos que habían asistido en su niñez al MACAL como las infancias actuales. Ese interés por la ampliación de públicos y por las infancias era compartido por el programa de gestión de aquellos años en el MMBAFB.<sup>16</sup>

Si bien el proyecto inicial del artista y del museo contemplaba la atracción de esos espectadores durante el año 2020, la postergación de la muestra por la pandemia ocasionó que no fuera posible la concurrencia de contingentes escolares de primaria y secundaria, ya que entre los meses de noviembre de 2021 y marzo de 2022 el ciclo lectivo estaba en receso. En cambio, el entrevistado recuerda que se observó una recurrencia en los visitantes del museo: «los habituales asistentes a las muestras de arte contemporáneo» (Goymil, 2023b).

Posteriormente, entre las gratas repercusiones de su trabajo, Marcos recuerda un regalo inesperado: la hija de Ricardo Capdevila (ex funcionario del IAA) le envió un álbum de fotos de la ceremonia inaugural del MACAL. Allí emergen otras imágenes documentales que están resguardadas en la colección analógica del artista.<sup>17</sup>

16. Al respecto, véase la entrevista a Godoy reproducida en Mercadal (2020:172).

17. Paralelamente, Marcos reconoce otra capa de sentido del MACAL que podría explorarse a partir de ese álbum: su creación durante la dictadura militar, en el contexto previo a la Guerra de Malvinas.

#### d) Las fotografías artísticas

Ciertas formas de trabajar con los signos (las del arte) saben producir vibraciones intensivas en contra de los lenguajes uniformes del diseño, de la publicidad y de los medios, haciendo que sus formas introduzcan la ambivalencia en los juegos serios de la equivalencia homogénea, para inquietar —en lugar de aquietar— la mirada (Richard, 2007:106).

Si bien la muestra temporaria concluyó en marzo de 2022, la página web del artista disponible en 2025 socializa 74 fotografías que habilitan diversos acercamientos.<sup>18</sup> Recorriendo ese archivo del PFMA con una mirada inquieta de Historia cultural transdisciplinar (Myers, 2002) podemos diferenciar cinco «series de imágenes» (cf. Burke, 2005:227). Un primer conjunto

está ubicado en el sector inferior del sitio de internet y agrupa once fotografías de la exposición montada en la primera sala del Museo Bonfiglioli (Figura 4).

Mientras la muestra en el museo artístico albergó fotografías a color, Marcos elige una gama de blancos y negros para proponer un recorrido virtual de algunas escenas de aquella exhibición en una sala vacía de públicos. Así, su intervención artística en torno al museo científico adquiere matices dramáticos que intensifican otra propuesta de rememoración.

Paralelamente, puede conformarse una segunda serie si agrupamos a las imágenes que ofrecen huellas escritas y visuales sobre las derivas del MACAL entre 1981 y 2021, por ejemplo: recortes de diarios analógicos y virtuales, fragmentos de un catálogo museográfico de los años 80, un sobre con un sello del museo y algunas



**Figura 4.** Goymil, Marcos. 2021. Fotografía de la Sala 1. *Proyecto Museo Antártico*. Exhibición Museo de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli, Villa María. [en línea]. Consultada el 10 de julio de 2023 en: <https://marcosgoymil.com.ar/museo-antartico>

**18.** Goymil, M. (2023) Proyecto Museo Antártico [en línea]. Consultado el 11 de septiembre de 2023 en: <https://marcosgoymil.com.ar/museo-antartico>

fotocopias de publicaciones del IAA dedicadas a estudios antárticos.

Si miramos buscando rastros y vestigios de la vida humana en el continente blanco, emerge un tercer conjunto heterogéneo que reproduce desde vestimentas para enfrentar el frío extremo (como un mameluco naranja y una bota oscura) hasta imágenes de libros que retratan a expedicionarios observando el suelo nevado o un glaciar. En este grupo también podría incluirse la foto de un casete, cuya leyenda incita al reconocimiento de un acontecimiento: «Un hecho histórico para recordar, 29-10-1969, Fundación base aérea Vicecomodoro Marambio de la Antártida Argentina» (Goymil, 2025).

Dentro de una cuarta serie cabe aglutinar a las representaciones que captan algunos fragmentos del mundo animal, tales como: aves embalsamadas, restos óseos tanto terrestres como marinos y un conjunto de frascos que portarían seres disecados. En torno a los frascos, el artista recuerda que, al momento de concretar las fotografías, un funcionario a cargo de las piezas le transmitió una preocupación: «aunque estaban guardadas en una caja como patrimonio del MACAL le parecía que no pertenecían al Museo Antártico» (Goymil, 2023b). Marcos decidió que esas piezas de dudosa procedencia también integrarían su propuesta artística, como un gesto poético que permitiera reflexionar sobre las incertidumbres en torno a la colección del museo.

Asimismo, puede considerarse que el tríptico de imágenes ubicado al inicio del archivo virtual dedicado al PFMA conforma una quinta serie de obras, las cuales fueron producidas y resignificadas con posterioridad a la muestra del MMBAFB. En los marbetes, el artista define que en los tres casos se trata de una «instalación [y] pieza única» (Goymil, 2025).

### **III) A modo de cierre: rememoraciones y circulaciones**

Con herramientas metodológicas procedentes de la Historia y la Sociología, este trabajo investigó dos procesos culturales escasamente conocidos del pasado reciente cordobés, en los cuales se detectaron construcciones de memorias que involucraron pendulaciones entre recuerdos y olvidos, narrativas y actos, saberes y emociones (cf. Jelin, 2012).

Mediante el cotejo de diferentes documentos, la primera parte corroboró la existencia del Museo Antártico «César Augusto Lisignoli», situado entre 1981 y el final de los años 90 en la ciudad de Villa María. Desde su fundación, uno de los desafíos que enfrentó el MACAL fue la carencia de un edificio propio, lo cual implicó su albergue y desplazamiento entre varias instituciones. Otro reto que afrontó fueron las complicaciones en torno a su patrimonio: mientras algunas piezas del acervo habrían sido coleccionadas durante la vida del glaciólogo (con cuyo nombre se bautizó al museo), otras serían prestadas en comodato por el Instituto Antártico

Argentino (a modo de homenaje póstumo para el citado científico pionero).

Entre 1999 y 2021 transcurrió un segundo período del MACAL, el cual se caracterizó tanto por una existencia relampagueante como por circulaciones, descuidos, omisiones y tensiones en torno a los objetos que integraban su colección. Durante esas dos décadas surgieron denuncias que involucraron a organismos y agentes representantes de diversos campos políticos y científicos del país: desde empleados del municipio villamariense hasta gestores de la Dirección Nacional del Antártico.

La segunda parte exploró un proceso de rememoración y resignificación del MACAL desarrollado desde el campo de las artes visuales contemporáneas entre 2018 y 2021. El estudio del *Proyecto Fotográfico Museo Antártico* posibilitó detectar la interacción de diferentes personas, posiciones, actividades e instituciones culturales que traspasaron la escala local conectándose con dinámicas provinciales y nacionales. Entre las experiencias analizadas, observamos: una propuesta del artista Marcos Goymil distinguida por una beca del FNA que implicaba la elaboración de dos series fotográficas sobre el MACAL; el patronazgo oficial del MMBAFB para la concreción de la exposición temporaria de fotografías; el apoyo inesperado de la

DNA (que modificó al guion curatorial inicial, sumando una sala con materiales científicos que interpelaba a la muestra artística); la mediación de críticas de arte, quienes mediante textos periodísticos y charlas museográficas fomentaron la comunicación entre el artista, los objetos exhibidos y los públicos convocados.

Las fotografías producidas por Goymil conformaron diversas memorias, aportando ambivalencias que potenciaron otras reflexiones y divulgaciones en torno al Museo Antártico. En principio, el propio proyecto consideraba una doble definición y preservación para las imágenes: como *documento histórico* una serie sería donada a la Dirección de Patrimonio Histórico del municipio, como *obra artística* otra serie integraría la colección del fotógrafo.

Asimismo, mientras la muestra efímera finalizó en marzo de 2022, las fotografías, que enlazaron tramas de sentidos artísticos y científicos, circularon posteriormente por otros espacios materiales y virtuales del arte contemporáneo; un conjunto de temas que invita a prolongar la investigación. Por ejemplo, entre julio y septiembre del mismo año algunas de esas imágenes se exhibieron con otros proyectos en una exposición individual del artista concretada en la galería Satélite, situada en Córdoba capital.<sup>19</sup>

19. En el sitio web de la galería, gestionada por los artistas Valeria López y Pablo Martínez, se reseña dicha muestra. Ver: Satélite (2022) *Los restos del arconte. Marcos Goymil* [en línea]. Consultado el 24 de septiembre de 2023 en: <https://satelitearte.wixsite.com/satelite/losrestosdelarconte>

En esa misma ciudad y durante 2025 una de las instalaciones de Goymil integró un salón desarrollado en el Museo de Bellas Artes “Evita–Palacio Ferryra”.<sup>20</sup> Conjuntamente, el PFMA continúa reverberando en el actual archivo virtual del artista, un espacio abierto a cibernautas locales e internacionales.

## Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Cabezas, H. (2011). *Nomenclatura ponderada de calles, espacios públicos y monumentos: Villa María. Tomo II*. Villa María: El Mensú.
- Elbirt, A. y Muñoz, J. (coords.). (2021). *Los patrimonios son políticos*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; Tilcara: Museo Regional de Pintura José Terry.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, A. S. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas* [en línea]. Córdoba: UNC. Consultado el 21 de marzo de 2023 en [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK\\_GONZALEZ-1.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf)
- Gordillo, M. y Gutiérrez, A. (dirs.) (2019). Democratización, modernización y desigualdad en Córdoba desde la recuperación democrática. *Proyecto de Unidad Ejecutora*. Córdoba: IDH, CONICET–UNC. [en línea]. Consultado el 16 de junio de 2023 en: <https://idh.unc.edu.ar/pue/>
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria* (2a. ed.). Lima: IEP.
- Mercadal, S. (comp.) (2020). *Creación y sociedad: la gestión cultural pública*

**20.** Marcos Goymil (2024) *Museo antártico #3*. Fotografía de la instalación reproducida en: Guagliano, M. y Viale, E. (curadoras) (2025) “¿Qué paisaje deja nuestra huella?”, catálogo, MBAEPF, p.8 [en línea]. Consultado el 16 de abril de 2025 en: <https://drive.google.com/file/d/1h-diUo-qCmuBe8jcQLvNthnWD4UlcqmZ/view>

en *Villa María*. Córdoba: Lago Editora.

- Myers, J. (2002). Historia Cultural. En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## Fuentes principales

### *Escritas:*

- Bengoa Barra, D. (18 de octubre de 2018). Tras 11 años de trabajo, despidieron a un monotributista del municipio. *El Diario del Centro del País* (DCP) [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2023 en: <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2018/10/18/tras-11-anos-de-trabajo-despidieron-un-monotributista-del-municipio-769.html>
- Cancillería Argentina (2023). Día de la Antártida Argentina [en línea]. Consultado el 3 de septiembre de 2023 en: <https://www.cancilleria.gov.ar/es/destacados/dia-de-la-antartida-argentina>
- Diccionario de la Lengua Española (2024). Museo [en línea]. Madrid: RAE. Consultado el 11 de marzo de 2025 en <https://dle.rae.es/museo?m=form>
- DCP (2 de marzo de 2022). El sentido que desborda las cosas [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2025 en: <https://www.eldiariocba.com.ar/culturales/2022/3/2/el-sentido-que-desborda-las-cosas-68241.html>
- DCP (29 de abril de 2023, Villa María). Una pequeña calle para el gran científico villamariense [en línea]. Consultado el 11 de septiembre de 2023 en: <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2023/4/29/una-pequena-calle-para-el-gran-cientifico-villamariense-95357.html>
- Dirección Nacional del Antártico (DNA) (6 de noviembre de 2021). Posteo en Twitter/X [en línea]. Consultado el 11 de marzo de 2025 en: [https://x.com/dna\\_iaa/status/1457125437927313409](https://x.com/dna_iaa/status/1457125437927313409)
- *El Litoral* (27 de junio de 1964, Santa Fe). Entrevista a Lisignoli [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2023 en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/27487/?page=4>
- Fundación Marambio (2008). Fallecimiento del Dr. Ricardo Capdevila. [en línea]. Consultado el 1 de abril de 2025 en: <https://www.marambio.aq/fallcapdevilla.html>
- *La Voz del Interior* (23 de febrero de 2008). El Museo Antártico no existe,

pero figura en los catálogos. Regionales, p.7.

· Robles, M. (2021). Museo Antártico [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2025 en: <https://marcosgoymil.com.ar/museo-antartico>

· *Villa María Vivo* (4 de noviembre de 2021). Rescate del Museo Antártico: idas y vueltas de un patrimonio abandonado [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2023 en: <https://villamariavivo.com/rescate-del-museo-antartico-idas-y-vueltas>

· UNESCO (1957). *El Correo. Una ventana abierta sobre el mundo*. Año Geofísico Internacional. Año X, Septiembre, núm. 9.

.

### *Orales:*

· Goymil, M. (2023a). Entrevista virtual con la autora.

· Goymil, M. (2023b). Entrevista presencial con la autora.

.

### *Visuales:*

· Goymil, M. (2025). Sitio de internet [en línea] disponible en: <https://marcosgoymil.com.ar/>

# Cuando el arte viaja en tren. La *Revista del Ferrocarril Sud* como espacio de exhibición y circulación del paisaje argentino (1925–1936)

Ana Bonelli Zapata

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)

Escuela de Arte y Patrimonio (EAYP)

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

abonelli@unsam.edu.ar

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0062>

## Resumen

En julio de 1925 aparece el primer número de la *Revista del Ferrocarril Sud*, editada por el escritor y periodista Héctor Olivera Lavié e impresa por el Establecimiento Gráfico Argentino, dirigido por José Eugenio Compiani. En sus portadas, a diferencia de otras revistas similares, se reprodujeron frecuentemente obras de arte, tanto argentino como extranjero. Lejos de ser una publicación técnica especializada en temáticas ferroviarias o agrícolas, la *Revista del Ferrocarril Sud* se consolidó como una plataforma de exhibición para los artistas argentinos y se insertó de manera particular en el campo artístico local. La reiteración de nombres, especialmente el de Atilio Malinverno, y la preferencia de representaciones del paisaje nacional dan cuenta de las estrategias desplegadas, así como el rol clave de Olivera Lavié y Compiani en el diálogo con las bellas artes. Por otro lado, la reproducción de obras de arte a partir de técnicas gráficas innovadoras significó una estrategia publicitaria para

Cuando el arte viaja en tren. La *Revista del Ferrocarril Sud* como espacio de exhibición y circulación del paisaje argentino (1925–1936). Ana Bonelli Zapata. Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Escuela de Arte y Patrimonio (EAYP), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)



destacar la capacidad técnica de la imprenta, así como el «buen gusto» de los consumidores de la revista y usuarios del ferrocarril.

En este sentido se analizaron las portadas de la *Revista del Ferrocarril Sud* entre julio de 1925 y junio de 1936, con el fin de entender su papel en la distinción de la revista y en la puesta en circulación de imaginarios visuales relacionados con el paisaje nacional. Se rastrearon los contactos entre las bellas artes, la industria gráfica y la práctica editorial en el contexto local. La revista emerge a partir de esta investigación como una fuente crucial y hasta ahora inexplorada para la historiografía del arte argentino.

**Palabras clave:**

revistas ilustradas, bellas artes, cultura gráfica, paisaje, ferrocarril

### **Quando a arte viaja em trem. A Revista del Ferrocarril Sud como espaço de exposição e circulação da paisagem argentina (1925-1936)**

Resumo

Em julho de 1925, foi publicado o primeiro número da *Revista del Ferrocarril Sud*, editada pelo escritor e jornalista Héctor Olivera Lavié e impressa pelo Establecimiento Gráfico Argentino, dirigido por José Eugenio Compiani. À diferença de outras revistas semelhantes, suas capas frequentemente reproduziam obras de arte, tanto argentinas como estrangeiras. Longe de ser uma publicação técnica especializada em temas ferroviários ou agrícolas, a *Revista del Ferrocarril Sud* consolidou-se como uma plataforma de exposição para artistas argentinos, destacando-se no cenário artístico local. A reiteração de nomes, especialmente o de Atilio Malinverno, e a preferência por representações da paisagem nacional são evidências das estratégias utilizadas, bem como do papel fundamental desempenhado por Olivera Lavié e Compiani no diálogo com as artes plásticas. Por outro lado, a reprodução de obras de arte por meio de técnicas gráficas inovadoras foi uma estratégia publicitária para salientar a capacidade técnica imprensa, bem como o “bom gosto” dos consumidores da revista e dos usuários das ferrovias.

**Palavras-chave:**

revistas ilustradas, artes plásticas, cultura gráfica, paisagem, ferrovias

Nesse sentido, as capas da *Revista del Ferrocarril Sud* entre julho de 1925 e junho de 1936 foram analisadas para entender seu papel na distinção da revista e na circulação de imaginários

visuais relacionados à paisagem nacional. Foram traçados os contatos entre as artes plásticas, a indústria gráfica e a prática editorial no contexto local. A revista emerge desta pesquisa como uma fonte crucial e até agora inexplorada para a historiografia da arte argentina.

### **When art travels by train. The *Revista del Ferrocarril Sud* as an exhibition and circulation space for the Argentinian landscape (1925-1936)**

Abstract

The first issue of the *Revista del Ferrocarril Sud* was published in July 1925, edited by the novelist and journalist Héctor Olivera Lavié and printed by the *Establecimiento Gráfico Argentino*, managed by José Eugenio Compiani. Unlike other similar magazines, its covers frequently reproduced artworks, both Argentinian and foreign. Far from being a technical publication specializing in railway or agricultural themes, the *Revista del Ferrocarril Sud* became a platform for the exhibition of Argentinian artists and was inserted in a particular way in the local artistic field. The reiteration of names, especially that of Atilio Malinverno, and the preference for representations of the national landscape are evidence of the strategies deployed, as well as the key role played by Olivera Lavié and Compiani in the dialogue with the fine arts. On the other hand, the reproduction of artworks using innovative graphic techniques was an advertising strategy to highlight the technical capacity of the printing house, as well as the ‘good taste’ of the magazine’s consumers and railway users.

In this sense, the covers of the *Revista del Ferrocarril Sud* between July 1925 and June 1936 were analyzed to understand their role in the distinction of the magazine and the dissemination of visual imaginaries related to the national landscape. This research traced the contacts between the fine arts, the graphic industry and the publishing practice in the local context. The magazine emerges as a crucial and —until now— unexplored source for Argentinian art historiography.

**Key words:**

illustrated magazines,  
fine arts, graphic  
culture, landscape,  
railway

## Introducción<sup>1</sup>

En julio de 1925 aparece el primer número de la *Revista del Ferrocarril Sud* (en adelante *RFS*), dirigida por Héctor Olivera Lavié e impresa por el *Establecimiento Gráfico Argentino*.<sup>2</sup> De publicación mensual, sus casi cien páginas incluían artículos y anuncios dirigidos a un público heterogéneo, desde notas técnicas hasta secciones literarias, consejos de moda o entretenimiento infantil. Sus portadas reprodujeron una importante cantidad de pinturas de artistas argentinos, muchas presentadas en salones y exposiciones. En junio de 1936, once años después, comentaban que esta estrategia había respondido al objetivo de «estimular las actividades artísticas del país, vinculando al nombre de nuestro *magazine* el de muy meritorios y esforzados valores pictóricos argentinos» (*RFS*, 1936). De esta

forma, la revista intentó distinguirse de otras similares e intervenir en el campo de las bellas artes y en el proceso de conformación de un canon del paisaje nacional.

El magazine se insertó tardíamente entre las publicaciones de las compañías ferroviarias argentinas, cuyos antecedentes podemos encontrar en las revistas de los Ferrocarriles Central Argentino (1911), Buenos Aires al Pacífico (1917) y Oeste (1922), así como la más conocida *Riel y Fomento*, editada por el Departamento de Tierras, Colonización y Fomento de los Ferrocarriles del Estado desde 1922, dirigida por Rodolfo Franco. En 1926 apareció también la revista del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires, dirigida por Adolfo Travascio, conformando así un universo variado e interrelacionado de revistas ferroviarias argentinas.<sup>3</sup>

1. Este trabajo es parte de mi investigación doctoral sobre la cultura gráfica ferroviaria argentina entre 1890 y 1930, realizada gracias a una beca CONICET. Para el mismo fue fundamental el relevamiento de ejemplares de la *RFS* en diversos archivos ferroviarios y colecciones privadas, así como la búsqueda y el contraste con fondos documentales de artistas y publicaciones periódicas, algunos de ellos digitalizados, pero otros disponibles en repositorios públicos como la Fundación Espigas o el Museo Nacional de Bellas Artes. Agradezco a mis colegas del Centro de Investigación en Arte y Patrimonio (UNSAM/CONICET) por las orientaciones recibidas sobre ciertos artistas y, en particular, al grupo de escritura académica. Agradezco especialmente al equipo de edición de la revista y a quienes evaluaron el manuscrito por sus comentarios y sugerencias.

2. La primera concesión para un ferrocarril hacia el sur de la provincia de Buenos Aires se hizo en 1861 y, al año siguiente, se constituyó la sociedad en Londres, Inglaterra. En 1888, la línea ya conectaba la capital argentina con el puerto de Bahía Blanca, llegando hasta Neuquén a finales del siglo XIX, avanzando junto con la campaña militar denominada «Conquista del Desierto». Para 1925 poseía más de 500 estaciones, algunas construidas por la misma compañía y muchas otras por pequeñas empresas anexadas a la línea troncal desde 1898. En 1948, con la nacionalización impulsada por el gobierno peronista, pasó a conformar la línea General Roca, en alusión al protagonista de aquella campaña militar.

3. Si bien muchas de estas revistas no han sido analizadas en profundidad, los trabajos de Fasce (2019), Cicerchia y Rustoyburu (2016) sobre *Riel y Fomento* o la tesis de Malena Tanevitch Brazuiunas (2024) sobre

A diferencia de estas publicaciones, la *RFS* ofrecía en sus portadas imágenes de gran impacto visual, realizadas por tricromía, con una riqueza cromática y un acabado brillante particular. Se trataba de una técnica de grabado que consistía en la superposición de tres placas (una por cada color primario) que se imprimían de manera sucesiva (según un orden determinado) mediante un sistema de registro. No solo requería de máquinas modernas sino de mano de obra capacitada para que la yuxtaposición de las tintas generara las mezclas de color deseadas. Las portadas de las otras publicaciones ferroviarias consistían en diseños únicos reiterados en cada número (*Central Argentine Railway Magazine*) o fotografías monocromas relacionadas con el ámbito rural (*Revista Mensual del BAP* o *El Oeste*). Las publicaciones de las compañías estatales, por otro lado, reproducían pinturas o grabados de sus directores, también artistas plásticos.

Mi intención es, a partir de estas portadas, evidenciar y analizar los contactos poco estudiados entre el universo ferroviario, la industria gráfica y las bellas artes en Argentina a principios del siglo xx. Parto de la hipótesis de que es en este cruce donde la revista adquiere mayor relevancia como fuente novedosa para

la historiografía del arte y de la cultura visual en Argentina. Más allá de funcionar como herramienta de difusión de saberes técnicos asociados a un grupo específico de lectores, la revista se conformó como una plataforma de exhibición y circulación de obras de arte asociadas a las actividades de la compañía ferroviaria, a la vez que de la capacidad técnica de la imprenta. Siguiendo a Sandra Szir, los vínculos históricos entre la imagen y la imprenta se potenciaron a partir del siglo xix, debido a cambios técnicos y sociales que generaron una «convergencia de la cultura impresa con la imagen multiplicada» y permitieron la circulación de representaciones y sentidos de manera masiva, aunque, muchas veces, efímera (Szir, 2016:116). El análisis de estos objetos como soportes de esas imágenes y, a la vez, como artefactos, permite recuperar los diferentes actores que intervinieron en su producción y circulación, a la vez que rastrear las complejas redes configuradas a partir de los mismos objetos.

Tomo como caso de estudio los primeros once años, ya que a partir de julio de 1936 cambiará su nombre y su diagramación, respondiendo a un nuevo contexto y a cambios dentro de la propia compañía. En efecto, en 1935 se unificaron los directorios

---

la *Revista del Ferrocarril Provincial* son interesantes por el abordaje de las redes de contacto con distintos sectores de la cultura y la política argentina. Otros autores han tomado las revistas de las compañías privadas de capitales británicos como fuente para analizar otras problemáticas, como las relaciones laborales (Badaloni, 2021) o el papel jugado en la colonización y el desarrollo agropecuario, especialmente pampeano (López, 2022).

de los ferrocarriles del Sud y Oeste, por lo que, a mediados del año siguiente, la *RFS* se consolidó como el órgano de difusión de ambas compañías. Esta unificación respondía a la necesidad de las empresas ferroviarias de capitales británicos de hacer frente a un nuevo escenario político y económico. Con la coordinación de ambas administraciones se perseguía, al menos en el discurso, ahorrar en gastos superfluos, así como evitar la competencia en gran parte del territorio bonaerense. A su vez, se fortalecía la posición de las empresas ante conflictos laborales o legales, elemento crucial en el nuevo contexto político argentino. No sería la única estrategia, ni las únicas compañías en implementar, e incluso exigir al gobierno nacional, la coordinación de los transportes (López, 2024).

### **Un escritor, un impresor, una revista**

La *RFS* estuvo dirigida desde su primer número por Héctor Olivera Lavié, periodista y escritor argentino. Constaba, en promedio, de unas 96 páginas en negro más las tapas a color, pero en números especiales llegó a tener más de 120 páginas internas. La publicaba el Departamento Comercial del Ferrocarril cuyas oficinas estaban en el edificio de la estación Constitución, en Buenos Aires. Los avisos eran administrados por el Agente General, Rómulo Guerrico, hijo de quien era el presidente del directorio local de la compañía, Fernando

Guerrico. La impresión estaba a cargo del Establecimiento Gráfico Argentino (en adelante EGA), como lo declaran las publicidades insertas en sus páginas internas, algunas de ellas con ilustraciones de Francisco Fábregas. En julio de 1936, la revista comenzó a denominarse *Sud-Oeste*, debido a la fusión de las compañías del Sud y del Oeste, y continuó así hasta 1947.

Olivera Lavié saltó a la fama con su novela *El Caminante* al ganar el primer premio del Concurso Municipal de Lectura en 1921. Desde entonces, sus relatos aparecieron en revistas como *Caras y Caretas* o *La Novela Universitaria*, mientras publicaba libros de diversa índole, desde ensayos hasta la novela histórica *Las Montoneras*. Con más de veinte años al frente de su edición, su nombre se hallaba íntimamente ligado al de la revista. En octubre de 1930 los editores de *La Literatura Argentina* comentaban que habían «debido buscar al escritor Olivera Lavié en las oficinas del Ferrocarril Sud, empresa que le cuenta entre sus prestigiosos colaboradores». El escritor confesaba entonces que «como no tengo vocación de maestro y no me gusta cierta clase de periodismo me he refugiado aquí...» («Una novela gemela», 1930:42).

La dirección de Olivera Lavié definió a la *RFS* como una revista «de carácter mixto» (*RFS*, julio de 1925:73), lo que será reiterado constantemente. Las secciones versaban sobre investigaciones técnicas dirigidas al productor agropecuario, noticias sobre los empleados ferroviarios y artículos históricos sobre la

compañía preparados por el ingeniero William Rögind. Pero también incluía una extensa sección literaria, notas sobre moda o consejos de belleza, una página infantil con juegos, retratos de actores de Hollywood y avances en la radiotelefonía. Por lo general, los meses de verano incluían notas sobre los puntos turísticos de la red, como Mar del Plata, Tandil, Necochea o Quequén, así como números especiales dedicados a distintos pueblos o ciudades. Esta «mixture» en las notas se observaba también en las imágenes que poblaban las páginas. Cada ensayo, ya sea técnico o literario, ofrecía como mínimo una ilustración o la reproducción de una fotografía alusiva.

Más allá de ser el órgano de difusión de la compañía, las notas ferroviarias resultaban escasas en comparación con el peso que tenían en publicaciones similares. El público al que se dirigían era el trabajador agropecuario, principalmente el colono que trabajaba la tierra en la vasta zona cruzada por la línea del Ferrocarril Sud. Al comenzar el año 1928, el equipo editor deseaba:

saludar con sincera y espontánea cordialidad a nuestros lectores y anunciantes. Lógicamente nos referimos al trabajador de la tierra, obrero formidable del progreso y de la riqueza pública; y con él a los propulsores de la industria, del comercio, de la iniciativa, de la experiencia, por igual gestores todos del ritmo armonioso de la civilización y del progreso... (*RFS*, enero de 1926:27).

El principal objetivo era, entonces, servir de guía para los productores, participando de la estrategia reformista que impulsaba el gobierno nacional, estimulando el desarrollo técnico y la transformación en la distribución de la tierra productiva. Pero si ese era el «destino preestablecido», los responsables, decían, habían escuchado a sus lectores, y de esa escucha:

nació una evidencia: la Revista tendría un carácter mixto, ameno, de lectura agradable, de diversas secciones con una fundamental, la técnica. El hogar del campo era el reducto que debíamos conquistar con nuestra hoja impresa, y no nos bastaba la simpatía del colono o del agricultor; queríamos más; queríamos el afecto de la señora y el de los hijos. (*RFS*, julio de 1931:26).

Si las notas cumplían con lo exigido por el lector y su familia, la calidad estética y material de la revista era el broche de oro que la hacía especialmente atractiva. Cayetano Milito, propietario del Haras Ojo de Agua, felicitaba al editor «por la perfecta y bonita presentación, sin contar con lo interesante que ella resulta hasta en la parte de los avisos» (*RFS*, enero de 1930:5). Comentarios como este, de parte de supuestos lectores o anunciantes, se repetirán a lo largo de todos los números. Precisamente, el contenido y el aspecto «híbrido» distinguió a la *RFS* del resto de las revistas ferroviarias, aun cuando estas también fueran ampliando las secciones

e incluyendo notas literarias y de interés general hacia los últimos años. Su diagramación y particularmente sus portadas fueron esenciales para su distinción en el poblado campo de las revistas. No solo el director o los lectores mencionados hacían hincapié en este aspecto, sino que las mismas publicidades de la imprenta lo elevaban como bandera.

El EGA había sido constituido en sociedad anónima recién en 1920, pero su antecedente era la imprenta de Emilio Gunche, Germán Wiebeck y José Turtl fundada en 1889. En 1913 se había sumado un colaborador, formado como litógrafo en el taller de Galli Hnos., que, para la década de 1920, figuraba como su mayor responsable: José Eugenio Compiani. Además de ser el director del EGA, Compiani era un colaborador asiduo en la revista publicada desde 1928 por el editor Lorenzo J. Rosso, *La Literatura Argentina*, y, ese mismo año, había fundado otra publicación, *Orientación*, que se proponía como la revista «de la joven Gente de Letras», con el objetivo de «luchar por la restauración del espíritu, del idealismo, de la filosofía y de la buena literatura» («Norte», 1928:3). Fue presidente del Consejo Escolar de Lomas de Zamora y del Ateneo Iberoamericano de Buenos Aires, espacios desde los cuales fundó revistas y bibliotecas («El Ateneo Ibero-Americano», 1937:38). Sus pares lo consideraban «artista, obrero, industrial, filántropo» («José Eugenio Compiani, espíritu integral», octubre de 1931), y la

prueba de que se podía «manejar máquinas, acumular capitales y ser artista en la emoción del ritmo y de la armonía». El escritor Carlos Sanguinetti llegó incluso a elogiar «la aristocracia espiritual del burgués Compiani» («José Eugenio Compiani», septiembre de 1930:9).

Su faceta relacionada con las bellas artes fue puesta en juego en las críticas de arte publicadas en distintas revistas y sabemos que poseía una importante colección de pinturas, algunas de las cuales aparecen reproducidas en *Orientación*, como *Mañana brumosa en el Riachuelo* de Juan Sol (febrero de 1929), *Luz de mediodía* de Benito Quinquela Martín y *Crepúsculo dorado* de Pío Collivadino (marzo de 1929). Pero también las podemos encontrar en la *RFS*. En el número de febrero de 1926, una pequeña nota en alusión a la imagen de la portada nos contaba que:

Gracias a la deferencia del Sr. José Eug. Compiani, que ama el arte y lo practica también, podemos ofrecer al lector uno de los más simpáticos y atrayentes cuadros de Peláez; nos referimos al *Petiso de los mandados*. Adquirido por el Sr. Compiani para su descollante galería privada, nos lo facilitó para su reproducción en la carátula de la Revista [...] (*RFS*, febrero de 1926:5).

### **Las portadas y el paisaje nacional**

Desde su aparición, la *RFS* incluía portadas ilustradas y con un importante uso del color. Las dos primeras insertaban a la

revista en el universo impreso de las compañías ferroviarias de capital británico. En la primera aparecía una imponente locomotora, firmada por el dibujante de la revista, mientras que en la segunda se podía ver el retrato del Príncipe de Gales, futuro rey Eduardo VIII de Inglaterra, de visita en el país en ese momento (Figura 1). Gracias a comentarios aparecidos en la *RFS* es posible confirmar que el dibujante era Martín Gimeno, pintor y escultor de origen catalán. Gimeno había llegado a la Argentina con apenas 22 años, insertándose rápidamente en el ambiente artístico y

editorial. Colaboraba en varias revistas y periódicos como ilustrador y crítico de arte, pero la relación con la *RFS* sería la de mayor duración. Su rol parecía ser el de «orlista, diagramador y dibujante» («Cómo se hace nuestra revista», julio de 1936), es decir, quien realizaba las ilustraciones, pero también componía las páginas.

Entre julio de 1925 y junio de 1936 se publicaron un total de 132 números, de los cuales se hallaron hasta el momento 120 portadas. Están impresas en tricromía, lo que implicaba un costo y un tiempo de producción mucho mayor que la impresión a una o dos tintas, pero resultó fundamental para la reproducción de obras de arte, especialmente los paisajes. Sin embargo, tuvo consecuencias negativas para su conservación. Como es usual en este tipo de publicaciones, las revistas sueltas se encuadernaban en un único volumen anual y muchas veces se quitaban las portadas. Además, algunos ejemplares poseen gran parte de sus páginas deterioradas debido a la humedad o a las malas condiciones de los archivos originales. El barniz con el que se protege la tricromía agravó esta situación. Como contrapartida, a partir de 1932 comenzaron a reproducir las portadas de números anteriores en la contratapa, lo que permitió reponer algunas de las imágenes desaparecidas.

Lo primero que llama la atención es que únicamente el primer número presenta un motivo ferroviario. Unos pocos casos, correspondientes a efemérides o eventos



**Figura 1.** Portada de la *Revista del Ferrocarril Sud*, 1(1), julio de 1925. Ilustración de Martín Gimeno. Ejemplar ubicado en la Biblioteca Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca.

importantes, son diseños creados para la *RFS*, como el escudo argentino o las visitas de la familia real británica en 1925 y 1931. A partir del año 1930 aparecen también fotografías de estancias y establecimientos de la zona de influencia del Ferrocarril del Sud, como Tandil, Tamangueyú, Gutiérrez, Chapadmalal, Huetel o Lomas de Zamora, y diseños asociados a la práctica turística.

Casi noventa de las portadas halladas reproducen obras de arte, de las cuales al menos sesenta son paisajes rurales o de los lagos del sur. Si bien hay varios nombres extranjeros, un gran número lo ocupan artistas argentinos, como Mary Petty, Atilio Malinverno, Eliseo Themis Speroni, Enrique Muiño, Juan Carlos Durán o el fotógrafo Hilario Bazzana, entre muchos otros. También es posible encontrar tres reproducciones de óleos de Luis Macaya sobre el Riachuelo, publicadas entre noviembre de 1925 y octubre de 1926; y once que representan figuras o escenas gauchescas. Entre estas últimas encontramos fotografías de Francisco Ayerza coloreadas,<sup>4</sup> y obras de artistas paradigmáticos del canon nacional como Cesáreo Bernaldo de Quirós o el ya mencionado Juan Peláez. Dentro

de este grupo hay al menos cinco obras que podrían vincularse con el desarrollo del turismo en la costa bonaerense, entre las que destaca la figura de Richard Hall, artista escocés residente en Mar del Plata. Por último, encontramos un grupo de tono más intimista, *Top o' the Morning* del húngaro Philip de László o *En la quinta* de Leonie Matthis.<sup>5</sup>

En cuanto a la nacionalidad de los artistas, de los cincuenta y dos nombres relevados, al menos veintiocho son argentinos nativos o inmigrantes y participaban en salones nacionales y exposiciones en galerías de Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca o Córdoba. Además, se reproducen obras de artistas extranjeros como Jean Baptiste Camille Corot, George Inness, Edward Willis Redfield o George Oyston. En estos casos es posible suponer que las imágenes tomadas para las portadas circulaban a través de otras publicaciones. La manipulación de los títulos les permitía reducir esta distancia, como *Entrée de village, environs de Beauvais du côté de Voisinlieu*, de Corot, titulada como *Plenitud*,<sup>6</sup> o *Early Morning, Tarpon Springs* de Georges Innes, titulada *Amanecer*.<sup>7</sup>

4. Sobre estas composiciones, ver Tell, 2013.

5. De László, S. (1912). *Top O' the Morning* [óleo sobre tela]. Colección privada. <https://www.delaszlocatalogueraisonne.com/catalogue/the-catalogue/laszlo-stephen-philip-de-top-o-the-morning-4366>. Respecto a la obra de Matthis, ver más adelante.

6. Corot, J.B.C. (s/f). *Entrée de village, environs de Beauvais du côté de Voisinlieu* [óleo sobre tela]. Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059435>.

7. Innes, G. (1892). *Early Morning, Tarpon Springs* [óleo sobre tela]. Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/64729/early-morning-tarpon-springs>.

La manipulación va más allá de los títulos de las obras y abre un primer interrogante sobre el objetivo de estas portadas. En octubre de 1933 se reprodujo un paisaje titulado *Flacidez*, atribuido a Ribot. Podría tratarse de Théodule–Augustin Ribot, artista francés fallecido en 1891 cuyas obras podían verse en los salones porteños, pero que se caracterizaba por retratos e interiores. Incluso los escasos paisajes de su obra poseen un estilo completamente diferente al de la imagen (Falcón–Wiebe, 2014). La portada, sin embargo, reproduce una postal de Mecklemburgo, Alemania, que circuló durante los primeros años del siglo xx. La atribución a un artista reconocido, cuyo nombre era familiar para los lectores, algunos de ellos también coleccionistas de arte, posicionaba a la revista en el campo cultural y la vinculaba a los códigos ya consagrados del paisaje como género artístico.

La definición de un «paisaje» nacional para los artistas argentinos fue objeto de debate desde finales del siglo xix, cuando la llanura pampeana dejó de percibirse como un espacio peligroso y se insertó en el entramado económico y político mundial. El ferrocarril fue central en este proceso, ya que permitió apropiarse técnicamente y dejar una huella permanente en el territorio, evidencia del avance de la civilización sobre la «barbarie». <sup>8</sup> Pero

también significó un acercamiento mediado al paisaje natural, ajeno a la actividad humana. En esos términos se refería Rafael Obligado al conocimiento *mediado* de la pampa que habría tenido el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino: «Siempre sospeché [...] que nuestro pintor había visto la Pampa desde las ventanas de un ferrocarril lanzado a escape, durante una sequía, con el aburrimiento y fastidio de tales viajes» (Obligado, 1943:53).

Podemos separar dos grandes grupos de paisajes en las portadas de la *RFS*: aquellos referidos a zonas rurales y los que representan zonas de interés turístico, como los lagos del sur, las sierras o las playas bonaerenses. Así, las representaciones del territorio nacional se asociaban con las dos actividades facilitadas y promovidas por la compañía: la agricultura y el turismo. Si el paisaje pampeano llevaba una carga de «tradición política y literaria en relación con la construcción de la nación» (Malosetti, 2007:96), las obras reproducidas asumían esa carga (en especial aquellas con figuras humanas), a la vez que habilitaban una experiencia estética, utilizando planos intermedios y ricas paletas cromáticas. Objetos como árboles, parvas o ranchos alejaban el foco de atención de la amplitud ilimitada de la

8. Sobre el rol del ferrocarril en la conformación del territorio nacional, en paralelo a las campañas militares de finales del siglo XIX, ver Cortés Rocca, 2011; Míguez, 2016; Schäffner, 2008.

llanura, mientras marcaban una distancia con el lector. La misma distancia en la que los objetos son aún discernibles desde la ventanilla del tren.

Para Jens Andermann, los mapas, los relatos de viajes, el relevamiento topográfico y los paisajes visuales (entre otros dispositivos) son «tecnologías complementarias» con las que la mirada avanza y, en términos imperiales, se apropia de la naturaleza (2000:103). Las obras de arte reproducidas en las portadas de la *RFS*, que miran a la llanura «en clave pastoral» (Molozetti Costa, 2007:96), funcionaban en paralelo a los relatos literarios, la historia de los nombres de las estaciones, las fotografías de las grandes estancias o las escenas gauchescas del interior. El proceso de construcción del paisaje forma, siguiendo a W. J. T. Mitchell, identidades sociales y subjetivas asociadas al rol de la llanura en el posicionamiento internacional del país (2002). Considerar al paisaje como un proceso (un verbo, dirá Mitchell), implica un punto de vista desde el cual se delimita el espacio, se lo fragmenta y se lo significa (Silvestri, 1997:11). Entre este punto de vista y el paisaje media una distancia y, en el caso de las portadas de la *RFS*, esa distancia está dada por el ferrocarril como tecnología que no solo permite llegar, sino observarlo *estéticamente*, desde un lugar diferente, aislado, seguro. Es la distancia que media también entre lo cotidiano y lo plausible de ser convertido en obra de arte (Malozetti Costa, 2007:87).

El ferrocarril promovió no solo el viaje, sino el uso y la apropiación del territorio. Wolfgang Schivelbusch habló de la «aniquilación del espacio intermedio» que el ferrocarril produjo en Europa, pero en Argentina fue necesario construir antes ese espacio (Schivelbusch, 2014). Mientras en un primer momento los artistas (y sus comitentes) priorizaron a la ciudad ante la «pobreza» de la llanura, el acceso abierto a otros territorios evidenció una variedad paisajística antes solo imaginada. Pero también la llanura fue transformándose, al instalarse los rieles y las estaciones, junto a estancias, colonias, puertos y ciudades. Si, como dice Laura Molozetti Costa, «el desierto no fue paisaje» (2005:292), el ferrocarril, y las imágenes que circularon a través de sus vías, jugaron un rol esencial en la transformación de ese «desierto» en paisaje.

### **La Revista del Ferrocarril Sud como un dispositivo curatorial**

Aquí se hace necesario un cambio en los términos utilizados. Si hasta ahora se ha mencionado al «lector» es porque así lo nombraban los editores de la revista, focalizando en el contenido textual del impreso. Sin embargo, la relevancia del discurso visual en la revista nos remite a un *lectoespectador*, definido por Vicente Luis Mora como el «receptor de una forma artística compuesta por *texto más imagen*», que recibe e interpreta de manera simultánea ambos códigos, en un ejercicio «en el que se expanden las posibilidades de

flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones» (2012:19). Esta figura nos permite pensar a la *RFS* como un *dispositivo curatorial* en términos de María Andrea Giovine Yáñez, en el que las decisiones editoriales implican una «diseminación de repertorios visuales y la conformación de imaginarios estéticos» (2023:90). La definición de Geraldine Rogers de las revistas como «dispositivos de exposición, arquitecturas de aparición periódica que disponen de manera conjunta lo visible y lo legible» (2019:12) también nos permite pensar a las portadas de la *RFS* como un modo de intervención en el campo artístico, aun cuando su contexto de lectura no lo incluía como variable primaria.<sup>9</sup>

Si bien existen investigaciones que analizan la reproducción de obras de arte en las revistas, se centran en general en aquellos impresos «voceros de grupos que se proponen postular una agenda y desplegar una política cultural mediante una intervención en el campo intelectual» (Tarcus, 2020:33). En estos casos, las portadas funcionan también como un «espacio de enunciación», desde el cual se accede tanto a las propuestas como a las «tramas de problemas y debates en las que

[las revistas] se inscriben o las cuales activan» (Dolinko y García, 2013:178). Aunque estos autores se enfocan en revistas culturales, cuyos vínculos con el campo artístico son evidentes, el caso de la *RFS*, hasta ahora relegada al ámbito ferroviario o agrícola, es paradigmático. Además de las obras de arte, se incluían textos literarios, ensayos históricos, comentarios sobre exposiciones o concursos artísticos o problemas sociales contemporáneos como la educación y la desocupación. En este complejo tecnológico e intermedial las portadas dan cuenta y permiten desplegar esa red tejida a partir de la revista, así como las discusiones (políticas, éticas y estéticas) que la atraviesan y que circulan gracias a ella. El paisaje, en este sentido, no es accesorio y circunstancial, sino que respondió a un programa editorial que propuso un imaginario espacial en el que ferrocarril e imprenta definían las características y posibilidades del territorio nacional.

Las portadas de la *RFS* no solo permitieron la contemplación de las obras de arte (aunque una contemplación mediada, a partir de una «traducción heterofuncional» en términos de Giovine Yáñez),<sup>10</sup> sino que

9. Hago referencia a la definición de Annick Louis de una «lectura propuesta por las formas» para diferenciarlo de «la recepción efectiva» de la revista (2014:43). El lector propuesto por la *RFS* (al menos durante esta primera etapa) era el productor agrícola de la zona pampeana y su familia, no los intelectuales, artistas o coleccionistas, aunque los roles podían yuxtaponerse.

10. Según la definición de Giovine Yáñez, una traducción heterofuncional es «cuando la obra traducida tiene una función distinta a la original». En el caso de las obras de arte reproducidas, dice la autora, esta traducción impide (o, al menos, no favorece) que se dé la función estética (Giovine Yáñez, 2023:96).

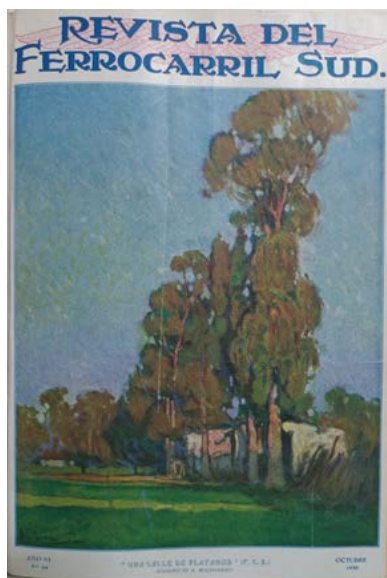
delimitaron lo que consideraban paisaje nacional y su representación pictórica a aquellas zonas a las que el Ferrocarril Sud permitía llegar, así como impulsaron a determinados actores cuya labor se circunscribía a esas zonas. Muchos de los artistas vivían al sur de la ciudad de Buenos Aires, como Horacio March o Leonie Matthis; o solían pasar largas estancias en los puntos más lejanos de la red, como Mary Petty o Américo Panozzi en Bariloche, o Richard Hall en Mar del Plata. Tanto Olivera Lavié como Compiani vivían y trabajaban en los suburbios del sur de Buenos Aires (Adrogué y Lomas de Zamora), y los talleres del EGA estaban a escasos metros de la oficina de redacción y la estación emblema de la compañía.

### Atilio Malinverno

Uno de estos artistas nos permite profundizar en las relaciones entre la *RFS* y el EGA o, mejor dicho, entre Olivera Lavié y Compiani. Se trata de Atilio Malinverno, quien se había formado con Reinaldo Giudici y Ernesto de la Cárcova en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Luego de un viaje por Europa se instaló en Quilmes y se dedicó de lleno al paisaje.

La obra de Malinverno gira en torno a la zona servida por la compañía y remite a un espacio cotidiano, en el que se unen la naturaleza y la técnica para resaltar la belleza de la llanura pampeana. Construcciones humildes, caminos, canales o parvas prolijamente acomodadas, dejan

ver la huella humana como el elemento que completa, que anima la naturaleza (Figura 2). En la revista *Orientación*, dirigida por Compiani, Olivera Lavié decía sobre el artista que «para llegar a este resultado es indispensable una previa identificación del artista con el lugar y con el ambiente que se trata de fijar. Malinverno no pinta lo que no siente, lo que no estudia, lo que no vive [...] es sobre todo y ante todo, un paisajista innato, un animador de naturaleza, un espléndido artista del color» («Atilio Malinverno», 1928:19).



**Figura 2.** Portada de *Revista del Ferrocarril Sud*, 6(65), octubre de 1930. Reproducción de Malinverno, A. (c. 1925). *Una calle de Plátanos* [óleo]. Ejemplar ubicado en la Biblioteca Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca.

En julio de 1927 apareció la primera de las obras reproducidas de Malinverno en la *RFS*,<sup>11</sup> que era acompañada por una extensa nota sobre el artista, firmada por Olivera Lavié, que finalizaba con la promesa de que la *RFS* «publicará sucesivamente y a intervalos, varias telas de Malinverno» (*RFS*, julio de 1927:61). Casi un año después, en mayo de 1928, la misma nota fue publicada en la revista *Orientación*, cuyo director era, como ya fue mencionado, Compiani. Pero hay más: la misma nota apareció en el catálogo de la exposición homenaje un año después de la muerte de Malinverno, realizada en la galería Müller en 1937. Precisamente, cuando falleció el artista, la *RFS* se hizo eco del dolor por su partida. Junto con su retrato publicaron una pequeña nota en la sección de «Informaciones y notas», en la que comentaban que el pintor era «amigo dilecto de esta casa. [Solían] verlo con gran frecuencia en [la] redacción, animoso, jovial, inquieto, traído y llevado por su afán de trabajo y de realización» (*RFS*, julio de 1936:9).

### **De dispositivo curatorial a publicidad turística**

Malinverno y Gimeno no fueron los únicos artistas vinculados a la *RFS*. A partir de 1931

aparecieron algunas portadas ilustradas por el escocés William Gentles Hurrie, quien había ingresado en ese momento al ferrocarril como artista comercial. Formado en la *Glasgow School of Art* y la *Central School of Arts and Crafts* de Londres, Hurrie trabajó en agencias de publicidad en Gran Bretaña antes de llegar a la Argentina contratado por el *Entre Ríos Railway* (Damus, 2008). Hurrie, al igual que muchos artistas contemporáneos, habitó un espacio intermedio entre las bellas artes y la ilustración comercial. En 1933 participó con un grabado en el xxiii Salón Nacional y en 1934 ilustró, junto a Pablo Fontán (dibujante del FCCA), el libro *Rieles Argentinos*.<sup>12</sup>

Para las portadas de febrero y abril de 1931, Hurrie diseñó portadas con colores plenos y fuertes contrastes, con los nombres de las dos ciudades, Miramar y Tandil, en grandes letras mayúsculas. Perfectamente podrían haber sido afiches destinados a la vía pública, similares a los de Tom Purvis para el *London North Eastern Railway* en Inglaterra y en ese mismo año.<sup>13</sup> Estos cambios implicaron un primer (y tímido) corrimiento del eje de los primeros años. En 1931, el turismo pasó a ocupar mayor espacio en el interior

11. Esta es una de las portadas que pude recuperar por haber sido reimpressa en la contraportada del número de julio de 1935.

12. Se trata de un libro ilustrado, destinado a un público infantil, escrito por Jaime Cruz y prologado por Enrique Loudet.

13. Sobre los afiches de Purvis, ver Green y Rewse–Davies, 1995.

de la revista y se publicaron números especiales con información gráfica y datos comerciales e históricos de los principales balnearios a los que el tren llegaba. El desarrollo de un turismo popular (asociado también a la creciente competencia del transporte automotor) a la vez que la profesionalización de las oficinas de publicidad de las compañías ferroviarias impactó de esta manera en la *RFS*, aunque le costaría tiempo conquistar las portadas. En estos años se puede observar no solo la promoción de la actividad turística, sino una constante preocupación por orientarla. Los mismos editores manifestaban que «el turismo no debe interpretarse como placer librado solo al individuo sino en forma de concepto y función de gobierno. Disciplinar y organizar el turismo [...] equivale a realizar, terminantemente, obra patriótica» (*RFS*, enero de 1933:29).

En 1934 se modificó la diagramación completa de las portadas. El encabezado con el nombre de la *RFS* y las alas características desaparece y las imágenes comenzaron a ocupar diferentes espacios en las portadas, algunas a plena página y otras en recuadros, jugando en composiciones más dinámicas con el título. Las artes plásticas se combinaban con la fotografía para seguir dando cuenta de los variados paisajes a los que el ferrocarril permitía llegar. Estos cambios de la puesta en página implicaron tanto la experimentación con la tipografía como el uso de colores que jugaban con la paleta de las obras reproducidas, como

en el número de julio de 1935, en el que el dorado de las parvas de trigo y el celeste del cielo pampeano de la obra de Juan Carlos Durán se extienden más allá de la imagen en franjas verticales (Figura 3).

En 1936 se profundizó aún más la importancia del turismo y las portadas adquirieron una estética moderna, vinculada a las piezas publicitarias contemporáneas. Se reemplazaron las obras de arte por diseños propios o apropiados de fuentes diversas. Así, encontramos en el mes de febrero una reversión de la



**Figura 3.** Portada de *Revista del Ferrocarril Sud*, 11(121), julio de 1935. Reproducción de Durán, J.C. (s/f). *Campo argentino* [óleo]. Ejemplar ubicado en el Centro de Estudios Históricos Ferroviario Scalabrini Ortiz, Museo Nacional Ferroviario.

ilustración realizada por Eugene Iverd para *The Saturday Evening Post* pocos meses antes (Figura 4). Además del problema de por sí interesante de la circulación y apropiación de las imágenes, el agregado del mar como fondo para los dos niños que se balancean se entroncaba con la tendencia turística mencionada líneas antes, al igual que con la identificación de la *RFS* como una revista «familiar». Pero esta estrategia iba incluso más allá.



**Figura 4.** Portada de *Revista del Ferrocarril Sud*, 11(128), febrero de 1936. Ejemplar ubicado en el Centro de Estudios Históricos Ferroviario Scalabrini Ortiz, Museo Nacional Ferroviario.

En marzo de 1937 se reprodujo una obra de Luis Rossi, titulada *Contemplación*, en la que se observa una mujer joven sentada en el pasto contemplando un paisaje serrano. En el mes de agosto de 1935, *The Saturday Evening Post* había publicado una ilustración de Guy Hoff en la que se observa a la misma mujer, cuya silueta se recorta contra un fondo celeste (Figura 5). Esta práctica de apropiación de imágenes que circulan por la prensa, común durante el siglo XIX,<sup>14</sup> para los años treinta implicaba problemáticas serias, que se vinculan con el proceso mismo de conformación del campo artístico. Esta portada excede al marco temporal de este trabajo, pero resulta relevante precisamente por la atribución que hace la revista. Al contrario de la portada con los niños hamacándose, aquí está la firma de un artista, Luis Rossi, que podría corresponder a quien ganó el primer premio del Salón de Pergamino de 1934 (Basualdo, 2022:63). Sin profundizar demasiado, esta portada evidencia tanto el lugar ocupado (o, al menos, sugerido) por la *RFS* en el campo del arte argentino, pero también los vínculos entre este y el desarrollo del turismo y la publicidad comercial. Además, deja abierto el interrogante sobre la agencia de los propios artistas y la relación (¿comercial? ¿profesional? ¿de amistad?) con los editores de la revista.

**14.** Ver, por ejemplo, el trabajo de Sandra Szir sobre los diálogos y las apropiaciones en la prensa ilustrada del siglo XIX (Szir, 2017).



**Figura 5.** Portada de *Sud-Oeste*, 12(141).  
Reproducción de Rossi, L. (s/f). *Contemplación*.  
Ejemplar ubicado en la Biblioteca Bernardino  
Rivadavia, Bahía Blanca.

## Conclusiones

Olivera Lavié y Compiani compartían mucho más que un contrato comercial, y las portadas dan cuenta de los diálogos entre ellos y su rol en los debates culturales contemporáneos. En simultáneo, se insertan en un proceso de tecnificación y profesionalización tanto del rol del editor como de las imprentas, no exento de tensiones. Olivera Lavié era empleado del Ferrocarril del Sud, pero también un eximio escritor galardonado y reconocido por sus pares. Compiani era un empresario que había crecido desde sus primeros años

como aprendiz de litógrafo, pero también filántropo, coleccionista y crítico de arte.

Los vínculos con el campo artístico también pueden rastrearse a partir de la selección de las portadas. Sorprende encontrar artistas premiados en salones, como la ya mencionada Leonie Matthis o Guillermina Lucca Piñero. En el primer caso, la obra *En la quinta* de Matthis, que había obtenido el premio a los artistas extranjeros en el Salón Nacional de 1919, fue reproducida en el número de octubre de 1934, titulada como *La casa* (Figura 6). La obra *Parque* de Lucca Piñero fue expuesta en el II Salón de Artes Plásticas de la Agrupación de Artistas Camuatí, en 1933, en el que recibió un premio estímulo. La obra fue reproducida en el último número de la *RFS* antes del cambio de nombre, en junio de 1936. La inclusión de esta última obra mereció una mención especial en la misma revista, comentando que «la *Revista del Ferrocarril Sud* se ha honrado, en repetidas ocasiones, con la publicación de óleos de artistas argentinos. Era una forma de *estimular* las actividades artísticas del país, *vinculando* al nombre de nuestro *magazine* el de muy meritorios y esforzados valores pictóricos argentinos» (*RFS*, junio de 1936:23, destacado mío). Estímulo para determinados artistas, pero, sobre todo, la distinción de la revista como una plataforma de exposición y un espacio de enunciación enmarcado en la configuración del paisaje y el arte nacional.



**Figura 6.** Portada de *Revista del Ferrocarril Sud*, 10(112), octubre de 1934. Reproducción de Matthis, L. (1919). *En la quinta* [óleo]. Ejemplar ubicado en el Centro de Estudios Históricos Ferroviario Scalabrini Ortiz, Museo Nacional Ferroviario.

La elección de Malinverno iba también más allá de una relación de amistad. La posibilidad de reproducir obras de arte implica no solo ciertas condiciones técnicas, sino también el acceso a las obras. Era posible que las obras de los artistas extranjeros (y reconocidos) llegaran a las manos del editor o el impresor a partir de otras publicaciones y fueran copiadas por los dibujantes de la revista o de la imprenta. Pero en el caso de los argentinos, ¿quién buscaba a quién? Si bien no se han hallado documentos que aseguren alguna

respuesta, la mención de Malinverno en las oficinas de redacción da cuenta de una relación cercana entre el artista y el editor. La inclusión de la obra de Peláez, propiedad de Compiani, evidencia también el rol jugado por el impresor, más allá de un contrato comercial.

Las portadas eran la revista, y la revista se distinguía y circulaba gracias a la portada, incluso separada del interior, enmarcada una y encuadrado el otro. Gracias a las características de la industria gráfica de la época, incluso es posible que las mismas obras fueran reproducidas en otras publicaciones. En el número de septiembre de 1931 se anunciaba que los clisés de las portadas se vendían a mitad de precio en la administración, «en perfecto estado para ser reproducidos». (*RFS*, septiembre de 1931:72). Siguiendo una tradición común desde la creación de la imprenta en el siglo xv, los talleres gráficos con menores recursos podían adquirir a bajo costo las matrices o tipos que los más grandes descartaban. De esta manera las imágenes circulaban aún más de lo que sus productores habían proyectado. La difusión de la *RFS* por los ramales ferroviarios amplía aún más las posibilidades. Si bien excede este trabajo, esa circulación extendida habilita a interrogarnos sobre el rol de la *RFS* en la promoción de los artistas argentinos y un imaginario espacial, así como en la creación de otras publicaciones impresas y establecimientos gráficos a lo largo de las vías.

Precisamente esta apuesta de los responsables de la *RFS* por los artistas locales abre fuertes interrogantes sobre la construcción de los paisajes bonaerense y argentino. Si bien desde un espacio marginal a las discusiones académicas, son otros actores, como Olivera Lavié y Compiani, los que pusieron en circulación imágenes que volvían tangible una construcción teórica en torno al territorio. Los títulos con los que se rebautizaron muchas obras apelaban a acciones o gestos cotidianos, con los que los lectoespectadores podían sentirse vinculados. Así, si al comienzo la revista circulaba mayormente en los pueblos rurales, rápidamente alcanzó a los sectores medios urbanos, que se vieron interpelados por otros espacios y prácticas posibles, como el turismo o el descanso en los suburbios, actividades también propiciadas por la compañía en sus anuncios publicitarios.

Otra conclusión que se desprende de este trabajo es la necesidad de ampliar las fuentes consultadas a la hora de investigar sobre el arte argentino. La *RFS*, relegada al ámbito ferroviario o técnico, se muestra sin embargo como una variada galería de imágenes, una especie de archivo de arte en el que dialogan artistas de distintas regiones

del país y extranjeros. Muchos de estos hombres y mujeres permanecen aún en los márgenes de la historia canónica del arte, por cuestiones geográficas, de género, de clase o por las diversas trayectorias personales. Si bien se encontró un hilo conductor que rescata el paisaje nacional y las actividades asociadas al ferrocarril, es posible observar una interesante variedad en cuanto a estilos y aproximaciones, variedad pocas veces vista en salones y exposiciones. Teniendo en cuenta que la mayoría de los catálogos o notas de diarios y revistas sobre estos salones incluían pocas fotografías, prácticamente ninguna a color, las reproducciones de las portadas resultan un acceso inédito a las obras. Los lectoespectadores de la *RFS* las conocían, pero mediadas a través del recorte (formal y estético) que imponía la verticalidad de la revista, así como la huella que dejaba la trama de la tricromía. Ante la lejanía de los pueblos y las estancias, el ferrocarril no solo acercaba mercaderías o turistas, sino que habilitaba la circulación de imágenes de manera rápida y efectiva. Tal vez una mirada más atenta a sus aspectos materiales y visuales tenga como consecuencia el rescate y la puesta en valor de estos objetos, que alguna vez fueron el elemento común en bibliotecas distantes.

## Referencias bibliográficas

- Andermann, J. (2000). Entre la topografía y la iconografía: Mapas y nación, 1880. En Montserrat, M. (ed.), *La ciencia en la Argentina entre siglos*. Buenos Aires: Manantial.

- Badaloni, L. (2021). Género y estrategias patronales. El Ferrocarril Central Argentino durante las primeras décadas del siglo XX [en línea]. *Travesía*, 23(2), 109–132. Consultado el 20 de febrero de 2025 en: <https://travesia.ct.unt.edu.ar/article/view/236>.
- Basualdo, P. (2022). *La formación de los primeros museos municipales de arte en la provincia de Buenos Aires. Prácticas locales, provinciales y nacionales en el proceso de institucionalización artística bonaerense (1931–1949)*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales.
- Cicerchia, R. y Rustoyburu, C. (2016). Revista Riel y Fomento. Políticas ferroviarias e imaginario federal, 1920–1935 [en línea]. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, 2(3), 180–201. Consultado el 20 de febrero de 2025 en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/1777/1955>.
- “Cómo se hace nuestra revista”. (S/ A. 1936). *Revista del Ferrocarril Sud*, 12 (133), 31–33.
- Cortés Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue.
- Damus, S. (2008). *Who Was Who in Argentine Railways 1860–1960*. Ottawa: DIA Agency.
- Dolinko, S. y García, M. A. (2013). Páginas en conexión: Las revistas culturales en América Latina como escenario visual de la modernidad [en línea]. *Errata*, 11, 177–188. Consultado el 3 de marzo de 2025 en: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata11-debate-critico-y-teorico>.
- “El Ateneo Ibero–Americano celebra sus bodas de plata”. (S/ A. 1937, septiembre). *Caras y Caretas*, 2032, 38.
- Falcón–Wiebe, A.–J. (2014). *Théodule Augustin Ribot: The Impact of Spanish Painting on the Artist’s Work and Criticism* [Tesis doctoral, Queen’s University].
- Fasce, P. (2019). La revista Riel y Fomento y su proyecto de modernidad americanista (1922–1928) [en línea]. *Antíteses*, 12(23), 257–281. Consultado el 25 de febrero de 2025 en: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/35970>.
- Giovine Yáñez, M. A. (2023). Circulación del arte moderno en impresos: Algunas consideraciones teóricas para situar los impresos ilustrados como dispositivos curatoriales. *Vinco – Revista de Estudos de Edição*, 3(2), 88–109. Consultado el 10 de marzo de 2025 en: <https://periodicos.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1110>.

- Green, O., & Rewse-Davies, J. (1995). *Designed for London: 150 Years of Transport Design*. Laurence King Publishing.
- “José Eugenio Compiani, espíritu integral”. (S/ A. 1931, octubre). *Anales. Revista nacional*, 111.
- “José Eugenio Compiani está entregado a una fecunda labor de orden cultural”. (S/ A. 1930, septiembre). *La Literatura Argentina*, 3(25), 9–10.
- López, M. J. (2022). Los ferrocarriles de capital británico y el fomento de la agricultura en la Argentina radical. 1916–1930. *Ejes de Economía y Sociedad*, 6(10), 188–228. Consultado el 10 de marzo de 2025 en: <https://doi.org/10.33255/25914669/6106>
- López, M. J. (2024). Libradas a su suerte. Las compañías ferroviarias de capital británico en la Argentina frente a la desvalorización del peso y el control de cambios. 1930–1939. *Anuario Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo*, 16(21), 29–70.
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En Ehrlicher, H. y Rißler- Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31–57). Berlín: Shaker Verlag.
- Malosetti Costa, L. (2005). ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. En G. Batticuore, K. Gallo, & J. Myers (Eds.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820–1890)* (pp. 291–303). Buenos Aires: Eudeba.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio (catálogo de exposición)*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Míguez, E. (2016). *Las tierras de los ingleses en la Argentina (1870–1914)*. Buenos Aires: UAI Editorial.
- Mora, V. L. (2012). *El lector espectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Obligado, R. (1943). Sobre el arte nacional. En *Prosas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Olivera Lavié, H. (1928, mayo). Atilio Malinverno. *Orientación. Arte, Crítica, Literatura*, 2, 19.
- Rogers, G. (2019). Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición. En V. Delgado & G. Rogers (Eds.), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX* (pp. 11–27). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Schäffner, W. (2008). Los medios de comunicación y la construcción del territorio en América Latina. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 15(3), 822–826. Consultado el 18 de marzo de 2025 en: <https://www.scielo.br/hj/hcsn/a/HhmkbrzPtZ7zF3fKb9TFYmh/>.
- Schivelbusch, W. (2014). *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in The Nineteenth Century*. California: University of California Press. Consultado el 10 de marzo de 2025 en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/wisc/detail.action?docID=1686847>
- Szir, S. (2016). *Ilustrar e imprimir. una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830–1930*. Buenos Aires: Ampersand.
- Szir, S. (2017). Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Consultado el 12 de febrero de 2025 en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70851>
- Tanevitch Braziunas, M. (2024). *Una revista moderna para mirar con retina americana. La Revista del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires bajo la dirección artística de Adolfo Travascio (1926–1932)* [Tesis de grado]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas: Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Buenos Aires: Tren en Movimiento; CeDInCI.
- Tell, V. (2013). Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 3. Consultado el 18 de marzo de 2025 en: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2013-2-03-d05/>.
- Autor anónimo. Una novela gemela de «El caminante» y otras históricas, tiene en preparación Héctor Olivera Lavié. *La Literatura Argentina*, 3 (26), 42. (1930, Octubre).

# Entre la censura y el mercado, ¿cómo resiste la literatura y su enseñanza? Reflexiones sobre *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes

Micaela Gudiño

Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)

Universidad Nacional del Litoral (UNL)

micagudino@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0063>

## Resumen

El artículo reflexiona sobre los desafíos que enfrenta la literatura contemporánea y su enseñanza en contextos atravesados por la censura y las lógicas del mercado, tomando como objeto de análisis la novela *Cometierra* de Dolores Reyes, su circulación, recepción y procesos de producción de sentidos implicados. A partir de las denuncias por la incorporación de dicho texto en las escuelas secundarias, en un primer momento, se problematizan las tensiones entre literatura, política, género y educación. En una segunda instancia, se indaga en torno a las transformaciones en los modos de leer y escribir literatura en la era del capitalismo cultural y la mercantilización total, examinando especialmente el auge de «narrativas feministas» en la literatura latinoamericana. En tercer lugar, se propone un análisis de la novela y se ponderan los efectos de tres estrategias narrativas en *Cometierra*: la inscripción de registros lingüísticos no estándares, la animalización y la personificación de la tierra. Finalmente, se concluye con la necesidad de que la escuela sea un espacio de resistencia, de qué enseñar y leer literatura sea una práctica estética, política y ética.

## Palabras clave:

aula de literatura, género, capitalismo cultural.

Entre la censura y el mercado, ¿cómo resiste la literatura y su enseñanza? Reflexiones sobre *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes. Micaela Gudiño. Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC), Universidad Nacional del Litoral (UNL)



## **Entre a censura e o Mercado, como resiste a literatura e o seu ensino. Reflexões sobre *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes**

### Resumo

Este artigo reflete sobre os desafios que a literatura contemporânea e o seu ensino enfrentam em contextos transpassados pela censura e as lógicas do mercado, tomando como objeto de análise o romance *Cometierra*, de Dolores Reyes, sua circulação, recepção e os processos de produção de significados implícitos. A partir das denúncias pela inclusão desse texto nas escolas do ensino médio, inicialmente, são problematizadas as tensões entre literatura, política, gênero e educação. Em segundo lugar, o artigo explora ao redor das transformações nas formas de ler e escrever literatura na era do capitalismo cultural e da mercantilização total, examinando em particular a ascensão de “narrativas feministas” na literatura latino-americana. Em terceiro lugar, propõe-se uma análise do romance e consideram-se os efeitos de três estratégias narrativas em *Cometierra*: a inscrição de registros linguísticos não convencionais, a animalização e a personificação da terra. Por fim, conclui-se com a necessidade de a escola ser um espaço de resistência, de que o ensino e a leitura literária sejam uma prática estética, política e ética.

### **Palavras-chave:**

aula de literatura, gênero, capitalismo cultural.

## **Between censorship and market: How do literature and its teaching resist? Reflections on *Cometierra* (2019), by Dolores Reyes**

### Abstract

This article reflects on the challenges faced by contemporary literature and its teaching within contexts shaped by censorship and market-driven logics. It takes as a case study the novel *Cometierra* by Dolores Reyes, focusing on its circulation, reception, and the processes of meaning production it entails. Beginning with the controversies arising from the novel's inclusion in secondary school curricula, the first section addresses the tensions between literature, politics, gender, and education. Secondly, it explores the transformations in the ways of reading

### **Key words:**

literature classroom, gender, cultural capitalism.

and writing literature in the era of cultural capitalism and total mercantilization, examining specifically the rise of «feminist narratives» in Latin American literature. Thirdly, it proposes an analysis of the novel and considers the effects of three narrative strategies in *Cometierra*: the inclusion of non-standard linguistic registers, animalization, and the personification of the soil. Finally, it concludes with the need for schools to be spaces of resistance, and for teaching and reading literature to be an aesthetic, political, and ethical practice.

---

### **Consideraciones iniciales**

Tras el creciente ataque (político, económico, mediático) a la profesión docente y a la educación, por un lado, y el avance de la reificación por los procesos de comercialización capitalista, por el otro, investigar y enseñar literatura nos convoca a una revisión de los modos de eficacia del arte para interpelar éticamente las condiciones de posibilidad del mundo actual y de la vida en comunidad.

En este contexto nos preguntamos: ¿qué márgenes disponibles tienen el arte y la literatura para generar genuinos disensos y distanciarse de las lógicas del mercado? ¿Y qué márgenes de resistencia y construcción crítica de conocimiento persisten para la tarea docente?

El presente artículo propone una reflexión sobre los desafíos que enfrenta la literatura contemporánea y su enseñanza en contextos atravesados por la censura, las acusaciones de adoctrinamiento y la

cooptación de todas las esferas de nuestra vida por parte del mercado. Para ello, se selecciona como objeto de análisis la novela *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, su circulación, recepción y procesos de producción de sentidos implicados.

### **Censura en el aula de literatura**

En octubre de 2024, un grupo de padres de un colegio secundario mendocino denunció penalmente a un profesor por hacerles leer libros «pornográficos» a sus hijos. Particularmente, refiere el caso a la novela *Cometierra*, de Dolores Reyes. Sin embargo, este no es un caso aislado, es más bien un signo de época: corrección política en clave de ideología de género, por un lado; y, persecución a la labor docente, por el otro.

En noviembre, la controversia trascendió a nivel nacional tras la publicación en las redes sociales del gobernador bonaerense, Axel Kicillof, de una foto

leyendo *Cometierra* y sobre la mesa se encontraban también los libros: *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara; *Las primas*, de Aurora Venturini; y *Si no fueras tan niña*, de Sol Fantin. Dicha foto fue una respuesta a la acusación de que el gobierno de la provincia de Buenos Aires pervertía a los menores en las aulas, en tanto los libros pertenecen a una colección lanzada por la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia.

La respuesta desde la cuenta de la vicepresidenta de la nación, Victoria Villarruel, consta de unos fragmentos de la novela acompañados de la leyenda: «Existen límites que nunca deben pasarse. ¡Dejen de sexualizar a nuestros chicos, saquen de las aulas a los que promueven estas agendas nefastas y respeten la inocencia de los niños! ¡¡Con los chicos NO!!». Así, aseguró que existen comentarios que «sexualizan» a los menores y criticó, censuró, la inclusión del libro como material didáctico en escuelas secundarias.

La apelación a la «inocencia de los niños», perturbada por la «sexualización» implicada en estos textos literarios, resulta una argucia al considerar que son libros destinados a adolescentes del segundo ciclo de la escolarización secundaria y que vivimos en sociedades mediatizadas que se encuentran hipersexualizadas (eso sí, una sexualidad funcional al sistema capitalista y patriarcal). Así, la acusación de promoción de «agendas nefastas» en las

aulas reinstala la discusión pública sobre la, erróneamente denominada, «ideología de género» y la Ley de Educación Sexual Integral (ESI). Entonces, resulta preciso revisar críticamente el quid de la vigilancia moral a la literatura y el trabajo docente.

Como señala María Teresa Andruetto (2008), la concepción de la literatura como instrumento educativo, moral, social y político está desde el comienzo mismo de los tiempos. En ese sentido, sostiene que históricamente se afirmó que la literatura (principalmente la llamada literatura infantil) era sierva de la pedagogía y de la didáctica; no obstante hoy también gran parte de la producción de libros para niños y jóvenes es sierva de las estrategias de venta y del mercado. En este sentido, la literatura no es (y nunca lo fue) autónoma.

Por otra parte, podemos reflexionar en torno a la conformación de corpus de literatura para la escuela secundaria. Quienes nos dedicamos a la docencia en el nivel medio sabemos lo complejo que es construir una selección literaria para un conjunto diverso de estudiantes, una selección que tenga la capacidad de convocar, atraer, desplegar sentidos. En el conjunto de decisiones a tomar influyen los procesos de canonización (que a su vez han anestesiado la violencia de los textos), la circulación/recepción de textos en el mercado editorial, las selecciones de manuales escolares o ediciones del Estado, la adecuación a los intereses y capacidades de los lectores, la calidad del texto, la

vinculación con los diseños curriculares de cada año, entre otras variantes a tener en cuenta.

Entonces, ¿cuál es el lugar de la literatura en la escuela? ¿Cuáles son los libros *apropiados*? Un buen punto de inicio es recordar las palabras de Graciela Montes (1999): la literatura pertenece a la *frontera indómita* y es condición para aquellos que nos dedicamos a la enseñanza de la literatura que podamos preservar su soberanía y mantenerla lejos de ser subordinada a la escolarización, que se empecina por volver «útiles» los conocimientos; a la frivolidad, que la ubica en el lugar cómodo del placer y facilidad en la lectura; y, al mercado, regido por el acrecentamiento de capital a costa de la calidad literaria. Montes afirma, entonces, que educar en la literatura es ayudar a que la literatura ingrese en la experiencia de los alumnos. Así, el lugar de la literatura en la escuela se halla ligado a la posibilidad de formar lectores libres y ampliar sus horizontes de lecturas y sus preferencias basadas en el conocimiento de una enorme diversidad a su alcance. En este sentido, los docentes, desde su rol de mediadores, tienen el saber y el deber de plantear estrategias de introducción a distintas textualidades y temáticas, como también de concertar con cada lector el reto de su apertura hacia nuevas experiencias.

Retomando la controversia en torno a la *inapropiada* inclusión de la novela *Cometierra* en el programa escolar, la

misma se fundamentaba en las escenas catalogadas de «pornográficas», esto es: descripciones explícitas de un acto sexual consentido. En principio, considero menester hacer la salvedad de que la novela ha sido acusada por una escena que no excede a un capítulo y que lejos está de ser el tema principal de la misma; lo que deja en exposición la lógica «patrullista» hacia la tríada docencia–literatura–género. A su vez, estas acusaciones nos convocan a repensar los modos de leer (y también de escribir) en la actualidad. Según Josefina Ludmer (2017), con la ampliación de la categoría de literatura hasta prácticamente su disolución, con las transformaciones en la tecnología de la escritura y en la producción del libro, cambian las formas de escribir y las formas de leer, como también cambian los modos de valoración y distribución de los libros. Ahora, afirma: «Leer es como ver. La escritura aspira a la imagen visual» (2017:61). En este sentido, sostiene que las palabras que definen los modos de leer y escribir en el presente son: transparencia, ambivalencia y precariedad. Esto supone, en consecuencia, un cambio en los modos de significar, dado que hoy leer no implica descifrar. En tanto las escrituras son «transparentes», como práctica de lectura ya no persiste la idea de que el texto tiene un sentido oculto. A raíz de estos cambios, Ludmer también afirma que en muchas escrituras se borra también la separación, antes clara, entre realidad y ficción. Así, en tanto el

significado ya no es objeto de disputa, la escritura aspira a la imagen visual, lo que produce un sentido engañosamente simple, accesible y directo, pero a su vez ambivalente.

Estos cambios en los modos de leer y de escribir entran en tensión con las prácticas escolarizadas de lectura y los modos en los que la institución escolar ha resistido (y habilitado) históricamente formas de violencia que efectivizan los textos del canon literario. En este sentido, retomando las discusiones que aborda Analía Gerbaudo (2021), ¿por qué no es invalidada o juzgada la inclusión de *El matadero* en una planificación escolar, pese a narrar una violación, pero una escena de sexo consentido en *Cometierra* genera espanto y deviene en un ataque a la decisión docente?

En el marco de este contexto de disputas y cambios, emerge una estrategia eficaz para el poder: la autocensura, ligada a lo que Gerbaudo menciona como «el fantasma de los padres de los alumnos» (2021:159); fantasmas, muchas veces, reproducidos por los directivos. Así, sostiene que los condicionamientos externos que se tienden a traducir en deslegitimaciones y autolimitaciones respecto de la selección de textos para el *aula de literatura*, ponen de manifiesto obstáculos ideológicos principalmente ligados a la pérdida de profesionalización del trabajo docente. En este sentido, confirma que se actualizan supuestos respecto del deterioro

de la escuela secundaria en tanto espacio de formación de ciudadanía crítica y de construcción de saberes, que se suma a la exigencia de «utilidad» de los contenidos dentro de un modelo de enseñanza neoliberal, y sobre el corrimiento del docente como *autor del currículum*, que sin dudas se relaciona con la desvalorización, persecución y juzgamiento de su trabajo.

Así, en momentos en los que se acusa a los docentes de adoctrinamiento, resulta una exigencia primordial que el docente cuente con una formación teórica, literaria y artística suficiente que le permita decidir cómo diseñar sus prácticas, que lo desarrolle como lector experto y mediador, que lo habilite a ser constructor de conocimiento.

Para finalizar, citamos las preguntas que formula Andruetto: «¿Desde qué lugar preservar la literatura del avance mercantil y de la claudicación humana, sino desde un lugar ético para el escritor y para el editor y desde el lugar de capacitación intensa de los lectores/mediadores? ¿A quién le conviene la literatura y para qué sostenerla?» (2008:§13).

### **Recepción y consumo de la literatura en la era del capitalismo total**

En marzo del año 2019, la editorial Sigilo publica *Cometierra*, la primera novela de la autora argentina Dolores Reyes y, cinco años después, la misma cuenta con catorce reimpressiones, siete traducciones

(al francés, holandés, polaco, italiano, inglés, sueco y turco) y una secuela, *Miseria*, editada por Penguin Random House. La venta de esta novela como una historia conmovedora que otorga voz a víctimas de femicidios les significa —a la novela, a la autora y a la editorial— un gran éxito comercial.

Asimismo, como tiende a suceder con los *best sellers*, la historia ha sido adaptada al formato serie, será transmitida en una plataforma de *streaming mainstream*, fue dirigida por el argentino Daniel Burman y la trama transcurrirá en México.

Luego de las denuncias en redes sociales, que se hicieron eco en el periodismo cultural, la novela ha vuelto a tener otro éxito de venta. Dicho aumento comercial también estuvo acompañado por la convocatoria de parte de escritores y escritoras a una lectura colectiva.

Detengámonos, ahora, en la estrecha vinculación entre literatura y mercado. Este fenómeno es signo de una época en la que, como lo anunciaba Ludmer (2007), puede verse nítidamente una desdiferenciación entre lo literario/cultural y lo económico. Vivimos en una era en la que el trabajo inmaterial es central en la producción de valor. El trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento, las emociones controlan el mercado y, a la vez, son controlados por el mismo. La estetización y mercantilización total, con la expansión del capitalismo cultural en el avance de la sociedad global de la información y el

entretenimiento, arrasan incluso con las identidades. En consecuencia, surge el interrogante sobre los modos de eficacia del arte y la literatura para construir experiencias estéticas distanciadas de la dominación capitalista. Siguiendo la observación de Nelly Richard (2021), la irrupción de las industrias culturales y la difuminación de las fronteras entre lo estético, lo político y lo económico generan un conflicto entre lo crítico y disidente del arte y la cultura orientada hacia el consumo.

En este sentido, el éxito comercial de *Cometierra* no es un fenómeno aislado en la literatura latinoamericana contemporánea. Desde hace una década es notorio el auge en la producción y la creciente circulación y comercialización de narrativas: novelas, cuentos, ensayos, autobiografías, crónicas, con perspectiva de género, las cuales tienen un lugar destacado en las ventas y una fuerte presencia en librerías, ferias, stands de eventos culturales y programas escolares. Dicho fenómeno lo leemos en vinculación con las últimas pulsiones de los movimientos feministas, atravesadas por la lucha contra las violencias sufridas por las mujeres, travestis y trans; el derecho al cuerpo y a decidir sobre él, y el derecho a tener una vida digna de ser vivida. Demandas que emergen en el contexto latinoamericano de protesta frente a las crisis sociopolíticas, el avance del neoliberalismo y las nuevas expresiones de extrema derecha que afectan principalmente a mujeres y disidencias sexuales y de género. Así, en

la narrativa latinoamericana contemporánea emergen textos constituyentes de y constituidos por la agenda feminista. Textos que se caracterizan por instalar en su escritura modos de acción, modos de «hacer justicia».

En este sentido, las condiciones de recepción/consumo de *Cometierra* exponen una legitimación y consenso en torno a las imágenes que apelan a la tematización de la violencia, en términos de una *hegemonía discursiva* (Angenot, 2010); la producción de sentidos identitarios (re) produce y fija validaciones en torno a lo decible y escribible; en fin, lo aceptable discursivo de la época.

Ahora bien, en el análisis de la novela *Cometierra*, iniciamos preguntándonos: ¿de qué manera tensiona el feminismo con la literatura? ¿Qué estrategias de representación identitaria pone en juego la novela? ¿Qué voces y qué cuerpos permite emerger? ¿Qué conocimientos construye? ¿Qué espacios de percepción cifra? ¿Qué política de la mirada y qué política de la escritura efectúa?

### **Capitalización de las imágenes de la violencia y mercantilización de las identidades**

*Cometierra* narra los sucesos de una niña/ adolescente bruja, que vive en un barrio marginal y tiene visiones sobre personas que han sido violentadas/asesinadas, como consecuencia de —literalmente— comer tierra, don que descubre luego del

femicidio de su madre y al que le debe su nombre, su identidad.

De este modo, una atmósfera mágica recorre esta narrativa y deviene en una paradoja que analizaremos a continuación: el carácter de denuncia de la violencia en el texto se tensiona con la actualización de las jerarquías de género/sexualidad, largamente operantes en la construcción de identidades/subalternidades en el sistema literario latinoamericano.

Analicemos los siguientes fragmentos:

—Los muertos no *ranchan* donde los vivos. Tenés que entender.

—No me importa. Mamá se guarda acá, en mi casa, en la tierra.

—Aflojá de una vez. Todos te esperan. Si no me escuchan trago tierra.

Antes tragaba por mí, por la bronca, porque les molestaba y les daba vergüenza. Decían que la tierra es sucia, que *se me iba a hinchar la panza como a un sapo*.

—Levantate de una vez. Lavate un poco. Después empecé a comer tierra por otros que querían hablar. Otros, que ya se fueron. [...]

Mamá, vas al agujero en una tela que es casi un trapo. ¿Quién va a hablarme ahora? Sin vos no soy nada, no quiero ser. *¿La tierra va a hablarme? Si ya me habló*: La sacudieron. Veo los golpes aunque no los sienta. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en

tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse. (*Cometierra*, Reyes:11- 14) [Énfasis agregado].

En cuanto al fragmento citado, reparamos en tres estrategias constructivas de la novela. En primer lugar, la construcción de identidad ligada al registro sociocultural coloquial del dialecto del español rioplatense. El argentinismo *ranchar* (entre otros a lo largo de la novela)<sup>1</sup> pauta una posición política de identidad cifrada en la lengua. Los procesos de canonización en la literatura latinoamericana históricamente han consolidado y reproducido una variedad del español, la estandarizada, como lengua legítima. Como contracara, hallamos la devaluación de otros modos de expresión lingüística. Pierre Bourdieu (1985) señala que no hay palabras *neutras*, como tampoco hay palabras inocentes. En

una época en la que los medios de comunicación y las empresas transnacionales del libro priman el «español neutro», como la «lengua común» que asegura la perpetuación de la lengua legítima, las expresiones de estilos y formas rioplatenses de hablar en *Cometierra* efectúan la búsqueda de una construcción identitaria desarticulante de las jerarquías centro-periferia.

En segundo lugar, la animalización como proceso de construcción de identidad/alteridad. Las comparaciones con animales son recurrentes en la novela, ya sea referentes al personaje *Cometierra* u otros sujetos de la misma, muchas veces en representación de aquellos/as a los/as que se les ha ejercido violencia.<sup>2</sup> Para el análisis de esta estrategia, partimos de considerar que, tal como afirma María Lugones (2011), la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano ha sido la dicotomía clave de la

1. «Miseria asintió con la cabeza y después me contó que a Hernán lo tenía visto de cuando era chica. Cuando a la vieja no le salía nada de laburo, la llevaba a un comedor del barrio. Ahí los pibes le habían puesto "Miseria". —Te leo la mano— me dijo después la pendeja atrevida. No pidió permiso, me agarró la mano, y mientras la miraba me acordé de cuando yo era una pibita y también iba a un comedero. Todo se comía con cuchara porque no había tenedor ni cuchillo. Eso tenía que alcanzar. Te los daba la doña, tratando de mirarte la cara de frente, y había que agachar la cabeza para zafar de la mueca que le aparecía al lado de la boca, como un gusano. Yo trataba de no mirarla porque le tenía miedo. Si te veía comiendo con la mano, te pegaba con la cuchara de madera. "Animalitos", decía.» (*Cometierra*, Reyes: 142).

2. «Era la seño Ana, la cara sí, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita.

[...]

Abajo del cartel donde la habían encontrado, sobre la tierra electrizada por la luz rancia que geden los huesos al volverse polvo, la seño Ana se pudría en mi sueño como se descompone la carne de un perro muerto en la ruta. Sus huesos no eran mansos como animalitos domésticos, me buscaban, volvían furiosos con la energía devastadora del que persigue justicia.» (*Cometierra*, Reyes: 23 y 93).

modernidad colonial. La lógica categorial dicotómica y jerárquica resulta central para el pensamiento capitalista y colonial moderno sobre raza, género y sexualidad. Al emplear el término *colonialidad* designa el proceso de reducción activa de las personas, la deshumanización y subjetificación (categoría concebida por Michel Foucault, que remite a las prácticas y discursos de poder que construyen vidas sujetas a la sexualidad y la dominación). Las mujeres han sido subalternizadas a través de procesos combinados de racialización, colonización, explotación capitalista y heterosexualismo. Lugones denomina al análisis de la opresión de género racializada y capitalista, *colonialidad del género*; y a la posibilidad de vencerla, *feminismo descolonial*. En instancias previas de investigación (Gudiño, 2024) hemos concluido que las figuraciones de la mujer–animal operan sobre la ilusión de «romper» con los estereotipos de género; sin embargo, recuperan y reinstalan las lógicas de la colonialidad del género.

Por su parte, Marcela Gándara Rodríguez (2023), siguiendo los postulados de Rosi Braidotti (2022), sostiene como hipótesis de lectura que *Cometierra* deviene en naturaleza, en no humana, consolidando un proceso de transcendencia de especie y de resistencia a la lógica capitalista, en tanto no busca superar ese «estado natural» ni adaptarse al mundo civilizado y patriarcal.

En la conceptualización de un *feminismo poshumano*, Braidotti afirma

que, frente a la cuarta revolución industrial, el aumento de las injusticias estructurales por la distribución desigual de la riqueza y los estragos provocados a nivel medioambiental, quienes más se ven y verán afectados son aquellos que han sido históricamente marginalizados y deshumanizados. Por lo tanto, el feminismo, en tanto ética relacional, para lograr la liberación e igualdad debe trascender la noción misma de humanidad.

No obstante, en lo que refiere a la discusión en torno a la reproducción o resistencia a las lógicas coloniales/patriarcales/capitalistas, ratificamos nuestra hipótesis de que el símil y la animalización, como estrategia constitutiva de *Cometierra*, no perturba el orden de lo humano y los binarismos que esta categoría despliega, sino que reafirma la exotización de las diferencias. Consecuentemente, sostenemos también que la novela narrativiza la violencia como exterior al texto, como una realidad revelada/denunciada en y por la literatura, soslayando la performatividad del lenguaje y la relación entre violencia y discurso.

En tercer lugar, una tercera estrategia narrativa, la personificación de la tierra en una representación de la naturaleza como mágica. Esta resulta operativa, junto con los procedimientos de comparación y animalización, a efectos de la esencialización de las identidades en clave exótica y, en definitiva, de su comercialización. De

este modo, concluimos que es un texto que en el plano de lo anecdótico expone situaciones de violencia de género; no obstante, en el plano de lo procedimental, recupera formas instaladas en el sistema literario latinoamericano, formas que reproducen sentidos fijados en el imaginario social. Así, estas estrategias narrativas, fácilmente asimilables por el mercado, no solo engendran tópicos hegemónicos de la época, sino que también conviven con la *memoria discursiva* (Angenot, 2010) en la acumulación de signos y modelos ligados a la subalternidad y al realismo mágico en el sistema de la literatura latinoamericana.

En investigaciones previas acerca de la vinculación entre feminismos y narrativa latinoamericana contemporánea (Gudiño, 2024), afirmamos que existe la tendencia en la escena literaria actual a la reproducción de estrategias discursivas de producción de sentidos identitarios que contribuyen a esencializar en clave exótica y reproducir la negación violenta de las diferencias y de «los/las diferentes». De modo tal que, paradójicamente, los discursos de luchas por los derechos de las mujeres y disidencias sexogenéricas devienen en procesos de mercantilización e inferiorización. A su vez, en una consolidación de una espectacularización de la violencia, se expone lo comercial que resulta la marginalidad, la obscenidad, lo morboso, lo raro. Este hecho lo leemos en términos de Mabel Moraña (1997) como parte del *boom del subalterno*, entendiendo que desde hace

dos décadas estamos frente a un fenómeno de difusión y apropiación de la figura del subalterno; figura conquistada por el mercado internacional, lo que entra en contradicción con la búsqueda de su emancipación. De este modo, la narrativización del conflicto y de la violencia que permitirían en América Latina emanciparse del eurocentrismo androcéntrico, deviene en una nueva forma de subordinación, en tanto el mercado se apropia rápidamente de la lucha social porque la disidencia —transmutada en mercancía— «vende».

### Consideraciones finales

A lo largo de este artículo hemos buscado abordar tres ejes de reflexión acerca del lugar de la literatura en la contemporaneidad: la censura (autocensura) dentro del aula de literatura; la producción, circulación y recepción de la literatura en el marco del capitalismo total/avanzado; y la mercantilización de la violencia y las identidades en la narrativa latinoamericana. La novela *Cometierra* ha sido objeto de análisis y un disparador para las aproximaciones realizadas en torno a un interrogante común: ¿cuáles son los márgenes de resistencia disponibles para la literatura y para la tarea docente en el aula de literatura?

Finalmente, como se puede leer a lo largo del artículo, no es objetivo del mismo convocar al consenso. Se buscó indagar en diversas problemáticas, recuperar voces de la didáctica de la literatura y la crítica, y,

específicamente en relación con el análisis de *Cometierra*, proponer puertas de entrada y líneas de discusión con el texto.

Así, junto a los reducidos márgenes disponibles que el arte y la literatura tienen para distanciarse de las lógicas del mercado y generar genuinos disensos, aparece también la escuela como espacio

de resistencia en la literatura. Para convocar al disenso en y sobre la enseñanza de literatura, estimular la discusión, la capacidad de discernimiento, el diálogo y la construcción de conocimiento desde la diferencia. Que leer literatura y educar en literatura sea una apuesta estética, teórica, política y ética.

## Referencias bibliográficas

- Andruetto, M. T. (2008). Los valores y el valor se muerden la cola. *Revista Babar*. Consultado el 24 de mayo de 2025 en: <https://revistababar.com/wp/los-valores-y-el-valor-se-muerden-la-cola/>
- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Braidotti, R. (2022). *Feminismo posthumano*. Traducción de Sion Serra Lopes. Barcelona: Gedisa.
- Gándara Rodríguez, M. (2023). De vegetaciones salvajes y brujas visionarias: la organicidad como crítica al capitalismo en *Cometierra* de Dolores Reyes. *Arte, Imagen y Sonido*, 3(5), 28–37.
- Gerbaudo, A. (dir.) (2021). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Gudiño, M. (2024). *Feminismos, Identidad e Interpelación Ética en la Narrativa Latinoamericana Contemporánea (2014–2023)*. Tesina de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe: UNL.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura. Vol. 17. Consultado el 20 de marzo de 2025 en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Ludmer, J. (2017). De la crítica literaria al activismo cultural. *Revista de estudios literarios latinoamericanos*, (4), 52–73.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105–119.

- Montes, G. (1999). La frontera indómita. En *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, M. (1997). El boom del subalterno. En Castro-Gómez, S. (ed.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate* (pp. 175-184). México: Miguel Angel Porrúa-University of San Francisco.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Buenos Aires: Editorial Sigilo.
- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Buenos Aires: CLACSO.

# Espacios, recursos e imágenes en disputa: el arte en Rosario en la década de 1920

Lorena Mouguelar

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano – CIAAL  
Universidad Nacional de Rosario – UNR  
*lmouguelar@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0064>

## Resumen

El artículo propone analizar tanto los acuerdos como las disputas entre las instituciones culturales y los artistas de Rosario, hacia mediados de los años veinte. En 1926, ante la suspensión del Salón de Otoño gestionado por la Comisión Municipal de Bellas Artes, el grupo Nexus organizó con el apoyo de diferentes sectores de la cultura el Primer Salón de Artistas Rosarinos. La iniciativa se repitió al año siguiente cuando, pese a reanudarse la serie de Salones de Otoño, la flamante agrupación inauguró su segundo y último Salón.

No obstante, palabras e imágenes pusieron en evidencia tensiones existentes al interior del campo artístico. Autoridades públicas, escritores, críticos y los propios artistas debatieron con respecto a las políticas estatales en materia cultural y la orientación que debía seguir la producción visual. En este sentido, las obras de autores residentes en Rosario que circularon públicamente dan cuenta de las variantes estéticas por las que optaron y, en cada caso, de su adecuación a los modelos promovidos desde las instituciones o de su carácter disruptivo. El objetivo de este

## Palabras clave:

grupo Nexus, salones, instituciones, arte moderno.

Espacios, recursos e imágenes en disputa: el arte en Rosario en la década de 1920. Lorena Mouguelar. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL), Universidad Nacional de Rosario (UNR)



artículo es contrastar las diversas posiciones que canalizó el grupo Nexus durante su breve, pero intensa existencia.

## **Espaços, recursos e imagens em disputa: a arte em Rosario nos anos 1920**

### Resumo

O artigo se propõe a analisar tanto os acordos quanto as disputas entre as instituições culturais e os artistas de Rosário, por volta da metade dos anos 1920. Em 1926, devido à suspensão do Salão de Outono gerenciado por a Comissão Municipal de Belas Artes, o grupo Nexus organizou com o apoio de diversos setores da cultura o Primeiro Salão dos Artistas Rosarinos. A iniciativa foi repetida no ano seguinte quando, apesar da retomada da série de Salões de Outono, o novo grupo inaugurou seu segundo e último Salão.

No entanto, palavras e imagens revelaram as tensões existentes no campo artístico. Autoridades públicas, escritores, críticos e os próprios artistas debateram as políticas estatais sobre questões culturais e a orientação que deveria seguir a produção visual. Neste sentido, as obras de autores residentes em Rosário que circularam publicamente mostram as variantes estéticas escolhidas por eles e, em cada caso, a sua adaptação aos modelos promovidos pelas instituições ou ao seu carácter disruptivo. O objetivo deste artigo é contrastar as diversas posições canalizadas pelo grupo Nexus durante sua breve, mas intensa existência.

### **Palavras-chave:**

Grupo Nexus, salões, instituições, arte moderna.

## **Spaces, Resources and Images in Dispute: Art in Rosario in the 1920s**

### Abstract

The article propose to analyse both agreements and disputes between Rosario's cultural institutions and artists, in the mid-twenties. In 1926, because of Autumn Salon's cancelation, Nexus group organized, with the support of different culture sectors, the First Salon of Artists from Rosario. The initiative was repeated the following year when, despite resuming the series of Autumn Salons, the brand-new group opened its second and last show.

### **Key words:**

Nexus Group, Salons, Institutions, Modern Art.

Nevertheless, words and pictures highlighted existing tensions within the artistic field. Public authorities, writers, art critics and the same artists debated about state policies on culture matters and the orientation that visual production should follow. In that sense, the works of artists who lived in Rosario that were shown in public put in evidence the aesthetic options they chose and in each case, its adjustment to the models promoted by the institutions or its disruptive character. The aim of this paper is to contrast the diverse positions that Nexus group canalized during its brief, but intense existence.

---

## Introducción

El Salón constituyó tradicionalmente un espacio privilegiado para la búsqueda de visibilidad y legitimidad estética, una institución colectiva orientada a la construcción del gusto público (Crow, 1989). En Rosario, desde 1917 y como resultado de una iniciativa de la Asociación El Círculo, se sucedieron anualmente los Salones de Otoño.<sup>1</sup> Ese mismo año se oficializó la labor de la Comisión de Bellas Artes, conformada por un grupo de figuras prestigiosas de la alta burguesía, que tuvo a su cargo no sólo la organización de los salones sino también el proyecto de crear un museo

para la ciudad.<sup>2</sup> Las tareas realizadas por los miembros de la Comisión, en muchos casos coleccionistas de las mismas firmas que seleccionaban para exhibir en el ámbito público, recibieron tanto elogios como cuestionamientos. Si bien llevaron adelante un valioso programa de promoción e institucionalización del arte en Rosario, el hecho de que en un principio los artistas estuvieran al margen de la Comisión generó controversias sobre la idoneidad de sus integrantes y la validez de sus resoluciones.

Entre quienes alzaron su voz para objetar las decisiones oficiales estaba el escultor Herminio Blotta<sup>3</sup> (c. 1893–1976). Activo

1. Siguiendo el modelo del Salón Nacional de Bellas Artes, por reglamento el Salón de Otoño admitió pinturas, esculturas, dibujos y grabados.

2. Entre sus primeros integrantes se destacaron: Nicolás Amuchástegui, Fermín Lejarza, Emilio Ortiz Grognet, Augusto L. Flondrois, Antonio F. Cafferata y Juan B. Castagnino.

3. Inmigrante italiano, comenzó trabajando como obrero en una yesería y se formó como escultor de manera autodidacta. Protagonizó la bohemia cultural de los años 10 y, junto con un grupo de jóvenes, organizó

integrante de la primera generación de artistas rosarinos, en 1925 no dudó en afirmar que el Salón de Otoño evidenciaba una «marcada decadencia» (Blotta, 1925:12). Blotta había ingresado tempranamente al Salón Nacional y fue un asiduo expositor en los Salones de Otoño hasta 1923, cuando la Comisión Municipal de Bellas Artes (en adelante, CMBA) descalificó con dureza una de sus obras por considerarla copia de una escultura de carácter comercial. Desde entonces, aunque continuó trabajando en forma ininterrumpida en la ciudad, se mantuvo al margen del Salón. Por esos años, la progresiva separación entre bellas artes y artes aplicadas obligó a muchos productores a buscar canales de circulación alternativos para sus obras, como vidrieras céntricas, salas privadas de arte y fotografía o muestras colectivas organizadas por artistas (Mouguelar, 2023). Pero más allá de los disensos que afloraron con respecto a la selección de obras, hacia mediados de la década el Salón de Otoño tenía un lugar consolidado en la vida cultural del país. Ese reconocimiento no impidió, sin embargo, que la CMBA debiera afrontar frecuentes problemas financieros para sostener el evento anual. En 1926 y por segunda vez desde su creación, el Salón de Otoño se

suspendió a causa de la falta de fondos y de espacio suficiente para el montaje. Ante esta situación, el flamante grupo Nexus gestionó una convocatoria diferente: el Primer Salón de Artistas Rosarinos.

El objetivo de este artículo es analizar tanto los acuerdos como las disputas que surgieron hacia mediados de los años veinte entre las instituciones culturales y los artistas de Rosario. Las pugnas por el uso de los espacios y el destino de los recursos económicos y simbólicos dejaron su huella tanto en textos publicados por la prensa, documentos y notas institucionales como en ciertas obras que, al no ajustarse a las tendencias canonizadas, dieron lugar a zonas de disidencia con lo instituido. La variedad de propuestas e intereses que congregó el grupo Nexus habilita un acercamiento a diversas posiciones en tensión al interior del campo artístico, en términos de Pierre Bourdieu (2010), donde pintores y escultores buscaban no solo la legitimidad estética sino también hacer del arte una profesión. En la medida en que hasta finales de la década de 1920 las decisiones institucionales estuvieron en manos de los sectores dominantes, las relaciones ambiguas entre ellos y los artistas fueron una constante.

---

en 1913 la primera exposición de arte nacional en Rosario. Pronto se convirtió en una firma recurrente en la estatuaria funeraria y conmemorativa de la ciudad.

## La conformación del grupo Nexus

Desde las páginas del semanario *Fantoches*, el pintor y grabador José Marín Torrejón<sup>4</sup> (1896–1969) se manifestó en abril de 1925 en nombre propio y de sus pares. Las columnas de arte de la revista estaban a su cargo y allí hizo referencia a una serie de cuestiones que atañían al arte en Rosario, interpelando a las autoridades municipales en varios sentidos. Por un lado, expresó el desánimo de los artistas ante la ausencia de convocatoria para un nuevo Salón de Otoño. Sabiendo que no era conveniente la superposición de fechas con el Salón Nacional, esperaba que la labor realizada hasta ese momento no se perdiera «por falta de recursos» ni «de voluntad» de quienes estaban a cargo de las instituciones (*Fantoches*, 1925:s/p). Por otra parte, aludió a un proyecto de los artistas locales: organizar una muestra colectiva con sus mejores trabajos en Rosario, para luego presentarla en Buenos Aires. La iniciativa traslucía una expectativa de proyección a nivel nacional no contemplada por la Comisión.

Como en otros momentos, también salían a la luz diferencias de criterio con respecto al uso de los recursos públicos. El Salón de Otoño abría sus puertas cada año a los artistas de todo el país, recibiendo

gran cantidad de envíos provenientes de Buenos Aires y Córdoba, mientras muchos productores de Rosario quedaban excluidos por decisión del jurado. Ante esa situación, algunos artistas impulsaron la búsqueda de alternativas. Hacia allí apuntaban las palabras de Marín Torrejón, quien invitaba a sus compañeros de ruta a dejar de lado egoísmos y resquemores para dar lugar a «una unión espontánea», «precursora de futuros triunfos» (*Fantoches*, 1925:s/p).

Ese año la convocatoria oficial se trasladó finalmente al mes de octubre y, días después de su clausura, se constituyeron dos entidades con el objetivo compartido de promover la labor cultural: el Círculo Literario Artístico Nacional y la Agrupación de Artistas Rosarinos Nexus. Nexus se conformó el 21 de noviembre de 1925 con las firmas de Alfredo Guido, Manuel Musto, Isidro García Rouzaut, Enrique Borla, Pedro Cravero, Demetrio Antoniadis, José Fantín, Manuel Ferrer Dodero, Luis A. Ouvrard, Antonio Daniel Palau, Miguel Roldán Batillé, José Beltramino, Nicolás Melfi, Eduardo Barnes, Lucio Fontana, Antonio Berni, Emilio Sánchez Sáez, Augusto Schiavoni, Antonio Macedonio y José Marín Torrejón.<sup>5</sup> Era un grupo de varones

4. Artista de formación autodidacta, fue además un activo gestor de propuestas culturales orientadas, en especial, hacia los sectores populares. Su oficio de tipógrafo lo acercó a la vida bohemia y al periodismo. Escribió para las primeras revistas de arte de Rosario, entre las que se destacó *Pagana*, de 1919.

5. Sus miembros fundadores tenían un promedio de 28 años de edad. Posteriormente, otras figuras de la ciudad se integraron a sus actividades, aunque no se han conservado fuentes que indiquen una afiliación formal.

jóvenes con diversas trayectorias formativas y expositivas, aunados por la voluntad de sumar fuerzas para potenciar sus carreras artísticas. Salvo contadas excepciones, la mayoría provenía de familias de pequeños comerciantes o dedicadas a los oficios, y muchos de ellos desplegaban actividades laborales paralelas a su producción autónoma.

Años más tarde, el pintor Luis Ouvrard<sup>6</sup> (1899–1988) recordaba que Nexus surgió del deseo de ayuda mutua, «de la necesidad de defendernos frente a la indiferencia que nos planteaba el ambiente y de demostrar quiénes éramos» (Fantoni, 1985:303). Los artistas no se congregaron a partir de un interés estético particular ni por cuestiones de índole política, sino que se unieron para favorecer el desarrollo de sus prácticas pictóricas y escultóricas, dando lugar a una «formación de especialización» de base amplia, en términos de Raymond Williams (2015).<sup>7</sup> En este sentido, fue un

precedente de agrupaciones constituidas en la ciudad a lo largo de la década del treinta, tales como Refugio o la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.<sup>8</sup>

Casi dos décadas atrás, una agrupación homónima había consolidado en Buenos Aires el proceso iniciado por la generación del 80 con el Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. El grupo Nexus (1907–1911) ocupó un lugar central en el Salón Nacional, en la Academia de Bellas Artes y, consecuentemente, en el mercado artístico (Malosetti Costa, 2010).<sup>9</sup> Teniendo en cuenta este antecedente, cabe suponer que los artistas rosarinos buscaban emularlo desde el interior del país. En efecto, sostuvieron una presencia constante en las convocatorias oficiales, impulsaron espacios de formación, se posicionaron con respecto a las políticas públicas en materia cultural y llegaron a organizar un salón exclusivamente destinado a los artistas locales.

**6.** Hijo de inmigrantes franceses, estudió dibujo y pintura en el Ateneo Popular, pese a lo cual se consideraba autodidacta. Trabajó durante mucho tiempo como imaginero y restaurador.

**7.** Williams define las «formaciones» como formas laxas de asociación, movimientos y tendencias en la vida intelectual y artística que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo de una cultura y que presentan una relación variable con las instituciones formales. Al tratarse de colectivos relativa o totalmente informales, suelen ser poco perdurables en el tiempo y muy variables en su composición y dinámica interna. A su vez, el autor propone una clasificación en función de las relaciones externas que establecen y define las «formaciones de especialización» como aquellas destinadas a promover un medio o una rama particular de un arte.

**8.** Estas agrupaciones se formaron en 1932 y 1937, respectivamente, y continuaron activas al menos hasta la década de 1960.

**9.** Entre quienes integraron Nexus en Buenos Aires se encontraban los pintores Carlos Ripamonte, Pío Collivadino, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, y el escultor Rogelio Yrurtia. Los lazos con el poder político les permitieron una rápida inserción en instituciones destinadas a la formación y consagración artística.

## Figuras consagradas e imágenes inesperadas

Como anticipamos, la acción pública inicial de Nexus fue la convocatoria al Primer Salón de Artistas Rosarinos, inaugurado el 1 de julio de 1926. Ante la falta de espacio en el museo, la muestra se montó durante dos semanas en la conocida Galería Witcomb, que junto a Castellani eran las únicas salas dedicadas a la exhibición artística en Rosario. Para este evento, la CMBA no solo participó en la organización y en la edición del catálogo prologado por Emilio Ortiz Grognet (1926), sino que tuvo una incidencia determinante en la designación del jurado de selección y premios. La otra gran colaboradora fue Rosa Tiscornia de Castagnino, quien, en memoria de su hijo, donó una importante suma de dinero para premios.<sup>10</sup>

Meses antes, algunos artistas habían solicitado al presidente de la CMBA que en los Salones de Otoño hubiera premios adquisición destinados a firmas de Rosario. El pedido, que buscaba un apoyo puntual para los productores locales ante la falta de instituciones formativas estatales o de programas de becas sostenidos, tuvo una respuesta negativa por parte de la Comisión, que alegó que solo se tendría

en cuenta el «valor artístico» de cada obra (Libro de Actas, n. 92, 1925). En este sentido, al ser el Salón Nexus un llamamiento abierto exclusivamente a los artistas de Rosario, resultaba atractivo tanto a nivel simbólico como económico.

La prensa local recibió con entusiasmo al Salón Nexus, afirmando que la pintura era la «expresión dominante, tonal de nuestra vida; tanto que es lo único que puede disputarle glorias a la ciudad de Buenos Aires» (*La Capital*, 1926:4). Allí expusieron gran parte de los artistas activos en Rosario y fueron premiados quienes ya tenían un reconocimiento considerable, tanto en el ámbito local como en la capital del país.<sup>11</sup> A su vez, las obras que enviaron no se alejaban de lo que el público conocía y valoraba. En la sección pintura se exhibieron paisajes, retratos o interiores plasmados con lenguajes personales que cruzaban elementos naturalistas, impresionistas y simbolistas, acercándose en algunos casos a las nuevas formas de figuración. Entre las esculturas predominaban las cabezas y los bustos, más veristas o más sintéticos según el autor.

*Caras y Caretas* (1926:s/p), un exitoso semanario de información general editado en Buenos Aires, publicó una foto del

**10.** Asimismo, las principales instituciones culturales de Rosario —la Asociación El Círculo, el Jockey Club, la Bolsa de Comercio y la CMBA— aportaron premios especiales.

**11.** Enrique Borla (1900–1959), pintor nacido en Córdoba, que al menos entre 1922 y finales de 1925 vivió en Rosario, fue el único artista que, al momento de la exposición, tenía su residencia efectiva en Buenos Aires. Miembro fundador de Nexus, continuó participando en el arte de Rosario a lo largo de su carrera.

acto inaugural<sup>12</sup> (Imagen 1), donde se destacaba un retrato pintado por Luis Ouvrad.<sup>13</sup> La figura con boa del cuadro era la única mujer entre el grupo de varones elegantemente ataviados, formado por pintores y concurrentes al evento. En el extremo opuesto, otro retrato coronado de flores abría la escena y, en gran medida, posibilitaba el salón: Juan B. Castagnino los seguía acompañando en ausencia. Su labor a nivel institucional desde la CMBA

y su rol como coleccionista, fundamental para el ingreso al mercado de las firmas locales, había servido de estímulo a muchos rosarinos y fue el motivo del reconocimiento público que realizó el grupo Nexus en el segundo aniversario de su fallecimiento (Montini, 2012).<sup>14</sup>

Quizás por su carácter autogestivo, el Salón Nexus incluyó a una serie de artistas por lo general ausentes en los salones rosarinos. Tal fue el caso de Filomena Vittoria<sup>15</sup>



**Imagen 1.** Fotografía publicada en *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1926.

**12.** Fotografía publicada en *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1926. Créditos: Fototeca. Colección Galería Renom. AR\_UNSAM\_EAyP\_CEE.000596.1096 (f00559). Centro de Estudios Espigas (UNSAM), Fundación Espigas.

**13.** La reseña gráfica se completaba con fotografías de los artistas premiados —Palau, Ouvrad, Berni y Musto—, que, a través de un medio masivo, alcanzaban una fuerte visibilidad.

**14.** La placa realizada por Antonio Palau —que el grupo Nexus ofreció en su memoria— fue colocada en el interior del mausoleo familiar en julio de 1927.

**15.** Hija de inmigrantes italianos, formada en el oficio junto a su padre en Casa Vittoria y en dibujo con el escultor Giovanni Scarabelli, se dedicó principalmente a la escultura funeraria y conmemorativa.

(1903–1990), joven directora artística de la empresa de escultura fundada por su padre, que presentó *Ida* (Imagen 2), un sintético retrato en cera exhibido en el Salón Nacional de 1925. Por esos años, pese a que su obra ingresaba en otros salones del país y recibía elogios de la crítica, a menudo era desestimada en los Salones de Otoño. Su temprana decisión de iniciar una carrera profesional en un medio dominado por varones, sin ajustar su producción a un «estereotipo femenino» del arte (Pollock,



**Imagen 2.** Filomena Vittoria, *Ida*, 1925. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

2015:63), fue obstaculizada desde un principio por quienes ocupaban espacios de poder (Mouguelar, 2022). Filomena era de las pocas escultoras activas en la región y la única que había expuesto en Buenos Aires; sin embargo, mantenía —al igual que algunos pares— una relación tensa con los jurados de Rosario.

Tal fue el caso de Miguel Romano (c. 1900), un escultor nacido en Francia que integró la bohemia rosarina de comienzos de siglo y cuya obra nunca figuró en los Salones de Otoño. Al menos en dos ocasiones, 1923 y 1927, intentó participar con piezas en yeso que fueron rechazadas por los jurados de selección. Entre ellas, *Torso*, un desnudo que envió sin éxito al Salón de Otoño finalmente se expuso en la muestra de Nexus de 1927. El año anterior había exhibido dos cabezas en el Primer Salón Nexus, *Gesto* y *Retrato de joven*, que presentaban una factura basta del material, un tratamiento sumamente expresivo y desapegado de la representación naturalista, aspectos que las conectaban con la escultura moderna y pudieron determinar su exclusión. Si bien las variantes renovadoras en el arte argentino eran admitidas en el Salón de Otoño e incluso premiadas cuando se trataba de artistas de Buenos Aires formados en Europa, no ocurría lo mismo con las figuras locales.<sup>16</sup>

**16.** Un ejemplo sería el caso de Alfredo Bigatti (1898–1964), quien, luego de estudiar en Buenos Aires, viajó por primera vez a Europa en 1923. Allí asistió al taller de Antoine Bourdelle y, en el VIII Salón de Otoño

Distinto fue el caso de Humberto Catelli (c. 1900), quien en 1923 había sido becado por la provincia de Santa Fe para estudiar pintura en Roma. A su regreso, sin



**Imagen 3.** Humberto Catelli, *Retrato de María Lía Marquardt*, bronce. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

embargo, las primeras obras que exhibió fueron esculturas. En 1925 expuso, en los salones de un local comercial, tres retratos en bronce —de un aviador, de un amigo, uno propio— que demostraban la pericia adquirida en un género muy requerido por los coleccionistas (*Dama*, 1925:14). Esa fue su opción para el Primer Salón Nexus, donde presentó el *Retrato de María Lía Marquardt* en bronce (Imagen 3) y una cera titulada *Serenidad*, dos cabezas de mujer simétricas y hieráticas.<sup>17</sup> Pese a la buena recepción que su producción tuvo desde un primer momento, Catelli no volvió a exponer esculturas en salones oficiales de Rosario.<sup>18</sup>

Por su parte, Lucio Fontana<sup>19</sup> (1899–1968) presentó un tipo de obra diferente a la que había desplegado desde su regreso de Italia y por la que era reconocido en Rosario tras su incorporación al taller Fontana & Scarabelli. Lejos de los retratos conmemorativos y la estética verista a los que estaba habituado el público, la síntesis y los fuertes contrastes lumínicos

---

de Rosario, presentó *Rebilde*, una cabeza en bronce que, por su propuesta estética, se distanciaba considerablemente del resto de las obras reproducidas en el catálogo ilustrado. La producción de Bigatti no solo fue admitida en las ediciones de 1927, 1928 y 1929 del Salón de Otoño, sino también premiada en varias ocasiones.

**17.** En 1930 presentó el mismo retrato en el VII Salón Anual de la Provincia de Santa Fe y es probable que entonces estuviera afincado en esa ciudad.

**18.** Su firma continuó apareciendo en trabajos conmemorativos, luego en ilustraciones y hacia la década del 40, en dibujos y pinturas presentados junto a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes.

**19.** Hijo del escultor de origen italiano, Luigi Fontana, siendo niño fue enviado a Varese con la familia paterna para cursar los estudios iniciales y formarse como Constructor Edil. A finales de 1921, regresó a Rosario y poco después decidió dedicarse a la escultura. En esos años compartió un taller con Julio Vanzo.

de sus esculturas en yeso para el Salón Nexus proponían una variante dentro de los realismos modernos, característicos del período de entreguerras. Lo mismo sucedió con los retratos de Julio Vanzo<sup>20</sup> (1901–1984), quien tenía una trayectoria considerable en el ámbito de la gráfica, pero por primera vez participaba con



**Imagen 4.** Julio Vanzo, *Retrato de Juan Zocchi*, c.1926. Catálogo Ilustrado *Primer Salón de Artistas Rosarinos*, 1926.

su pintura en un salón de bellas artes (Imagen 4).

Los envíos de Fontana y Vanzo fueron los más cuestionados por el crítico del diario *La Capital* y los que desde la revista *Argos* defendió con mayor énfasis Juan Zocchi, un escritor y periodista cercano a ambos, que poco tiempo después se unió a la CMBA (Mouguelar, 2005).<sup>21</sup> Según su opinión, había en la muestra tres artistas de avanzada no solo en Rosario, sino a nivel nacional: Julio Vanzo, Ángel Guido y Lucio Fontana. Junto al escultor Eduardo Barnes<sup>22</sup> (1901–1977) eran, a su entender, quienes no se limitaban a resolver cuestiones técnicas o de estilo, sino que dotaban a su producción de un sentido filosófico (Zocchi, 1926:132). Independientemente de sus preferencias, Zocchi se pronunció a favor de la iniciativa de los artistas locales, afirmando que «las mejores selecciones del país (...) se enriquecen y se caracterizan con los aportes del Rosario» (Zocchi, 1926:131). En contraposición, criticó la labor del jurado que, al entregar una veintena de

**20.** El temprano fallecimiento de su padre lo obligó a colaborar en el sustento de su familia y siendo adolescente comenzó a trabajar para la prensa como periodista e ilustrador. Formado de manera autodidacta, durante los primeros años de su trayectoria se dedicó paralelamente a la gráfica humorística, el dibujo publicitario y la experimentación con tendencias de vanguardia como el cubismo y el futurismo.

**21.** *La Capital* de Rosario era el periódico de información general de mayor tirada de la región, con una columna casi diaria sobre arte y teatros, con frecuencia a cargo de Dante Mantovani. *Argos* era una publicación mensual ilustrada de cultura, arte y estética, dirigida por Luis Ortiz de Guinea y editada en Rosario a lo largo de 1926.

**22.** Formado de manera autodidacta y con el estímulo del escultor español Diego Masana, expuso por primera vez en el Salón del Círculo Artístico de Rosario de 1920. Pronto logró ingresar en salones oficiales de Rosario y Buenos Aires.

premios estímulo, no había hecho más que «rebajar el valor del salón»<sup>23</sup> y concluyó la nota con una afirmación polémica: «es fatal que el jurado sea el aguafiestas de las exposiciones de arte (...) Ahí tienen un problema de primera magnitud los artistas rosarinos para sus futuras muestras colectivas» (Zocchi, 1926:133).

### **Un edificio digno para el museo y la academia**

El Museo Municipal de Bellas Artes había sido inaugurado en 1920, pero quedaba pendiente aún la consecución de un edificio propio donde se alojara y exhibiera tanto la colección permanente como las muestras temporarias, con una biblioteca especializada e inclusive una academia que funcionara como alternativa a los onerosos

institutos privados de Rosario. A mediados de la década, y al menos por algunos meses, la academia fue un logro de Nexus. Con los escasos recursos disponibles y el apoyo de la CMBA, que subvencionó el costo de los modelos vivos y autorizó el uso de las salas del museo, Nexus organizó una Academia Libre de Dibujo que inició sus actividades a mediados de 1926 (*La Capital*, 1926:6). Según la prensa, la labor pedagógica del grupo Nexus, orientada a que el alumnado adquiriera «seguridad de línea, claroscuro y modelado», se desarrollaba en un local «inapropiado» para el dictado de las clases (*La Capital*, 1926:5). En una fotografía publicada por el diario *La Capital* (Imagen 5) se veía un grupo de varones que dibujaba el cuerpo desnudo de una mujer, replicando el esquema de



**Imagen 5.** Academia Libre de Dibujo del grupo Nexus. *La Capital*, 19 de septiembre de 1926.

**23.** La premiación simbólica de dos tercios de los concurrentes equiparaba la mayoría de las propuestas e implicaba una actitud condescendiente hacia los artistas locales.

las academias europeas decimonónicas, en un espacio reducido, sin mesas y con muy pocos caballetes, entre las obras de la colección permanente. Pese a la falta de continuidad del proyecto, quizás determinada por las condiciones precarias del espacio, la iniciativa fijó un precedente importante que sería reeditado en 1932 y puso sobre el tapete una necesidad concreta de los artistas locales.

Hacia 1925 había reflatado el problema del museo y por más de dos años se sucedieron intensos debates sobre el espacio más conveniente para instalar el futuro edificio. Fermín Lejarza sostenía la conveniencia de mantener el emplazamiento céntrico por «la comodidad del público para asistir no solo a muestras sino también a los institutos de enseñanza proyectados», mientras que Ángel Guido y Antonio Cafferata se inclinaban por un sitio próximo a los ámbitos de esparcimiento (Príncipe, 2012:51). A finales de 1927, la agrupación Nexus también dio su palabra al respecto a través de una nota enviada al intendente, en la que no solo avalaba la ubicación sugerida por Lejarza, presidente de la CMBA, sino que además solicitaba el apartamiento de la Comisión de varios miembros «con poca competencia artística» (*La Capital*,

1927:4). Como en otras oportunidades, Nexus buscaba tener una incidencia directa en las políticas culturales de la ciudad a través de manifestaciones públicas de carácter colectivo. Pero al mismo tiempo, los posicionamientos individuales en la materia generaron discrepancias al interior del grupo que no tardaron en aflorar. Alfredo Guido<sup>24</sup> (1892–1967) respaldó el proyecto del Parque Independencia y fue el miembro de la CMBA que con más fuerza se opuso a Lejarza, sucediéndolo tras su renuncia. Tanto él como su hermano Ángel y su amigo Julio Vanzo se mantuvieron al margen del Salón Nexus de 1927 y, en su lugar, organizaron a finales de ese mismo año una inesperada muestra colectiva en Galería Witcomb.

### **Un estímulo para jóvenes laboriosos**

Varios aspectos distanciaron al Segundo Salón de Artistas Rosarinos de su primera edición. La CMBA ofreció en 1927 el espacio que disponía en las salas del museo para el montaje de la exposición, pero esta vez no colaboró en la organización. Fue una muestra sin jurados y sin premios, con un catálogo mucho más modesto que el año anterior. A diferencia de la completa edición ilustrada de 1926, se trató de una

**24.** Hijo de inmigrantes genoveses dedicados al comercio, se formó primero en la academia de Mateo Casella y luego en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Junto con sus hermanos, realizó viajes de estudio por Latinoamérica y Europa. Pintor, grabador, ceramista, ilustrador y docente, desde la década de 1910 expuso en Buenos Aires y alcanzó un fuerte reconocimiento en el ámbito artístico de Rosario.

hoja plegada con el listado de participantes y obras. Las nuevas condiciones, sumadas a la reposición del IX Salón de Otoño celebrado en mayo de 1927 —donde muchos rosarinos ingresaron e incluso fueron premiados—, probablemente determinaron la menor participación de los artistas.

Para el jurado de admisión y premios del mencionado IX Salón de Otoño, había sido elegido entre los concurrentes Antonio Daniel Palau<sup>25</sup> (1896–1978). Resulta significativo que, al momento de aceptar la designación, ese integrante fundacional de Nexus retomase un asunto controversial: los criterios para la distribución de los recursos municipales y la necesidad de promover el desarrollo del arte rosarino a través de «premios especiales» en concepto de «bolsa de viaje» o «beca». En la nota destinada a la CMBA sugería incorporar algún incentivo para quienes recién comenzaban, en particular para «ciertos artistas laboriosos» que se superaban año a año «a costa de grandes sacrificios». Consciente del rechazo que este tipo de pedido había generado con anterioridad, Palau justificaba su posición e insistía solicitando que una tercera parte

de los fondos reunidos en los salones se destinara a tal fin, con la certeza de que la iniciativa no molestaría al resto de los artistas nacionales concurrentes ni alteraría el «camino trazado por esta entidad en estos certámenes» (Carta del 12/5/1927, Archivo Museo Castagnino+macro).

Algún efecto tuvo la nota en el seno de la CMBA, porque ese año la mitad de las obras adquiridas en el Salón de Otoño con el dinero donado por Rosa Tiscornia fueron de firmas rosarinas. La mayoría eran pinturas de paisajes y todos sus autores, figuras reconocidas en la ciudad. Sin embargo, al comparar los montos que recibieron cada uno de los premiados, se advierte que las sumas destinadas a artistas radicados en Buenos Aires continuaban siendo considerablemente superiores.<sup>26</sup> Esa diferencia se compensó meses más tarde, cuando la misma benefactora realizó otra importante donación para que obras expuestas en el Segundo Salón Nexus enriquecieran el patrimonio del museo (*La Capital*, 1927:11).

La convocatoria al Salón Nexus de 1927 se hizo sin demasiada antelación y a esta edición respondieron solo la mitad de los

**25.** Inició su formación en el Ateneo Popular y en la Asociación Catalana, con maestros españoles como Eugenio Fornells y Enrique Munné. Luego viajó a España para perfeccionarse en escultura con Julio Antonio y Victorio Macho. A su regreso, abrió un estudio y comenzó a exponer en distintos salones, destacándose como retratista. Paralelamente, obtuvo encargos por concurso y realizó numerosos trabajos para la necrópolis.

**26.** Mientras que entre los artistas rosarinos se repartieron \$ 4300 en premios, a Buenos Aires se giraron \$ 5700, pese a que eran menos los premiados. Cfr. nota a Fermín Lejarza enviada por Rosa T. de Castagnino el 30/5/1927. Archivo Museo Castagnino+macro.

participantes que en la primera. Pese a todo, el salón volvió a reunir ciertas obras que hasta entonces el público no había visto. Según la prensa, la muestra era a un mismo tiempo «expresión de arte acabado y manifestación de voluntad» (*La Capital*, 1927:13). Como era habitual, primaban las firmas conocidas en Rosario, como Manuel Musto<sup>27</sup> (1893–1940) o Manuel Ferrer Doderó<sup>28</sup> (1900–1983), con exposiciones colectivas e incluso individuales en su haber. Pero también figuraron artistas sin mayores antecedentes, que recién iniciaban sus trayectorias.

Con solo doce años, fue la primera vez que la pintora Paulina Blinder (1915–1990) expuso públicamente. Presentó un *Autorretrato* al pastel y un *Estudio* en sepia que fueron destacados por la crítica local junto a los yesos de Eduardo Barnes y Antonio Palau, artistas consagrados de la generación anterior, como «las [obras] más dignas de estimación» (*La Capital*, 1927:11). La opción en sus primeros envíos a los salones de Rosario por la técnica del pastel y determinados motivos, como los

retratos o los muñecos, ligaba su obra a la de una figura laureada como Emilia Bertolé<sup>29</sup> (1896–1949), lo que pudo facilitar su inmediata aceptación. A partir del año siguiente, la joven participó tanto de los Salones de Otoño como de muestras colectivas en Buenos Aires, donde fijó su residencia en 1932.

1927 también fue el año de ingreso a los salones para Alberto Pedrotti (1899–1980). Durante una estadía en la provincia de Córdoba por motivos de salud, había conocido a Fernando Fader e iniciado sus estudios de pintura de manera autodidacta (López Carvajal, 2007). Ya de regreso en Rosario, envió al Salón de Otoño dos óleos junto a una carta donde, con mucha modestia, advertía al jurado que eran «sus primeros trabajos, ejecutados sin otro aprendizaje que el que pudo darle, en unos meses, el contacto directo con la naturaleza» (29/4/1927, Archivo Museo Castagnino+macro). *Algarrobos de mi patio*, una de las pinturas, era una imagen naturalista y muy próxima por su encuadre, con árboles que desbordaban los límites

**27.** Pintor formado en las Academias de Ferruccio Pagni y de Mateo Casella. Con recursos familiares pudo realizar en 1914 un largo viaje a Italia, donde estudió con Giovanni Costetti.

**28.** Hijo de un pintor de origen español a cargo de una librería artística, estudió en el Ateneo Popular y en la Asociación Catalana. En 1926 inauguró su primera muestra individual de pintura y, poco después, se trasladó a Santa Fe para trabajar como reportero gráfico del diario *El Orden*.

**29.** Se formó en la academia de Mateo Casella, mientras trabajaba retocando placas fotográficas. Tempranamente ingresó en un espacio legitimador como el Salón Nacional, se radicó en Buenos Aires y sus retratos circularon con éxito en el mercado artístico. Los Salones de Otoño de Rosario incluyeron sus obras desde un principio y en la edición de 1925 integró el jurado de selección y premiación, un rol inusual en esa época para una mujer.

del soporte. En ocasión del Segundo Salón Nexus volvió a presentar dos paisajes, *Día triste* y *Corral de pirca*, y desde entonces fue un participante asiduo de los Salones de Otoño.

### **Las tendencias de vanguardia**

Lucio Fontana sabía que un mes después del cierre del Salón Nexus regresaría a Milán para completar su formación como escultor. Al no perseguir nuevos encargos y ante la ausencia de un jurado de admisión, pudo arriesgarse a enviar sus obras más radicalizadas y alejadas del gusto del público. En efecto, las cuatro piezas que exhibió llevaron a un periodista de la época a calificarlo como «avanguardista rosarino» (*La Capital*, 1927:5). El término en italiano en el título del artículo, que no volvió a aparecer en el cuerpo del texto y pudo deberse a la voz del mismo artista, advertía sobre la posición de avanzada de una obra que apostaba a un público futuro (Bourdieu, 2010). La tensión temporal implícita en el proyecto moderno impulsó a sus protagonistas a una búsqueda de actualización permanente con respecto a las dinámicas metropolitanas, que en su encuentro con las culturas locales dio lugar a variantes peculiares del modernismo (Huysen, 2010).

Tal fue el caso de las propuestas de Lucio Fontana y Julio Vanzo, quienes hacia 1925 compartieron un espacio de trabajo donde circulaban libros y revistas, textos e imágenes sobre las últimas tendencias artísticas europeas y latinoamericanas. En ese taller se dieron cita artistas e intelectuales, tales como el mencionado Juan Zocchi y el escritor Fausto Hernández, promotores activos del cambio cultural en Rosario. La sinergia que generaron Fontana y Vanzo dio lugar a una producción disruptiva para la época, donde los intercambios a nivel temático y formal fueron una constante (Mouguelar, 2012). Algunas de esas obras, donde temas clásicos fueron resueltos con un alto grado de abstracción, resultaron desconcertantes en la ciudad.

Con *Maternidad* (Imagen 6) del Segundo Salón Nexus, por ejemplo, Fontana revisitaba un tema abordado en su envío al salón de 1926, siguiendo esta vez la iconografía de la Virgen de la Humildad en una versión de ritmos curvos, más sintética y compacta.<sup>30</sup> Las cabezas ovoides y sin rasgos de las figuras, las piernas gruesas y romas, los pies demasiado pequeños y las manos rectilíneas evidenciaban una serie de operaciones formales también presentes en la producción contemporánea

<sup>30</sup>. En el último catálogo razonado de la obra de Lucio Fontana, la escultura es considerada un boceto del *Monumento a Juana E. Blanco* (1926). Sin embargo, más allá de la relación temática, no encontramos razones para pensarla en este sentido.



**Imagen 6.** Lucio Fontana, *Maternidad*, c. 1927. Salón Nexus. El vanguardista rosarino Lucio Fontana. *La Capital*, 16 de septiembre de 1927.



**Imagen 7.** Julio Vanzo, *Camarín*, 1927. Acuarela sobre cartulina, 40 x 41 cm. Museo Castagnino+macro, Rosario.

de Julio Vanzo. En efecto, pocas semanas más tarde este último exhibió en el Salón Ben Hur una acuarela titulada *Camarín* (*Toilette*) (Imagen 7), otro motivo clásico reelaborado en clave moderna. La escena con mujeres frente al espejo, un encuadre tradicional de la *vanitas*, fue representada en un interior contemporáneo, a través de colores planos y fuertes contrastes, cuerpos abstractos de borde neto y una composición sólida.

En una reseña del Salón Ben Hur —la exposición colectiva organizada por los hermanos Guido en la Galería Witcomb—, el autor sostenía que con ese trabajo «geométrico y constructivista» Vanzo buscaba probar «el criterio de

la modernidad» de «Franz Roh en su realismo mágico» (Observador, 1927:15). La referencia al libro sobre pintura europea reciente, editado en alemán en 1925, daba cuenta del grado de actualización estética y teórica de quienes frecuentaban el taller. Entre las direcciones del «postexpresionismo», Roh desplegaba el derrotero de quienes seguían «pisando el suelo antiguo» al tiempo que se entregaban «al encanto de la construcción estereométrica». Se trataba, a su entender, de una tendencia de posguerra de carácter transnacional que «respiraba el espíritu nuevo del clasicismo» (Roh, 1927:86–87).

El otro yeso que presentó Fontana en el Salón Nexus de 1927 fue *La mujer y el*

*balde*, un desnudo de carácter arcaico, extremadamente sintético y basto en su materialidad, con un marcado contraste entre formas macizas y espacios vacíos. La postura de una diosa antigua, con su cuerpo en *contrapposto* y los brazos elevados dejando al descubierto el torso, que provenía de las representaciones de Venus dormida o saliendo del mar, también podía verse en pinturas de su amigo Julio Vanzo o en esculturas del ucraniano Alexander Archipenko, un artista contemporáneo muy influyente en la obra temprana de Fontana (Crispoli, 2006), cuya producción circuló ampliamente a través de revistas como *Der Sturm*. En las esculturas de ambos, el tratamiento despojado y rotundo del volumen destacaba la estructura de la figura humana en detrimento de sus connotaciones temáticas originarias.

En suma, si bien en algunas ocasiones las obras más radicalizadas de Fontana y Vanzo lograron filtrarse en el espacio artístico rosarino de los años veinte, eran imágenes que no tenían cabida en los circuitos oficiales. Yendo tras horizontes que consideraban más propicios al arte moderno, sus autores intentaron insertarse en ámbitos metropolitanos. Lucio Fontana regresó a Milán con su familia paterna y desde allí le aconsejó insistentemente a su amigo que lo siguiera, sin dudar que triunfaría en las exposiciones europeas. Por su parte, Julio Vanzo fue invitado en 1928 a exponer en Boliche de Arte de Buenos Aires y es probable que su obra haya circulado

a partir de entonces por galerías privadas, dado que recién a mediados de los treinta volvería a presentarse en salones colectivos.

## Reflexiones finales

Tras la organización del Segundo Salón Nexus en Rosario, las acciones del grupo se diluyeron. Sin embargo, su influencia en la región fue inmediata. Dos semanas más tarde, el 30 de septiembre de 1927, otro proyecto autogestionado se inauguró en la capital de la provincia: el Primer Salón de Artistas Santafesinos. Después de «un largo período de lamentables discordancias», se reunieron en el Círculo Italiano de la ciudad de Santa Fe «conocidos maestros y aficionados» junto a un grupo de jóvenes «independientes» con el objetivo de generar un espacio para productores que «no se hubieran revelado por excesiva modestia, contenidos por el severo tono de los certámenes oficiales» (*La Capital*, 1927:9). Entre ellos había un grupo de figuras que se destacaría en el arte argentino, como los pintores José Domenichini (1903–1989) y Enrique Estrada Bello (1897–1964), el grabador y dibujante Agustín Zapata Gollán (1895–1986) y un obrero de origen extranjero que era considerado la revelación del salón, el escultor José Sedlacek (1900–1981). Fuera de concurso, aunque participando en la iniciativa, estaba el mencionado artista rosarino Humberto Catelli.

Tanto esa primera muestra colectiva de Santa Fe como los salones organizados en Rosario por el grupo Nexus fueron

indicadores de la existencia de un conjunto de productores activos en la región, cuya obra no encontraba espacios de circulación y validación. Su emergencia fue un llamado de atención a los poderes públicos con respecto a las necesidades de quienes, pese a la escasez de recursos y estímulos, buscaban dedicarse en forma profesional a la producción plástica. La mayoría provenía de sectores medios y debía combinar múltiples actividades para ganar el sustento cotidiano. Para ellos, la falta de becas y programas de formación estatales sostenidos era un factor determinante en su futuro y una solicitud reiterada por distintas agrupaciones de artistas, que recién tuvo una respuesta definitiva en la década del cuarenta con la creación de las Escuelas Provinciales de Artes Plásticas en Santa Fe.

Sin embargo, ciertas cosas se modificaron en poco tiempo dentro de las instituciones de Rosario. Luego de muchos cuestionamientos sobre la idoneidad de los encargados de definir y gestionar políticas culturales, finalmente en 1928 se sumaron a la CMBA dos artistas ampliamente reconocidos en el medio y con un fuerte respaldo por parte de sus pares: el pintor Alfredo Guido y el escultor Antonio Daniel Palau. A su vez, el jurado de admisión y premios del X Salón de Otoño, inaugurado en mayo de ese año, fue conformado por figuras que habían pasado por Nexus: el mismo Guido, Eduardo Barnes y Manuel Musto, quien fue homenajeado con una

invitación especial para exponer un conjunto significativo de su pintura. Casi todos los artistas nucleados en Nexus exhibieron en este salón, inclusive figuras recientemente integradas a la vida cultural de la ciudad como Paulina Blinder y Alberto Pedrotti. Estos cambios por parte de las instituciones evidenciaban una voluntad de incorporar tendencias modernas y una actitud favorable hacia la producción local, que encontró su límite con las propuestas de vanguardia.

En este sentido, los salones Nexus fueron una caja de resonancia de tendencias estéticas renovadoras que no siempre concordaban con las líneas promovidas entonces por los organismos oficiales y el incipiente mercado local. Las imágenes más disruptivas dentro de esas variables se difundieron pocos meses después a través de revistas culturales ligadas a la nueva sensibilidad y editadas en Rosario. Entre ellas, *Ahora* —con dos números publicados en febrero de 1928— no solo reprodujo dibujos de Julio Vanzo y esculturas de Lucio Fontana junto a obras modernas europeas, sino que también anunció la organización de un Salón de Arte Independiente. Aunque es muy probable que ese evento no se haya concretado, el proyecto en sí mismo da indicios de un avanzado proceso de diferenciaciones estéticas y de la existencia de una cantidad de obras que requerían nuevos ámbitos de circulación y apelaban a otros mecanismos de legitimidad.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Crispolti, E. (2006). *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di scultura, dipinti, ambientazione*. Milano: Skira.
- Crow, T. (1989). *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea.
- Fantoni, G. (1985). Aproximación a la historia de las vidas: conversaciones con Luis Ouvrard. *Anuario de la Escuela de Historia de la UNR*, 11, 279–339.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.
- López Carvajal, M. et al. (2007). Alberto Pedrotti. En *Colección histórica del Museo J.B. Castagnino* (p. 98) [en línea]. Rosario: Castagnino+macro. Consultado el 1 de marzo de 2023 en [https://castagninomacro.org/archivos/editorial/12.\\_coleccion\\_historica\\_museo\\_castagnino.pdf](https://castagninomacro.org/archivos/editorial/12._coleccion_historica_museo_castagnino.pdf)
- Malosetti Costa, L. (2010). Las instituciones y el arte en el Centenario. En R. Blanco (dir.), *Las artes en torno al Centenario: Estado de la cuestión (1905–1915)* (pp. 49–59). Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes.
- Montini, P. (2012). Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925–1942. En P. Montini et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario* (pp. 79–137). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Mouguelar, L. (2005). Vanzo y Fontana en los Salones Nexus. Apreciaciones de la crítica rosarina. *Libro electrónico de las Terceras Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, UNLP. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40881>
- Mouguelar, L. (2012). De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana. En M. I. Baldassarre y S. Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. II (pp. 275–302). Buenos Aires: CAIA / Eduntref.
- Mouguelar, L. (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *Avances*, 31, 403–442. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38093>

- Mouguelar, L. (2023). Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los veinte. *Tarea*, 10(10), 216–249. Consultado el 1 de febrero de 2024 en <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1369>
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Príncipe, V. (2012). Cómo fundar un museo. La construcción de un espacio institucional para el arte. En P. Montini et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario* (pp. 13–78). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

## Fuentes

- Archivo Museo Castagnino+macro.
- Blotta, H. (1925, 4 de octubre). El arte pictórico y escultórico. *La Nación*, 12, 14.
- *Caras y Caretas* (1926, 31 de julio).
- Catálogo *Segunda Exposición de Artistas Rosarinos*, Nexus (1927).
- *Dama* (1925, 21 de diciembre). Humberto Catelli. *La Capital*, 14.
- *Fantoches* (1925, 19 de abril).
- *La Capital* (1926–1927). Ediciones consultadas: 19/07/1926, 26/08/1926, 01/9/1926, 07/09/1927, 16/09/1927, 26/08/1927, 30/09/1927, 27/11/1927.
- Libro de Actas, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario (1925–1927).
- *Observador* (1927, 12 de noviembre). *Ben Hur en el Witcomb. La exposición de artistas argentinos*. *La Capital*, 15.
- Ortiz Grognet, E. (1926). *En Marcha. Catálogo ilustrado del Primer Salón de Artistas Rosarinos*, Nexus.
- Roh, F. (1927). *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. *Revista de Occidente*.
- Zocchi, J. (1926). 1er Salón de Artistas Rosarinos Nexus. Una cultura artística en Rosario. *Argos*, 1(7–8), 128–133.

# Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres». Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe

Paula Eugenia Ramírez

Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»  
*aimhara@hotmail.com*

Manuel Eduardo Canale

Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»  
*manucanale@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0065>

## Resumen

La escritura de la historia del arte de la ciudad de Santa Fe constituye una deuda sorprendente de la comunidad académica. Entre otras cosas porque el campo artístico santafesino ha sido y es muy dinámico, ya desde sus comienzos, con la proyección nacional de nuestra primera pintora, Josefa Díaz, quien pudo desenvolverse como artista a pesar de ser mujer en un ambiente provincial y profundamente patriarcal. Las primeras academias, el grupo Setúbal, los museos, las galerías, las escuelas de arte, experiencias como el Fluvio Subtunal, están esperando preguntas pertinentes para comprender la conformación del campo y las luchas por el capital simbólico y de sentido de sus miembros.

En este artículo nos proponemos dar cuenta de un estudio de caso que ahonda sobre los comienzos del arte abstracto en nuestra ciudad, para esto abordamos la obra del escultor santafesino Wenceslao Sedlacek. Asimismo, analizamos la importancia de los bocetos en el proceso creativo en tanto los mismos logran

## Palabras clave:

Arte, Abstracción, Escultura, Bocetos.

Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres». Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe. Paula Eugenia Ramírez y Manuel Eduardo Canale. Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani»



captar el instante efímero en que las formas pasan por nuestra mente y pueden constituirse en una obra en sí mismos. Debemos aclarar que el presente trabajo es parte de un proceso de investigación más amplio, con relevamiento por medio de entrevistas a su familia, y a estudiantes, muchos de los cuáles trabajaron junto a él en su taller y trabaron lazos de amistad, así como también de fuentes primarias como diarios y revistas, catálogos y el acervo patrimonial de los museos.

## **Wenceslao Sedlacek e os seus «seres que deixaram de ser seres para se converter em outros seres».**

### **Primeiras evidências da arte abstrata na cidade de Santa Fé**

#### Resumo

A escrita da história da arte na cidade de Santa Fé ainda representa uma lacuna surpreendente por parte da comunidade acadêmica. Isso se deve, entre outras razões, ao fato de que o campo artístico santafesino sempre foi — e continua sendo — bastante dinâmico desde seus primórdios, como demonstra a projeção nacional da nossa primeira pintora, Josefa Díaz, quem conseguiu se afirmar como artista mesmo sendo mulher em um contexto provincial e profundamente patriarcal. As primeiras academias, o grupo Setúbal, os museus, as galerias, as escolas de arte e experiências como o Fluvio Subtunal seguem aguardando perguntas pertinentes que permitam compreender a conformação do campo e as disputas pelo capital simbólico e de sentidos entre seus integrantes.

Neste artigo, apresentamos um estudo de caso que aprofunda os primórdios da arte abstrata em nossa cidade, a partir da obra do escultor santafesino Wenceslao Sedlacek. Também analisamos a importância dos esboços no processo criativo, por sua capacidade de captar o instante efêmero em que as formas atravessam nossa mente — podendo, inclusive, se constituir em obras em si mesmas.

Cabe destacar que este trabalho integra uma pesquisa mais ampla, que inclui entrevistas a sua família, e a estudantes,

#### **Palavras-chave:**

Arte, Abstração,  
Escultura, Esboços.

muitos dos quais trabalharam com Sedlacek em seu ateliê e mantinham laços de amizade com ele—, além da análise de fontes primárias como jornais, revistas, catálogos e o acervo patrimonial dos museus.

## **Wenceslao Sedlacek and His «Beings That Ceased to Be Themselves to Become Others»: Early Manifestations of Abstract Art in Santa Fe**

Abstract

The art history of Santa Fe remains surprisingly underexplored within academia. Among other things, this is because the Santa Fe art scene has been and continues to be very dynamic, from its very beginnings, with the national projection of our first female painter, Josefa Díaz, who was able to develop as an artist despite being a woman in a provincial and deeply patriarchal environment. The first academies, the Setúbal group, museums, galleries, art schools, and experiences like the Fluvio Subtunal are all waiting for pertinent questions to understand the formation of the field and its members' struggles for symbolic capital and meaning.

In this article, we propose to present a case study that delves into the beginnings of abstract art in our city. To do so, we examine the work of the Santa Fe sculptor Wenceslao Sedlacek. We also analyze the importance of sketches in the creative process, as they capture the fleeting moment when forms pass through our minds and can become a work of art in themselves.

We must clarify that this work is part of a broader research process, conducted through interviews with his family and students, many of whom worked alongside him in his studio and became friends, as well as primary sources such as newspapers and magazines, catalogs, and museum collections.

### **Key words:**

Art, Abstraction, Sculpture, Sketches.

En mis distintas etapas de «búsqueda» entonces, como se puede sentir satisfecho de la insatisfacción, es absurdo. No pretendo ni quiero buscar un arte, esta pretensión sería infame. Lo que quiero es gozar mientras trabajo ya sea con pájaros, seres humanos o seres extraños. Quiero dejar rienda suelta a mi imaginación o fantasía, aun así, caiga en la destrucción total de la palabra sagrada de la escultura. Lo que quiero transmitir son mis sentimientos con una verdad propia así sea infantil.

Wenceslao Sedlacek

## Urdimbre y trama

Consideramos preciso mencionar un breve estado de la cuestión sobre el tema que nos convoca, entre otras cosas porque el mismo simplemente expone una gran falencia sobre la historia del arte santafesino: hay muy poco escrito y mucho menos en términos académicos sobre el campo artístico local en general y el arte abstracto local en particular.

Son relevantes, por varios motivos, entre otros, intentar establecer marcos de legitimidad dentro del campo, las publicaciones *100 años de pintura santafesina* (Caillet Bois, 1945), cuyo autor fue el primer director del Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez, así como *Cien años de pintura en Santa Fe* (Jorge Taverna Irigoyen, 1992). También nos encontramos con los apartados sobre plástica en la *Nueva enciclopedia de Santa Fe*, a cargo de Domingo Saha (1992–1994), y de su misma pluma fascículos *Creadores santafesinos* sobre diferentes artistas de la ciudad, en clave biográfica y con artículos publicados sobre sus obras. Asimismo, está el interesante aporte realizado en *Plástica santafesina. Renovaciones estéticas de los años 60* (Splendiani, 2011),

texto que se acerca a una reconstrucción de determinados elementos del campo artístico santafesino en dicho período.

En relación con los años 60, pero también tomando el cine y el teatro, es necesario hacer mención a la tesina de grado *Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60* (Ramírez, 2016). Así también publicaciones de entrevistas, como por ejemplo *Palabra de Supisiche. Testimonios inéditos de un maestro santafesino* de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2012), publicada en la *Revista América*, n.º 20.

Por otro lado, hay museos virtuales como el caso del Museo *Altrocché!* del Portal de la Memoria Gringa, que bucea en la obra y biografía de artistas europeos que se afincan en nuestra ciudad. O *Artefe*, un museo virtual creado por la Dirección General de Derechos Patrimoniales y Urbanísticos de la Defensoría del Pueblo de la provincia de Santa Fe (2006). Y, finalmente, uno de los más recientes y posiblemente más esperado, el ya mencionado *Josefa Díaz y Clusellas. Pintura reunida 1868–1902*, de Ediciones Santafesinas, 2025.

Publicaciones en general dispersas, importantes, entre otras cosas porque algunas se constituyen en fuentes como el caso de *Creadores santafesinos*. Siendo su gran mayoría escritas en clave biográfica y casi ninguna guiada por preguntas de investigación y desarrolladas con método científico, que den cuenta de la conformación y desarrollo del campo y sus diversas modificaciones a través del tiempo. En nuestro caso concreto nos encontramos, en principio, con menciones a la escultura abstracta en general y a Wenceslao Sedlacek (a partir de ahora ws) en particular en la *Nueva enciclopedia de Santa Fe* y en un fascículo de *Creadores santafesinos*. Dicho lo cual, el tema es prácticamente una vacante dentro de los estudios del arte santafesino.

Como en un tejido, para realizar una trama es necesario construir una urdimbre fuerte, precisa, bien armada. Por esto, luego de este brevísimo prolegómeno, vamos a adentrarnos en nuestro marco teórico.

El mismo tiene como uno de sus ejes vertebradores la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1987–1988–1991), en tanto consideramos que el mundo del arte se constituye históricamente, en consonancia con la cristalización del sistema capitalista, en un campo específico, con reglas de producción, circulación y consumo propias de cada entramado local y sus vinculaciones nacionales e internacionales. Dicho campo goza de una autonomía relativa respecto de otros campos y, a su vez, se establecen diversas pujas que redistribuyen

posicionamientos dentro del mismo, de acuerdo con la adquisición de determinados capitales culturales.

Por otro lado, consideramos pertinente incorporar a nuestro enfoque las construcciones teóricas de Raymond Williams (1977), en tanto este autor considera que en cada tiempo histórico nos encontramos con fenómenos culturales residuales, dominantes y emergentes. Los residuales son parte de otro entramado societario anterior en el tiempo que perduran luego de un proceso de selección y síntesis en uno nuevo, muchas veces considerados como «clásicos». Los dominantes son aquellos que de alguna manera marcan el pulso concreto de una cultura, lo que está legitimado y es considerado adecuado socialmente, aun cuando los portadores de dichos atributos no sean conscientes de que forman parte del mismo.

Finalmente, los emergentes, según Williams, son aquellos relacionados con el nacimiento de nuevas clases sociales, aunque nosotros consideramos que es posible que en determinados tiempos históricos surjan actores sociales que no necesariamente se constituyan en una clase pero que sí sean portadores de un discurso novedoso o disruptivo, como pasó con la juventud en los años 60.

En relación con el signo visual se analizará el concepto enunciado por el *Groupe μ* (1992), vinculado al desarrollo de agentes en conformidad con los sistemas de representación. Dentro de la categorización

enunciada sobre los elementos plásticos, consideran al signo icónico y al signo plástico como fenómenos visuales para analizar una imagen.

La clasificación propuesta reflexiona sobre emergentes y modelos retóricos que inducen a considerar conceptos tales como la línea, la forma o el volumen, así como también los niveles de representaciones.

De esta manera, podemos observar los distintos posicionamientos que tuvo ws a lo largo del período elegido, su relación con museos e instituciones culturales en tanto parte de los circuitos de legitimación dentro del campo y la presencia o no de lenguajes residuales, dominantes y/o emergentes.

Asimismo, es importante mencionar que el presente escrito forma parte de un proyecto de investigación que se inscribe en una larga tradición historiográfica iniciada por Aby Warburg y que termina confluyendo con la microhistoria italiana de Carlo Ginzburg, por dos motivos: la búsqueda de indicios en las obras que den cuenta de cambios en el entramado de los lenguajes visuales del período y artista elegido, y a su vez cuáles de estos tuvieron o no aceptación dentro de las instituciones legitimantes dentro del campo.

Un indicio puede dar cuenta de todo un período histórico. En ese sentido, desembarcamos en la microhistoria en tanto la misma, ya sea ligada a lo biográfico y/o a casos locales, puede tener la capacidad de permitir que realicemos

diversas extrapolaciones que nos ayuden a comprender fenómenos de carácter más general, como el caso concreto de la abstracción dentro de la producción escultórica en nuestro país.

A nivel metodológico, nuestra propuesta se inscribe dentro de las investigaciones cualitativas, en tanto intenta comprender y explicar fenómenos relacionados con la cultura. Este acercamiento no quita que puedan utilizarse «datos», no se abandona el trabajo empírico y cuantitativo, simplemente se intenta dotar al mismo de una mirada que no descuide la objetividad, pero que intente adentrarse en contextos y producciones históricas específicas, que implican modos de ser y de pensar acorde con esos tiempos, lo que, según Raymond Williams, constituye una estructura de sentimientos.

En este sentido, vamos a trabajar con diversas fuentes primarias, ya sean catálogos, registros fotográficos, las obras en sí, escritos, bocetos y apuntes del artista, publicaciones en diarios y revistas. También pretendemos realizar entrevistas semiestructuradas a exalumnos y a miembros de su familia, atentos a que en sí mismas no son fuentes orales hasta que se contrastan con otras fuentes, ya que son relatos subjetivos que rememoran fenómenos que sucedieron mucho tiempo atrás. Estas fuentes serán trianguladas y cotejadas con otras producciones tanto bibliográficas como artísticas, en tanto den cuenta de correlaciones o no entre

las mismas, para diferenciar si se trata de un fenómeno aislado, un precursor o parte de un nuevo movimiento gestado a mitad del período elegido.

### **Prolegómenos biográficos**

Wenceslao Sedlacek nació como artista autodidacta y se cibió a una búsqueda personal de formas, ritmos y composiciones. Su familia era de origen checoslovaco. Francisco, su padre, llegó a estas tierras en 1910. Su madre, Catalina Studenka, desembarcó dos años más tarde junto a sus cuatro hijos. Tres más nacerían en suelo argentino, completando la familia el 24 de septiembre de 1920 con Wenceslao, el menor de los siete hermanos.

Apenas arribó su padre a la ciudad, se abocó a su oficio de albañil como jefe de obra. También trabajó en el ferrocarril

Belgrano. Como muchos inmigrantes que llegaron a estas tierras, construyó su casa en el callejón de los polacos, hoy pasaje Leiva.

Según comenta la familia, Wenceslao relataba que, de pequeño, recordaba a su madre ir hasta el río Salado a buscar barro de sus orillas. Con sus manos, y de modo intuitivo, formaba figurillas dando espacialidad a los pesebres para las fiestas navideñas.

No solo el barro que venía de las manos de su madre lo acercó al mundo del arte, sino también los pasos de su propio hermano, José Sedlacek, escultor, que lo eternizó en *Alma sin hogar*, escultura realizada en 1927 en mármol de Carrara (imagen 1), que reproduce a un Wenceslao niño, para siempre abrazado a su perro. Una réplica en resina de la escultura está emplazada en



**Imagen 1.** Escultura Alma sin hogar.

la plaza Alberdi de la ciudad de Santa Fe. El perro que abraza también era conocido por los hermanos, pues vivía con ellos. Esta obra se encuentra actualmente al resguardo en el Museo Municipal de Artes Visuales «Sor Josefa Díaz y Clusellas».

Ese niño inmortalizado junto a su perro, recibiendo una pequeña remuneración por su acción, creció y se formó junto a su hermano José. Comenzó a trabajar de adolescente en la marmolería de su familia: Sedlacek Hermanos.

A lo largo de su carrera artística, iniciada a finales de la década del 30 del siglo xx en ese espacio y hasta su cierre, Wenceslao trazó una búsqueda en diversos caminos expresivos, dando lugar a un proceso de desarrollo plástico en el espacio. Esto revela una exploración de códigos visuales correspondientes a las corrientes artísticas de esos años, provocando así una actitud autorreflexiva en el espectador frente a los signos icónicos y plásticos recurrentes en las obras del momento.

En relación con su posicionamiento dentro del campo, y teniendo en cuenta su participación en salones y los premios recibidos (temática desarrollada más adelante), es posible advertir que adquirió tempranamente un gran capital cultural que lo posicionó como un artista reconocido dentro del campo local.

Desde su primera etapa figurativa, en la que modela una serie de retratos y desnudos femeninos, hasta su fase abstracta, el artista autodidacta se ciñe a los procesos

de cambio que venían produciéndose en la Argentina: desde las nuevas figuraciones hasta el arte concreto, en el que la obra no remite al mundo sensible, sino que constituye una realidad en sí misma.

Un camino signado por la abstracción y con una marcada tendencia a la desmaterialización de las obras en función de la idea del artista. Lenguajes emergentes dentro del campo, muchas veces relacionados con procesos de cambio social que se percibe debían ser acompañados por nuevas formas de expresión. En muchos casos encarnados por jóvenes artistas, fenómeno en el que Sedlacek marcaría una excepción.

Dentro de la abstracción, el artista indaga sobre la fauna que descubre a partir de sus propias incursiones de pesca, otorgándole a esta condición un carácter vivencial cargado de simbolismo. Todo su trabajo puede ser visto desde una perspectiva formal americanista. Este no es un dato menor, ya que muchos artistas litoraleños estuvieron marcados por nuestros ríos, sus costas, sus animales y las personas que habitan la ribera, otorgando contenido a una identidad particular, propiamente santafesina.

Por último, la etapa vinculada con la nueva figuración. La síntesis formal a través de volúmenes y texturas otorga un mensaje dentro de las corrientes expresivas impuestas en la materialidad de sus obras.

En vinculación con la producción del artista, el crítico de arte santafesino Jorge Taverna Irigoyen refiere sobre su obra:

Wenceslao Sedlacek recorre volúmenes vigorosos, de líneas amplias y encontradas, avanzando con ellos hacia un espacio más conceptual que real. Entonces, en sus broncees como *Pájaro del viboral* o el titulado *Pez agresivo*, el acento del símbolo (a través de una materia áspera, admirablemente envejecida) se hace más evidente y patético, descarnado y vívido (Taverna Irigoyen, s.f.: 55–56).

### **Juego de posiciones: representaciones en pugna durante los años 50 y 60**

Es importante tener en cuenta el significado que tuvo el desarrollo del arte abstracto en el contexto santafesino. En 1958 hubo una serie de charlas en el Museo Provincial de Artes Visuales Rosa Galisteo de Rodríguez (a partir de ahora «el Rosa»), dadas por el artista plástico rosarino Herrero Miranda. De hecho, en una entrevista realizada a Domingo Sahda (2015), él menciona que la misma se constituyó en el inicio de largas discusiones en torno al arte figurativo versus el arte abstracto, lo viejo y lo nuevo: «acá lo que existía hasta los 60 era la preeminencia del figurativismo y del realismo de corte español–italiano, pero se abrió la cabeza y por supuesto hubo enfrentamientos: esto no es pintura, esto sí es arte nuevo y pla pla pla pla, las cosas que siempre se repiten».<sup>1</sup>

El arte abstracto va a relacionarse con aquellos artistas que se estaban incorporando al campo en tanto portadores de rasgos emergentes (Williams, 1977). Según nos relató el mismo entrevistado, el joven artista Jorge Cohen, quien participó de esas charlas en el Rosa, manifestó a viva voz que era hora de que el museo dejara de ser refugio de señoras paquetas con tapados de piel.

De hecho, en la misma línea, entre los numerosos artículos publicados en *El Litoral* y *Nuevo Diario* sobre las actividades de ambos museos, nos encontramos con uno que deja traslucir las tensiones entre realismo y abstracción (entendida también como experimentación) y que es resuelto desde una postura progresista. Se trata de un «enjuiciamiento al arte abstracto», una especie de intervención artística llevada adelante en el Museo Municipal Sor Josefa Díaz y Clucellas, en donde reconocidos representantes de la plástica argentina —por ejemplo, actuaba como abogado defensor el crítico e historiador de arte Cayetano Córdova Iturburu— llevaron adelante un juicio en el que finalmente dicho estilo fue absuelto de las acusaciones de «arte deshumanizado, hermético, falto de comunicación, factor de disolución social y de soberbia respecto al pueblo».<sup>2</sup>

Estos ejemplos son solo una muestra de las tensiones que se generaron en el campo

1. Entrevista personal realizada por la autora a Domingo Sahda, febrero de 2015.

2. Nota del diario *El Litoral* publicada el 29/06/69.

artístico santafesino en torno a la abstracción en tanto se relaciona con artistas emergentes. Lo cual hace más paradigmático el caso que estamos tratando, ya que Sedlacek ya era un artista reconocido en las décadas del 50–60.

## Búsquedas

La piedra, el mármol, el bronce, la terracota y la madera se conjugan con sus herramientas de labor, dándole preferencia a cada uno de ellos en trabajos específicos.

Sus bitácoras dedicadas a los estudios y apuntes de la fauna y vegetales de los años 1964 y 1965 reflejan el interés por la región. En ellas boceta sus ideas, registra sus observaciones mentales y da rienda suelta a un mundo fantástico de formas orgánicas, y tridimensionales más tarde.

Podría pensarse que dichos bocetos constituyen una obra en sí mismos, en tanto búsqueda, pero también por su valor estético, atravesado por el saber del oficio y por la intuición, por la búsqueda incansable de mostrar sus sentimientos.

Además de escultor, dedicó parte de su tiempo a la docencia. Es así que la

Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani, el Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe y la Escuela de Artes Visuales de Paraná, Entre Ríos lo cuentan entre su plantel docente.

Una de sus estudiantes de ese momento, la profesora y artista plástica Raquel Minetti, expresa sobre el artista:<sup>3</sup>

Era un estudioso de los movimientos de síntesis de la figura de todos los escultores que estaban en ese momento trabajando desde la síntesis. Si bien él venía desde la representación icónica, su formación era porque su hermano era absolutamente figurativo. Él trabajaba una figuración, pero con ciertos niveles de simbolismos y de abstracción. (Entrevista a Raquel Minetti, 20 de abril de 2025).

En este punto es destacable mencionar que las aves y los peces son, en parte, el carácter de su producción con un marcado acento en la búsqueda hacia la abstracción. En las series de sus Chajá podemos dar una idea sobre las formas sólidas que acompañan a

3. Entrevista realizada por los investigadores a la profesora Raquel Minetti el día 20 de abril de 2025, donde amplía su apreciación sobre WS: «Buen ser, un tipo de muy poco hablar. Solía mirar las piezas que estábamos haciendo y quedaba así como en estado de contemplación que iba más allá del material o lo que estabas haciendo y en un momento empezaba como a tirarte cosas ¿No? decir cuestiones referidas a la forma, a la simetría, a la composición y a todos los planteos de síntesis que se manifestaban en esa época. Se puede ver en sus bocetos de las mujeres o en la flora y fauna.

Tenía un vínculo muy cercano a la laguna porque vivía a dos o tres cuadras de ahí, donde se encontraban los pescadores y sus circuitos de recorridos diarios eran ir a ese lugar y encontrarse con los pescadores donde él decía que aprendía mucho de sus conversaciones y de mirar los pescados que traían. Entonces tenía como un recupero desde la memoria perceptiva de la imagen. Eso era muy interesante».

su estudio plástico. Sus bocetos previos a la materialización espacial de sus trabajos dan cuenta de ello.

Es interesante observar cómo *ws* no solo produce, sino que también va dejando registros textuales de sus procesos formales de representaciones. En una biografía sintética el artista nos amplía sobre estos caminos emprendidos.

Como se mencionara anteriormente, su primera etapa tuvo un fuerte carácter figurativo. Luego de esta fase se observa un interés por explorar su campo de producción, donde describe este momento: «Embarcado en una nueva e inquietante corriente expresiva, he desarrollado por convicción distintas inquietudes formales con materiales nobles, como la piedra, el mármol y el bronce».

Y deja registros que profundizan aún más este momento que atraviesa y divide, a su vez, este proceso sobre la abstracción y su tema de representación. *ws* apunta: «Respecto a la abstracción, di participación a la piedra y el bronce, en el cual la forma está subordinada a la materia». Aquí da cuenta de la importancia que le otorga a la masa tangible sobre la cual interviene con sus manos y herramientas.

En vinculación al tema consigna: «En cuanto a la fauna, lo que quiero expresar en la materia, las distintas secuencias vivenciales de carácter simbólico y que descubro en su mundo lacustre y vegetativo. Seres extraños, peces agresivos y pájaros isleros, con su carácter formal americanista».

Por último, al final de su camino de crear una nueva realidad espacial denominada Nueva Figuración, al cierre de esta etapa abstracta, expresa: «Se halla a un paso de la no figuración, pero no olvido jamás la condición humana de la criatura. En este caso he dado preferencia a la piedra, llegando a la síntesis formal con volúmenes contrapuestos y texturas enriquecidas plásticamente».

Este registro personal se materializa, por ejemplo, en las series de aves de la costa: *Acción de un pájaro islero II*, realizado en metal (31 × 50 × 25 cm) del año 1969, y en la serie de trabajos *El Chajá expectante*, realizado en metal (0,45 × 0,45 × 1 metro), que dan cuenta de ello.

En el proceso de indagación y producción *ws* acude a mecanismos y operaciones formales de representaciones antagónicas a la imitación de la naturaleza. Si bien parte de la observación del entorno —el río, su flora y fauna—, comienza una búsqueda e interpretación de la anatomía de formas dadas, a partir de la cual explora otros modos de producción.

Las esculturas de bulto completo dan rienda suelta a su exploración de síntesis a partir de movimientos rítmicos que, en primer lugar, fueron llevados al boceto para luego concretarse espacialmente.

Parte del medio que asiste, la costa, para luego abstraerlos a través de una materialidad, principalmente los metales, y que controla por su experiencia docente. Así lo certifican sus apuntes de cátedra referidos a los moldes preparados para

fundición, de fundición de bronce a la cera perdida, entre otros.

En la obra *Acción de un pájaro islero II* (imagen 2), localizada en los depósitos del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, la fuerza del ave se entrecruza con un cuerpo escultórico de marcado carácter plástico, con una direccionalidad —de acuerdo al plano de perfil— de oposición de volúmenes rectos y curvos que se inclinan sobre dos ejes oblicuos. Los mismos ejercen una direccionalidad de fuerzas que se anteponen, pero se sostienen en una, para elevar la cabeza con su pico que se abre; en otra, para acentuar el paso rápido provocando movimiento. Es una articulación dinámica en dos direcciones que se sostiene mutuamente. En uno de los bocetos de 1969 (imagen 3) lo describe como «pájaro caminador». En el título de la obra deja entrever esta «acción».

En cuanto al espacio escultórico que ocupa, estamos frente a una escultura de fundición de bulto con una simplificación de formas volumétricas. Se observa una estructura que se concreta entre tensiones espaciales que discurren hacia una síntesis de la estructura y donde se superpone una morfología de disposiciones sólidas en contacto que establecen una corporeidad compacta de límites reconocibles.

A través de su recorrido tridimensional puede observarse que la organización de los elementos plásticos se sucede en un nivel de representación que se proyecta entre aristas y planos espaciales con entrantes y salientes redondos y angulares, generando así un equilibrio dinámico trabajado por el artista a partir de una continua oposición en el espacio. Este antagonismo de volúmenes provoca un equilibrio oculto en su disposición espacial.



Imagen 2. *Acción de un pájaro islero II*.



Imagen 3. Bocetos «pájaro caminador».

Por otra parte, la fundición del metal provoca, a partir de su elasticidad por las altas temperaturas en la superficie del objeto plástico, un tratamiento rugoso, áspero a la vista y al tacto. En esta operación se altera la estructura de la superficie, otorgándole a la luz un valor significativo y peculiar en el tratamiento de la materialidad.

En cuanto a la serie de trabajos *El Chajá expectante* (imagen 4), patrimonio de la Escuela de Artes Visuales Juan Mantovani de la ciudad de Santa Fe, y en contraposición al análisis anterior, por un lado, la obra posee una disposición vertical y, por el otro, podemos observar que la escultura



**Imagen 4.** Escultura *El Chajá expectante*.

parte de una estructura interna que la sostiene; el artista deja entrever el armazón de hierro del cual parte para su trabajo.

Para su configuración externa, los materiales se disponen sobre el esqueleto de hierro soldado por el artista, disponiendo sucesivamente capas de tejidos y otros metales moldeados a través de una fragua. El proceso de sujeción de las piezas se llevó a cabo a través de la soldadura. Los volúmenes y los vacíos se tensionan generando dinamismo. El movimiento viene dado por la fuerza y distribución de las formas simplificadas que se superponen para generar una obra con un equilibrio dinámico.

La textura, propia de los materiales industriales seleccionados, le otorga un lugar significativo donde los dispone para recrear superficies rugosas que, en ciertos espacios, habilitan a observar el interior a través del tejido que emplea para dar forma a su trabajo, provocando una impresión de movimiento visual. Por otra parte, la materialidad que emplea le confiere una sensación de pesadez a la composición.

En ambos casos, las bases o pedestales seleccionados por el artista son simples y acompañan como apoyo físico de cada producción.

La estructura externa, que entra en contacto con el espacio exterior, se sostiene sobre los ejes internos con una marcada tendencia a provocar tensiones y direccionalidades tendientes a reforzar una postura del ave que podríamos suponer en un modo defensivo. Es decir, estaríamos

frente a un pájaro de la ribera litoraleña que extiende sus alas en señal de alerta y cuyo pico, exagerado en relación con la especie, se abre para emitir su sonido fuerte de advertencia ante un depredador.

Lo expuesto anteriormente se encuentra en estrecha vinculación con las categorías enunciadas por el Groupe  $\mu$  sobre el signo icónico y el signo plástico, en donde proponen que: «plástico e icónico constituyen para nosotros dos clases de signos autónomos» (1992:103).

En el caso de  $\omega$ s, las rupturas formales vinculadas a sus primeras producciones y a los estudios de los casos presentados se traducen en una actitud del artista de poner en crisis los códigos icónicos de reconocimiento.

Continuando con el planteo de análisis, el grupo conceptualiza: «Un enunciado plástico puede ser examinado desde el punto de vista de las formas, de los colores, de las texturas, desde el del conjunto formado por los unos y por los otros»<sup>4</sup> (Groupe  $\mu$ , 1992:169–170).

Lo expuesto se refleja en las obras a través de la conformación de una estructuración formal vinculada a los itinerarios emprendidos por el artista sobre los estudios de los modos de organización sintáctica y morfológica de sus trabajos, en donde

la disposición del nivel plástico subyace tanto en sus bocetos como en sus obras ya finalizadas.

Podríamos pensar entonces que  $\omega$ s transgrede las normas convencionales de representación tradicional del canon establecido en ese momento en Santa Fe, en favor de otros planteos, actitudes y estímulos que lo encaminan hacia una modalidad expresiva en la que, a partir de sus registros, «la forma está subordinada a la materia». Y es en esa materia donde intervienen los elementos plásticos para la creación de su fauna y «las distintas secuencias vivenciales de carácter simbólico».

En esencia, a través de diversas síntesis formales,  $\omega$ s en estas obras tiende a la disolución del signo icónico de sus primeros trabajos y se dirige hacia una formulación plástica en la que no se mantiene fielmente a la apariencia de las formas conocidas, sino más bien hacia un ordenamiento estructural donde la composición volumétrica sólida tensiona entre lo geométrico y lo abstracto, procurando una unidad de representación tanto en sus bocetos como en el espacio.

### **Reconocimientos artísticos**

La participación en dieciocho muestras individuales en la provincia de Santa Fe,

4. No obstante, los análisis plásticos que podemos efectuar solo son posibles mediante la utilización de una batería de oposiciones estructurales que dan testimonio de las formas, de los colores y de las texturas. Citaremos entre las oposiciones, las parejas alto/bajo, cerrado/abierto, puro/compuesto, claro/oscurο, liso/granulado. (Groupe  $\mu$ , 1992:170).

Entre Ríos y Buenos Aires (en diferentes concursos nacionales referidos a monumentos), sus cuarenta muestras colectivas y la beca «Ministerio de Educación y Cultura» obtenida en el xv Salón de Becarios del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez avalan su profesionalismo.

Desde su primera participación en el año 1939 con una escultura en el Salón de Artistas Plásticos Santafesinos, obteniendo el Premio Mención, su intervención en los medios artísticos fue incrementándose. A partir de la década del 40, un sinnúmero de provincias, museos y salones cuentan con su obra, así como también un sinfín de reconocimientos. Por mencionar algunos de ellos: el «Premio Adquisición» del 2.º Salón del Litoral del año 1943; el «Premio Gobierno de la Provincia» en el año 1945 a partir del envío de su obra en el xxii Salón Anual de Santa Fe del Rosa Galisteo de Rodríguez; el «Premio Adquisición» en el 1.º Salón Municipal de Concordia, Entre Ríos, del año 1946 y que se repite en el año 1948; el «Premio Medalla Gobierno de la Provincia» en el año 1961 en el Rosa; el «Premio Adquisición Martín R. Galisteo»; el «Premio Medalla de Oro – Amigos del Museo» en el año 1971; y el Primer Premio Adquisición «Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe» en el año 1975. Estos últimos, obtenidos en las convocatorias de los salones del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, avalan la jerarquía del artista y su producción.

## **El boceto como registro de su obra**

La escultura es la creación de formas sólidas, que brindan placer, goce, dimensión y emoción. Para encontrar esta unidad deberá existir antes que nada expresión plástica.

De los apuntes de cátedra de WS

ws realizaba producciones escultóricas recurriendo al registro gráfico a la hora de generarlas. De manera recurrente plasmaba sus concepciones en formato «boceto». De esta manera trazó sobre el papel sus apuntes, estudios e ideas, dejándonos una herencia tangible del proceso de su trabajo durante los años 60, 70 y 80.

## **El valor del registro de producción artística**

El artista visual y docente santafesino dedicó tiempo a la exploración de su obra. Fue su recurso inicial para el diseño reflexivo de la expresión y producción personal. Haciendo foco en la vasta producción de sus bocetos realizados durante más de veinte años podemos suponer que fue uno de los medios más tangibles de modelizar sus expresiones gráficas, llevadas posteriormente al plano tridimensional.

La interacción con el medio que recorrió fue el motor más visible, pues la naturaleza es la gran generadora de sus diseños personales de búsquedas que posicionan a la fauna como la directriz de producción. Sus paseos y días de pesca en la costa litoraleña generaron un sinnúmero

de trazos libres, formalizándose de esta manera un registro de aves y peces que habitan la zona. Un registro que no acaba ahí, sino que continúa en una búsqueda que tiende a estructurar esas formas mediante enérgicos bocetos, con un claro predominio de líneas rectas con diversas direccionalidades, que buscan la esencia de la forma, que la despojan del detalle y reconstruyen su estructura primordial.

Consideramos importante señalar que Wenceslao compartió con toda una generación de grandes artistas santafesinos su pasión por el río, su flora y fauna, así como también las personas que lo habitaban. En este sentido podemos mencionar a los artistas del Grupo Setúbal, quienes indagaron sobre estos temas desde diversos lenguajes, ya sea desde despojamientos en clave metafísica como Supisiche, realismos de nuevo cuño como en el caso de Molinas y Domenichini, o un informalismo fuertemente cromático como en Fertonani o más expresionista como en Miguel Flores, hasta incluso planteos surrealistas como en el caso de Godoy y Planas Viader.

El río palpita en estos artistas y lleva la mirada de Wenceslao especialmente al estudio de sus aves y de sus peces, a adentrarse en la estructura secreta de estos seres que comienzan a convertirse en otros seres en base a los juegos que su imaginación desarrolla en los diversos bocetos, búsquedas estilísticas y expresiones plásticas que hace sobre los mismos. Su

camino conduce a la abstracción, entendida en este caso como una búsqueda de la esencia misma de las formas, despojada y rumorosa de tiempos sin tiempo.

Y es ese tiempo que aún no se detiene, pues sus bocetos nos siguen aportando una valiosa información en el presente acerca de cómo originar las ideas en este formato recurrente para los artistas que las recrean; las hacen evidentes.

### **Algunas conclusiones preliminares**

El caso de Wenceslao se nos presenta como uno de los referentes artísticos en nuestra ciudad, pues sus bocetos y obras finalizadas nos permiten preguntarnos sobre su relevancia a la hora de desandar su proceso de incubación de producciones. Una herencia tangible que, lamentablemente, no suele conservarse. Como se comentó anteriormente, cada uno de ellos se vuelve obra cuando la huella del artista queda plasmada en cada trazo marcado sobre el papel, dando forma a seres transmutados, elementales y complejos, hijos de la imaginación y de la observación.

Por otra parte, es importante destacar que este artista se sumergió sin más en búsquedas escultóricas abstractas en un momento de la historia del arte santafesino en donde la abstracción recién estaba haciendo pie, desnudando un sinnúmero de posicionamientos en torno a ella, ya que la oponían al arte figurativo y era considerada un arte sin alma, alejado del público. Sin embargo, Wenceslao advirtió

las posibilidades lúdicas y logró transmutar la fauna litoraleña desde una perspectiva liberada de cualquier dogma.

Falleció el 12 de enero de 1997. Desde su infancia, donde aprendió el oficio de

su hermano José, posando para él en la obra *Alma sin hogar* junto a su perro y cobrando por su acción, hasta sus últimos días, el artista y docente nunca dejó de trabajar en su oficio de escultor.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Argentina: Montessoro.
- Fantoni, G. (2007). *Catálogo exposición. Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Santa Fe: Fundación OSDE.
- Groupe µ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Morales, R. (2012). Palabra de Supisiche. Testimonios inéditos de un maestro santafesino. *Revista América*, (20), Centro de Estudios Hispanoamericanos, Santa Fe.
- Ramírez, P. (2016). *Arte y política en la Ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60*. Tesina de Grado, Licenciatura en Historia, Universidad Nacional del Litoral.
- Reinante, C. M. (2014). *Morfología y espacio. Materiales para una comprensión epistemológica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Sahda, D. (1991). Plástica. En Renna, A. (ed.), *Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones Sudamérica.
- Splendiani, I. (2011). *Plástica Santafesina. Renovaciones estéticas en los años 60*. Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Stipech, A. (2009). *Comunicación gráfica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Taverna Irigoyen, J. M. (s. f.). *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*. Santa Fe: Colmegna.
- Taverna Irigoyen, J. M. (1992). *Cien años de pintura en Santa Fe*. Santa Fe: Municipalidad de la Ciudad de Santa Fe; Universidad Nacional del Litoral.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/Biblos.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

## Fuentes

- Documentos personales del artista.
- Entrevista personal a Domingo Sahda (Santa Fe, febrero de 2015) y a Raquel Minetti (Santa Fe, abril de 2025).
- Hemeroteca Digital Diario *El Litoral* [en línea]. Disponible en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/>
- Acervo patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez y del Museo Municipal Sor Josefa Díaz y Clusellas.

# Pocholo, anexo ninfal.

## Lectura warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933)

Didac Terre

Programa Universitario de Diversidad Sexual (PUDS)

Universidad Nacional de Rosario (UNR)

didacterre@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0066>

### Resumen

El presente trabajo busca apropiarse de la metodología warburguiana para realizar un análisis de personajes cinematográficos y al mismo tiempo *queerizar* su uso. Se apela a la ninfa como figura performática, en su devenir metáfora, en su repetición carente de original, para releer a Pocholo, personaje interpretado por Homero Cárpena en el film *Los tres berretines* de 1933. La atención se centra en la maleabilidad y movilidad que adquiere el cuerpo del personaje en cuestión, en contraposición a la fijeza y dureza de sus pares, que interpretan personajes que no se corren de la heteronorma.

A través de la matriz que construye Aby Warburg (1866-1929), se indagará tanto en la gestualidad de Pocholo como en su sonoridad, para dar cuenta del valor significativo que se les imprime en el film. Esa disposición del cuerpo en el espacio como referencia identitaria es lo que se busca vincular con la producción teórica de Aby Warburg. Interesa, principalmente, el recorrido por sus estudios iconográficos y el vínculo que se

### Palabras clave:

ninfa, performatividad, queer, cine.

Pocholo, anexo ninfal.  
Lectura warburguiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933).  
Didac Terre, Programa Universitario de Diversidad Sexual (PUDS), Universidad Nacional de Rosario (UNR)



establece entre las expresiones que dan forma a la imagen, el texto y la historia. Es importante mencionar que las investigaciones del historiador son contemporáneas al nacimiento del cine y, a primera vista, lo que ambas parecen tener en común es el problema de la representación del movimiento. En la dinámica del cuerpo de Pocholo se destaca la exacerbación del movimiento de sus extremidades, que acapara la atención del público y funciona como marca legible que sirve para catalogar aquello que elude el discurso heterocentrado. Como corolario, el concepto “ninfa” es atravesado por las teorías *queer*, ya que, en sus distintas vertientes, adquiere dimensión en relación con la performance de género.

### **Pocholo, anexo ninfal. Leitura warburguiana do primeiro queer do cinema nacional (1933)**

Resumo

Este trabalho visa apropriar-se da metodologia de Warburg para realizar uma análise das personagens cinematográficas e ao mesmo tempo queerizar seu uso. A ninfa é usada como figura performática, ao se tornar uma metáfora, em sua repetição carente de originalidade, para reinterpretar Pocholo, personagem interpretado por Homero Cárpena no filme *Los tres berretines de 1933*. O foco está na maleabilidade e mobilidade adquiridas pelo corpo da personagem em questão, em contraste com a fixidez e dureza dos seus pares, que interpretam personagens que não fogem da heteronorma.

Por meio da matriz construída por Aby Warburg (1866-1929), tanto os gestos de Pocholo quanto sua sonoridade serão investigados para explicar o valor significativo que lhes é impresso no filme. Essa disposição do corpo no espaço como referência identitária é o que se busca vincular à produção teórica de Aby Warburg. De particular interesse é a revisão dos seus estudos iconográficos e o vínculo estabelecido entre as expressões que moldam a imagem, o texto e a história. É importante mencionar que a pesquisa do historiador é contemporânea ao nascimento do cinema e, à primeira vista, o que ambos parecem ter em

**Palavras-chave:**

ninfa, performatividade, queer, cinema.

comum é a problemática da representação do movimento. A dinâmica do corpo de Pocholo destaca a exacerbação do movimento de seus membros, que capta a atenção do público e funciona como uma marca legível que serve para catalogar aquilo que escapa ao discurso heterocêntrico. Como corolário, o conceito de “ninfa” está entrelaçado com a teoria queer, pois, em suas diversas formas, adquire uma dimensão em relação à performance de gênero.

### **Pocholo, nymphal annex. Warburgian reading of the first queer in national cinema (1933)**

#### Abstract

This paper seeks to appropriate Warburg's methodology to carry out an analysis of cinematic characters and, at the same time, queerize its use. The nymph is used as a performative figure, in her process of becoming a metaphor, in her repetitive acts lacking originality, and as a way to read Pocholo, a character played by Homero Cárpena in the film *Los tres berretines* (1933). The attention will focus on the malleability and mobility acquired by the body of the character in question, in contrast to the fixity and hardness of his peers, who play characters that do not stray from the heteronorm.

Through the matrix that Aby Warburg (1866-1929) constructs, both Pocholo's gestures and the way he sounds will be investigated to account for the significant value that is given to them by the film. This disposition of the body in space as an identity reference is what is sought to link with the theoretical production of Aby Warburg. The journey through his iconographic studies and the connection established between the expressions that shape the image, the text and the story are of great interest. It is important to mention that the historian's research is contemporary with the birth of cinema and, at first glance, both seem to share the problem of how to represent movement. In the dynamics of Pocholo's body, the exacerbation of limb's movement stands out, captures the public's attention and functions as a legible mark that serves to identify what

#### **Key words:**

nymph, performativity, queer, cinema.

eludes the heterocentric discourse. As a corollary, the concept of “nymph” will be related to queer theories, since, in its different aspects, it acquires dimension in relation to gender performance.

---

## **El camino al sonido del celuloide**

Lo primero que se ven son cuerpos: cuerpos charolados por el revoleo de una mirada que los unta.

Néstor Perlongher, 1988

Los años treinta del siglo xx se imprimen en Argentina a base de un golpe militar y en combinación con una crisis económica de alcance mundial. Este contexto marcará la puerta de entrada a una década que cambió para siempre la forma de hacer y pensar el cine en nuestro país, con el sello sonoro como estandarte de la producción cinematográfica.

Para ese entonces, el cine ya contaba con algunas décadas de experiencia. Hacia fines de 1895, Louis y Auguste Lumière lograron proyectar las primeras imágenes en movimiento sobre una pantalla en el subsuelo del Grand Café en París. En Argentina, más específicamente en la ciudad de Buenos Aires, las proyecciones comienzan en julio de 1896, convirtiéndose en «la tercera ciudad latinoamericana en tener cine en una sala después de San Pablo y México» (Dugini, 2002:189).

Con el paso del tiempo, y al instalarse como un fenómeno de difusión masiva, el cine adquiere un lugar clave en la compleja e intensa industria cultural. Para la década de 1920, el negocio de la exhibición de películas prefería las ganancias seguras del cine extranjero a arriesgarse por las producciones nacionales, lo que llevó a que la cinematografía argentina entrara en un proceso de declive hasta la aparición del cine sonoro. Antes de la unificación de imagen y sonido, se trabajaba con la sincronización de las películas con discos o cantantes. Ya para 1929 ingresan al país los primeros largometrajes argumentales sonoros desde Estados Unidos, que fueron reproducidos mediante el sistema de sincronización de discos Vitaphone (Salvatori, 2001).

Con la llegada del sonido se erosiona la hegemonía internacional del cine producido en los continentes del norte. La llegada de películas en inglés sin ninguna traducción condenaba a la producción al fracaso; se bosquejaron posibles soluciones tales como los fallidos doblajes o el subtítulo, pero «este sistema todavía necesitaba desarrollo técnico y presentaba el problema de excluir al público analfabeto» (Peña, 2012:45).

En 1933, se estrenan las dos primeras producciones sonoras del cine nacional, utilizando el sistema de sonido óptico. El 27 de abril llega a las pantallas *Tango!*, de la productora Argentina Sono Film y dirigida por Luis José Moglia Barth, consagrándose como la primera película sonora. Se trató de una producción musical en lugares emblemáticos de la época, como el conventillo, el riachuelo, los bailes, que eran hilvanados por la sucesión de canciones interpretadas por lxs artistas del momento. Con tan solo unas semanas de diferencia, el 19 de mayo de 1933, de la mano de Lumiton y con dirección de Enrique Telémaco Susini, se estrena *Los tres berretines*. Esta última, a diferencia de *Tango!*, es una comedia adaptada de una obra teatral, cuyo origen le permite tener una trama más estable y homogénea, otorgando una fluidez en el transcurso de las escenas que se percibe, por ejemplo, en la manera en que los diálogos entre la familia porteña fluyen de forma natural, pasando sin rupturas abruptas entre las situaciones cotidianas y los momentos de tensión vinculados a las tres pasiones: el tango, el fútbol y el cine. La película mantiene un ritmo constante gracias a la cohesión entre las escenas familiares en el hogar, las interacciones en espacios públicos como el café y las escenas de partidos de fútbol, que se encadenan sin perder el foco narrativo, generando una sensación de continuidad y naturalidad que invita a lxs espectadorxs a sumergirse en el universo porteño retratado.

Ambas películas comparten no solo a Luis Sandrini como uno de sus protagonistas, sino también al tango como hilo conductor de sus relatos. En esas historias, el tango deja de estar en los márgenes, asociado al arrabal, lo popular o lo prohibido, para convertirse en un eje central de la identidad cultural argentina. El cine cumple aquí un papel crucial: no solo le da visibilidad a ese universo sonoro y emocional, sino que también lo transforma. Al integrarlo a la narrativa fílmica, lo legitima, lo embellece y, al mismo tiempo, lo adapta a las reglas del juego cultural de la época. De esta forma, el tango es llevado al centro, pero también es suavizado, domesticado, reconfigurado. Como bien señala Gil Mariño, «el cine asimiló las transgresiones y rupturas, al mismo tiempo que las contuvo» (2015:155). Esa tensión, entre mostrar y contener, entre dar espacio y marcar límites, atraviesa no solo estas películas, sino también el modo en que el cine argentino empezó a narrarse a sí mismo.

### **Pocholo en escena: ¡habla, marica!**

En *Los tres berretines* se deja entrever una serie de puntos clave, como la inmigración, los despidos, las tensiones entre clases sociales y la diferencia entre alta y baja cultura; serán esas líneas argumentales las que construyan el andamiaje para las relaciones entre los diferentes personajes. En ese abanico de nombres se encuentra el de Pocholo, interpretado por Homero Cárpena, quien solo aparece unos minutos

y le bastará para imprimir una huella imagenológica a la hora de representar identidades no heteronormativas en la pantalla grande nacional. A través de la película solo conocemos su sobrenombre, pero, en el texto de la obra teatral, dicho personaje hace referencia a su alcurnia y su nombre completo. En el primer acto de la obra, al llegar a la casa de la familia Sequeira, protagonista del relato, una de las mujeres lo presenta como Ricardo Ruiz de Arizmendiberrieta y Astudillo Torres, y él la interrumpe diciendo: «los amigos me llaman Pocholo» (Malfatti, 1966:13).

En el film, Pocholo irrumpe con su movimiento de manos y su andar torcido, ondulado, quebrado, y sale del cine acompañado de las mujeres de la familia Sequeira. La marica nacional nace vistiendo un traje claro, blanquecino para los tonos de la gran pantalla, acompañado por la sospecha de un pañuelo de seda en el ojal; pero no se queda en la imagen, sino que infecta de mariconería el incipiente sonido nacional con el grito de «¡Qué maravilla de película! ¡Ah, y la que dan esta noche, es brutal, brutal!» (Susini, 1933, 00:09:01). Es así como Pocholo inaugura una genealogía de personajes maricas en la

pantalla argentina, generalmente relegados a roles secundarios, efímeros o cargados de estereotipos, que luego se replicarán en personajes como vestuaristas, modistos, peluqueros, mayordomos o bailarines dentro del cine popular. Estos personajes, aunque presentes, aparecían casi siempre como alivio cómico o como guiños implícitos que el público «entendido» podía leer, pero que rara vez eran desarrollados en términos narrativos o emocionales. Este modelo de representación comienza a resquebrajarse en 1985 con *Adiós, Roberto*, dirigida por Enrique Dawi, que marca un quiebre significativo: por primera vez, la homosexualidad masculina no es solo visible, sino que ocupa el centro de la historia. La película de Dawi propone un relato íntimo, realista y sin caricaturas, que problematiza la identidad sexual, las relaciones afectivas y las tensiones sociales. De este modo, se rompe con la lógica de lo accesorio y lo sugerido, para dar paso a una representación más compleja y protagónica de las identidades no heteronormativas en el cine argentino.

El personaje de Pocholo funciona así como contrapunto, ya que activa por contraste el *pathosformel*<sup>1</sup> del varón viril

1. *Pathosformel*, «fórmula expresiva», es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso, que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo *pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria. (Burucúa, 2001:11).

argentino. Vemos al inicio del film que tiene códigos comunes y cómplices con las mujeres de la familia, grupo que coordina estrategias para explotar las líneas de fuga del espacio privado que representa la cocina, con el fin de ocupar un nuevo espacio público que representa la antesala del cine. El director pone a la marica en asociación con aquellas mujeres, gestando alianzas y guiños con las feminidades que disputan porosidades del espacio privado asignado. Luego del recorrido por la ciudad, ingresa con ellas a la casa de la familia Sequeira como apoyo de la resistencia femenina, pero al mismo tiempo, como chiste de los varones de turno. El personaje de Eusebio, interpretado por Sandrini, será el encargado de burlarse del andar y de los gestos de Pocholo, y el abuelo, un personaje que resuelve sus dilemas a través de la violencia, interpretado por Héctor Quintanilla, es quien subraya que «es un tío lila» o que «habla francés» (Susini, 1933). En sintonía con Sedgwick (1998), podemos reconocer que el afeminamiento y el desafío a la conducta masculina convierten a Pocholo —o bien a aquellas masculinidades no hegemónicas— en

objeto de energías jocosas, punitivas, de amenaza y de violencia homofóbica.

Ahora bien, esta estructura imagenológica de la gestualidad marica es citada una y otra vez en la filmografía nacional, por lo que es interesante hilvanar estas ideas con las relaciones entre imagen e historia que se iniciaron con Aby Warburg. Los postulados de este investigador de la cultura son contemporáneos al nacimiento del cine, compartiendo (se podría decir de manera simplista) el dilema por la representación del movimiento. En Pocholo será esa exacerbación del movimiento de sus extremidades lo que acaparará la atención del público y funcionará como marca para catalogar aquello que se corre del discurso heterocentrado, siendo a su vez esta movilidad la que se clava en la retina de «los entendidos»<sup>2</sup> y en la memoria de directorxs y actores a la hora de interpretar personajes no heterosexuales.

Es así como la pregnancia de la gestualidad de Pocholo se relaciona con las líneas teóricas que trabaja Warburg, dirigidas a la elaboración de una memoria de las imágenes, ya que es «un método que apunta a argumentar mediante una lógica casi

2. Categoría tomada de la etnografía nocturna de Horacio Sivori (2005) por la Rosario de la década de 1990. El autor utiliza la categoría de «entendidos» para referirse a quienes, dentro del ambiente homosexual —en espacios de sociabilidad como boliches, bares o pubs—, reconocen y aprecian las identidades *queer* a través de códigos específicos: gestos, formas de hablar, atuendos, roles de género no normativos. Es decir, son quienes «leen» las identidades usando signos compartidos dentro de ese entorno LGBTQ+. No se trata de experticia académica, sino de una sensibilidad práctica: saber quién es chongo, loca o gay según el uso del lenguaje, la performatividad corporal y las pautas de interacción propias del grupo.

exclusivamente visual» (Burucúa, 2003:34). En esta práctica de interpretación que propone la potencia de la mirada, se trastoca la linealidad de la lectura del tiempo, lugar donde la investigación de Warburg nos permite indagar los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa, ya sea de manera sutil o evidente. Esto, en clave de género, desde un ojo bizco *queer* descatado que interrumpe la mirada estandarizada, permite leer al personaje que interpreta Cárpena en la cartografía visual marica argentina. Ejemplo similar vemos en el documental *The Celluloid Closet* (Epstein y Friedman, 1995), donde una gran acumulación imagenológica de historias sirvió de pedagogía visual, ya que enseñó a lxs heterosexuales qué pensar de la otredad sexogenérica y a las identidades *queer* qué pensar de ellxs mismxs, fijando de esta manera estereotipos y roles sociales y sexuales asociados al género, repetidos a fuerza de performance en clave bucle hasta nuestros días.

El anexo que inaugura Pocholo a la lectura de las maricas e identidades no heteronormadas es abierto, inacabado, incompleto, en sintonía con el procedimiento ideado por Warburg de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes entre textos e imágenes. El historiador alemán «bautizó *Mnemosyne* a su proyecto de construir ese atlas iconográfico de las *Pathosformeln* de la civilización, y a él consagró los últimos seis años de su vida» (Burucúa, 2003:29).

El atlas se muestra, entonces, como una máquina de activación de ideas, focos y tramas de transformaciones constantes y nómades; «despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura» (Didi-Huberman, 2010:20), montaje que se encuentra unido intrínsecamente con las tecnologías del cine, donde la edición y lx montajista es igualmente importante que la dirección a la hora de construir el relato fílmico.

Al apelar a la metodología warburguiana y analizar al personaje que interpreta Cárpena en estos registros temporoespaciales y sonoros, es posible alinearlos al concepto de ninfa. En el ejercicio de traer a escena a esa figura feminizada de movimiento sutil y tenue de sus miembros, cabelleras y vestimenta, a decir de Didi-Huberman, «la ninfa se encarna» (2009:232) en dichos atributos. Encarnación que es viable fusionar a la performance de ocupación de la pantalla grande que hace Pocholo, en su vagabundeo del deber ser varón para la sociedad de la época, en su idílica ensoñación por el cine mudo y en las poses que pareciera vivir imitando de las divas del celuloide.

La fórmula de expresión que encarna la idea de ninfa, a la que Warburg le dedica la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*, da cuenta de «híbridos de materia y de forma, de creación y performance, de primeridad y repetición» (Agamben, 2010:18). El atlas no busca vislumbrar una génesis o idea

original de la cual el resto toma referencia, al contrario, barre con esa hipótesis y plantea que la ninfa es «indiscernible de originalidad y repetición, de forma y de materia [...], cuyo origen es indispensable de su devenir» (Agamben, 2010:18). Esta idea reverbera una fuga a la noción de género leída en clave *queer*, donde el género es una representación, pero no representa a un individuo, sino que se construye en la relación social con otros. Pocholo como personaje se inscribe en la pantalla y estas tecnologías de género constituyen procesos simbólicos, mecanismos de la representación, al tener la prioridad de inscribir su performance en clave sexogénica otorgándole un lugar en la escala de valores sociales. Esta relevancia reside en el hecho de que «la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación» (de Lauretis, 1989:11).

Con la ninfa, todo un nuevo sistema visual entra en escena; el atlas pone el foco en el fluir de los cabellos, la volatilidad de los trajes, el movimiento, la armonía de sus extremidades con el espacio, las flores, las ondas, entre otras tantas formas que dan cuenta las veintiséis fotografías de la plancha de Warburg. El lenguaje de los gestos utilizado para delimitar a la ninfa es al que apela Pocholo en *Los tres berretines* para cartografiar una forma de habitar la mariconería, que será citada y repetida hasta el hartazgo durante todo el siglo xx. Es en esa metáfora que se gesta el vínculo entre la estética cinéfila y la

cita del *pathosformel* ninfal warburguiano. En Pocholo, la performance reiterativa y referencial produce los efectos en la industria filmica nacional materializados por el imperativo heterocentrado.

### **Pedagogías ninfáticas y constelaciones maricas**

A través de este bombardeo visual en blanco y negro, se intentó cruzar la narrativa cinematográfica con la metodología warburguiana y así trastocar las tramas de inteligibilidad en la pantalla. Una lectura torcida a la manera de Pocholo, un decir situado que se anexa a la construcción planteada por Warburg. Una lectura díscola atravesada por las pedagogías de frontera, feministas, *queer* de los inicios de la gran pantalla argentina, que invita a pensar nuestro devenir en las pantallas portátiles en las que construimos narrativas identitarias a diario.

Si bien el atlas se nos presenta como una red abierta de relaciones cruzadas, el ejercicio de adosar a Pocholo en el anexo responde a una subversión en clave estético-política de una imagenología marica, de arrebatar el relato cisheterocentrado, salir de ese fuera de escena y brillar con los focos de la gran pantalla pero sin perder la marca de la borradura. La ninfa, que Warburg imagina como «una esclava tártara liberada, [...] un espíritu elemental, una diosa pagana en el exilio» (Agamben, 2010:39), funciona como una madre *drag* para el personaje de Cárpena. Esta operatoria se da al replicar

las gestualidades de las deidades del celuloide y se potencia al invertir la carga del exilio, ya que en el film se lo ubica en la antesala del cine y en clara alianza con otras feminidades. La supervivencia de las imágenes, pero sobre todo de la cita, da forma a fragmentos de purpurina portadores de memoria en la constelación marica.

Las líneas de fuga que salen de este cruce pretenden releer al cine como un lugar privilegiado, como fuente y agente

de la historia cultural, al mismo tiempo que funciona como transmisor y creador de imaginarios sociales hegemónicos y contrahegemónicos, que van desde los grandes escenarios de la sociedad hasta los microespacios de la vida cotidiana. Es que el discurso fílmico no deja de absorber los imaginarios, enunciados, sentimientos y saberes que en la sociedad circulan sobre los modos de habitar y vivenciar los géneros y las sexualidades.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos.
- Burucúa, J. E. (2001). Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de *Pathosformel* y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah. *Ramona*, 24, 3-14.
- Burucúa, J. E. (2003). Aby Warburg (1866-1929): La civilización del Renacimiento, la magia, el método. En *Historia, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- de Lauretis, T. (1996, noviembre). La tecnología del género. *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), 6-34. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dugini, M. I. (2002). Información histórica del cine argentino: El cine argentino desde sus comienzos hasta 1970. *Revista de Historia Americana y Argentina*, (39), 187-210. Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Jauregui, C. (1987). *La homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Tarso.

- Kosofsky Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Melo, A. (2008). *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Perlongher, N. (1988, octubre). Matan a una marica. *Fin de Siglo*, (16), 20–22.
- Preciado, P. B. (2019). Cine y sexualidad. En *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Rich, A. (1996 [1980]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA: Estudis de la diferència sexual*, (11), 13–38. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62023>
- Rodríguez Pereyra, R. (2011). *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: Una aproximación a los estereotipos gay en el cine argentino, 1933–2000*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Salvatori, S. M. (2001). *Sociedad, sectores populares y cine: Los años 30 en la Argentina* [en línea]. Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.648/te.648.pdf>
- Sívori, H. (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Tartás Ruiz, C. y Guridi García, R. (2013). Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226–235.
- Wittig, M. (2017 [1992]). *El pensamiento heterocentrado y otros ensayos*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.

## Fuentes

- Epstein, R. y Friedman, J. (Dir.) (1995). *The Celluloid Closet* [Documental]. Sony Pictures Television Canada.
- Malfatti, A. (1966 [1932]). *Los tres berretines*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Susini, E. (Dir.) (1933). *Los tres berretines* [Película]. Lumiton.

# *Redes* (1936) y *Juárez* (1939): intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas

Carlos A. Belmonte Grey

Université d'Évry-Paris-Saclay

Universidad de Guadalajara

[carlos.belmontegrey@univ-evry.fr](mailto:carlos.belmontegrey@univ-evry.fr)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0067>

## Resumen

Este artículo expone, a través de la cinematografía, la posición de México ante la amenaza de una nueva guerra mundial. Con las películas *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936) y *Juárez* (William Dieterle, 1939) se muestra la ambigüedad de los discursos y de la iconografía propuesta desde el gobierno federal. Estas producciones permiten observar la transición de la vanguardia cultural, calificada por momentos de nacionalista y fascista, a una nacionalista y vernácula soportada por estereotipos y tachada de colonialista.

## Palabras clave:

*Redes*, *Juárez*, nacionalismo, cardenismo, fascismo, Narciso Bassols

## ***Redes* (1936) e *Juárez* (1939): tentativas para estabelecer discursos oficiais, antifascistas, socialistas e nacionalistas.**

### Resumo

Este artigo expõe, por meio da cinematografia, o posicionamento do México perante a ameaça de uma nova guerra mundial. Com os filmes *Redes* (Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, 1936)

*Redes* (1936) y *Juárez* (1939). Intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas. Carlos A. Belmonte Grey. Université d'Évry Paris-Saclay, Universidad de Guadalajara



e *Juárez* (William Dieterle, 1939) mostra-se a ambiguidade dos discursos e da iconografia proposta desde o governo federal. Estas produções permitem observar a transição da vanguarda cultural, qualificada por momentos de nacionalista e fascista, a uma nacionalista e vernácula suportada por estereótipos e qualificada de colonialista.

### **Redes (1936) and Juárez (1939): attempts to establish official discourses — anti-fascist, socialist and nationalist**

Abstract

This article exposes, through cinematography, Mexico's position in the face of the threat of the Second World War. The films *Redes* (Fred Zinnemann and Emilio Gómez Muriel, 1936) and *Juárez* (William Dieterle, 1939) show the ambiguity of discourses and iconography. They allow us to observe the transition from an avant-garde approach, at times described as nationalist and fascist, to a nationalist and vernacular one supported by stereotypes and branded as colonialist.

**Palavras-chave:**

*redes, Juárez, nacionalismo, cardenismo, fascismo, Narciso Bassols*

**Key words:**

*Redes, Juárez, nationalism, fascist, Cárdenas, Narciso Bassols*

---

### **Introducción**

Desde 1934, en la prensa de México aparecían constantemente publicaciones que advertían sobre una guerra. *El enano*, en marzo, publicaba una nota de Stalin declarando: «se acerca una nueva guerra imperialista como única salida de la presente situación» (Anónimo, 4 de marzo de 1934:2). En abril, el mismo diario exponía la delicada situación mundial (Anónimo, 15 de abril 1934). Para finales de año, el periódico *El Universal Gráfico* repetía a ocho columnas y en primera

plana: «Viene la guerra: La amenaza de una nueva guerra va tomando cuerpo» (Anónimo, 10 de diciembre de 1934:3). En 1936, los símbolos nazistas, como la suástica, eran identificables y, por tanto, se formaban algunos movimientos juveniles para hacerles frente, aunque sucedía lo que en otras manifestaciones culturales: se polarizaban con la asistencia de animadores socialistas que amenazaban a la burguesía local (Madero, 1936:2). En 1937, los miembros de la Sociedad de Naciones en Ginebra eran capaces de

identificar la invasión en Europa Central, convertida en el objetivo del imperialismo germánico. En México, el seguimiento de la militarización de Renania permitía reconocer los rostros de los dos grandes dictadores que atemorizaban al mundo dando muestras de su poderío militar desde Roma.<sup>1</sup> *La Prensa* publicaba cada día cómo Alemania continuaba con el proceso de anexión de Austria, confiscando los bienes de los Habsburgo y mostrando el éxodo de judíos.<sup>2</sup>

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934–1940) debía hacer frente a la situación mundial, pero a la vez pretendía mantener la coherencia del programa ideológico heredado de Narciso Bassols cuando estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública. El proyecto consistía en introducir a México en el socialismo educando a la niñez y a la juventud; implementar programas de eugenesia social, como la educación sexual; y, a la vez, incorporar al indígena en la modernidad.<sup>3</sup> Además, tenía la misión de continuar la formación e institucionalización del discurso revolucionario y nacionalista, usando

las manifestaciones artísticas. Cárdenas, que había vivido las experiencias de los enfrentamientos armados —por ejemplo, durante la Cristiada— y políticos con las huelgas de sus predecesores, se colocó en la posición de conciliador entre patrones y obreros, con la facultad de arbitrar en cualquiera de los bandos. Su periodo presidencial se dividió en dos momentos con relación a la cultura. El primero fue el impulso a la educación socialista y a sus reformas agrarias e industriales, todo envuelto en una intensa campaña de discursos e iconografía socialistas. El segundo, a partir de 1938, ya con las aclaraciones de que México no se convertiría en un país soviético, se centró en apoyar y crear un discurso de defensa frente a la amenaza del fascismo y en la protección de la revolución mexicana.<sup>4</sup>

Beatriz Urías Horcasitas ha señalado que el discurso de tono bolchevique en las manifestaciones artísticas tuvo un tratamiento ideológico ambiguo, incapaz de diferenciar entre prácticas fascistas y socialistas, cuyo objetivo era colocar en el centro a las masas y a la creación del

1. *La Prensa* dio seguimiento a la visita de Hitler en Italia durante los días 4 y 5 de mayo de 1938. Anónimo (4 de mayo de 1938). Con pompa imperial fue acogido el canciller alemán Adolfo Hitler a su llegada a Roma con Benito Mussolini. *La Prensa*, p. 1. Anónimo (5 de mayo de 1938). Mussolini hizo una imponente demostración de poder militar italiano ante el Führer alemán. *La Prensa*.

2. Anónimo (1 de julio de 1938). Alemania ordenó confiscar todos los bienes de los Habsburgo. *La Prensa*. Anónimo (17 de julio de 1938). Impresionante éxodo de una multitud de judíos austríacos. *La Prensa*.

3. Ver el trabajo de Manuel Gamio, *Forjando patria* (1916).

4. *El Machete*, 15 de enero 1938 (citado por Córdova, 1981:169).

hombre nuevo (Urías, 2005:262–263). La ambigüedad de los discursos y de la iconografía quedó plasmada en dos producciones cinematográficas apoyadas directamente por el Estado: *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936) y *Juárez* (William Dieterle, 1939). Estas nos permiten observar la transición desde una propuesta vanguardista, calificada por momentos de nacionalista y fascista, a una nacionalista y vernácula soportada por estereotipos. *Redes* fue ambigua en el manejo de los discursos y en la construcción iconográfica de los personajes: pasaba de una oratoria de lucha de clases a una eugenesia del cuerpo, tachada —por ambigua— de amenaza fascista. *Juárez* fue ambigua en la construcción de las simpatías de sus personajes y en las analogías de los hechos históricos, señalada de fallida en su intento de advertencia antifascista.

Este artículo plantea exponer —desde un acusado uso de la prensa contemporánea— la búsqueda del discurso oficial, a través de la cinematografía, que trató de situar la posición de México ante la amenaza de la segunda guerra mundial. El gobierno se preocupó por encontrar una solución al triple conflicto cultural y político: primero, posicionar a México en la inminente conflagración; segundo, elaborar un discurso nacionalizador de masas; y, por último, incorporar las vanguardias artísticas, prueba de modernidad, a las manifestaciones nacionales. El artículo se divide en cuatro apartados:

en el primero se exponen las políticas culturales e ideológicas gobiernistas; en el segundo se muestra el armado cultural del gobierno cardenista que permitió las dos producciones; el tercero se dedica a analizar elementos del dispositivo de *Redes*; el cuarto, dedicado a *Juárez*, se centra en el explícito discurso antifascista; y, por último, a manera de conclusión, se dialoga con los fallidos intentos.

### **1. Bassols y Cárdenas en la promoción ideológica**

La presidencia de Lázaro Cárdenas (1934–1940) fue precedida por un intenso movimiento cultural animado por Narciso Bassols, quien había sido el Secretario de Educación Pública (SEP) del presidente Abelardo Rodríguez (1932–1934) y, durante un año, Secretario de Finanzas con Cárdenas. Habían pasado apenas dos décadas del inicio de la Revolución mexicana y se hablaba ya de la nueva fase de la Revolución, encabezada por el mismo Bassols y Vicente Lombardo Toledano, quienes planeaban dirigirla hacia el socialismo. En palabras de Cárdenas sería un socialismo mexicano:

Lo principal de la nueva fase de la Revolución es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa porque éste no fue capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los

individuos. Del comunismo de Estado se aparta, igualmente, porque no está en la idiosincrasia de nuestro pueblo la adopción de un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del patrón individual por el Estado-patrón (Townsend, 1976:21).

Las manifestaciones culturales tenían dos ejes principales para la difusión del programa socialista revolucionario: uno, el promovido desde la SEP en el proyecto de la educación socialista; y el segundo, desde la élite intelectual con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933).

La educación socialista se volvió artículo constitucional tras la reforma del artículo tercero el 13 de diciembre de 1934. Sin embargo, para llegar a este punto fue necesario todo un año de debates y manifestaciones públicas a favor y en contra.<sup>5</sup> El clero católico lideraba la resistencia a la reforma, cuya prioridad era la desfanatización, etapa obligada para conseguir la modernidad y el progreso del país. Sin embargo, los debates para explicar y definir en qué consistiría esta reforma y desde qué fundamentos ideológicos,

se veían polarizados por los encendidos discursos de Bassols<sup>6</sup> y el llamado «Grito de Guadalajara» de Plutarco Elías Calles en julio de 1934:

Es necesario que entremos al nuevo período de la Revolución, que yo llamaría el período revolucionario psicológico... debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución... la Revolución tiene el deber imprescindible de apoderarse de las conciencias, de desterrar los prejuicios y de formar la nueva alma nacional (Christlieb, 1965:993).

Ambos personajes preocupaban a los grupos intelectuales, que veían similitudes con el fascismo italiano y el programa de construir un hombre nuevo (Urías, 2005:270). El discurso socialista cambió con Cárdenas en la presidencia e Ignacio Téllez en la SEP. En la prensa ambos insistieron sobre la importancia de formar conciencia de clase y de proletariado, sin ofender en ningún momento al clero, pero haciendo recordatorios de la situación problemática de evolución social y

5. A la escuela laica se le criticaba: «La neutralidad de la escuela laica exige no sea dicha una palabra, leída una frase, hecho un acto, que la Iglesia pueda interpretar como una falta de respeto que le es debido; de la moral, de la instrucción cívica, de la historia, de las ciencias mismas, habrá que alejar cualquier acto, postulado o principio que ataque directa o indirectamente la doctrina de la Iglesia sobre cualquier punto». La escuela debería basarse en la razón de la ciencia y debatir los aforismos de la Iglesia (Bremauntz, 1943:95-96).

6. Las misiones culturales de Bassols promovían campañas de higiene, productividad y salud; además, introducían la educación física con la idea de una mejora racial (Vaughan, 1997:31-32).

económica acarreada por éste. La ejecución de la reforma inició con la aplicación del control del Estado en toda la educación básica nacional, lo mismo pública que privada, y la inmediata creación de reglamentos (Cárdenas, 1935:11-13).

El proyecto de la educación socialista, impulsado por Bassols y Cárdenas, buscó crear un ciudadano solidario, organizado en sindicatos, comunidades agrarias y cooperativas. Luego, con Manuel Ávila Camacho en la presidencia (1940-1946), el programa educativo y político del gobierno cambió. En ese momento la ejecución del artículo reformado había causado la muerte de unos 300 maestros: de ellos, el primero —el director de la Escuela Rural de Zacualpan, Morelos— había sido encontrado asesinado «con la lengua cercenada, una pierna desprendida del tronco y el cuerpo machacado... a manos de una multitud indignada por haberse atrevido a hacer propaganda socialista en el interior de la iglesia del lugar» (Anónimo, 16 de diciembre de 1934:1, 3 y 22). Ávila Camacho volvió a reformar la Ley Orgánica de Educación en 1941, anulando los principios de la anterior y, en diciembre de 1946, se entregó a la Cámara de Diputados una propuesta de

reforma al artículo tercero, terminando la aventura de la educación socialista y sus ambigüedades.<sup>7</sup>

En el segundo eje, el periódico *El Machete* y la experiencia muralista marcaron a los artistas de la LEAR. Sus trabajos, y los del Taller de Gráfica Popular, constituyeron una iconografía militante acorde al discurso gobiernista socialista, pero a la vez señalaba las deficiencias del programa oficial. Las ilustraciones utilizaron algunas convenciones iconográficas para reforzar el estereotipo del burgués, del sacerdote y del terrateniente, y volvieron a las masas el centro de sus inquietudes con mensajes didácticos y la esperanza de un futuro utópico. Las imágenes eran en realidad metáforas sobre la renovación, higiene, alfabetización y construcción ideológica del nuevo Estado (Cruz, 2010:41).

Los artistas de la LEAR entendían la misión del arte a partir de un principio funcional: todo debería beneficiar al proletariado tanto en su lucha obrera como en su vida cotidiana, por eso los personajes de las ilustraciones deberían ser identificables y ligados a la lucha de la Revolución.

Los principios ideológicos de la LEAR, publicados en el número inaugural de *Frente a Frente*, hicieron énfasis en la

7. Las complicaciones y ambigüedades para la ejecución del artículo tardaron su reglamentación hasta 1939, pero para ese momento la reforma era letra muerta. Ver: Anónimo. (6 de noviembre de 1939). La reglamentación del artículo 3 ahuyenta al capital. *Novedades*; Anónimo. (13 de noviembre de 1939). El artículo 3 causa zozobra. *Novedades*. Ambos artículos están dentro de AGN, Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20.

misión del «frente único revolucionario». Reconocían la lucha de clases como pilar fundacional y se comprometían a impulsarla con sus manifestaciones artísticas a favor de las masas campesinas y obreras.<sup>8</sup> Entre sus actividades estaba la promoción de las artes plásticas en los niños y escuelas de barrios populares de la capital, donde también se ofertaban cursos de capacitación política (Luna, 1962:254). Un ejemplo fue la construcción del Centro Escolar Revolución terminado el 20 de noviembre de 1934. En sus arcadas de acceso se pintaron murales —concluidos en 1937— por Raúl Anguiano, Aurora Reyes, Fermín Revueltas, Gonzalo de la Paz, Ignacio Gómez, Antonio Gutiérrez y Everardo Ramírez, cuyos temas ponían la voz de alarma sobre el fascismo, el fanatismo

religioso y los agentes manipuladores de las masas, y que solo podrían enfrentarse gracias a la educación socialista.

Estos artistas plásticos también se involucraron en el proyecto del teatro guiñol apoyado por Bassols y fundado en 1932, con los grupos de teatro *El Nahual* y *El Rin Rin*. Su rol fue el de convertirse en guías educativas y en capacitadores para la creación de más teatros de la Escuela Normal Superior (Sosenki, 2010:497–498). Tenían que funcionar para entretener y a la vez educar a los niños a partir de dos programas: el de la educación socialista a partir de la valorización del trabajo, la laicidad y la razón como motores sociales, y, por supuesto, la importancia de la conciencia de clase y el trabajo para el colectivo; el segundo, el programa de higiene, salud y



Imagen 1. Foto Centro Escolar Revolución

8. Varios. (noviembre de 1934). Síntesis de los principios declarativos de la LEAR. *Frente a Frente*, núm. 1, México. Catalogado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

educación física, como estrategia central en el tratamiento eficiente de los recursos económicos del Estado (Ortiz, 2007:115-116).

Se formó, además, la Comisión de Repertorio con la responsabilidad de revisar y seleccionar las obras que se iban a presentar. En 1935 las reglas se precisaron: el programa debería contar con «una obra de fondo ideológico, una obra cómica de carácter recreativo y una obra rítmica (ballet)»; el objetivo era crear una niñez y juventud sin supersticiones (Sosenski, 2010:501).

El cineasta Juan Bustillo Oro, miembro de la Comisión de Repertorio, comentó en 1938 algo que recordó el «Grito de Guadalajara»:

... para una educación revolucionaria que aspira a ir cimentando en la conciencia del país una nueva moral social que permita los forzosos cambios económicos que marca la Revolución y que a ella misma obligan, el teatro (infantil o para adultos) no puede ser visto como un mero desahogo artístico. [...] Apoderarse del niño, hacerlo para la Revolución, he aquí la tarea de la Educación impartida por el Estado en la que el teatro debe tomar su lugar dignamente, y con el espíritu de sacrificio que nuestra época de transición exige.<sup>9</sup>

En este contexto político y cultural, promovido desde el gobierno, se produjeron dos filmes con el apoyo del Estado mexicano, en específico por los mismos personajes antes mencionados, Bassols y Cárdenas.

## **2. El gobierno vigila, produce y apoya su cine de compromiso internacional: *Redes* y *Juárez***

El Plan Sexenal, redactado por el Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1933, a manera de plataforma política para la presidencia de Lázaro Cárdenas, encomendó la unificación doctrinal de las legislaturas del país, en materia de lo penal, para poder establecer normas de orientación moral que sirvieran a la prevención de delitos (Flores, 1987:332). La Secretaría de Gobernación redactó una propuesta de reglamento dirigida a los diputados, en noviembre de 1934, con el fin de federalizar todo lo referente a la industria cinematográfica. La propuesta fue aceptada e introducida en la Constitución, para luego oficializar, en diciembre, el control con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). De esta manera se cuidaría a la población ante «la publicación escandalosa de crímenes y delitos, o sea la llamada “nota roja” de los periódicos, y la supresión de

9. Bustillo Oro, J. (1938). La moral en el teatro infantil. *El Maestro Rural*, 11-12, 37 (citado por Sosenski, S., 2010:500-501).

los espectáculos y publicaciones obscenas» (Anónimo, 3 de noviembre de 1934b:1 y 9).

Cárdenas supo la importancia del cine como medio de propaganda y publicidad; por eso mismo fue también cuidadoso en el tipo de producciones que podían lesionar «el decoro de la nación», desviar la ideología de la revolución o «falsear la psicología del pueblo mexicano» (Melgar, 1934:1 y 4). El DAPP tuvo una real injerencia en la censura y producción de filmes involucrados en crear la imagen de México;<sup>10</sup> además, su intervención se extendía a todos los niveles del gobierno federal para controlar el tipo de información que sería pública, como las campañas contra los vicios y, como se verá más adelante, los contenidos en los medios audiovisuales. Todo esto para asegurar la educación social y la unión de las clases sociales (López, 2002:37–42). El Departamento provocó polémica en la prensa, que lo vio como una estrategia rumbo a la dictadura y un coartador de la libertad de expresión. La dirección respondió que su única función era informar y refutar información peligrosa y dañina para la sociedad.<sup>11</sup> A finales de 1939, el presidente declaró que el DAPP y los departamentos de Educación Física y el Forestal y Caza y Pesca «habían cumplido

ya los fines para los que fueron creados»; era momento de unir a la federación y enfrentar las consecuencias de la expropiación petrolera (López, 2002:222–224).

#### a. *Redes*

Previo a la creación de estas reformas que oficializaron el control cinematográfico por parte del Estado, Bassols reconoció la importancia de servirse del medio para difundir la ideología acorde al proyecto cultural. Con el apoyo de Carlos Chávez, en el Departamento de Bellas Artes, se impuso la tarea de promover en México valores asociados a la lucha del proletariado. Para conseguir ese objetivo era necesario «localizar en qué consiste el país... revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración... elevar el proceso nacional a una dimensión estética que debía ir más allá de la razón, produciendo mitos y símbolos capaces de transformar a la sociedad en que se desarrollaban...» (Pérez, 1994:115).

Ellos promovieron la realización de la primera película con producción estatal y con un objetivo abiertamente pedagógico afín al programa político. Con la filmación de *Redes* en 1933, diría su principal creador, el fotógrafo Paul Strand, se colocaba lo:

10. Diario Oficial de la Federación. (31 de diciembre de 1936). pp. 3–4 (citado por López, 2002:32–34).

11. *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas. Informes de gobierno y mensajes presidenciales... 1928–1940*. Siglo XXI Editores, vol. 2. México: Siglo XXI Editores, p. 253 (citado por López, 2002:29). Para ver algunas de las críticas, puede consultarse Vázquez (2013).

estético junto a la motivación educacional en el más profundo sentido, ambos dramatizados y fundidos. Esto es lo que quiero, una fusión de todos los elementos en forma tal que ni el arte, ni la educación, ni lo social puedan separarse uno del otro. Todo deberá contribuir a ser una inolvidable impresión de algo real, de algo claramente relacionado con la vida humana, algo verdadero (Gómez, 2002:106).

En julio de 1933, Strand y Agustín Velázquez Chávez se dirigieron a Alvarado, en Veracruz. Su plan era filmar un documental de los pescadores que se habían rebelado contra el cacique. Un mes después, los artistas le enviaron una carta a Bassols y a Chávez explicando por qué no seguirían con el proyecto del documental. La razón era evitar la utilización del individuo y del paisaje como un producto más, cuando el objetivo era terminar con la explotación; ahora se servirían del cine como el medio más «efectivo para llegar a las masas que se quiere educar».<sup>12</sup>

Personalmente, había llegado —decía Strand en una carta dirigida a García Téllez— a la conclusión de que, si el público eran los 16 millones de indígenas sin mucha educación, campesinos que componen

la masa del público mexicano, entonces pensó que las películas no deberían ser como las de Flaherty. La cinta tenía que tener personajes y una historia dramática.<sup>13</sup>

Los dos burócratas quedaron emocionados con la propuesta, que tendría por espectador deseado a las masas, y acordaron convertir a la SEP—BA en la productora de la primera participación directa del Estado en una película (De la Vega, 1981:6). El rodaje inició en abril de 1934, pero de inmediato hubo problemas: unos debidos a las visiones artísticas de los implicados en la creación y otros por los movimientos políticos de las elecciones presidenciales. El golpe más duro fue la remoción de Bassols del gobierno, lo que provocó la detención del financiamiento y el pago a los trabajadores. El proyecto se detuvo casi un año hasta la renovación del apoyo gubernamental. Finalmente, en octubre de 1935 se cortó, editó y montó gracias al trabajo del entonces ya codirector, Emilio Gómez Muriel, quien le daría el nombre de *Redes* (Gómez, 1976:79).

#### b. Juárez

La segunda película de gran envergadura<sup>14</sup> apoyada por el gobierno de Cárdenas fue la megaproducción de la Warner Bros.,

12. ACN, expediente A00267, *Redes*, p. 2.

13. La carta está en el *Epistolario de Carlos Chávez*, fechada el 28 de febrero de 1935 y enviada desde Nueva York. Strand deja ver su molestia por el trato a su trabajo en septiembre de 1934 (Gómez, 2002:104–109).

14. El DAPP apoyaba la filmación de cortometrajes de promoción gubernamental y algunos proyectos de la productora nacional CLASA Films, que tenía adeudos con el gobierno (Ruiz, 2012:6–13).

*Juárez*. Se trataba de la biografía del presidente mexicano Benito Juárez que comenzó a filmarse en 1938 y era el proyecto más ambicioso de la productora de Los Ángeles, con un costo de 1 550 000 dólares. El director y promotor del proyecto fue el alemán exiliado en Estados Unidos, William Dieterle, que contó con dos de los actores más consagrados del momento: Paul Muni y Bette Davis. El film se preveía como el clímax del género del *biopic*, que había dado grandes beneficios económicos y reconocimientos tanto al director como al actor principal.<sup>15</sup>

William Dieterle conocía a los principales cerebros de la Escuela de Frankfurt desde 1923; incluso había solicitado asesoría de Adorno y de Horkheimer para definir la orientación de sus obras, siempre circunscritas dentro de la teoría crítica que intentaba descubrir la relación entre los diversos saberes y buscaba evitar el ascenso del nazismo al poder (Cebolla, 2002:48–49). A causa de esta alineación intelectual tuvo que exiliarse a EUA desde 1930 y llegó a Hollywood en 1935, donde realizó películas que cristalizaban sus ideas políticas y sociales. Prueba de ello fue *Blockade* (1938), sobre la guerra civil española. Su idea del cine era no únicamente para el entretenimiento, sino con un compromiso para la propaganda política y social. Fue así como Dieterle

se convirtió en uno de los pilares de la izquierda hollywoodense que buscaba convertir el cine en un transmisor de toda cuestión ideológica (Lowy, 2003:439–441).

El actor Paul Muni también estaba involucrado y preocupado por la situación de los judíos en Europa; creía que Israel sería el paraíso para aquellos judíos que necesitaban de un lugar para vivir (Brody, 1996). Él mismo, judío, tenía varias nominaciones al Oscar desde 1930, y lo ganaría en 1937 por su interpretación en *The Story of Louis Pasteur* (1936). Su coestrella, reconocida por sus capacidades interpretativas, era Bette Davis, quien tendría el papel de la emperatriz Carlota. John Garfield, en el rol de Porfirio Díaz, era conocido por sus actuaciones en el mundo del celuloide, pero más por su activismo político de claras tendencias izquierdistas, característica que definiría su destino al ser incluido en la *Hollywood blacklist* (1947).

Dieterle, actores y productores querían hacer de este proyecto la mejor película no solo del género biopic, sino una obra que cumpliera la difícil misión de llevar el mensaje de la democracia por todo el mundo. De tal forma que, en 1938, a invitación del presidente Lázaro Cárdenas, hicieron un viaje de seis semanas a México por las ciudades de Oaxaca, Guanajuato y la Ciudad de México, con el objetivo de conocer la cultura del país y documentarse

15. Los biopics *The Life of Emile Zola* (1937), *The Story of Louis Pasteur* (1935), *Juárez* (1939) y *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940) dirigidos por Dieterle recibieron nominaciones al Oscar.

sobre la personalidad de Juárez. El apoyo del gobierno mexicano abarcó también la publicidad de la cinta y facilitó el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México para la premier nacional (Dumont, 2002:113).

### **3. Redes: ideología y cuerpo al servicio del mensaje socialista**

A causa de los problemas de financiamiento y del cambio de presidente de la República, *Redes* tardó dos años en ser estrenada: apenas el 4 de junio de 1936 en el Teatro Juárez de Alvarado, Veracruz, y un mes más tarde, el 16 de julio, en el cine Principal de la capital mexicana. Quince días se mantuvo en cartelera, aunque la publicidad fue retirada varios días antes de su última exhibición, el 31 de julio.<sup>16</sup> La propuesta de la cinta buscaba promover la idea de un país moderno, involucrado en los movimientos sociales y las luchas de clases. Estos elementos son evidentes en un par de secuencias: una en la teatralización de los oradores; la otra, en las coreografías de la pesca y los torsos desnudos.

Los pescadores se han unido a su líder, Miro, para organizar la huelga en demanda de un mejor pago. Deciden reunirse en la playa, y el líder se sube a la tribuna de arena para el discurso. Es tomado en contrapicado para colocarnos en la posición del público, y el contraplano

muestra al líder sobre sus camaradas: así se tiene visión en el líder y en la reacción. Miro los va a arengar para resistir, para no flaquear, para luchar por acabar con la miseria, que ni es natural ni es designio divino. Se insertan tomas de detalle de su gestualidad, de sus brazos y puños cerrados en alto: «¡Suframos juntos, estemos siempre juntos! ¡Compañeros, que la lucha comience mañana en la primera pesca!». Los puños al aire, las nubes y el cielo al fondo; rostros emocionados, aplausos y aprobación. Inmediatamente aparece en cuadro el político profesional enviado por el patrón acaparador. Este responde con un discurso que será cortado por un fundido y cambio de escena; al mismo tiempo, una parte del público se retira. El político tiene otra estrategia oratoria, más contenida, pero con mayor dominio de los tonos. Él se va a referir a las obligaciones de los «ciudadanos libres en una república democrática... los que saben apreciar el valor de la vida institucional y la fuerza del voto, los que no pueden prestar atención a palabras de revoltosos, que no se han dado cuenta de la majestad de las conquistas revolucionarias».

La investigación de George Mosse acerca del proceso para nacionalizar las masas apuntó la importancia de la oratoria y la teatralidad de los socialistas, cuyo impacto estaba en la potencia del orador para

16. Ver carteleras en *El Universal* a partir del 28 de julio. Anónimo. (29 de julio de 1936). *Redes*. Excélsior.



Imagen 2. Oratoria

animar al público: era un discurso de abierto adoctrinamiento, lo que generaba un entorno formal y sombrío, tal como sucede en el somnífero mensaje de Miro. Por otra parte, los nacionalistas —nazis, siguiendo a Mosse— hacían ya del evento un símbolo del mensaje; el discurso era un elemento más de ese proceso de educación sustentado más por la fe que por la razón, justo como hizo el político en *Redes* (Mosse, 2007:232). En el film, los oradores tienen el mismo escenario, pero el dispositivo filmico marcó la simpatía y ayudó a superar la simple teatralidad, aprovechando los recursos de la cámara. Carlos Monsiváis comentó ese tono adoctrinador: «*Redes* es una película manifiesto, una obra destinada a convencer conmoviendo; un

llamado, a través de las imágenes, a la unidad de los trabajadores».<sup>17</sup>

Sin embargo, el uso vacilante de los recursos cinematográficos para la creación de simpatías y adoctrinamiento provocaba la confusión que se temía desde los discursos de Elías Calles. Temores que se acentuaban tras la creación de departamentos destinados al control de la información y de la educación. El ambiente político en 1934 era tenso por las reformas de Bassols. Un año más tarde, cuando la cinta se estaba montando, la atmósfera no se había aligerado, sino incrementado, porque Cárdenas estaba ya implementando la educación nacionalista y socialista, muy diferente de la que habían propuesto Vasconcelos y Gamio. La nueva educación promovía

17. Carlos Monsiváis. (1965). Segundo ciclo: revisión del cine mexicano. En ACN, expediente A00267, *Redes*.

la creación de la conciencia nacional con la lucha de clases como factor de socialización universal, y las masas estaban en el centro de la vida pública (Anónimo, 5 de diciembre de 1934). La cultura debía, por tanto, alejarse del puro nacionalismo para buscar más bien íconos universales, como los brazos al aire, unidos y fuertes (Heliodoro, 1936:32-33).

Para intelectuales interesados en explicar la mexicanidad y el carácter del mexicano, el principal problema de la nación era el complejo de inferioridad, que, según ellos, era mucho más visible en el indígena. Para poder superarlo y llevar el país a la modernidad se tenía que crear una cultura coherente con el mexicano. *Redes* era uno de esos productos que quisieron institucionalizar la sanación del mexicano, pero que a la vez dieron muestras de tensiones culturales ocasionadas por modelos importados que se suponía liberarían al indígena de su carga exótica. La secuencia que se comenta a continuación muestra ese conflicto de representación de la modernidad nacionalista, de la supuesta inferioridad del mexicano y de la lucha ideológica.

En el día de la bacanal de la pesca, los pescadores se regodean de la exitosa jornada y esperan ser bien pagados. Strand expone su idea de fotografía social con «una cuerda de músculos tensando las redes, de amplias y rítmicas espaldas doblándose en sus remos» (Nugent, 1937). Las tomas destacan a los pescadores remando energicamente, los más jóvenes

descamisados, de musculosos abdomenes; el contraplano nos muestra sus antebrazos y espaldas. El patrón va dando indicaciones para empezar a extender la red; al tiempo, unos pescadores bajan de la lancha para ir tomándola, mientras que los otros siguen remando hasta perfilar el círculo y encerrar los peces. Así, van hacia la orilla de la playa y se distribuyen en dos grupos, formando una cadena de brazos y espaldas tensando la cuerda hasta sacarla. Las tomas van y vienen mostrando rostros en contrapicado y planos del cielo y la espuma del mar. La red se cierra y los peces saltan; los pescadores se alternan para empujarla y levantarla. Las presas están a la vista y son los trofeos al aire. Es el clímax de la abundancia, la oda a la belleza del supuesto indígena o bien del mestizo trabajador y unido.

Para Samuel Ramos y otros intelectuales de la vanguardia en México, el indígena era inferior no por una situación congénita, sino por su conflictiva evolución histórica: tradiciones anquilosadas y elementos contrarios a la civilización moderna (Escalona, 1933:40-45). El gobierno cardenista creó en 1937 el Departamento de Educación Indígena, cuyo objetivo era crear internados de educación y así redimir al indígena. Este, se insistía, estaba estancado en el tiempo y sufría una evolución incompleta; por eso se quería enseñarles la vida moderna, el castellano, los principios de la economía moderna y cuidarlos de la explotación (A.A.E., julio 1937:6-10).



Imagen 3. La pesca

Siguiendo esta visión, los indígenas estaban psicológicamente imposibilitados para entender la técnica moderna porque no tenían voluntad y necesitaban de una fuerza externa que forzara su evolución. Solo así podrían desarrollar su inteligencia y hacer frente a razas superiores como la norteamericana; todo lo que necesitaban era una educación sin prejuicios de raza inferior (Labra, 1934:5). Concluía Ramos que, afortunadamente, «la evolución social de México... desde comienzos del siglo XIX la dirección de nuestra historia queda en manos de una minoría dinámica que está al tanto de las ideas modernas de Europa» (Ramos, 1951:106).<sup>18</sup> Cárdenas, en el prólogo al libro de Ángel Corzo,

hizo eco de este análisis del indígena y de la necesidad de salvarlo:

las páginas de su obra describen la condición deprimente de los supervivientes: aislados en los bosques, en los desiertos o en las llanuras... vestidos de harapos, diezmados por las enfermedades, perseguidos o agotados por los explotadores; aplicando técnicas rudimentarias en los cultivos, en el comercio y en la industria, y víctimas de prejuicios religiosos. Sin embargo, aún conservan la puridad de sus costumbres domésticas, el ritmo, el colorido y la emotividad de su folklore; la fuerza biológica de una selección natural, la tenacidad en sus luchas libertarias y el arraigo profundo en sus tierras seculares...

**18.** José Vasconcelos apuntaba desde 1924 que el gran problema de México era la pereza, el vicio y la imitación de su población: «El hombre que ponga a México a trabajar será su salvador. La generación que trabaje será la primera en la historia civilizada de nuestra patria». Vasconcelos, J. (11 de octubre de 1924). En dónde está la salvación. *La Antorcha*, (2), 1-2.

y la conciencia de su fuerza para sumarse al proceso de las nacionalidades americanas (Corzo, 1938:7–8).

Era de suponer que la inferioridad iba a ser solucionada con manifestaciones artísticas como *Redes*: los personajes tendrían que ser fuertes y sanos física y mentalmente, preparados para la lucha. Strand construyó esa representación en su primer cuadro de personajes; sin embargo, en el segundo grupo de escenas, como la del mitin, se exhibieron las carencias de cuerpos que no eran para nada similares a los de Miro (interpretado por el deportivo Silvio Hernández). Las diferencias entre un cuerpo atlético y uno delgado y huesudo ponían en evidencia la mala alimentación, pero también reforzaban esa imagen de raza inferior. El gobierno cardenista, por tanto, patrocinó programas de investigación a fin de diagnosticar y, por supuesto, «curar» la inferioridad no exclusiva del mexicano, sino del proletariado universal.<sup>19</sup> Los programas de educación física y de eugenesia promovidos por el gobierno, como el de la incorporación de la educación sexual, habían provocado alarma porque esto indicaba —o se creía— que era signo de un violento programa de perturbación de las

conciencias de los niños. Ya no se hablaba simplemente de estudios culturales y de una raza cósmica en el sentido filosófico, como hacían José Vasconcelos o Manuel Gamio, sino de acciones concretas a partir de observaciones científicas y con pleno apoyo del gobierno. Fue necesaria la publicación de extensas explicaciones por parte de Bassols, negando dichas violencias raciales para calmar los ánimos, aunque esto no impidió que la crítica cinematográfica insistiera en la ambigüedad de la iconografía de *Redes*.

#### **4. Juárez: paralelismos de la invasión francesa y el fascismo**

La Warner Bros, contenta por los resultados de sus biopics, presumía de usar formas de trabajo de investigación para apegarse a los hechos históricos sin «distorsionarlos», ofreciendo de esa manera productos de gran calidad para el público. Jack Warner anunció, al comenzar el proyecto de *Juárez*: «Aún no han visto nada», para acentuar su compromiso político (Vanderwood, 1983:18). Se encargó al historiador escocés Aeneas MacKenzie la investigación histórica para escribir el guion de la siguiente película. Su misión era construir «el diálogo, más allá de ser político e ideológico, debe consistir en frases de los periódicos de hoy;

<sup>19</sup> El investigador José Gómez utilizó la población de la colonia Obrera de la Ciudad de México para crear un diagnóstico de la pobreza y la cultura del mexicano: «El progreso de la civilización, la superación de los obstáculos materiales para la fusión de individuos hasta ahora diferentes y el propósito de destruir las barreras económicas provocarán, sin duda, la homogeneidad humana, acabarán con las diferencias raciales y, en tiempo oportuno, producirán un solo tipo humano fundamental» (Gómez, 1937:274–277 y 279).

cada niño debe ser hábil de reconocer que Napoleón en su intervención mexicana no es más que Mussolini, más que Hitler en su aventura española». <sup>20</sup> A partir de un acontecimiento mexicano del siglo XIX, se tendría que leer la situación política mundial de la década de 1930 en Europa.

Pero MacKenzie debía recrear la historia de un país casi desconocido para él: reunió unos setecientos libros y otros dos mil documentos, en español y en francés, y comenzó a describir a un Maximiliano tan benévolo y atractivo para la audiencia que superaba en la pantalla la figura de piedra de Benito Juárez. La Warner lo advirtió y asignó a John Huston y Wolfgang Reinhardt para colaborar en la parte cinematográfica. Sin embargo, a pesar de toda la parafernalia de la investigación histórica, el guion se basó ampliamente en la pieza teatral del también austriaco Franz Werfel (1890–1945) *Juárez y Maximiliano*, y en la novela de Bertita Harding *Maximiliano y Carlota*. Estas obras fueron la plataforma y, en algunos casos, el espejo de los diálogos y la descripción de escenarios. Fuera de ellas, solo quedaron las lecciones en torno a la democracia y la situación europea. Ni con toda esta revisión y equipo se pudo equilibrar la cinta, decían

los revisores de la Warner: «Nosotros, la audiencia, estamos empezando a pensar que Maximiliano estaría bien. La monarquía suena muy bien». <sup>21</sup>

El gobierno mexicano brindó su apoyo a la Warner poniendo a su alcance no solo material bibliográfico y documentación (entrevistas personales con gente contemporánea a Juárez o viajes por lugares históricos), sino que también intentó servir de ejemplo latinoamericano brindando su mejor escenario para la primera exhibición de la cinta en América Latina, en el Palacio de Bellas Artes. El trato de Cárdenas se tornó casi personal cuando, el 2 de septiembre de 1938, ofreció un banquete en honor a Paul Muni y William Dieterle en vísperas de comenzar el rodaje del filme, pero con la estrategia propagandística ya en marcha. La publicidad anunció que «el mundialmente conocido intérprete de Zola preparaba su interpretación del Benemérito de las Américas». Se consiguió atraer la atención de la prensa capitalina y de los corresponsales de agencias internacionales para que pudieran «intercambiar impresiones con el célebre actor... podrá ser entrevistado, pues hasta ahora se había mostrado refractario a la publicidad hecha en torno a su persona». <sup>22</sup>

**20.** Reinhardt, W. (15 de febrero de 1938). *Phantom crown*, documento 8, caja 5, William Dieterle Collection, Doheny Library, University of Southern California, Los Ángeles (citado por Vanderwood, 1983:20).

**21.** *General notes on Phantom Crown* (1938:59) y *Consolidation of the Values of Scenes 10 and 13* (citado por Vanderwood, 1983:20 y 25).

**22.** Anónimo. (2 de septiembre de 1938). *Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima*. *El Universal Gráfico de la Tarde*.

El viaje duró seis semanas, en las que visitó Oaxaca, Guanajuato, Guadalajara y la Ciudad de México, hospedándose algún tiempo en la finca personal de Cárdenas, que sabía de la importancia del filme para tratar de aligerar las culpas de la reciente expropiación petrolera de 1938 (Dumont, 1994:113).

Contrario al aislacionismo que Estados Unidos expresaba con respecto a los acontecimientos europeos, México —miembro de la Sociedad de las Naciones— encabezaba las demandas de acción real —no solo a través de exhortos— contra la invasión en España y la militarización de Austria y Checoslovaquia. Isidro Fabela, representante de México en la Sociedad de Naciones, informó a Cárdenas el 20 de noviembre de 1937:

...señor General, un paréntesis sobre el que valdría la pena preocuparse: ¿por qué no pensar que el nazismo victorioso e impune pretendiera llevar su influencia a Asia y a nuestra América Latina? ¿No cree usted, señor Presidente, que si Italia y Alemania triunfaran en España y en el centro de Europa, y el Japón en China, las desmesuradas ambiciones de los gobiernos totalitarios se envalentonaran de tal modo que pretendieran hincharse hacia el otro lado del Atlántico? A mí, francamente, el peligro no me parece absurdo y por eso me permito mencionarlo, a reserva de insistir sobre él en carta próxima (Fabela, 1947:67).

La película se estrenó con gran algarabía el 29 de abril de 1939 en el Hollywood Theatre de Nueva York, en presencia de diplomáticos latinoamericanos, y el 23 de junio tuvo su premier en el Palacio de Bellas Artes. Inmediatamente comenzarían las críticas en la prensa (a favor y en contra) de una película cuyo objetivo principal, perseguido por sus creadores —Dieterle y Werfel—, era la advertencia antinazi. Opinaban que la industria del cine tenía que tomar un papel activo en la encrucijada mundial, crear un cine pedagógico y tocar a las masas. Juárez debía convertirse en una alegoría de la *Mittleeuropa*. Es decir, lo que ocurría en Europa Central desde 1938 —el antecedente de la guerra civil española y la pasiva actitud de la Sociedad de Naciones— debía ser el foco de las metáforas históricas en el continente americano para producir simpatía entre el público latinoamericano. Era una víctima propiciatoria: Napoleón, dibujado por Dieterle, era la mezcla entre Hitler y Mussolini. Así, la analogía entre Napoleón y Hitler–Mussolini se apoyaría en diálogos publicados en la prensa (Luna, 1984:154–155).

La condensación de ideas se manifiesta en cuatro episodios desplegados en tres momentos de tensión: la presentación de Napoleón y el acto del plebiscito, que sería el argumento para convencer a Maximiliano de aceptar el trono; el punto más álgido de la resistencia de Juárez; y la

caída del imperio y la locura de Carlota. Además, podemos estudiar el mensaje antinazi desde dos ejes: la descripción de la maldad de Hitler y Mussolini, y la presentación de dos eventos que exponen el expansionismo italiano y alemán.

Del primer grupo será Napoleón quien describa sus intenciones expansionistas en su primera aparición: «Yo, Luis Napoleón, emperador de Francia, comprometo nuestra riqueza y la fuerza de nuestra armada, no en un espíritu de conquista egoísta, sino en una cruzada para restaurar para nuestra raza y el resto del mundo civilizado nuestra antigua fuerza y prestigio. Sepa el mundo que nuestra conquista de México es solo el comienzo de la realización de nuestra santa misión». Durante la misma secuencia se presenta el ataque al ideal democrático: «¡Democracia! El gobierno del ganado, por el ganado,

para el ganado... ¡Abraham Lincoln, bah! Parlamentos y plebiscitos y proletarios... ¡una muchedumbre intoxicada con ideas de ganado-igualdad!». A escasos veinticinco minutos de finalizar la película, volvemos a encontrar la fórmula del discurso directo hacia el espectador. Aprovechándose de la muy novelada historia de la locura de Carlota, los guionistas la hicieron satanizar la figura del emperador-dictador: «Príncipe Metternich, ayúdeme. Quieren matarme porque teme que diga su verdadero nombre... la gente cree que es un emperador porque usa corona en su cabeza, pero yo lo conozco mejor... yo sé que es Satán; su intención es someter a la humanidad».

Tales fragmentos corresponden a las intenciones de Dieterle: exponer el proyecto nazi hablando en términos biológicos y del darwinismo social (Dassanowsky, 2005:145). El fascismo expuesto por



Imagen 4. Napoleón

Dieterle coincide con la ideología de la comunidad superior, localizando dos enemigos: el externo (otras naciones) y el interno (los judíos), respaldados por la ley del más fuerte (Kuhnl, 1991). Además, esta analogía de Hitler y Mussolini con el diablo terminaría, un año después, por recaer sobre todo en la figura del Führer. Ejemplo de ello es el film francés *Après Mein Kampf mes crimes* (Alexandre Ryder, 1939), estrenado en marzo de 1940 en Francia, cuya imagen de inicio es la de un Hitler de carne y hueso que, tras un efecto de cámara, se va convirtiendo en un diablo.

Del segundo grupo, relacionado directamente con acontecimientos que prueban la expansión del nazismo, uno de ellos fue retomado de la historia de la invasión francesa a México. Nos referimos al plebiscito que Maximiliano solicitó, tanto al emperador francés como al comité conservador de mexicanos que acudió a Miramar para ofrecerle el trono de México.

La historiografía y la literatura sobre el imperio francés mexicano suelen coincidir en señalar la ingenuidad de Maximiliano cuando se le presentaron los avasalladores resultados del plebiscito que aprobaba su venida a México. Juárez hizo eco de esta tradición literaria dibujando a un indeciso, ingenuo y benévolo emperador. En total, el 99,9 % de la población votó por el archiduque, dándole legitimidad para viajar y ocupar el trono en México. Esto sirvió para construir la analogía con el *Anschluss* austríaco a Alemania el 10 de abril de 1938

(Dassanowsky, 2005:146). Este acto provocó la desilusión de los guionistas y del propio Dieterle, que vieron cómo el sistema democrático podría también ser manipulado y coaccionada la voluntad de la gente: en las papeletas de la votación se colocó al centro y en grande un recuadro para que la gente tachara a favor de la anexión, y en un pequeño espacio al costado izquierdo inferior el “No”; además, la boleta debía ser llenada enfrente de los ss para asegurar la operación. De la misma manera, en la película, las boletas eran llenadas por un soldado que preguntaba los nombres a una masa analfabeta que se apiñaba en la plaza por orden del ejército y únicamente debía firmar su nombre o poner una cruz en el sitio indicado por el oficial que sostenía tanto pluma como boleta.

El ataque de Italia contra Abisinia en 1935, la absorción de Austria en marzo de 1938, el triunfo sobre Checoslovaquia en septiembre del mismo año y la posterior anexión de todo el país en marzo de 1939 fueron observados con cierta indiferencia por el resto de las potencias europeas, y mostraban la ineficacia de los exhortos de la Sociedad de Naciones. La película, aunque no violaba por completo la ley de neutralidad norteamericana, contenía en su mensaje la esperanza de Dieterle de que el gobierno de Franklin D. Roosevelt avanzara en ese asunto, de manera similar a lo ocurrido durante la histórica invasión francesa a México, cuando Lincoln y su sucesor Johnson, a pesar de las demandas

de neutralidad, enviaron apoyo armamentista, económico y diplomático (Jackson, 1973:203). México había sido el único país en manifestarse contra la neutralidad en la invasión italo-alemana durante la guerra civil española y en la anexión de Austria. Isidro Fabela tenía por principal encomienda abogar por un frente común para la defensa de la República Española. Tras casi un año y medio de gestiones, Fabela declaró el 20 de abril de 1937 al *Journal des Nations*, diario internacionista de Ginebra: «El desorden en medio del cual se desarrolla esta verdadera crisis del Derecho Internacional que vivimos después de algunos años es tal, que nos consideraríamos tentados de establecer este axioma: México es el único Estado miembro fiel al pacto y respetuoso de su firma» (Fabela, 1947:25).

Otra secuencia, de este grupo de condenación, fue la manipulación de la historia de la intervención francesa al inventar el personaje del vicepresidente de la República, Alejandro Uradi. Es posible que la ficción de este personaje encuentre su inspiración en el levantamiento protagonizado por el general Saturnino Cedillo contra el presidente Cárdenas durante la primavera de 1938. Dos son las hipótesis que analizan la causa del levantamiento: una, que fue patrocinado desde el exilio por el expresidente mexicano Plutarco Elías Calles; la segunda, que merodea la idea del patrocinio armamentista alemán a Cedillo. Esta última fue la versión que circuló en

los diarios del país: se llegó a vincular directamente con un levantamiento de tipo fascista y se ubicó en el estado de Sonora, donde Cedillo recogería aviones y material de guerra enviados desde Alemania. *La Prensa* publicó el 16 de mayo de 1938 una investigación realizada por la revista *Ken* de Nueva York, que fue entregada a la Casa Blanca como documento secreto y en la cual se señalaba que en México se planeaba una rebelión fascista patrocinada por el Eje. El principal sospechoso era el general Cedillo, acusado de tener nexos con empresarios alemanes que le proveían de armamento y municiones. El reportaje concluía con la voz de alarma ante el riesgo de que el Eje pretendiera hacer de México otra víctima de su expansión, como ya lo había hecho con España: «México interesa a ellos por su situación geográfica y sus recursos naturales, suficientes para abastecer la industria de guerra de aquellos» (Anónimo, 16 de mayo de 1938).

La analogía con el film se llevó hasta la solución del conflicto: Juárez acude personalmente y sin ejército al cuartel del traidor para conjurar, sin derramamiento de sangre, la revuelta con el pueblo como testigo de su justa causa; Cárdenas hizo lo propio —aunque él sí con el respaldo de un ejército— y viajó a disolver a los sublevados, noticia que se convirtió en primera plana en la prensa nacional (Anónimo, 18 de mayo de 1938). Juárez quiso ofrecer un discurso de unidad americana construyendo paralelismos históricos y, a pesar

del apoyo de la Warner, fue más bien un esfuerzo de sus creadores desesperados por movilizar la opinión pública ante la conflagración que veían acercarse.

### **Conclusión: intentos fallidos**

La presencia de ambas cintas en cartelera durante menos de un mes y las críticas recibidas permiten pensar que ninguna tuvo el éxito esperado ni el mensaje buscado fue satisfactorio, por la simple situación de que el mismo no llegó a las masas. El gran problema fue la ambigüedad: *Redes* ofrecía un socialismo que no conseguía crear un discurso ni una iconografía coherente entre las élites intelectuales patrocinadas por el gobierno, con constantes críticas de parecerse más a las dictaduras que pretendía erradicar; *Juárez* exhibía los problemas para balancear la simpatía de los personajes principales con un discurso sobre la democracia demasiado pedagógico.

*Redes* se propuso interpretar la revolución, darle una orientación socialista y una formación identitaria. Para ello creó una representación de los indígenas y de los mestizos como elemento primordial del nacionalismo, pero ya no estancados en una evolución interrumpida, sino ahora actuales, con el propósito de proponer la unión de clases y eliminar las castas.

*Juárez* sí consiguió construir un mensaje a manera de noticiario de actualidades; sin embargo, el dispositivo cinematográfico ofreció a un Juárez y a un Maximiliano humanos, ambos con la razón o, al menos,

no equivocados. El mismo Nugent planteó una opinión que se generalizaría en la crítica: una película fallida técnica y narrativamente, un *film* partido en dos, con Juárez como el héroe de la historia y Maximiliano como el héroe de la pantalla (Nugent, 1939b). El conflicto en la descripción de Maximiliano, que debía cargar con la culpa del invasor, se debía a que en ese momento se había idealizado el buen carácter germano, centrado en el austriaco, como una reacción contra el estereotipo de propaganda antigermana creado desde la Primera Guerra Mundial. La prensa mexicana resintió del mismo modo esta representación y Cárdenas no ocultó su disgusto al ver la cinta en Ciudad Juárez, un mes antes de la *première* oficial en Bellas Artes (Anónimo, 25 de mayo de 1939). El diario *Últimas Noticias* fue mordaz en su comentario al criticar que la Warner quiso simplemente endulzar la Doctrina Monroe y hacer al gringo «más amable frente a los latinoamericanos», a tal punto que *Juárez* mostraba al personaje cargando consigo un retrato de Lincoln «como si se tratara de su novia» (Vanderwood, 1983:37).

La figura del indígena fue problemática para la recepción porque, en ambas cintas, era visto como la raza degradada, capaz de realizar todas las bajezas posibles y reforzando, en los discursos de la modernidad, el estereotipo del mexicano asesino y ladrón. Todo este desastre fue autorizado y pagado, en parte, por



**Imagen 5.** Juárez consulta a Lincoln

el gobierno mexicano (Anónimo, 22 de junio de 1939). Copias de las críticas a *Juárez* llegaron al Departamento de Estado de EE. UU., donde se evaluaría su efectividad en el continente. El experimento falló: los estadounidenses estaban, o bien confundidos, o bien despreocupados por los eventos internacionales, y por ello no

comprendieron los argumentos ideológicos puestos en juego. El proyecto quedó abandonado (Vanderwood, 1983:40–41). Ambas películas solo fueron rescatadas años después gracias a las restauraciones, como reliquias documentales tanto por su valor estético como por su carácter testimonial histórico.

## Referencias bibliográficas

### *Archivos*

· Archivo de la Cineteca Nacional (ACN), Expediente A00267, *Redes*.  
Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Presidenciales, Lázaro Cárdenas, expediente 533.3/20. *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*.

### *Obras publicadas*

· A.A.E. (julio 1937). Los centros de educación indígena. *El Maestro Rural*, tomo X(1).  
· Anónimo. (4 de marzo de 1934). Stalin predice otra guerra. *El Enano*.

- Anónimo. (11 de abril de 1934). Industria nacional cinematográfica. *El Universal*, 1 y 8.
- Anónimo. (15 de abril de 1934). De nuevo el espectro de la guerra amenaza envolver a la vieja Europa. *El Enano*.
- Anónimo. (3 de noviembre de 1934a). Federalización de la industria del cine en México. *La Prensa*.
- Anónimo. (3 de noviembre de 1934b). Reglamentación en la industria cinematográfica. *Excélsior*, 1 y 9.
- Anónimo. (5 de diciembre de 1934). Cómo se impartirá la educación socialista a los niños y jóvenes. *La Prensa*.
- Anónimo. (10 de diciembre de 1934). Viene la guerra: La amenaza de una nueva guerra va tomando cuerpo. *El Universal Gráfico*.
- Anónimo. (16 de diciembre de 1934). Fue asesinado y mutilado su cuerpo por predicar la desfanatización en el interior de un templo. *La Prensa*.
- Anuncio. (29 de julio de 1936). *Redes. Excélsior*.
- Anónimo. (4 de mayo de 1938). Con pompa imperial fue acogido el canciller alemán Adolfo Hitler a su llegada a Roma con B. Mussolini. *La Prensa*.
- Anónimo. (5 de mayo de 1938). Mussolini hizo una imponente demostración de poder militar italiano ante el Führer alemán. *La Prensa*.
- Anónimo. (16 de mayo de 1938). Traman movimiento fascista en el país. *La Prensa*.
- Anónimo. (18 de mayo de 1938). Hablan los complicados en la denuncia de la conjura fascista. *La Prensa*.
- Anónimo. (1 de julio de 1938). Alemania ordenó confiscar todos los bienes de los Habsburgo. *La Prensa*.
- Anónimo. (17 de julio de 1938). Impresionante éxodo de una multitud de judíos austriacos. *La Prensa*.
- Anónimo. (2 de septiembre de 1938). Paul Muni será agasajado hoy durante una fiesta íntima. *El Universal Gráfico de la Tarde*.
- Anónimo. (25 de mayo de 1939). El presidente Cárdenas no hizo elogios de la cinta *Juárez*. *El Universal Gráfico de la Tarde*.
- Anónimo. (22 de junio de 1939). Causa indignación lo sucedido en la película *Juárez*. *La Prensa*.
- Bremauntz, A. (1943). *La educación socialista en México (antecedentes y fundamentos de la reforma de 1934)*. México: Imprenta Revadeneyra.

- Brody, S. (1996). *Jewish Heroes and Heroines of America: World War II to the Present*. Hollywood: Lifetime Books Inc.
- Cárdenas, L. (1 de febrero de 1935). Trascendentales declaraciones del C. Presidente de la República, general Lázaro Cárdenas. *CROM*, 239.
- Cebolla i Moll, J. (otoño 2002). Cultura alemana bajo el nazismo. *Aula (Historia Social)*, (10).
- Christlieb Ibarrola, A. (1965). Monopolio educativo o unidad nacional, un problema de México. En García Cantú, G. (coord.), *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental 1810–1962*. México: Empresas Editoriales.
- Córdova, A. (1981). *La política de masas del cardenismo*. México: ERA.
- Corzo, Á. M. (1938). *Ideario del maestro indoamericano*. México: DAPP.
- Cruz Porchini, D. (2010). Puños en alto. Ilustración y política en los años treinta. En Albiñana, S. (coord.), *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920–1950*. México: RM.
- Dassanowsky, R. V. (noviembre 2005). Maximilian and Juárez in 1939: Dieterle's Juárez as *Mitteleuropa* metaphor. *Central Europe*, 3(2).
- De la Peza Casares, M. del C. y Corona Berkin, S. (2000). Educación cívica y cultura política. En Corona Caraveo, Y. (coord.), *Infancia, legislación y política*. México: UAM.
- De la Vega Alfaro, E. (textos) y Tello, J. (coord.). (1981). *El primer cine sonoro mexicano*. En *Siete décadas de cine mexicano*. México: Filmoteca UNAM.
- Dumont, H. (1994). *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*. Madrid: Filmoteca Española.
- Dumont, H. (2002). *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. París: CNRS Éd./Cinémathèque Française.
- Escalona Ramos, A. (1933). La raza y los problemas de México. *Acción Renovadora*, (2).
- Fabela, I. (1947). *Cartas al presidente Cárdenas*. México.
- Flores Ávalos, E. L. (coord.). (1987). *Planes en la nación mexicana. Libro ocho: 1920–1940*. México: Senado de la República.
- Gómez Mostajo, L. (julio–septiembre 2002). *Redes*. Las tribulaciones de Paul Strand. *Luna Córnea*, (24).
- Gómez Muriel, E. (1976). *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional, III.

- Gómez Robleda, J. (coord.). (1937). *Características biológicas de los escolares proletarios*. México: DAPP.
- Heliodoro Valle, R. (diciembre 1936). Diálogo con José Clemente Orozco. *Universidad*, 2(2).
- Jackson Hanna, A. y Abbey, K. (1973). *Napoleón III y México*. México: FCE-SEP.
- Krippner, J. y Morales, A. (2010). *Paul Strand in Mexico*. México: Aperture/Fundación Televisa.
- Kuhn, R. (1991). *La República de Weimar*. España: Ediciones Alfons el Magnànim.
- Labra, J. (5 de diciembre de 1934). El mejor indio. *Excelsior*.
- López González, R. (2002). *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lowy, V. (2003). Hervé Dumont, *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. *Questions de Communication*, (4).
- Luna, A. (1984). *La batalla y su sombra (la revolución en el cine mexicano)*. México: UAM Xochimilco.
- Luna Arroyo, A. (1962). Las artes plásticas. En Torres Bodet, J. (coord.), *México. 50 años de Revolución*, vol. 4: *La cultura*. México: FCE.
- Madero, E. (15 de marzo de 1936). El bárbaro nazismo prepara la guerra. La juventud mexicana repudia la cruz infamante de la swástica. *La Ruta*.
- Melgar, R. E. (12 de abril de 1934). La industria cinematográfica mexicana y sus películas en Centroamérica. *El Universal*, 1 y 4.
- Mosse, G. L. (2007). *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Argentina: Siglo XXI.
- Nugent, F. (21 de abril de 1937). *The Wave*. *The New York Times*.
- Nugent, F. (25 de abril de 1939a). Juárez. The Warner look through the past to the present in Juárez. *The New York Times*.
- Nugent, F. (26 de abril de 1939b). Juárez. *The New York Times*.
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Ramos, S. (1951). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe, col. Austral.

- Ruiz Ojeda, T. C. (septiembre 2012). La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación mexicana. En *2º Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. México: UNAM.
- Sosenski, S. (julio–diciembre 2010). Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana. *Anuario de Estudios Americanos*, 67.
- Townsend, W. C. (1976). *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*. México: Grijalbo.
- Urías Horcasitas, B. (2005). Retórica, ficción y espejismo: tres imágenes de un México bolchevique (1920–1940). *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, 26(101).
- Vanderwood, P. J. (1983). *Juárez*. USA: Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Board.
- Vasconcelos, J. (11 de octubre de 1924). ¿En dónde está la salvación? *La Antorcha*, (2).
- Vaughan, M. K. (1997). *Cultural Politics in Revolution. Teachers, Peasants, and Schools in Mexico, 1930–1940*. USA: University of Arizona Press.
- Vázquez Mantecón, A. (julio–diciembre 2013). Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y Grafía*, (39).
- Werfel, F. (2002). *Juárez y Maximiliano*. (Título original: *Juárez und Maximilian, 1924*). México: Factoría.

# ***Vecine*: un festival de cine barrial, no barrial. Fenomenologías del encuentro en tiempos críticos**

Valentina Stacco

Universidad de Buenos Aires (UBA)  
valentinastacco@gmail.com

Daniela Pereyra

Universidad de Buenos Aires (UBA)  
daniela.pereyra@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0068>

## **Resumen**

El artículo aborda el festival de cine “Vecine”, una propuesta gratuita y autogestiva que desde 2018 convierte distintos espacios del barrio de Villa Crespo en escenarios de exhibición cinematográfica. A partir de la entrevista a una de las organizadoras y a la observación participante en su edición 2024, se reconstruyen las decisiones curatoriales, las formas de organización y los vínculos con el territorio. Se reflexiona sobre el derecho a la cultura, el uso del espacio público y la construcción de lo común desde lo barrial.

## **Palabras clave:**

exhibición cinematográfica, espacio público, cine alternativo, participación comunitaria, identidad barrial.

## **Veciné: um festival do cinema do bairro, no bairro. Fenomenologias do encontro em tempos críticos**

### Resumo

O artigo aborda o festival de cinema “Veciné”, uma proposta gratuita e autogerida que, desde 2018, transforma diferentes espaços do bairro de Villa Crespo em cenários de exibição cinematográfica. A partir da entrevista com uma das organizadoras e à observação participante na edição de 2024, reconstróem-se as decisões curatoriais, as formas de organização e os vínculos

*Vecine*: un festival de cine barrial, no barrial. Fenomenologías del encuentro en tiempos críticos. Valentina Stacco y Daniela Pereyra. Universidad de Buenos Aires (UBA)



com o território. Reflete-se sobre o direito à cultura, o uso do espaço público e a construção do comum a partir do bairro.

### **Vecine: a neighborhood film festival (yet not a neighbourhood one). Phenomenologies of encounter in critical times**

Abstract

The article explores “Vecine,” a free and self-managed film festival that, since 2018, has transformed various spaces in the neighborhood of Villa Crespo into venues for cinematic screenings. Drawing on an interview with one of the organizers and participant observation during the 2024 edition, the piece reconstructs the curatorial decisions, organizational dynamics, and connections with the local territory. It reflects on the right to culture, the use of public space, and the grassroots construction of commonality within the neighborhood context.

#### **Palavras-chave:**

exibição cinematográfica, espaço público, cinema alternativo, participação comunitária, identidade de bairro.

#### **Key words:**

film exhibition, public space, alternative cinema, community participation, neighborhood identity.

---

### **Cine comunitario como gesto de resistencia**

No es cine en el barrio, es cine con el barrio.

Violeta Uman

En una coyuntura donde el acceso a la(s) cultura(s) y las propuestas de encuentro

en el espacio público se retraen, el festival de cine Vecine se afirma como un gesto de resistencia. Desde el año 2018, este festival de cine gratuito y autogestivo convierte clubes sociales, plazas y galerías del barrio porteño de Villa Crespo<sup>1</sup> en escenarios de exhibición cinematográfica. Lejos de las formas de producir, comercializar y

**1.** Villa Crespo es un barrio que forma parte de la Comuna 15 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Limita con los barrios de Palermo, Almagro, Caballito, La Paternal y Chacarita, y se encuentra ubicado en el centro geográfico de la ciudad. Con una larga tradición política, social y cultural, ha estado históricamente vinculado al movimiento obrero y al cooperativismo. En las últimas décadas, también se ha consolidado como un territorio fértil para iniciativas culturales autogestivas, que conviven con procesos de transformación urbana y disputa simbólica por el espacio. Este contexto ofrece un marco particular para el desarrollo de Vecine, que retoma y reactualiza esas formas de hacer comunidad desde lo cultural.

exhibir de las empresas cinematográficas, que afectan la diversidad de contenidos en circulación, Vecine inaugura un circuito paralelo y alternativo que milita el derecho al cine como experiencia comunitaria. En 2024, esa orientación se intensificó ante el avance de una agenda neoliberal centrada en la retracción del Estado y el recorte de fondos para las iniciativas culturales.

El festival Vecine encuentra sus condiciones de posibilidad en el programa «Barrios Creativos», impulsado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y orientado a agentes y gestores culturales de las distintas comunas de la ciudad. En 2018, los referentes del festival resultaron ganadores de esa convocatoria, y crearon el Circuito Local de Intervenciones Culturales (CLIC), que cuenta con la participación de vecinas/os, gestores culturales, artistas y referentes barriales. Desde entonces, el colectivo comenzó a reunirse semanalmente e impulsó diversas actividades como la feria gastronómica y artesanal Brilla Crespo Sustentable, proyecciones de cine al aire libre y talleres de arte para todas las edades. El festival se consolida como un proyecto independiente que sobrevive —y se expande— gracias a esa red de colaboración territorial. Desde CLIC se han construido vínculos sostenidos con espacios culturales, instituciones del barrio

(como la Asociación Argentina de Amigos de la Astronomía, la imprenta Chacra o la DAC —Directores Argentinos Cinematográficos—), artistas, emprendimientos gastronómicos y comercios locales, que no solo acompañan cada edición sino que también participan ofreciendo premios, cenas y productos artesanales elaborados por artistas del barrio. Esta red también ha contado con el apoyo de referentes de teatros y clubes cercanos que abrieron sus puertas —como el Club Benito Nazar y el Teatro Municipal Leopoldo Marechal. Un entramado que demuestra que otro modelo de gestión cultural es posible, donde el deseo, la pertenencia y el cuidado colectivo son elementos centrales.

En términos identitarios, Violeta Uman, una de las mentoras del colectivo y del festival, comparte que la intención fue «abrir una ventana de exhibición al cine argentino», por lo que «no es un festival de cine barrial, sino un festival barrial de cine» (Violeta Uman, 2024). En otras palabras, no se trata exclusivamente de proyectar cine hecho *en* o *sobre* el barrio, sino de hacer del barrio el espacio vital del cine, con una lógica territorial y comunitaria. Esa decisión atraviesa la propuesta y se plasma en una curaduría de contenidos que promueve la cercanía, la construcción de comunidad, la participación activa y la solidaridad entre cineastas y espectadores.

## Al rescate de lo invisible

Queríamos hacer un festival que no se desligue del contexto, que esté empapado de lo que está pasando

Violeta Uman

En su edición de 2024, el festival de cine Vecine adoptó un posicionamiento explícito e inédito. Hasta el año 2023, inclusive, las gacetillas de prensa de VECINE no incluían manifiestos ni declaraciones explícitas sobre el contexto sociopolítico; en cambio, se centaban en destacar la programación cinematográfica, la recuperación del cine como práctica comunitaria en el barrio y el acceso gratuito a proyecciones nacionales e independientes —por ejemplo, en 2023 se hablaba de «una programación totalmente nacional del mejor cine independiente» y de «devolverle el cine al barrio»—. En cambio, en 2024 aparece por primera vez un manifiesto que enmarca al festival en «un misterioso capítulo de fracaso social que atraviesa nuestro país y el mundo entero», atribuyéndole a la iniciativa el «rescate de lo invisible» y planteando al cine como una práctica de resistencia afectiva y colectiva. Materializando esa batalla simbólica, la dirección del festival se une al resguardo de otros modos de hacer cine que quedan fuera de los circuitos dominantes (García Canclini, 2012), y en el marco de esa edición invita a cineastas nacionales y de países vecinos a enviar sus propuestas en tanto que «pequeños

actos invisibles del espíritu humano», según detalla el manifiesto. Esa idea es reforzada por Uman: «esos lugares que todavía nos pertenecen y nos dan fuerzas para seguir (...) los destellos de belleza, lo que está ahí tangible, lo humano, los pequeños momentos felices de los cuales nos tenemos que agarrar». Una forma de activar redes, de sostener lo común en un contexto adverso. La edición 2024 contó también con la presencia del colectivo Cine Argentino Unido, una agrupación de realizadores y trabajadores de la comunidad audiovisual que se organizaron a partir de la llegada al gobierno de Javier Milei con las propuestas de desfinanciar al cine nacional.

### Organización, programación y curaduría

No es solo proyectar películas, es un acto político de estar juntas/os en la intemperie.

Violeta Uman

La organización del festival está mayormente a cargo de un equipo integrado por Violeta Uman, Agustina Stegmayer y Alejo Moguillansky. Ellos son quienes, a su vez, organizan la programación, en un proceso colaborativo y deliberativo que lleva varios meses. Si bien cada año se suman equipos voluntarios de técnica y programación, 2024 marcó un contraste respecto a años anteriores: ya no contaron con el apoyo del Instituto Nacional de

Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). En palabras de Violeta: «autogestivo no quiere decir improvisado. Hay mucho trabajo invisible que lo sostiene».

En el caso de los cortometrajes, la convocatoria es abierta, mientras que en el caso de los largometrajes se envían invitaciones en forma directa. La curaduría privilegia obras de autor, óperas primas, producciones experimentales y trabajos provenientes de escuelas de cine, con atención a la paridad de género, la diversidad sexual y la representación federal. Más allá del nivel técnico, se priorizan las miradas propias, frescas y comprometidas, así como las películas que puedan generar encuentro, diálogo y resonancia con el público. La memoria audiovisual también forma parte de la programación, con la inclusión de materiales rescatados y preservados por el Museo del Cine.

### **El cine como asamblea: lógicas dialógicas y horizontalidad**

Una decisión de la organización del festival es reforzar el derecho de acceso a la cultura y al cine como «algo de todos y no exclusivo». Las funciones son abiertas y gratuitas, y es el mismo público que asiste a las proyecciones el que selecciona las películas ganadoras.

Vecine establece dos grandes ternas o grupos en competencia: largometrajes y cortometrajes. Los premios han ido variando y expandiéndose entre ediciones,

e incluyen estímulos materiales y simbólicos. Por mencionar algunos, servicios profesionales de postproducción —como corrección de color, masterizado DCP, subtítulo y mezcla de sonido— ofrecidos por estudios especializados como Lahaye Media, Copia Cero o Pomeranec Música & Sonido; menciones específicas (como la otorgada por la Fundación SAGAI a la mejor actuación en cortometrajes); y obsequios que refuerzan el anclaje local del festival, como cenas en restaurantes del barrio, vermú artesanal, remeras y afiches serigrafiados por artistas vecinos. También se entregan objetos simbólicos, como una estatuilla realizada por una vecina orfebrea, y suscripciones a plataformas como MUBI, que buscan ampliar y promover el acceso al cine independiente más allá del evento.

Las proyecciones no se orientan exclusivamente a un público profesional. La ausencia de un jurado plantea una relación horizontal y de confianza en el criterio de las y los espectadores, que desafía la lógica jerárquica o elitista de otros festivales. Un ejemplo de ello fue el intercambio con la realizadora Clarisa Navas, directora de *Hoy partido a las 3* (2017) y *Las mil y una* (2020), realizado en el auditorio de la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). El encuentro contó con la participación de miembros de la comunidad audiovisual y vecinas/os del barrio, quienes dialogaron con la directora sobre su forma de hacer y narrar historias desde los territorios.

## **Cuerpos presentes: Performatividad, espacio y derecho a aparecer**

El barrio no es solo el soporte espacial. Es parte activa del sentido que cobra todo esto.

Violeta Uman

Vecine propone habitar el espacio público con una intención transparente de «militar el cine presencial» y el «estar juntas/os». Las funciones suceden al aire libre o en clubes y locaciones como el Benito Nazar, la asociación Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), el anfiteatro del Parque Centenario, galerías como Ruth Benzacar e incluso en la cancha de Atlanta. «El cine como feria popular bajo las estrellas», plantean sus creadores. Allí, el encuentro con las películas se potencia por la presencia de directoras/es, actores, actrices y un público que comenta, pregunta y expresa su opinión votando a los ganadores en base a su preferencia.

El mero encuentro en el espacio público constituye una forma de resistencia y un «producir cultura» en términos de una «trama de mediaciones» donde los públicos se constituyen en la experiencia —como plantea Martín-Barbero (1987)—. El festival produce así un territorio simbólico donde esas mediaciones se encarnan, se corporizan y resignifican en el encuentro con otras/os.

Hay algo de ritual, de comunidad: un cuerpo colectivo que ve, escucha, ríe,

intercambia. Una fenomenología del cine como vivencia encarnada: «no queremos espectadores pasivos, queremos cómplices», enfatiza la organizadora.

## **Cine, identidad y territorio en disputa**

Cecilia Gil Mariño y Sonia Sasiaín (Kriger y Poppe, 2023) proponen pensar el cine como un espacio de sociabilidad, donde la emoción filmica atraviesa los cuerpos. Esa experiencia colectiva también contribuye a la construcción de identidad, en este caso, el refuerzo y la actualización de la identidad barrial. Tal como señala Uman: «el cine es como la música: nos atraviesa, nos forma, nos emociona. No es exclusivo: es de todas/os». Por eso la programación no impone un discurso, pero sí asume una posición ética y política clara. Así es que cada edición es una declaración de principios en movimiento.

Cabe señalar que la «comunidad» en este caso no se plantea como una entidad homogénea, sino que está signada por la diversidad: vecinas/os que llegan con sus propias sillas, estudiantes de cine, infancias, artistas, curiosas/os. En muchos casos, no tienen cercanía con quienes dirigen ni referencias previas de las películas que se proyectan: se acercan movidos por el deseo de compartir una experiencia. Es en esa heterogeneidad donde radica parte de su potencia.

Siguiendo los aportes de Judith Butler (2015:18), la reunión de los cuerpos en el

espacio público «es significativa más allá de lo que en ella se diga, y este modo de significación es una actuación conjunta de los cuerpos, una forma de performatividad plural». Ese estar, ese cuerpo común reunido en un espacio que durante el día cumple funciones ajenas al cine —un club deportivo, una cancha, una galería, una sede de asociación gremial— constituye un acto performativo que desestabiliza el uso previsto de esos espacios y propone otros modos de habitarlos. En palabras de la organización del festival: «teníamos en claro que queríamos que las sedes fueran espacios no convencionales; nos parecía seductor. Primero porque no hay salas de cine en Villa Crespo; supo haber grandes salas de cine en su momento, que desaparecieron». Es una forma de ocupar el espacio público desde lo sensible y lo político, aun cuando el gesto sea pequeño, limitado o incluso efímero. No se trata de grandes movilizaciones ni actos masivos, sino de una política de la presencia que afirma el derecho a aparecer, a conversar y a ser parte de lo visible.

### **Cultura viva, hibridación y desafíos federales**

En *La cultura y el poder* (1997), Raymond Williams define «cultura» como un proceso en disputa entre formas hegemónicas y emergentes. Vecine encarna una forma emergente de hacer cultura desde lo común, que no busca representar una identidad barrial fija sino producir nuevas

formas de habitar y vincularse. Como señala Stuart Hall, «las identidades culturales no son dadas, sino construidas a través del discurso y la práctica» (1996). En ese sentido, el festival no representa «lo barrial» sino que lo performa en acto. Un ejemplo de esto último resulta el corto filmado por Benjamín Naishtat y María Alché (ambos vecinos del barrio y directores de la película *Puan* (2023) con una vecina que recorre su cuadra rememorando antiguos negocios y habitantes, dando forma así a una cartografía barrial a partir de la realización audiovisual.

También resuena aquí la noción de hibridación de García Canclini: en su cruce entre cine experimental y cine comunitario, entre programación cinéfila y territorialidad afectiva, Vecine articula estéticas diversas con modos de producción colaborativos. Estos modos se expresan tanto en las condiciones de producción de muchas de las películas exhibidas —autogestivas, colectivas, realizadas en escuelas públicas de cine o por fuera de los circuitos industriales— como en la propia organización del festival, basada en alianzas barriales, trabajo voluntario y redes de cuidado (como se desarrolló anteriormente). En ambos casos, se trata de prácticas que desbordan la lógica de mercado y afirman el deseo de hacer cine —y hacer comunidad— desde lo común. Lo hace «sin separar la cultura de la política ni la estética del espacio vivido» (García Canclini, 1995). En el ciclo del año 2024, refuerzan esa orientación a través de

su manifiesto: «en este misterioso capítulo de fracaso social que atraviesa nuestro país y el mundo entero, pensamos esta edición del festival como un lugar (...) que empuje hacia lo íntimo o la felicidad de las pequeñas cosas que aún nos pertenecen».

Aunque Vecine se presenta como una alternativa comunitaria y situada, no escapa a los dilemas más amplios de la distribución cultural en Argentina. Al desarrollarse en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires —núcleo urbano privilegiado en términos de infraestructura, visibilidad y recursos—, el festival reproduce, en parte, la concentración geográfica de las propuestas culturales. Como advierte García Canclini (1990), las dinámicas de hibridación cultural se dan en contextos de apropiación desigual del espacio urbano y de acceso diferencial a los bienes simbólicos. No obstante, la programación incluye títulos que intentan escapar a esa centralidad, con obras realizadas en distintas provincias y con la intención de asegurar una presencia federal.

Por otro lado, las acciones de Vecine no se limitan a las fechas y espacios del festival. Un ejemplo de ello fue la participación en «Vecinemanía», el Festival de Cine de Derechos Humanos en Villa Fiorito en 2022, donde trabajaron en conjunto con organizaciones locales, y las proyecciones y actividades se llevaron a cabo en escuelas

de la zona. Esta experiencia reafirma la importancia del territorio más allá de los límites barriales en los que habitualmente se circunscribe el festival.

### **Mirar juntas/os como acto político**

En un presente marcado por la precarización de los lazos, la fragmentación urbana y la retracción del Estado como garante de lo común, festivales como Vecine impulsan una reapropiación del espacio urbano, no como escenario neutro, sino como lugar vivido, disputado y atravesado por relaciones. Bajo la impronta del «derecho a la ciudad» (Lefebvre, 1968), no se trata solo de proyectar películas, sino de habilitar formas de convivencia y encuentro como gesto político. Al desplegar condiciones para que emerjan vínculos efímeros pero significativos, visibiliza modos de estar, circular y participar que suelen quedar fuera de los circuitos tradicionales.

En un momento en que el arte y la cultura son deslegitimados, Vecine sostiene la potencia del encuentro estético como acto de resistencia. En paralelo, afirma «estar juntas/os» como práctica comunitaria y transforma cada función en una experiencia compartida que proyecta otras formas posibles de habitar, convivir y construir lo común. Así, la pantalla se vuelve refugio y territorio simbólico en tiempos de intemperie.

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multi-culturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gil Mariño, C. y Sasiaín, S. (2021). *Cine y experiencia: espacios de sociabilidad y prácticas afectivas*. Buenos Aires: Librería.
- Hall, S. (1996). Who needs identity? In: Hall, S. & du Gay, P. (eds.), *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE.
- Kriger, C. y Poppe, N. (2023). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896–1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Williams, R. (1997). *La cultura y el poder*. Barcelona: Paidós.

# Visibilizar, resistir, informar. Un balance sobre el cine palestino (1935–2025)

Isaac Martínez Monterrosas

Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján (OGH, UNLu)  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS)  
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)  
[isaacmonterrosas7@gmail.com](mailto:isaacmonterrosas7@gmail.com)

Evelyn Russian

Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján (OGH, UNLu)  
Universidad Nacional de Luján (UNLu)  
[russianevelyn@gmail.com](mailto:russianevelyn@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0069>

## Resumen

El surgimiento del cine palestino data de 1935, cuando el director Ibrahim Hassan Sirhan filmó la que es considerada la primera película palestina de la historia: la *visita del rey saudí Ibn Saud a Palestina*. Desde entonces, a pesar del control casi hegemónico de los Estados Unidos sobre la industria cinematográfica, de la colonización sionista del territorio y de los distintos exilios atravesados por la OLP, el cine palestino ha sido una manifestación artística del llamado arte de la resistencia, esto debido a que ha sido un espacio político-social que busca visibilizar, resistir e informar. En este artículo, haremos un balance general del cine palestino desde sus inicios en 1935, considerando su etapa formativa en la década de los 70 de la mano de la OLP y hasta su consolidación de forma reciente. Para ello reflexionaremos sobre la industria cinematográfica, daremos nuestra breve definición sobre lo que entendemos como cine palestino, analizaremos década por década las producciones cinematográficas palestinas

Visibilizar, resistir, informar. Un balance sobre el cine palestino (1935–2025). Isaac Martínez Monterrosas. Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján (OGH, UNLu), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Evelyn Russian. Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján (OGH, UNLu), Universidad Nacional de Luján (UNLu)



recuperando las temáticas, los lugares y los abordajes de la cuestión de Palestina y, finalmente, enfatizaremos que el genocidio en curso del pueblo palestino podría marcar un antes y un después en la forma de hacer y entender el cine.

**Palabras clave:**

Cuestión de Palestina, cine, filmes, resistencia.

## **Visibilizar, resistir, informar. Um balanço sobre o cinema palestino (1935-2025)**

### Resumo

O surgimento do cinema palestino remonta a 1935, quando o diretor Ibrahim Hassan Sirhan filmou o que é considerado o primeiro filme palestino da história: *a visita do rei saudita Ibn Saud à Palestina*. Desde então, apesar do controle quase hegemônico dos Estados Unidos sobre a indústria cinematográfica, da colonização sionista do território e dos diversos exílios vividos pela OLP, o cinema palestino tem sido uma manifestação artística da chamada arte da resistência, pois tem sido um espaço político-social que busca visibilizar, resistir e informar. Neste artigo, faremos um balanço geral do cinema palestino desde seus primórdios em 1935, considerando sua fase formativa na década de 1970, de mãos dadas com a OLP, até sua recente consolidação. Para isso, refletiremos sobre a indústria cinematográfica, daremos nossa breve definição do que entendemos como cinema palestino, analisaremos década por década as produções cinematográficas palestinas, recuperando os temas, os lugares e as abordagens da questão da Palestina e, finalmente, enfatizaremos que o genocídio em curso do povo palestino pode marcar um antes e um depois na forma de fazer e entender o cinema.

**Palavras-chave:**

questão da Palestina, cinema, filmes, resistência.

## **Raising awareness, resisting, informing. A balance about Palestinian Cinema (1925-2025)**

### Abstract

The emergence of Palestinian cinema dates to 1935, when director Ibrahim Hassan Sirhan filmed what is considered the first Palestinian film in history: the *visit of Saudi King Ibn Saud to Palestine*. Since then, despite the almost hegemonic control of the film industry by the United States, the Zionist colonization

**Key words:**

Palestine question, cinema, films, resistance.

of the territory and the various exiles that the PLO has gone through, Palestinian cinema has been an artistic manifestation of the so-called art of resistance, because it has been a social-political space that seeks to raise awareness, resist and inform. In this article, we will make a general balance of Palestinian cinema since its beginnings in 1935, considering its formative stage in the seventies by the hand of the PLO and until its recent consolidation. To do so, we will reflect on the film industry, we will give our brief definition of what we understand as Palestinian cinema, we will analyze decade by decade the Palestinian film productions recovering the themes, places and approaches to the Palestinian question and, finally, we will emphasize that the ongoing genocide of the Palestinian people could set a landmark in the way of making and understanding cinema.

---

## Introducción

El cine, entendido como el espacio social donde son proyectados los filmes (ilusiones de imágenes en movimiento creadas con distintos propósitos), nunca ha sido exclusivamente un medio de entretenimiento masivo, tampoco un medio objetivo a través del cual mostrar el carácter intangible de la realidad. Ha sido, ante todo, desde su concepción a finales del siglo XIX, un lugar de diálogo político entre los creadores de la película y la audiencia, la cual de forma consciente o inconsciente recibe los mensajes proyectados (explícita o implícitamente). Al mismo tiempo, esto

le permite, partiendo de su horizonte de enunciación, hacer suyo el material cinematográfico y reaccionar de múltiples maneras.

En ese sentido, con la experiencia laboral en la fábrica fotográfica de su padre Antoine, los hermanos Auguste y Louis Lumière inventaron el cinematógrafo, un aparato de mayor capacidad en comparación con sus predecesores. De esa forma, el 28 de diciembre de 1895 en el *Salón indien du Grand Café* de París, durante la presentación comercial de su invento, proyectaron sus primeros cortometrajes.<sup>1</sup>

1. Los primeros cortometrajes de la historia fueron *Roundhay Garden Scene* y *Traffic Crossing Leeds Bridge*, ambos dirigidos por el inglés Louis Le Prince en 1888.

A los pocos años de su creación, el cinematógrafo comenzó a ser visto por los directores, artistas, intelectuales y políticos de la época como un medio accesible a través del cual promover todo tipo de discursos e ideales (entre ellos, los de corte gubernamental, nacionalista y revolucionario), los cuales estarían dirigidos a las masas analfabetas de su nación. Por ejemplo, los primeros filmes del Medio Oriente retrataron algunas manifestaciones antirrusas del nacionalismo otomano poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial (*Demolición del monumento ruso en Ayastefanos*, 1914), desarrollaron la tragedia amorosa en Egipto y en Siria (*Laila*, 1927; *El sospechoso inocente*, 1928), abordaron el regreso a la tierra natal en Líbano (*Las aventuras de Elias Mabruk*, 1929), marcaron el comienzo de la comedia en Irán (*Abi y Rabi*, 1930), promovieron los intereses del proyecto colonial sionista (*Oded el errante*, 1933) y capturaron la visita de un alto mandatario al Mandato Británico de Palestina (*Visita del rey saudí Ibn Saud a Palestina*, 1935).

En este artículo nos interesa hacer un balance general del cine palestino en sus noventa años de historia (1935–2025). Esto implica partir de la filmación–proyección de su primera película a cargo del director palestino Ibrahim Hassan Sirhan en 1935, considerar su etapa formativa en la década de los 70 de la mano de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) y hasta su consolidación de forma reciente.

Para ello reflexionaremos sobre la industria cinematográfica, daremos nuestra breve definición sobre lo que entendemos como cine palestino, el cual es, a grandes rasgos, una de las muchas manifestaciones artísticas del llamado arte de la resistencia, esto debido a que ha sido un espacio para visibilizar, resistir e informar. Después analizaremos década por década algunas de las muchas producciones cinematográficas, en específico aquellas que hemos tenido la oportunidad de ver, recuperando las temáticas, los lugares y los abordajes de la cuestión de Palestina. Por último, enfatizaremos que el genocidio en curso del pueblo palestino podría marcar un antes y un después en la industria cinematográfica global en un intento por impulsar la lucha del pueblo palestino, esto ante la emergencia de nuevas fuentes de información y de herramientas al servicio de la historia en la era digital.

### **El negocio cinematográfico y el caso de Palestina**

El 7 de octubre de 2023 es un punto más hacia la reconfiguración del sistema mundial, poniendo a Palestina en un lugar central en este proceso debido a su importancia geoestratégica. La disputa por el control de los territorios palestinos y sus recursos han determinado las políticas de Israel y sus aliados imperialistas. Sin embargo, es necesario aclarar que los antecedentes de estos acontecimientos no son recientes, como han desinformado

los medios hegemónicos de comunicación en una muestra de su ignorancia histórica. Ya desde la *naksa* (النكسة) de 1967 o segunda *nakba* (النكبة),<sup>2</sup> como la denomina Martinelli (2022:153), podemos rastrear la *Operación Inundación Al-Aqsa*, determinando una lectura menos simplista e inmediata (Martinelli, 2022:153).

A lo largo de este tiempo diferentes interpretaciones sobre el mal llamado «conflicto palestino–israelí» han resurgido (Brieger, 2010), dando lugar a numerosos posicionamientos por parte de algunos gobiernos. La magnitud de la causa palestina ha recobrado relevancia en los distintos puntos del mundo, incluyendo Latinoamérica, donde el apoyo a la autodeterminación del pueblo palestino ha alcanzado los espacios universitarios (Juventud del Partido de Trabajadores Socialistas, 2025). Sin embargo, desde algunos medios hegemónicos se ha optado por la desinformación y la construcción de una imagen victimista de Israel (Pappe, 2023). Por este motivo, no es una casualidad que, como respuesta a

ese mal manejo de la información, hayan emergido o fortalecido nuevos espacios de difusión contrahegemónica para la causa y se haya revalorizado el campo artístico como un medio para la resistencia.

Las imágenes se han conformado como una fuente histórica al ser otro reflejo del pasado (Burke, 2005:17). Desde la década de 1970, el interés por reconstruir el pasado reciente ha hecho que el uso de las imágenes en conjunto con la oralidad se ponga al servicio de la historia. De esa manera se ha reorientado su función, poniendo énfasis en aquellos sectores antiguamente ignorados desde la visión eurocéntrica y recuperando el pasado de los mal llamados *pueblos sin historia* (Wolf, 1982). En este aspecto, el cine se perfiló como una fuente por excelencia no solo para la reconstrucción histórica, sino también como un medio para la difusión, visibilización y circulación de ideas.

Por esta razón, para Occidente, la industria cinematográfica no solo ha sido una rama más dentro del arte, sino también un negocio. Se ha constituido

2. La *nakba* es una palabra árabe que significa catástrofe o calamidad. Es utilizada para explicar la catástrofe del pueblo palestino con la creación de Israel en 1948: la expulsión de cerca de 750 000 palestinos, quienes tuvieron prohibido regresar a sus tierras, incluidos sus descendientes hasta la actualidad, la destrucción de cerca de 530 aldeas y el asesinato de aproximadamente 15 000 personas. Sin embargo, la *nakba*, como escribió el autor libanés Elías Khoury, «no es un evento sino un proceso. La Nakba es una característica permanente de la vida palestina, de modo que solo hay una Nakba continua» (Martinelli, 2025). Por su parte la *naksa*, «significa en forma literal “retroceso” o “recaída” y alude a la segunda *Nakba*, la expulsión de palestinos de Cisjordania, Jerusalén Este y Gaza durante la guerra de 1967. Asimismo, señala el inicio de la ocupación militar ilegal de Israel de estos territorios» (Martinelli, 2022).

como una actividad redituable, no solo en el afán de obtener ganancias millonarias y reconocimiento internacional, sino también en el deseo de colocar a dicha industria al servicio de la historia y la política. De esta forma, se ha tendido a considerar que «la producción de un film siempre genera rivalidades, conflictos, luchas de influencia» (Ferro, 2000:25).

A modo de ejemplo, desde la segunda mitad del siglo xx el cine norteamericano ha invertido grandes sumas de dinero en la producción de películas y además ha intentado instalar una sola mirada sobre determinados hechos históricos. Desde una visión triunfante de Estados Unidos hasta la simple reconstrucción histórica, han puesto a las distintas empresas en el centro del cine comercial logrando grandes recaudaciones de taquilla. Sin ir más lejos, en los últimos dos años se estima que la industria cinematográfica experimentó un fuerte crecimiento logrando recaudar 34.000 millones de dólares, teniendo en cuenta la difusión en plataformas digitales estadounidenses como *Netflix* y *Amazon Prime Video* (Orús, 2024).

Siguiendo este razonamiento, el éxito de la cinematografía norteamericana parece ajustarse a las medidas implementadas por el gobierno de Estados Unidos. Desde la gestión de Donald Trump se ha lanzado

una guerra de aranceles, marcando el curso de la geopolítica global. En mayo de 2025 se impuso un nuevo arancel del 100 % a las películas producidas fuera de Hollywood (Shalal y Reid, 2025), en un intento de colocar al principal centro cinematográfico nuevamente en su punto máximo, teniendo en cuenta que esta rama «es el núcleo de las exportaciones culturales estadounidenses» (Chen, 2024:263).

El cine palestino se enmarca en el cine no comercial o cine independiente. Este último hace referencia a aquellas producciones realizadas fuera de la órbita de los grandes estudios cinematográficos, es decir, al margen de los circuitos comerciales y con una inversión económica mucho más limitada. A pesar de estas limitaciones ha instalado nuevas formas de representar la realidad, alejadas de los parámetros hegemónicos. Sin embargo, el control de la industria por Hollywood contrarrestó en cierta forma el reconocimiento al cine independiente y la difusión de sus producciones. De forma tal que, hasta estas últimas décadas, la proyección de las películas y documentales del cine de Medio Oriente y de Palestina en Occidente se ha reducido a pequeños espacios o ciclos de cine-debate<sup>3</sup>.

No obstante, el avance de las nuevas tecnologías como el *streaming* (transmisión en directo) y plataformas digitales,

3. Un ejemplo es el caso del Ciclo de Cine por Palestina, organizado y difundido por la Embajada de Palestina en la República Argentina.

como YouTube, ha permitido que estas producciones sean difundidas en otros idiomas a nivel mundial o, al menos, en aquellos lugares que cuenten con conexión a internet. La expansión de estas nuevas formas de distribución de material ha revolucionado a los cinéfilos, rompiendo con la visualización tradicional de las cintas y amplificando la accesibilidad a diversos contenidos.

La ampliación de catálogos y la variada oferta de series, películas y documentales incrementó el número de suscriptores en las distintas plataformas de pago. Aunque existen opciones gratuitas para acceder a esos materiales. La masificación de las nuevas tecnologías cinematográficas se ha conformado como un método más para la información, puesto que «una ventaja especial del testimonio de las imágenes es que comunican con claridad y rapidez los detalles de un proceso muy complejo» (Burke, 2005:103).

Siguiendo esta línea, diferentes documentales y películas palestinas pueden visualizarse de forma online, sin tener que recurrir a los centros de cine comercial. En este aspecto parece significar una forma de resistencia ante la industria cinematográfica hegemónica, puesto que, más allá de las taquillas, el cine palestino se reorienta a representar su propia realidad y a reconstruir su historia, barriando con toda la desinformación instalada desde los medios occidentales. Incluso parece apostar a no seguir esa lógica empresarial

de los grandes centros cinematográficos.

En términos económicos, es innegable que la industria del cine ha contribuido en la dinámica económica a nivel global, aportando grandes sumas de dinero. La inversión en la producción de contenido audiovisual, su difusión y marketing dieron lugar al monopolio de las grandes compañías cinematográficas, generando altas tasas de ganancias y constituyendo una alternativa rentable (Chen, 2024:265). Esto no significa que en el cine independiente no haya grandes inversiones, pero el hecho de no enmarcarse en el cine comercial implica escasa difusión de los contenidos y ganancias menores. A este último aspecto se le suma que el cine palestino es relativamente nuevo, ya que sus primeras grandes producciones comenzaron a finales del siglo xx.

### **El cine palestino en el siglo XX**

Hablar de cine palestino implica preguntarse: ¿qué es el cine palestino? ¿Cuáles son los requisitos para que un filme entre dentro de esa categoría? ¿Quiénes lo realizan o lo deben realizar? ¿Debe ser realizado por palestinos en Palestina? ¿A partir de cuándo comenzó? ¿Qué temáticas y tendencias han prevalecido en todos estos años? Para nosotros, conscientes de que responder estas preguntas podrían necesitar de toda una vida, el cine palestino se conforma de todos aquellos cortometrajes y largometrajes filmados por directores internacionales (no solo palestinos o de origen palestino),

quienes desde inicios del siglo xx han buscado retratar, visibilizar, resistir e informar sobre algún aspecto relacionado con la cuestión de Palestina desde la perspectiva de la población colonizada.

En ese sentido, el cine palestino ha buscado considerar las complejidades de la vida palestina, ya que no solo ha recuperado el sufrimiento de las personas palestinas colonizadas y expulsadas de su propia tierra, sino que también ha significado una extensión del color, de la multiculturalidad, del amor a la tierra, a la vida, de los sueños, de las esperanzas y de la resistencia del pueblo palestino al dominio colonial del Estado sionista.

Es importante aclarar que los primeros filmes sobre Palestina fueron realizados desde una perspectiva colonial por parte de importantes sionistas de la época, por lo cual no los incluimos como parte del cine palestino y solo haremos breve mención de ellos. En 1911, el inglés Murray Rosenberg filmó *The First Film of Palestine*, su viaje a la Palestina otomana como secretario de la Federación Sionista Inglesa. A este le siguió *Liberated Judaea*, en el cual el fotógrafo ucraniano Yaacov Ben-Dov,<sup>4</sup> mostró la entrada victoriosa del general británico Edmund Allenby a Jerusalén en 1917 (al-Zubaydi, s/f).

El primer filme palestino fue dirigido por el director palestino Ibrahim Hassan

Sirhan en 1935, el cual cubrió la visita del rey saudí Ibn Saud a Jaffa, una de las ciudades históricas de la costa palestina. A la década siguiente, en 1945, cofundó, junto con Ahmad Hilmi al-Kilani, el estudio de producción Arab Film Company. Lamentablemente, todo el material filmográfico producido durante esos años terminó desapareciendo; además, tras la *nakba*, estos pioneros del cine palestino, entre los cuales podemos mencionar a Mohammad Kayali o Adbe-er Razak Alja'uni, terminaron siendo expulsados (Rambla, 2023).

La *nakba* paralizó la producción cinematográfica hasta finales de la década de los 60, cuando resurgió de la mano de la OLP por iniciativa de los jóvenes palestinos Sulafa Mirsal, Mustafa Abu-Ali, Hani Johariya o Salah Abu Hannoud. Sus documentales, aunque «realizados con medios muy precarios» (Rambla, 2023), fueron otra forma de resistir al silenciamiento de la ocupación sionista al comunicar, informar y distribuir «los conceptos de la revolución del pueblo» (González Tuñón, 2024).

Asimismo, esta iniciativa sentó las bases para la conformación del Palestine Film Unit (PFU) en 1968 por parte del Movimiento Nacional para la Liberación de Palestina (Fatah) con el propósito de producir y resguardar la filmografía

4. De acuerdo con la National Library of Israel, es considerado el fundador del cine en ese país.

palestina. En 1974 fue renombrado como Palestine Cinema Institute (PCI) y pasó a formar parte del Departamento de Información Unificada de la OLP. Sin embargo, con la invasión israelí del Líbano el 6 de junio de 1982, el material producido y resguardado por el PFU/PCI terminó por desaparecer.<sup>5</sup>

En términos generales, las producciones realizadas durante ese período abordaron todo tipo de temáticas, desde la representación de la vida de los refugiados hasta las directrices de la lucha palestina, teniendo en cuenta su trasfondo histórico. Se estima que, principalmente desde la década de 1970, para estos documentales y filmes se estableció una duración más prolongada y se elevó la cantidad de material audiovisual.

La primera película producida por el PFU/PCI fue *No to a Peaceful Solution*, la cual fue dirigida por el ya citado cineasta palestino Mustafa Ali en 1969 para mostrar las protestas palestinas al Plan Rogers. Le siguieron, por citar algunos ejemplos,<sup>6</sup> *Resistance, Why?* (Christian Ghazi, 1971), en el cual son recuperados

los testimonios de, entre otros, Ghassan Kanafani, Sadiq Jalal El-Azm y Nabil Shaath, quienes comparten sus esperanzas en la construcción de una Palestina libre y democrática. También destacamos *They Do Not Exist* (Mustafa Abu Ali, 1974) sobre los campos de refugiados en el Líbano.<sup>7</sup>

En este punto, resulta interesante señalar el homenaje de la cineasta palestina Annemarie Jacir a los pioneros del cine palestino. Por tal motivo, Jacir optó por proyectar *Return to Haifa* (Kassem Hawal, 1981), la primera película de ficción del cine palestino, y la citada *They Don't Exist*. La proyección contó con la asistencia de su realizador Abu Ali, quien regresó a su ciudad natal de forma clandestina debido al rechazo a las solicitudes de ingreso por parte del gobierno israelí. Durante su trayecto de Ramallah a Jerusalén, Abu Ali declaró: «Antes decíamos “arte para la lucha”, ahora es “lucha por el arte”» (Jacir, 2007). Para Jacir, el cine palestino en el siglo XX tuvo mayor alcance «en todo el mundo árabe e internacionalmente, pero nunca en Palestina» (Jacir, 2007).

5. Las pistas «contradictorias y confusas sobre el paradero del archivo perdido» (Palestine Film Institute) de la Unidad de Medios de la OLP son seguidas en la *road movie* filmada por la cineasta jordana Azza El-Hassan: *Kings and Extras. Digging for a Palestinian Image* (2004).

6. Recomendamos la consulta de *Knights of Cinema. The Story of the Palestine Film Unit*, de Khadijeh Habashneh (2023). Switzerland: Palgrave Macmillan.

7. Otras películas relacionadas son: *War Generation – Beirut* (Jean Chamoun y Mai Masri, 1988) sobre la vida de la población civil en el Líbano en el contexto de la guerra civil, *The Upper Gate (Bawabat AlFawqa*, Arab Loufti, 1991), la cual aborda el regreso a Sidón tras la invasión sionista del territorio, o *Frontiers of Dreams and Fears* (Mai Masri, 2001), en donde se muestra la vida en los campos de refugiados en Belén y en Shatila.

De igual forma, existen numerosas producciones relacionadas con algunos exponentes de la causa palestina, entre ellos figuras políticas y escritores. Destacan las adaptaciones de las novelas escritas por el literato palestino Ghassan Kanafani, cofundador del Frente para la Liberación de Palestina (FLP). Nos referimos a *The Dupes* (1972), basada en *Hombres en el Sol* y dirigida por el cineasta egipcio Tewfik Saleh, donde se aborda la vida de tres refugiados palestinos tras la *nakba*. También debemos mencionar a *Return to Haifa* (1982), basada en la novela homónima de Kanafani y dirigida por el iraquí Kassem Hawal. Esta última, ambientada en 1967, cuenta la historia de algunos refugiados palestinos de 1948 quienes, tras 19 años en el exilio, regresan a su tierra.

El cine palestino también ha considerado la vida cotidiana y el papel de las mujeres en la lucha palestina; esto es notorio en, al menos, tres películas del director palestino Michel Khleifi. En su película debut, la cual además fue la primera filmada en Cisjordania (Palestine Film Institute), retrata la lucha individual de dos mujeres viudas (*Fertile Memory*, 1981), las relaciones entre palestinos y el gobierno israelí en Galilea poco después de la guerra del 48 envuelta en una ceremonia nupcial (*Wedding in Galilee*, 1987). Finalmente, el reencuentro amoroso de una pareja palestina en Jerusalén en 1987, separada tras la guerra de junio de 1967, es visto como una metáfora del retorno

de la resistencia a las calles en la época de la primera intifada (*Canticle of the Stones*, 1990). No menos importante es *Tell Your Tale, Little bird* (Arab Louffi, 1993), en la cual son presentados los recuerdos y los testimonios de «siete mujeres militantes (*fedaiyat*) de la generación revolucionaria, quienes cuentan la historia de la resistencia palestina a través de los relatos de sus propias vidas» (Palestine Film Institute).

Hacia finales del siglo, en 1998, durante el cincuenta aniversario de la *nakba*, el director palestino–israelí Mohammad Bakri filmó *1948*, su primer documental, en donde explora la catástrofe palestina a través de los recuerdos de un grupo de ancianos palestinos, quienes sobrevivieron a las masacres de *Deir Yassin* y *Al Dawayima* y habitaron aldeas destruidas en Tiberias (Agha, 2024). Según Bakri, en *1948*, «los palestinos describen los momentos en que se convirtieron en refugiados “para nunca regresar”» (Agha, 2024).

De igual forma, encontramos filmes que recuperan las voces de personajes históricos de importancia nacional. Es el caso de *In Search of Palestine: Edward Said's Return Home* (1998), dirigida por el inglés Charles Bruce, en el cual el literato Edward W. Said narra su regreso a Palestina marcado por la remembranza, la experiencia y la crítica a los *Acuerdos de Oslo*. Asimismo, destaca *Naji al-Ali, an artist with vision* (1999), película biográfica del iraquí Kasim Abid sobre el caricaturista Naji al-Ali, la cual «recorre su vida y obra desde su nacimiento en Galilea

hasta su muerte en Londres. Examina las fuerzas que moldearon a Naji como artista y como ser humano, y muestra cómo sus experiencias reflejan las de otros palestinos exiliados» (Palestine Film Institute).

En lo concerniente a los Acuerdos de Oslo, es evidente su escasa o nula relevancia en la cinematografía palestina como el gran antecedente en la consecución de la paz definitiva, después de todo, fueron, como afirmó Edward Said (1993), «la Versalles Palestina» y el «instrumento de rendición del pueblo palestino» (Eid, 2024). Tres años después de Oslo, el director palestino Rashid Masharawi presentó su filme *Haifa* (1996), el cual sigue la vida del palestino Haifa, «apodado como la ciudad que añora» (Palestine Film Institute), en un campo de refugiados en la Franja de Gaza en la época de la firma de los acuerdos.

Otro filme crítico de los Acuerdos de Oslo es *Área C* (2018), cortometraje dirigido por el joven palestino Salah AlDeen Abu Nimah para mostrar las realidades cotidianas que atraviesan los palestinos que viven rodeados de colonos sionistas. El título del cortometraje hace referencia al territorio de Cisjordania que se encuentra bajo control total y exclusivo de Israel tras la división administrativa establecida con Oslo en 1993.

### **La primera década del nuevo siglo (2000–2010)**

En lo que llevamos del siglo XXI, el cine palestino ha abordado todo tipo de temas,

entre los cuales encontramos: la *nakba*, la vida cotidiana de la población palestina en Israel (incluidas aquellas personas que se encuentran en prisión), la sobrevivencia en los bantustanes de Cisjordania y Gaza (Eid, 2024), la masacre de Sabrá y Shatila en septiembre de 1982, la amistad árabe–judía en el contexto de la creación de Israel, la selección nacional masculina de fútbol de Palestina o la vida del poeta Mahmud Darwish. Aclaramos que, por el espacio y la importancia de los filmes sobre Gaza en el contexto del genocidio en curso, consideramos apropiado abordarlos en un apartado propio.

Los filmes sobre la *nakba* fueron realizados cincuenta y sesenta años después de esta catástrofe nacional. La directora estadounidense Najwa Najjar, de padre jordano y madre palestina, reconstruyó la vida social de Jaffa a través de los recuerdos de la pareja palestina Wadee'a Aghabi y Naim Azar (*Naim and Wadee'a*, 2000), el palestino Nasri Hajjaj reflexiona sobre la muerte y el exilio a través de la historia de vida de personas palestinas que nacieron en la Palestina *prenakba* y fallecieron fuera de su patria (*The Shadow of Absence*, 2007). Por su parte, la serie documental *Al-Nakba* (2008), filmada por la palestina Rawan Damen en colaboración con Al Jazeera, abarca cerca de 150 años: desde el asedio de Napoleón a Akka en 1799 hasta la catástrofe palestina de 1948. De forma similar, el documental *Ocupación 101* (2006), dirigido por Sufyan y Abdallah

Omeish, examina la ocupación sionista desde el siglo XIX y hasta el año posterior inmediato al final de la segunda intifada en 2006.

Finalmente, podríamos incluir a *Salt of this Sea* (2008), dirigido por Annemarie Jacir, lo cual supuso el primer largometraje rodado por una directora palestina (Martínez, 2019). Esta película explora las posturas opuestas de dos personas palestinas respecto a su tierra. Soraya, quien nació en Brooklyn, se establece en Ramala y busca recuperar las propiedades de sus abuelos expulsados en 1948. Por el contrario, Emad, cansado de las dificultades para vivir en el territorio, solo piensa en huir a Canadá. Si bien no es una película ambientada en la *nakba*, sí muestra las preocupaciones de una heredera de quien sufrió esa catástrofe.

La sobrevivencia en el bantustán de Cisjordania ha sido multiabordada en este siglo. Las complejidades cotidianas asociadas con los puntos de control militar israelíes son enfatizadas por el palestino Elia Suleiman en *Divine Intervention* (2002), por el israelí Yoav Shamir en *Checkpoint* (2003) y por el palestino Rashid Masharawi en *El cumpleaños de Laila* (2008). Suleiman centra su comedia negra en la relación amorosa entre un palestino de Nazaret y una palestina de Ramala, Shamir muestra las relaciones entre los soldados y la población palestina en distintos puntos de control y Masharawi observa el tardado retorno a casa de un taxista palestino.

Las relaciones interétnicas y los asentamientos coloniales son abordados en *Private* (2004), del italiano Saverio Costanzo, *La última luna* (2005), del chileno palestino Miguel Littin, *Oh Jerusalén* (2006) del francés Élie Chouraqui, y *El árbol de lima* (2008), del israelí Eran Riklis. En *Private* observamos la transformación de la vida de una familia palestina cuando su casa comienza a ser utilizada como un puesto de vigilancia militar israelí; *La última luna* muestra la construcción de una casa en Beit-Sajour en 1914 por parte de Soliman y Jacob, quienes como amigos experimentan los estragos de la violencia colonial sionista. De forma similar, *Oh Jerusalén*, adaptación de la novela homónima escrita por Dominique Lapierre y Larry Collins Jr., retrata la amistad palestino-judía en el contexto de la creación del Estado sionista. Finalmente, *El árbol de lima* destaca la resistencia de una viuda palestina de Cisjordania ante la presunta amenaza que supone la existencia de su limonero para la seguridad de su nuevo vecino, el ministro de Defensa de Israel.

El cine palestino enfocado en Cisjordania también ha mostrado la vida de las mujeres en ambos lados de la línea del armisticio de 1949, como en el caso de *Swings* (2006), del palestino Basel Ramsis; los sueños musicales de un grupo de jóvenes palestinos en *Slingshot Hip Hop* (2008), de la estadounidense Jackie Salloum de ascendencia palestina-siria; la situación en Jenín durante la segunda intifada en *Jenin, Jenin* (2002), del palestino Mohammad Bakri; las relaciones amorosas

ante el aprisionamiento del novio en *Pomegranates and Myrrh* (2009), de la estadounidense Najwa Najjar.

En menor cantidad encontramos películas sobre los palestinos en Israel. Por ejemplo, *Private Investigation* (2002), un documental personal de la palestina Ula Tabari «sobre la vida como palestino en el Estado de Israel, con un documento de identidad israelí y con memoria y pertenencia palestinas» (Palestine Film Institute). También destaca *El tiempo que queda: crónica de un ausente presente* (2009), en donde Elia Suleiman relata en cinco episodios su vida familiar tras la conquista israelí de Nazareth en 1948.

Podríamos añadir *Paradise Now* (2005), del palestino Hany Abu-Assad, en donde se reflexiona sobre el reclutamiento de dos jóvenes palestinos oriundos de Nablus para participar en un atentado suicida en Tel Aviv, Israel. La película de Abu-Assad fue la primera película palestina en ser nominada al Premio de la Academia a la Mejor Película en Lengua Extranjera (Ayuso, 2006), anticipando en 19 años la obtención de este premio por el documental *No Other Land* en el presente año.

Otros temas de relevancia fueron la masacre de Sabrá y Shatila en *Massacre* (2005),<sup>8</sup> o *Waltz with Bashir* (2008);<sup>9</sup> los pormenores de la selección nacional de fútbol masculino de Palestina previo a su partido frente a Uzbekistán rumbo al mundial de Alemania 2006 en *Gol Dreams* (2006);<sup>10</sup> el significado actual del antisemitismo en *Defamation* (2009);<sup>11</sup> o el abordaje biográfico de Mahmud Darwish en *As The Poet Said* (2009).<sup>12</sup>

## La segunda década del siglo XXI (2010–2020)

A partir de la segunda década del siglo XXI es notable el aumento en la cantidad de producciones filmicas de la cinematografía palestina, por consiguiente, de las formas en que es mostrada la diversidad del pueblo palestino dentro y fuera de su patria histórica. Es por ello que encontramos numerosos filmes sobre la sobrevivencia en los bantustanes de Cisjordania y Gaza, la vida en Israel y fuera de Palestina, así como el recuerdo imborrable dejado por la catástrofe nacional de 1948.

La sobrevivencia en el bantustán de Cisjordania motivó la realización de filmes

8. Una codirección internacional a cargo de la germano-libanesa Monica Borgmann, del libanés Lokman Slim y del alemán Hermann Theissen.

9. Dirigida por el israelí Ari Folman y adaptada a formato cómic por el ilustrador David Polonsky en 2008.

10. Dirigida por la libanesa británica-francesa de ascendencia palestina, Maya Sanbar, y el estadounidense Jeffrey Saunders.

11. Del israelí Yoav Shamir.

12. Dirigida por el palestino Nasri Hajjaj.

sobre muy variados temas: las personas palestinas de confesión cristiana (*Yellow Mums*, 2010), la vida familiar en la ciudad vieja de Jerusalén (*Jerusalem Bride*, 2010), la travesía de la población ante los puntos de revisión (*Infiltrator*, 2012), el papel y los motivos de quienes se convierten en informantes (*Belén*, 2013; *Omar*, 2013), la resistencia que supone el establecimiento y sostenimiento de una granja lechera local en Beit Sahour (*The Wanted 18*, 2014), la vida familiar en ambos lados del muro (*Personal Affairs*, 2016; *The Crossing*, 2017), los anhelos y las experiencias de quienes conocen por primera vez el mar Mediterráneo (*Strawberry*, 2017), el lugar de reencuentro familiar en Palestina (*Invitación de boda*, 2017), o el fútbol como punto de encuentro y resistencia para las juventudes e infancias palestinas (*¡Yallah! ¡Yallah!*, 2017; *Maradona's Legs*, 2019).

De las películas sobre Cisjordania destacamos dos de ellas: *Five Broken Cameras* (2011), de Emad Burnat y Guy Davidi, y *Área C* (2018), de Salah AlDeen Abu Nimah, las cuales retratan la resistencia de las aldeas palestinas de Bil'in y Battir a las continuas incursiones y ataques de las colonias sionistas circundantes. En ese sentido, su abordaje antecede al realizado en la premiada *No Other Land* (2024), en donde Yuval Abraham, Basel Adra, Hamdan Ballal y Rachel Szor muestran la colonización en las aldeas de Masafer Yatta.

A pesar del paso del tiempo, la *nakba* es una herida abierta en la historia nacional

palestina. Las películas que la retoman se enfocan en los cambios en la cotidianidad de las personas palestinas tras la *nakba* con énfasis en la vida de niñas como Miral o Farha (*Miral*, 2010; *Farha*, 2021), en los artistas como el pintor Ismail Shammout (*Ismail*, 2013), en los recuerdos familiares y en los anhelos presentes (*Your Father Was Born 100 Years Old, and So Was the Nakba*, 2017) y en la resistencia de las mujeres (*Hijas de la Nakba*, 2019).

Solo hemos identificado una película en la que es abordada la relación entre personas jóvenes de Israel y Palestina en una ciudad israelí. Nos referimos a *Bar Bahar: entre dos mundos* (2016), el primer largometraje dirigido por la cineasta húngara–israelí Maysaloun Hamoud, en donde sigue la vida de tres mujeres palestinas–israelíes jóvenes que viven juntas en un departamento de Tel Aviv, así como su lucha cotidiana por adaptarse a la modernidad de una ciudad cosmopolita.

Las películas *3000 Nights* (2015), de Mai Masri, y *Ghost Hunting* (2017), de Raed Andoni, desarrollan la vida de las personas palestinas en las prisiones israelíes. Masri se enfoca en la maternidad de una mujer encarcelada; mientras que Andoni reconstruye de forma biográfica su paso por el centro de detención Al-Moskobiya, en el complejo ruso de Jerusalén, al reunir a un grupo de prisioneros que cuentan sus historias y experiencias en ese espacio.

También, de forma necesaria, el cine palestino ha representado las andanzas y

peripecias de las personas palestinas en el mundo. Por ejemplo, el amor de un anciano por su olivo que llevó consigo a España (*El olivo*, 2016), los conflictos entre un libanés y un refugiado palestino (*L'insulte*, 2017), la conformación de la comunidad palestina de Brasil (*A Palestina Brasileira*, 2017), la búsqueda interminable de una nueva patria y el inevitable reencuentro con Palestina en todos los lugares del mundo (*It Must Be Heaven*, 2019), el resguardo de las raíces históricas y la memoria de los palestinos exiliados que logran regresar a su tierra (*The Guardian of Memory*, 2019). En la década actual, Maia Gattás Vargas ha mostrado sus encuentros familiares entre el Río de la Plata y Bariloche, en la Argentina, con Cisjordania, en Palestina (*Viento del Este*, 2023), mientras que Fernanda Chain Fuentes ha recuperado su memoria familiar entre Buenos Aires, Santiago y Palestina, partiendo del viaje que hizo su abuelo Feisal a su tierra natal en 1995 (*Esto es Beit Sahour*, 2023).

El altruismo y la descolonización mental de algunas personas israelíes también ha sido abordado en los filmes palestinos. Por ejemplo, la labor de la activista judía Arna Mer-Khamis y su convivencia con las infancias en Jenín (*Arna's Children*, 2011), el trabajo de una joven médica canadiense que vive en Jerusalén y atiende a mujeres palestinas embarazadas en una clínica en

Ramala (*Inch'Allah*, 2012), los 50 años de trabajo de la abogada Lea Tsemel en la defensa de numerosos palestinos acusados de terrorismo (*Advocate*, 2019) y los jóvenes objetores de conciencia del ejército israelí (*Objector*, 2019).

Para terminar este apartado, vale señalar que hay películas sobre las presiones del lobby sionista en los Estados Unidos (*The Occupation of the American Mind*, 2016), la historia compartida de los movimientos de liberación en América Latina y Palestina (*Palestine's Stolen Images*, 2018) y la trágica relación amorosa entre una mujer israelí y un hombre palestino (*The Reports on Sarah and Saleem*, 2018). Esta última aborda el problema de las relaciones amorosas interétnicas de una forma muy similar a la literata israelí Dorit Rabinyan en su novela *Todos los ríos del mundo* (2017),<sup>13</sup> en la cual explora las posibilidades del amor entre la traductora Liat Benyamini, de Israel, y el artista Hilmi Nasser, de Palestina, quienes por casualidades de la vida se conocen, se enamoran y empiezan una relación en Nueva York, meses antes de regresar al país en el que nacieron.

### **Hacia la tercera década del siglo XXI (2020–2025)**

En lo referente a los últimos cinco años es importante considerar que el cine palestino

**13.** En 2015, año de publicación de la novela, el Ministerio de Educación de Israel prohibió su lectura en las escuelas secundarias del país por considerar que atentaba contra la identidad judía (Kahsti, 2015), al promover la asimilación y las relaciones interétnicas (*The Times of Israel*, 2015).

ha obtenido un mayor reconocimiento, teniendo en cuenta su llegada a los principales eventos cinematográficos. Sin embargo, el 7 de octubre de 2023 significó un nuevo desafío no solo para los cineastas palestinos, sino también para el cine israelí. En este sentido, más allá de los avances que se han dado, el cine israelí de izquierda se ha visto restringido en su interés por rescatar la causa palestina (Fahim, 2024). En este último caso hacemos referencia a aquellos filmes que documentan la ocupación israelí y la lucha por la autodeterminación, contrarrestando la narrativa occidental.

En paralelo, en las últimas décadas un sector de la cinematografía israelí ha apoyado la cuestión de Palestina, pero se han encontrado con dificultades para su financiamiento (Fahim, 2024). Nuevamente los intentos por silenciar la causa se han incrementado desde los sucesos de 2023, generando controversias no solo en el público sino también entre los actores que componen los elencos. En este último aspecto resta mencionar las discrepancias entre aquellas celebridades que apoyan la resistencia palestina bajo el lema *Free Palestine* y las que adoptan una postura pro Israel, trasladando la polémica a la industria cinematográfica.

A pesar de estas controversias el cine palestino se ha constituido como un elemento más de la resistencia y continuado con su lucha a través de la recuperación de su pasado reciente. En este sentido, si nos

detenemos en las temáticas de las últimas películas observaremos una continuidad con el cine del siglo xx, reflejando desde la vida cotidiana durante la *nakba* hasta la ocupación de Cisjordania y la mirada judía frente a la causa palestina. Recuperar los eventos de 1948 ha sido una forma de resistencia a la colonización, puesto que «se erige como la columna vertebral de la identidad palestina» (Bracco, 2024).

La ocupación de Cisjordania ha sido uno de los temas centrales a partir de la década de 2020, tal es el caso de *Mayor* (2020), un documental dirigido por David Osit y que indaga en la vida de Musa Hadid, alcalde de Ramala, para demostrar los desafíos frente a la ocupación del territorio. Ante estos retos, las personas palestinas han encontrado distintas formas de resistir a la opresión colonial sionista, por ejemplo, al recolectar plantas silvestres pese a la prohibición israelí, como muestra *Al-yad al-khadra* (2022), largometraje dirigido por la directora Jumana Manna. En esta línea, la directora Farah Nabulsi muestra, en su largometraje *The Teacher* (2023), la historia de un profesor palestino comprometido con la resistencia palestina y con la posibilidad de brindarle apoyo a uno de sus estudiantes.

La resistencia no violenta de los jóvenes palestinos de la aldea de At-Tuwani, al borde del desierto de An-Naqab, es resaltada en *Sarura. The Future Is an Unknown Place* (2022), dirigido por Nicola Zambelli. Al respecto, uno de los casos más emblemáticos

es el de *No Other Land* (2024), bajo la dirección de Yuval Abraham, Basel Adra, Hamdan Ballal y Rachel Szor. Ganadora del Óscar al mejor documental largo y teniendo a los dos primeros directores como protagonistas, ha marcado un hito en el cine palestino en plena transmisión en vivo y en directo del genocidio perpetrado sobre Palestina. El filme ha narrado la resistencia ante la destrucción y expulsión de la población de la aldea de Masafer Yatta, ubicada en Cisjordania, para convertirla en una zona militarizada.

Lo significativo del largometraje es la mirada sobre las dos realidades que viven sus directores: la opresión y ocupación, en el caso del palestino Basel Adra y la libertad del israelí Yuval Abraham. En esta línea se sitúan otros filmes como *Where Olives Trees Weep* (2024), cuyos directores Maurizio y Zaya Benazzo exploran temas como la justicia y la lucha palestina. Para este 2025, la apuesta fue *The Settlers* dirigido por Louis Theroux. El documental, basado en entrevistas, aborda el crecimiento exponencial de las colonias ilegales sionistas en Cisjordania, la constante presencia militar, así como las restricciones de movilidad para los nativos del territorio.

En mayor medida destacan aquellos filmes que reflexionan sobre la *nakba*, entre ellos se encuentra *The Place* (2021), un cortometraje dirigido por Omar Ramall y que explora la ocupación israelí en la cotidianeidad de una familia palestina

que anhela su hogar. En esta perspectiva se sitúa el film *Farha* (2021), dirigido por la cineasta jordana Darim Sallam, en la cual es reconstruida la situación de las jóvenes mujeres palestinas con respecto a las tradiciones matrimoniales. La película, basada en la historia real de Raddiyeh, es protagonizada por la joven Farha, quien, a diferencia de otras jóvenes de su edad, anhelaba continuar con sus estudios. Su padre, aunque en un principio opuesto a la idea, accede a dejarla ir a la escuela en la ciudad. Sin embargo, su sueño se vio frustrado con la violencia colonial sionista que desencadenó la catástrofe palestina. Por último, se encuentra el largometraje *1948: Creation and Catastrophe* (2023) de Andy Trimlett y Ahlam Muhtaseb, que indaga sobre la *nakba* con el fin de comprender el estado actual de la cuestión.

Entre otras temáticas dentro de las últimas producciones se encuentran aquellas referidas a la simbología de la resistencia, incluidos el arte visual y la música. Un ejemplo de ello es *Kofia: A Revolution Through Music* (2021), dirigida por Luis Bréhon y, en donde reconstruye la historia de la banda musical Kofia (llamada así en honor al pañuelo tradicional palestino), una de las exponentes de la causa palestina, y la cual, hay que mencionar, fue fundada en Suecia por George Totari tras su expulsión de Palestina en 1967. En este sentido es importante aclarar que, el arte, en sus diferentes manifestaciones, se ha convertido en un mecanismo más

para informar y visibilizar la resistencia del pueblo palestino.

Por otro lado, ha sido abordada la vida dentro del ejército israelí y de los prisioneros palestinos, dentro de este grupo destacan algunas producciones latinoamericanas. Un ejemplo es el documental *Bajar, Subir, Bajar* (2022) del director judío y residente en Argentina, Elad Abraham. Dicho material adopta un carácter autorreferencial, explorando el regreso de Elad a Israel durante la crisis económica argentina del 2001 y su desplazamiento del ejército israelí, así como su reflexión sobre su identidad judía. Otro ejemplo es *Palestina: Una tierra en conflicto* (2020) de Mohamed El Badaoui y Julio Soto Gúrpide, en el cual observamos la experiencia de un soldado israelí confundido con un joven palestino y que es integrado a ese nuevo mundo. El filme hace repensar el sentido de la colonización.

Por último, encontramos aquellos filmes realizados desde la mirada judía sobre la causa palestina. En los últimos años destacó *Israelism* (2023) de Erin Axelman y Sam Eilertsen, cuyo documental constituye una crítica al trato del ejército israelí hacia los palestinos. Además, examina el creciente rechazo a la ocupación de Palestina por parte de la comunidad judía estadounidense, en particular al interior de las universidades.

En definitiva, los últimos cinco años marcaron un cambio dentro del cine

palestino. Por un lado, la creciente difusión de estos filmes vino de la mano de algunas plataformas digitales y *streaming* adquiriendo mayor relevancia entre los cinéfilos. Por otra parte, la diversificación de temáticas ha permitido tener una mirada más amplia sobre la causa palestina y colocar la cinematografía al servicio de la resistencia.

### **La Franja de Gaza en el cine palestino (1973–2025)**

El cine palestino sobre la Franja de Gaza es por sí mismo tan vasto que, así como los filmes considerados hasta el momento, requeriría de una investigación detenida. Dados los límites temporales y temáticos que establecimos para este artículo, lo más apropiado por el momento es dedicarle un apartado en el cual revisemos los abordajes de este pequeño territorio en la producción filmica palestina desde el siglo xx a la fecha.

Posiblemente una de las primeras películas sobre la Franja de Gaza fue *Scenes From Under. Occupation in Gaza* (1973), la cual fue rodada por «el legendario cineasta Mustafa Abu Ali uno de los fundadores de la Unidad Cinematográfica Palestina, el primer brazo filmico de la revolución palestina» (Palestine Film Institute). La película, como indica su título, explora la vida en Gaza bajo la ocupación sionista del territorio, la cual, como es bien sabido, se ha prolongado desde la guerra de junio de 1967 (Pappe, 2007).

Otros acontecimientos históricos vistos desde la Franja de Gaza son la primera intifada (*Voices from Gaza*, 1989), el cambio de milenio según una versión moderna de José y María (*Cyber Palestine*, 1999), la segunda intifada (*Gaza Strip*, 2002), los años 50 y 70 a través de las fotografías de estudio tomadas en esa época (*To My Father*, 2008), o la Gran Marcha del Retorno (*Gaza Fights for Freedom*, 2019).

Sin embargo, el largo asedio de Gaza desde al menos 2007 ha significado el empeoramiento paulatino del nivel de vida en el territorio y la creación de las condiciones por parte de Israel para la instauración de un campo de concentración (Eid, 2024). Por ello, en los filmes vemos el impacto de la guerra en la cotidianeidad gazatí. Por ejemplo, en las infancias (*Death in Gaza*, 2004;<sup>14</sup> *Tears of Gaza*, 2010; *Nacido en Gaza*, 2014); en la familia (*Home Movies Gaza*, 2013; *Roof Knocking*, 2017; *La familia Samuni*, 2018; *Gaza*, 2019; *Not Just Your Picture*, 2021); en el trabajo de nacionales y extranjeros (*Degradé*, 2015; *Erasmus in Gaza*, 2022); en los servicios médicos de emergencia (*Ambulance*, 2016), en la investigación histórico-arqueológica sobre la antigüedad clásica (*El Apolo de Gaza*, 2018) o en los daños a la infraestructura civil (*Bank of Targets*, 2021).

Recientemente, como parte de la valiente respuesta al genocidio del pueblo

palestino en la Franja de Gaza, cuyos antecedentes se remontarían al menos a la firma de los Acuerdos de Oslo (Eid, 2024), fueron rodados los documentales *Gaza: la Franja del exterminio* (2024), del director mexicano Rafael Rangel, y *Gaza: How to Survive a Warzone* (2025), del cineasta británico Jamie Roberts.

En cuanto a las relaciones entre palestinos e israelíes encontramos la historia de amor prohibida, y modernizada, basada en la conocida parábola sufí *Majnun Layla* (Habibi, 2011); el intercambio de cartas mediante botellas entre la joven jerosolimitana Agathe Bonitzer y el gazatí Mahmoud Shalabi (*Una botella en el mar de Gaza*, 2011), y la inesperada relación comercial entre el gazatí Jaafar y la ruso-israelí Yelena (*When Pigs Have Wings*, 2011).

Finalmente, existen dos películas muy interesantes sobre la población gazatí en el exilio. Por un lado, la breve historia del equipo de *parkour* en Gaza, la cual se centra en su fundador Abdallah y en su amigo Jihad, quienes viven en Europa y en la franja de forma respectiva (*One More Jump*, 2019). Por otro lado, la historia del palestino Shadi Abed, quien como refugiado en México desde 2018 lucha por traer a su familia al país americano para reconstruir su vida ante el comienzo del genocidio (*El sueño de Kamal*, 2024). Al respecto hay que señalar que, en este

14. El director James Miller fue asesinado durante un bombardeo israelí. Su asesinato fue incluido en el documental como muestra de la masacre sionista en el territorio gazatí.

2025, el reencuentro familiar ha sido exitoso, debido a que la familia Abed, con excepción del padre Kamal (naturalizado mexicano y quien falleció en 2024), ya arribó a tierras mexicanas (Estrada y Vieyra, 2025).

## Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos observado rupturas y continuidades con respecto al cine palestino. Las diversas temáticas no solo han ampliado la mirada sobre la cuestión de Palestina, desde la cotidianidad hasta la simbología de la lucha, sino también conformaron la identidad del pueblo palestino, de ahí que la *nakba* haya estado presente en la mayoría de los filmes como parte inseparable de su reconstrucción histórica.

La consolidación de la cinematografía palestina en el siglo XXI ha sido posible gracias al rol de las nuevas tecnologías en la creciente difusión de cortometrajes y largometrajes que antaño eran de difícil acceso, rompiendo con las tradicionales

proyecciones en los centros comerciales hegemónicos. No obstante, lo más importante es que el cine palestino ha mostrado al mundo la vida polifacética dentro y fuera de Palestina.

En definitiva, desde sus inicios en 1935, el cine palestino se ha conformado como una expresión más del arte de la resistencia. A pesar de las restricciones comandadas por los principales centros cinematográficos occidentales que han buscado monopolizar la industria, el caso de Palestina constituye un punto de inflexión en lo que respecta al denominado séptimo arte. La puesta en valor de la lucha por la autodeterminación y el fiel reflejo de la colonización israelí en la cinematografía supuso una crisis de los valores occidentales. El ejemplo de *No Other Land*, ganadora de uno de los premios más importantes del cine y bajo control estadounidense, no ha hecho más que construir una nueva realidad en la que todavía es posible pensar en el final de la colonización y en la urgencia de acabar con el genocidio.

## Referencias bibliográficas

- Agha, S. (2024, 15 de mayo). La Nakba en la pantalla: Cinco películas imprescindibles sobre la expulsión de los palestinos en 1948. *Middle East Eye*. Consultado el 15 de mayo de 2024 en: <https://www.middleeasteye.net/discover/nakba-palestine-five-must-watch-films>.
- al-Zubaydi, Q. (s/f). Palestinian Cinema. From Serving the Revolution to Creative Expression. *Interactive Encyclopedia of the Palestine Question*. Consultado el 4 de abril de 2025: <https://www.palquest.org/en/highlight/32840/palestinian-cinema>

- Ayuso, R. (2006). El boicot a 'Paradise Now' y las peleas entre los productores de 'Crash' llevan la polémica a los Óscar. *El Mundo*. Consultado el 10 de abril de 2025 en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2006/03/03/cultura/1141410138.html>
- Bracco, C. (2024). Género y memoria en el cine palestino. Debates y controversias en torno a Farha. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, (36), 166–190. <https://doi.org/10.15366/reim2024.36.007>
- Brieger, P. (2010). *El conflicto palestino-israelí. Cien preguntas y respuestas*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Chen, J. (2024). American Film Industry: Shaping Global Perceptions? *International Journal of Social Sciences and Public Administration*, 2(3), 263–267.
- Eid, H. (2024). *Descolonizando la mente palestina*. Madrid: Verso.
- Estrada, P. y Vieyra, G. (2025, 25 de mayo). Fotogalería. De Gaza a Ciudad de México: la primera familia de refugiados palestinos llega al país. Mexico: *El País*.
- Fahim, J. (2024, 16 de abril). El cine palestino e israelí ante el conflicto. *Política Exterior*, 71. Consultado el 10 de abril de 2025 en: <https://www.politicaexterior.com/articulo/el-cine-palestino-e-israeli-ante-el-conflicto/>
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Folman, A. y Polonsky, D. (2009). *Vals con Bashir*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- González Tuñón, J. (2024). Los archivos perdidos del cine palestino. *Revista bache*. Consultado el 15 de abril de 2025 en: <https://revistabache.com.ar/cine-series/los-archivos-perdidos-del-cine-palestino/>
- Habashneh, K. (2023). *Knights of Cinema. The Story of the Palestine Film Unit*. Suiza: Palgrave Macmillan.
- Jacir, A. (2007, 27 de febrero). Coming Home: Palestinian Cinema. *The Electronic Intifada*. Consultado el 15 de abril de 2025 en: <https://electronicintifada.net/content/coming-home-palestinian-cinema/6780>.
- Juventud del Partido de Trabajadores Socialistas (2025, 13 de mayo). 15 de mayo. A 77 años de la Nakba, el grito por Palestina resuena en las universidades del país. *La Izquierda Diario*. Consultado el 26 de mayo de 2025 en: <https://www.laizquierdadiario.com/A-77-anos-de-la-Nakba-el-grito-por-Palestina-resuena-en-las-universidades-del-pais>

- Kashti, O. (2015). Israel Bans Novel on Arab-Jewish Romance From Schools for 'Threatening Jewish Identity'. *Haaretz*. Consultado el 15 de mayo de 2025 en: <https://www.haaretz.com/israel-news/2015-12-31/ty-article/.premium/israel-bans-novel-depicting-arab-jewish-romance-from-schools/0000017f-ed70-d3be-ad7f-ff7b60390000>
- Martinelli, M. (2022). *Palestina (e Israel), entre intifadas, revoluciones y resistencia*. Luján: EdUNLu.
- Martinelli, M. (2025). *Geopolítica del genocidio en Gaza*. Buenos Aires: CLACSO.
- Martínez, B. (2019, 14 de febrero). Cómo ser mujer y cineasta árabe. *El Periódico*. Consultado el 26 de mayo de 2025 en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190214/mujeres-cineastas-paises-arabes-7304834>
- Orús, A. (2024, 26 de septiembre). Industria del cine mundial—Datos estadísticos. *Statista*. Consultado el 26 de mayo de 2025 en: <https://es.statista.com/temas/11214/industria-del-cine-mundial/#topicOverview>
- Palestine Film Institute. (s/f). Disponible en: <https://www.palestinefilm-institute.org/>
- Pappe, I. (2007). *Historia de la Palestina moderna*. Madrid: Akal.
- Pappe, I. (2023, 21 de octubre). Amigos y amigas israelíes: por esto apoyo a los y las palestinas. *Rebelión*. Disponible en <https://rebellion.org/amigos-y-amigas-israelies-por-esto-apoyo-a-los-y-las-palestinas/>
- Rabinyan, D. (2017). *Todos los ríos del mundo*. Barcelona: Ediciones B.
- Rambla, J. M. (2023, 25 de octubre). La lucha del cine palestino contra los fantasmas del olvido y la tragedia del presente. *El Salto*. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <https://www.elsaltodiario.com/cine/lucha-del-cine-palestino-fantasmas-del-olvido-tragedia-del-presente>
- Said, E. (1993, 21 de octubre). The Morning After. *London Review of Books*, 15(20). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v15/n20/edward-said/the-morning-after>
- Shalal, A. y Reid, T. (2025, 5 de mayo). Trump orders 100 % tariff on foreign-made movies to save 'dying' Hollywood. *Reuters*. Consultado el 26 de mayo de 2025 en: <https://www.reuters.com/business/media-telecom/trump-announces-100-tariff-movies-produced-outside-us-2025-05-04/>

- The Times of Israel Staff. (2015, 31 de diciembre). Book nixed for schools over 'intermarriage' fears flies off the shelves. *The Times of Israel*. Consultado el 10 de mayo de 2025 en: <https://www.timesofisrael.com/book-nixed-for-curricula-over-intermarriage-fears-flies-off-the-shelves/>
- Wolf, E. (1982). *Europa y la gente sin historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

# *Palestina, otro Vietnam*: cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo<sup>1</sup>

Carolina Bracco

Facultad de Filosofía y Letras (FFL)  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
cbracco@filo.uba.ar

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0070>

## Resumen

Este artículo analiza *Palestina, otro Vietnam* (1971), película del Colectivo de Cine del Tercer Mundo conformado por Jorge Denti, Manuela Generali y Jorge Gianonni, realizada en Beirut durante un momento de auge del cine revolucionario palestino y de estrechos vínculos con el movimiento de Cine del Tercer Mundo. A partir de entrevistas inéditas con sus protagonistas y colaboradores se reconstruye el contexto político y cultural en el que se gestó la obra, así como las condiciones materiales y las redes de solidaridad que hicieron posible su producción independiente. El análisis filmico examina cómo la película articula una narrativa descolonizadora y militante, centrada en el rol de las mujeres palestinas en la lucha armada, y cómo

*Palestina, otro Vietnam*: cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo. Carolina Bracco. Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Universidad de Buenos Aires (UBA)



1. Este artículo forma parte del Proyecto PICT-2021-I-A-00996: "Diálogos transnacionales del audiovisual político de América Latina: Encuentros, redes e imaginarios en la segunda mitad del siglo XX".

dialoga con las estéticas y estrategias de otros cines de liberación nacional de la época. El estudio se inscribe en una historiografía que aborda al cine palestino como práctica cultural y política transnacional, atenta a la circulación de imágenes, saberes y alianzas entre América Latina, el Mundo Árabe y los movimientos antiimperialistas globales. Al poner en diálogo la obra con las teorías del Tercer Cine y con testimonios directos de sus protagonistas, el artículo ilumina tanto las continuidades como las especificidades del cine palestino en el contexto de la solidaridad internacional de fines de los sesenta y comienzos de los setenta.

### ***Palestina, outro Vietnã: cinema militante, redes transnacionais e representação da revolução palestina no contexto do Cinema do Terceiro Mundo***

Resumo

Este artigo analisa *Palestina, outro Vietnã* (1971), filme do Coletivo de Cinema do Terceiro Mundo formado por Jorge Denti, Manuela Generali e Jorge Gianonni, realizado em Beirute durante um momento de auge do cinema revolucionário palestino e de fortes vínculos com o movimento de Cinema do Terceiro Mundo. A partir de entrevistas inéditas com seus protagonistas e colaboradores, reconstrói-se o contexto político e cultural em que a obra foi concebida, bem como as condições materiais e as redes de solidariedade que possibilitaram sua produção independente. A análise fílmica examina como o filme articula uma narrativa descolonizadora e militante, centrada no papel das mulheres palestinas na luta armada, e como dialoga com as estéticas e estratégias de outros cinemas de libertação nacional da época. O estudo inscreve-se em uma historiografia que entende o cinema palestino como uma prática cultural e política transnacional, atenta à circulação de imagens, saberes e alianças entre a América Latina, o mundo árabe e os movimentos anti-imperialistas globais. Ao colocar a obra em diálogo com as teorias do Terceiro Cinema e com testemunhos diretos de seus criadores, o artigo

#### **Palabras clave:**

Cine militante, solidaridad internacional, revolución, Tercer Mundo, Palestina.

#### **Palavras-chave:**

Cinema militante, solidariedade internacional, revolução, Terceiro Mundo, Palestina.

ilumina tanto as continuidades quanto as especificidades do cinema palestino no contexto da solidariedade internacional do final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

***Palestine, Another Vietnam: Militant Cinema, Transnational Networks, and the Representation of the Palestinian Revolution in the Framework of Third World Cinema***

Abstract

This article analyzes *Palestine, Another Vietnam* (1971), a film by the Third World Cinema Collective composed of Jorge Denti, Manuela Generali, and Jorge Gianonni, made in Beirut during a time of heightened Palestinian revolutionary cinema and strong ties with the Third World Cinema movement. Drawing on unpublished interviews with the film's creators and collaborators, the article reconstructs the political and cultural context in which the film was conceived, as well as the material conditions and solidarity networks that enabled its independent production. The film analysis explores how the work articulates a decolonial and militant narrative, centered on the role of Palestinian women in the armed struggle, and how it engages with the aesthetics and strategies of other national liberation cinemas of the time. This study contributes to a historiography that approaches Palestinian cinema as a transnational cultural and political practice, attentive to the circulation of images, knowledge, and alliances between Latin America, the Arab World, and global anti-imperialist movements. By placing the film in dialogue with Third Cinema theories and direct testimonies from its makers, the article sheds light on both the continuities and specificities of Palestinian cinema within the context of international solidarity in the late 1960s and early 1970s.

**Key words:**

Militant cinema, international solidarity, revolution, Third World, Palestine.

## Introducción

El cine palestino comenzó a configurarse como proyecto nacional hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, en estrecho vínculo con los movimientos de Cine del Tercer Mundo. En ese marco, comparte una estética militante y descolonizadora con el cine político que se desarrollaba en América Latina, marcada por una búsqueda de nuevas formas de representación ligadas a las luchas de liberación nacional.

Luego de la guerra de 1948, en la que la población originaria de Palestina fue masacrada y expulsada de su patria —y por ello conocida en árabe como la *nakba* (catástrofe)—, los palestinos se encontraban en una situación de completo desarraigo.<sup>2</sup> En la década siguiente, la idea de conformar una entidad política

palestina comenzó a tomar forma tanto en la retórica de los líderes de la región como en la propia población palestina. Tras la resistencia popular a la ocupación israelí de la Franja de Gaza en 1956, un grupo de palestinos originarios de ese lugar instalados en los Estados del Golfo fundaron Fatah,<sup>3</sup> una organización independiente de los gobiernos árabes y de los partidos políticos. Su ideología era simple pero convincente: tomar en manos de los palestinos la lucha por la liberación de su tierra y exigir el retorno de los refugiados. En 1964, por iniciativa del liderazgo árabe y la presión de la nueva dirigencia palestina, se creó la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), que nucleó a todas las facciones palestinas existentes y se constituyó como el único legítimo representante de la población palestina.<sup>4</sup>

2. Tras el establecimiento definitivo de la mayoría judía en el país y la expulsión de la población nativa, una nueva realidad demográfica se conformó en torno a tres grupos: i) los palestinos que se quedaron en el ahora Israel y se convirtieron en la minoría árabe del país, alrededor de 60.000 de los 900.000 que había originalmente; ii) aquellos que se quedaron o se trasladaron a zonas no ocupadas por Israel hasta 1967 (en Cisjordania bajo el control del emirato de Transjordania, y en Gaza bajo control egipcio), aproximadamente un millón de habitantes; y iii) unos 300.000 habitantes que huyeron a Líbano, Transjordania y Siria y se convirtieron en refugiados (Abu-Lughod, 1971).

3. El nombre Fatah, acrónimo árabe invertido de *Harakat al-Tahrir al-Watani al-Filastini* (Movimiento de Liberación Nacional Palestina), apareció por primera vez en la revista *Filastinuna, Nida' al-Hayat* (Nuestra Palestina, El Llamado de la Vida), publicada en Beirut en octubre de 1959. A partir de entonces, comenzaron a formarse células del grupo en la Franja de Gaza, Jordania, Egipto, Siria, Líbano, Kuwait, Qatar y Arabia Saudita. La dirigencia del movimiento concebía la lucha armada como vía principal para liberar Palestina, inspirándose en las revoluciones de Argelia, Cuba y Vietnam. Su estrategia preveía tres etapas: primero, operaciones guerrilleras limitadas por parte de los fedayines para desgastar al enemigo; luego, una guerra de guerrillas más amplia basada en el apoyo popular; y finalmente, una guerra popular prolongada orientada a la liberación total (Institute for Palestine Studies).

4. Desde una etapa temprana, Fatah ejerció una influencia predominante. Su líder, Yasser Arafat, fue

Durante esos primeros años, la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Medio Oriente (UNRWA, por sus siglas en inglés) desempeñó un rol crucial en la configuración de las primeras representaciones internacionales sobre los palestinos, retratados como víctimas anónimas por medio de fotografías que apelaban a la compasión humanitaria, enmarcadas en una lógica visual propia del imperialismo liberal europeo. Estas imágenes, si bien respondían a intereses institucionales —como la recaudación de fondos—, también sirvieron como prueba material de la existencia palestina frente al intento de borramiento sionista.<sup>5</sup> Sin embargo, los palestinos tenían escaso control sobre estas narrativas visuales hasta que, tras la guerra de 1967 y la reorganización de la OLP bajo el liderazgo de grupos militantes, comenzó a gestarse un viraje. Las distintas facciones políticas impulsaron sus propios medios de comunicación —prensa, afiches, fotografía, cine, artes escénicas y plásticas— como

herramientas para afirmar una identidad colectiva emancipada y establecer vínculos internacionales con otros movimientos revolucionarios. Así, el arte pasó a ser una práctica política fundamental para disputar el relato dominante y reclamar agencia simbólica en la lucha anticolonial.

En 1968 la Revolución Palestina, que oficialmente había comenzado en 1965 (Sayigh, 1979), se vio revigorizada con la victoria sobre el ejército israelí en la batalla de al-Karameh. Ese mismo año, bajo los auspicios de Fatah, se creó la Unidad de Cine Palestino (UCP), cuyos fundadores fueron Mustafa Abu Ali, Sulafa Jadallah y Hani Jawharieh. Con los precarios equipos que tenían, sus integrantes comenzaron a fotografiar y filmar la vida cotidiana de los refugiados y las actividades militares que empezaron a desarrollar en Jordania, Siria y Líbano. En 1969 la UCP filmó su primera película *No to a Peaceful Solution* (*No a la solución pacífica*), donde se reflejaba la reacción palestina al llamado Plan Rogers. Al año siguiente, la UCP cubrió los enfrentamientos

---

elegido presidente en 1969 por el Comité Ejecutivo de la OLP. Otras facciones políticas de la primera época incluyen al Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP) y al Frente Democrático Popular para la Liberación de Palestina (FDPLP).

5. Shlomo Sand (2008) define el sionismo como un proyecto nacionalista moderno que transformó narrativas religiosas en argumentos políticos para justificar la creación del Estado de Israel. Según este autor, el sionismo se apoyó en el mito de un exilio forzado y en la idea de un «retorno» milenario, cuando en realidad las comunidades judías se expandieron mayormente a través de conversiones y no de expulsiones, y el «pueblo judío» como nación histórica unificada es una construcción reciente, vinculada a los procesos de nacionalismo europeo del siglo XIX. Desde esta perspectiva, rechaza la noción de un «derecho histórico» automático sobre Palestina y plantea que el sionismo debe entenderse como un nacionalismo secular que reelabora tradiciones religiosas para fundar un proyecto político moderno.

entre las milicias palestinas y el ejército jordano que precedieron a las masacres en los campamentos conocidas como Septiembre Negro (Habashneh, 2023).

Luego de estos episodios, en julio de 1971 el liderazgo palestino y la UCP se trasladaron a Beirut, motorizando con su actividad el ferviente movimiento cultural y político que ubicó a la capital libanesa en el epicentro del arte y pensamiento árabe. En ese contexto, tanto la UCP como otras organizaciones cinematográficas ligadas a facciones palestinas<sup>6</sup> propiciaron el desarrollo de un cine alternativo en la región, tradicionalmente bajo la hegemonía de la industria egipcia.

Uno de los objetivos de este nuevo cine, necesariamente militante, era crear una narrativa propia que desafiara al «orientalismo cinematográfico» de algunos realizadores que narraban la realidad palestina posicionándose por fuera de ella. En palabras de Mustafa Abu Ali:

Cuando un cineasta árabe (que puede ser también palestino) trata en una película la

cuestión palestina, a veces tiende a hacerlo al modo de un «orientalista», es decir, como alguien exterior al mundo que describe. Esta deformación me parece fruto de un proceso lamentable de renuncia a la naturaleza cultural y política del tema. Esta deformación del mundo árabe, y esta aculturación hacia un modelo extranjero, no es propia solamente del mundo árabe: la encontramos en todo el Tercer Mundo. Tampoco es exclusiva del cine, sino que se percibe en otros dominios culturales. Nos enfrentamos a un problema complejo al que no podremos encontrar una solución si no comprendemos el sentido del colonialismo en todas sus formas, y especialmente en su forma cultural. Para entender la revolución, necesitamos también desarrollar nuestra comprensión del proceso de liberación y de la liberación cultural. El cine revolucionario, al igual que la cultura revolucionaria en general, debe participar en la lucha contra este fenómeno del orientalismo, afirmando al mismo tiempo la identidad de aquellos valores locales que son progresistas y, a la vez, promoviendo la emergencia de nuevos

6. La UCP ayudó a establecer el Grupo de Cine Palestino, que se unió al Centro de Investigación de la OLP. El Grupo cambió posteriormente su nombre a *Palestine Films*, la Institución Cinematográfica Palestina, como parte del Departamento de Información Unificado de la OLP. Entre los cineastas que colaboraron con esta institución se encuentran Mustafa Abu Ali, Samir Nimer, Qasim Hawal y Rasmi Abu Ali. También surgieron otros grupos cinematográficos como parte del Comité Artístico del Departamento de Información del FPLP. En esta primera etapa de desarrollo del sector cinematográfico palestino en los años setenta, la producción de cine estuvo fragmentada entre los distintos grupos de la resistencia palestina y el Departamento de Información y Cultura de la OLP. Debido a esta fragmentación, los presupuestos fueron escasos y la calidad de las producciones fue limitada.

valores revolucionarios. Al favorecer la aparición de estos valores, inventaremos un arte y crearemos una estética que, al realizar este programa, enriquecerán el patrimonio de la humanidad con formas nuevas, capaces de aportar al conjunto del cine revolucionario internacional. (Abu Ali, 1977:17–18).

El cine palestino buscaba así luchar contra el fenómeno del orientalismo y la aculturación, afirmando una serie de valores sociales propios a través de la creación de una estética revolucionaria que lo hermanaba con el movimiento de Cine del Tercer Mundo. Esta filiación no implicaba, sin embargo, una homogeneidad en las formas ni en las estrategias. En su análisis de la influencia del manifiesto de 1969 *Hacia un Tercer Cine*<sup>7</sup> de Solanas y Getino en el mundo árabe, el director tunecino Ferid Boughedir (2021 [1979]) subrayaba que la principal diferencia entre la teoría del Tercer Cine latinoamericano y el cine de intervención producido en África y el mundo árabe radicaba en los contextos históricos y coloniales que los moldearon. Mientras América Latina enfrentó procesos de colonización y neocolonización principalmente económicos y políticos, las sociedades árabes fueron objeto de una colonización total, que implicó una

fractura profunda de su identidad cultural y lingüística. En consecuencia, muchas películas árabes se enfocaron en afirmar una identidad cultural que, desde una mirada externa, podía parecer nacionalista o incluso folclórica, pero que respondía a una necesidad urgente de reconstrucción poscolonial. Boughedir cuestionaba el idealismo romántico del Manifiesto latinoamericano, que proponía un cine de guerrilla capaz de reemplazar las armas por cámaras, y planteaba que, en contraste, los cineastas árabes más comprometidos optaron por una estrategia paciente y constante, lo que denominaba la «política del grano de arena». Finalmente, recuperaba una idea central del propio Solanas: que el Tercer Cine debía adaptarse a cada realidad local. Así, una película que parecía moderada en un contexto podía ser profundamente subversiva en otro. De allí que muchos cineastas de la región trabajaran preguntándose hasta dónde podía llegar su cine sin ser censurado, y experimentaban formal y políticamente para empujar ese límite cada vez más lejos (78–79).

Esta búsqueda por ampliar los márgenes de lo posible llevó a que numerosos directores encontraran en la OLP un espacio de refugio creativo y político, especialmente aquellos que no podían filmar libremente

7. El manifiesto *Hacia un Tercer Cine* fue traducido al árabe por el director sirio Omar Amiralay, pero su circulación fue limitada. Mucho mayor fue la difusión de la traducción al francés —realizada por Guy Hennebelle, crítico e intelectual profundamente comprometido con el Cine del Tercer Mundo— en los países que, como Túnez, fueron colonizados por Francia y donde intelectuales y artistas hablan con fluidez esta lengua.

en sus países de origen debido a la censura. En contextos como el sirio o el egipcio, donde los aparatos estatales controlaban guiones, rodajes y montajes, la posibilidad de experimentar estaba profundamente restringida. Al mismo tiempo, sin embargo, la causa palestina era instrumentalizada por los regímenes árabes como un emblema de legitimidad popular, lo que, paradójicamente, generaba también espacios —aunque acotados y contradictorios— para que ciertos cineastas pudieran acceder a recursos estatales y producir obras innovadoras. En este escenario, el cine palestino se posicionó de manera transversal entre los aparatos públicos emergentes de la industria regional y las redes de solidaridad internacional, dando lugar a experiencias de coproducción que desbordaban los marcos nacionales y articulaban una estética y una política de liberación en común.

Así, a lo largo de los primeros años de desarrollo del cine revolucionario palestino, la producción cinematográfica estuvo marcada por una estructura colectiva, militante y transnacional. Tal como señalan los propios integrantes de las instituciones cinematográficas vinculadas a la OLP, el número de cineastas palestinos propiamente dichos era limitado, y en el contexto de Beirut apenas se contaban once técnicos involucrados activamente. Sin embargo, esta reducida nómina no se consideraba una limitación, ya que se promovía una visión colaborativa en la que la autoría individual

se subordinaba al proyecto colectivo. En este sentido, nombres como el de Mustafa Abu Ali aparecían con frecuencia en los créditos no solo por su labor creativa, sino también por su rol organizativo dentro de la estructura institucional. A su vez, se subrayaba que no existía una separación rígida entre las películas realizadas por cineastas palestinos y aquellas producidas por cineastas árabes solidarios de otras nacionalidades, siempre que se integraran al proyecto político y cultural palestino (Hennebelle, Le Péron y Cheriaa, 1972).

La labor cinematográfica no se reducía únicamente a la producción de películas, sino que incorporaba la distribución como una dimensión central del proyecto revolucionario. La «distribución militante» fue especialmente activa desde 1968 en Jordania, donde las proyecciones se realizaban en pueblos, campamentos de refugiados y entre comunidades beduinas. El repertorio incluía películas de Vietnam, Argelia, Cuba y China, obras de cinematografías también comprometidas con procesos de liberación nacional. Tras la represión de 1970 y la pérdida de equipamiento, la distribución continuó en menor escala, aunque con nuevas estrategias: al finalizar las proyecciones, se entregaban cuestionarios mimeografiados para recoger las reacciones del público. Esta práctica buscaba generar un diálogo real con las audiencias y adaptar los contenidos a sus experiencias y necesidades, en clara oposición al cine comercial impuesto por

los aparatos coloniales o neocoloniales. Uno de los logros más significativos de estas experiencias fue la posibilidad de que los palestinos se vieran a sí mismos representados en pantalla, lo que generaba un sentimiento de reconocimiento y dignidad frente a la invisibilización sistemática sufrida durante décadas. En este sentido, el objetivo del cine no era simplemente narrar una historia, sino acompañar y fortalecer el proceso histórico del pueblo palestino, constituyéndose en una herramienta pedagógica, emocional y política (Hennebelle, Le Péron y Cheriaa, 1972).

Así, se concebía al cine revolucionario como una práctica orientada a confrontar el imperialismo en todas sus formas: militar, económico y cultural. En este marco, subrayaban la necesidad de construir alianzas entre cineastas del Tercer Mundo y de formular una estética y una práctica fílmica descolonizadora, capaz de romper con la hegemonía cultural del imperialismo occidental. El objetivo era promover un cine popular en el que las masas se reconocieran como sujetos históricos y no como meros objetos de representación. Esta visión quedó plasmada en el Manifiesto del Grupo de Cine Palestino publicado en Beirut en 1972 por cineastas e intelectuales vinculados al Centro de Investigación de la OLP. El texto constituye una crítica radical al cine árabe comercial y una apuesta por un cine militante, colectivo y descolonizador al servicio de la revolución. Frente

a la evasión estética dominante, el grupo proponía una práctica cinematográfica articulada con el contenido político, capaz de documentar la lucha del pueblo palestino, movilizar a las masas y construir alianzas internacionales. Concebido como parte integral del proyecto revolucionario palestino y árabe, el cine debía operar desde una institucionalidad propia, con una estética alternativa y una función pedagógica y estratégica en el marco de la resistencia (Dickinson, 2018).

En tanto proyecto emancipatorio, la revolución también captó la atención y la imaginación de cineastas no árabes. Las películas filmadas por los directores de la OLP y sus invitados crearon un tipo de visibilidad diferente de la causa, enraizándola en los movimientos de liberación de la época. Como representaciones de la experiencia palestina, las películas contribuyeron a la fabricación de la revolución al representarla, justamente, como una revolución. Se buscaba de esta manera establecer una vía de comunicación entre la población dispersa en diferentes países, difundir diferentes aspectos de la cultura palestina y trazar puentes con las redes de solidaridad internacional.

En ese contexto, varios cineastas políticamente comprometidos de distintas partes del mundo viajaron a Jordania y Líbano para presenciar de cerca las actividades de la revolución palestina. La mayoría de ellos realizó documentales que difundían los objetivos políticos

del movimiento y documentaban su compromiso con la lucha armada. Sin embargo, algunos casos excepcionales propusieron una reflexión más profunda sobre las relaciones entre política, imagen y circulación mediática. Como señala Nadia Yaqub (2018), entre estos destacan Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, así como Masao Adachi y Koji Wakamatsu. En 1970, Fatah –con financiamiento de la Liga Árabe– encargó a Godard y Gorin la realización de un film titulado *Until Victory*, que no logró completarse debido al estallido de la guerra civil en Jordania, pero cuyo material fue reutilizado en *Ici et Ailleurs* (1976), codirigido con Anne-Marie Miéville. Por su parte, Adachi y Wakamatsu visitaron la región bajo los auspicios del FPLP, lo que dio lugar a *The Red Army/PFLP: Declaration of World War* (1971). Estos cineastas no solo registraron la revolución, sino que la convirtieron en un punto de partida para explorar críticamente las condiciones de posibilidad del cine político en el Tercer Mundo.

En esta misma línea surgió el proyecto del Colectivo de Cine del Tercer Mundo (C3M), conformado por Jorge Denti, Jorge Gianonni, Manuela Generali y Beppe Scavuzzo, quienes, sin apoyo institucional, político,<sup>8</sup> ni recursos económicos,

emprendieron un viaje por tierra en una combi que bautizaron *masha'alah* (expresión árabe que significa «que así lo haya querido Dios»), cruzando Europa y el Mediterráneo hasta llegar a Líbano. Allí, en plena efervescencia revolucionaria y con el Movimiento de Liberación Palestina en auge, registraron lo que luego se convertiría en *Palestina, otro Vietnam*.

### **Manuela y «los dos Jorges» viajan a Beirut**

El interés internacional por la revolución palestina no se limitó al campo artístico, sino que fue acompañado por el despliegue de una activa «diplomacia revolucionaria» por parte de las facciones palestinas, especialmente Fatah, que buscaban consolidar redes de solidaridad en Europa y los movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo. En el caso francés, dicha labor se vio facilitada por la experiencia y los recursos heredados del Frente de Liberación Nacional argelino (Mamarbachi, 2020). En enero de 1969, la Gauche Prolétarienne (GP) organizó un mitin en solidaridad con el pueblo palestino bajo consignas como «¡Fatah vencerá!» y «¡El sionismo no pasará!». Ese mismo año, el representante no oficial de la OLP, Mahmoud Hamchari, propuso

8. Otros proyectos de la época se enfocaron en experiencias políticas determinadas, como las italianas: *La lunga marcia del ritorno* (La larga marcha del retorno) (1970), dirigida por Ugo Adilardi, que describía las actividades del recientemente conformado FDPLP; y *al-Fatah* (1970), dirigida por Luigi Perlli y financiada por el Partido Comunista Italiano, ambas filmadas en Jordania.

al grupo visitar los campos palestinos, invitación que fue aceptada en agosto. Representantes de la GP, entre ellos Alain Geismar y Léo Lévy, viajaron al campamento de al-Karameh en Jordania, donde se encontraba el Estado Mayor de la OLP y la rama militar de Fatah, al-Asifa, liderada por Yasser Arafat.<sup>9</sup> Esta visita fortaleció los vínculos entre la izquierda maoísta francesa y la resistencia palestina, evidenciando cómo la causa palestina operaba como catalizador de articulaciones políticas, culturales y cinematográficas en el marco de un internacionalismo revolucionario más amplio.

Como parte de este clima de época, el exiliado cineasta argentino Jorge Denti y su pareja, la artista visual suiza Manuela Generali,<sup>10</sup> habían formado parte del movimiento artístico-político derivado del mayo francés, donde el mencionado Alain Geismar ocupó un rol preponderante. Denti, por su parte, había participado junto a Copi, Julio Cortázar y Antonio Seguí de la larga ocupación de la Casa Argentina en protesta contra la dictadura

de Juan Carlos Onganía (1966–1970) y en solidaridad con las luchas estudiantiles en París. Para 1969 la pareja estaba decepcionada por el desvanecimiento de la agitación del año anterior y se acercó a otros espacios. Se interesaron por la revolución palestina y contactaron a unos palestinos, con los que mantuvieron una serie de encuentros y les proveyeron contactos con Fatah, a partir de los cuales comenzaron a gestar la idea de viajar y realizar una película.

Movilizados por la necesidad de encontrar un nuevo eje para sus búsquedas políticas y estéticas, Jorge Denti logró entusiasmar a su amigo Jorge Gianonni —con quien había filmado *Molotov Party* en Londres— para sumarse a un nuevo proyecto que situara la cámara del lado de las revoluciones en curso. Ambos compartían la desilusión con el devenir de las movilizaciones europeas tras el 68: «Comprendimos que las razones del cambio verdadero no habríamos de encontrarlas en el centro del mundo desarrollado, sino en las periferias, en los países pobres o en aquellos que viven una

9. Los Comités de Apoyo a la Revolución Palestina (*Comités Palestine*) fueron creados por la izquierda palestina el 10 de febrero de 1969, aunque sus acciones comenzaron a materializarse con fuerza tras Septiembre Negro en 1970. Activos hasta 1972 en Francia, estuvieron compuestos principalmente por trabajadores y estudiantes árabes. Fueron una de las primeras organizaciones en solidarizarse con la causa palestina en el país y dieron origen al Movimiento de Trabajadores Árabes (MTA) en 1972. Vinculados a los maoístas de la *Gauche Prolétarienne*, mantenían lazos estrechos con organizaciones palestinas tanto en Medio Oriente como en Francia, especialmente con los primeros representantes no oficiales de la OLP (Hajjat, 2022).

10. Emmanuela, tal como aparece en los créditos de la película *Palestina, otro Vietnam*, adoptó luego el nombre de «Manuela».

revolución» (Gianonni, 1974:42), afirmaba unos años después.

Impulsados por ese diagnóstico compartido, los dos argentinos se propusieron filmar una película sobre la participación de las mujeres palestinas en la revolución. Manuela recuerda que, incluso antes de pensar en viajar a Palestina, ella ya había comenzado a estudiar árabe en París, en un contexto donde el feminismo europeo también miraba hacia las luchas del Tercer Mundo: «Yo siempre rechacé la idea de Europa. El 68 fue fantástico pero el 69 una desilusión. Empezamos a leer lo que pasaba en Palestina, y nos preguntábamos si las mujeres participaban en esa revolución», recuerda en la entrevista que realizamos con ella.

Luego de atravesar sin dificultades los países de Europa del Este y Turquía, el grupo llegó a Beirut<sup>11</sup> y estacionó su combi en la costa norte de la capital, frente al exclusivo Casino du Liban. Desde allí se trasladaron a diferentes ciudades cercanas y limítrofes, seguidos de cerca por las autoridades y servicios de inteligencia<sup>12</sup> (Generalí, en entrevista, 2020).

En el inicio de la década del 70 Beirut consolidaba su papel como capital cultural y política del Mundo Árabe, encarnando una multiplicidad de rostros que iban desde el centro intelectual panarabista hasta la ciudad del espectáculo y el ocio.<sup>13</sup> Las aspiraciones modernizadoras del país y la agitación revolucionaria encontraban en Beirut un epicentro político y cultural en

**11.** Según el relato de Manuela Generalí, llegaron el 1° de enero de 1970 y se quedaron casi un año. Por los acontecimientos incluidos en la película detallados más adelante, es más probable que haya sido más hacia mediados de ese año.

**12.** Son numerosas las anécdotas narradas por Jorge Denti y Manuela Generalí en estos traslados en los que llevaban a palestinos que no tenían papeles de un punto a otro, cómo las autoridades fronterizas desarmaban la combi cada vez que querían atravesar un paso y ellos presionaban para que la volvieran a ensamblar. En una de esas ocasiones, poco después del secuestro de los aviones suizos por el Frente Popular para la Liberación de Palestina (7 de septiembre de 1970), fueron detenidos en el desierto. Al presentar su pasaporte suizo, Manuela fue arrestada y llevada a una cárcel masculina, ya que no había una de mujeres, en medio del camino a Baalbek. Pasó allí la noche, ya que las autoridades afirmaron que el único teléfono disponible —de manivela— solo funcionaba durante el día. «Por supuesto que yo era la única mujer», recuerda, «y me acuerdo de que Jorge se puso frente a la puerta de la cárcel y gritaba “¡Estoy aquí, eh!”. Fui liberada al día siguiente» (Generalí, en entrevista con la autora).

**13.** Una escena que condensa la superposición de realidades en el Líbano de entonces es la coronación de Georgina Rizk como Miss Líbano en 1971. Al año siguiente, se convirtió en la primera árabe en ganar el certamen Miss Universo y contrajo matrimonio con Ali Hasan Salameh, militante palestino de Septiembre Negro, involucrado en la operación de Múnich de 1972. A raíz de su relación con él, se le prohibió asistir al certamen Miss Universo 1973 en Puerto Rico, donde debía entregar su corona. Apodado «el príncipe rojo» por su presencia mediática y su vida lujosa, Salameh fue asesinado por el Mossad en 1979.

tensa convivencia. Su vibrante vida nocturna, la proliferación de cines, editoriales y cafés literarios, así como la presencia de una clase media urbana y cosmopolita transformaron las formas de sociabilidad. Este dinamismo atrajo a intelectuales como Ghassan Kanafani, figura clave de la cultura palestina revolucionaria, quien convirtió a Beirut en su plataforma política y literaria como portavoz del FPLP y editor de su periódico *al-Hadaf*.

Simultáneamente, Beirut funcionaba como un espacio de encuentro entre corrientes ideológicas enfrentadas —nasseristas, baazistas, marxistas— y como refugio para cineastas e intelectuales perseguidos por la censura en sus países. Su atractivo cosmopolita no sólo se explicaba por su clima liberal y la relativa libertad de prensa, sino también por su infraestructura educativa (como la Universidad Americana de Beirut, fundada en 1866) y su conexión con redes financieras y petroleras regionales, que propiciaron un boom turístico y de construcción, particularmente entre las élites del Golfo. No obstante, esta modernidad coexistía con una precaria provisión de servicios públicos, una densa red de intrigas políticas y una intensa actividad de servicios de inteligencia internacionales. Así, Beirut encarnaba una paradoja: su complejidad dio forma a un mito urbano

que atrajo tanto a árabes como a europeos y estadounidenses (Kassir, 2010).

En este escenario de contradicciones se movieron durante casi un año Manuela, «Jorge uno» y «Jorge dos», como los llamaban los palestinos que los recibieron en su casa; Mustafa Abu Ali y Khadijeh Habashneh, quien ocupaba un rol destacado en la Organización Política de Mujeres de Fatah y fue la primera mujer palestina en dirigir una película.<sup>14</sup> Recuerda en una entrevista:

Mi esposo, Mustafa Abu Ali, los invitó no sólo a comer, sino también a quedarse con nosotros en nuestra casa durante algunos días, cuando estaban en Beirut. Yo había llegado hacía sólo unos días desde Amán, después de renunciar a mi trabajo allí para unirme a mi esposo y a la revolución en el Líbano. Estaba fascinada por conocer a revolucionarios de América Latina y muy interesada en saber sobre los Tupamaros. Les hablé del rol de las mujeres en la revolución, aunque no me moví con ellos durante su recorrido. Estaba muy ocupada como miembro de la Oficina de la Mujer, luego de que huyéramos de Jordania. En ese momento estábamos trabajando en reorganizar la Organización Política de Mujeres dentro de Al Fatah, el Movimiento Nacional de Liberación, y también en reconstituir la Unión General de Mujeres Palestinas en

14. Se trata del documental *Atfal, w laken* («Niños... y sin embargo»), filmado en 1979 y recientemente restaurado, que muestra la vida de los huérfanos tras la masacre israelí del campamento palestino Tal al-Za'atar en 1976.

los campos de refugiados y en los barrios populares. (Creo que no les conté a ellos sobre estas tareas). Según recuerdo, el grupo estaba interesado en general en hacer un film sobre la revolución palestina, pero también mostraba un interés particular en el papel de las mujeres en la lucha. (Habashneh, en entrevista con la autora, 2024).

Según el relato de Manuela Generali, la estadía con la pareja de palestinos duró casi un año hasta que repentinamente les dijeron que ya no podían brindarles protección y tenían que irse de inmediato. Partieron ese mismo día, con el material filmado por tierra hacia Europa. Allí recibieron la ayuda de Enzo Rosellini y la productora de su familia, San Diego Cinematográfica, que financió el montaje, diseño sonoro y posproducción. El film terminado fue narrado en inglés por Giuseppe Vaporetto, cineasta italiano radicado en Inglaterra, y por una camarada palestina cuyo nombre no se especifica (Denti, 2014). También se hizo una versión en italiano, ya que el C3M estaba basado en ese país. La película ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine y Televisión de Iraq en 1973. También fue doblada al español y se estrenó en Buenos Aires en la Conferencia del Comité de Cine del Tercer Mundo en

1974, en el auditorio Kraft de la ciudad, antes de exhibirse en varias salas de cine en Argentina. En ese momento, Jorge Giannoni, recién llegado al país tras su largo exilio en Europa, estaba a cargo de la cinemateca del efímero Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte», con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.<sup>15</sup>

### **Palestina, otro Vietnam**

A pesar de su corta duración —apenas 22 minutos— *Palestina, otro Vietnam* logra condensar de forma reveladora la percepción y el posicionamiento político del C3M respecto a la lucha palestina. Su potencia reside no solo en los acontecimientos elegidos y en la retórica maoísta que los estructura, sino también en el extenso período de convivencia con diversos actores de la Revolución Palestina. Durante su estadía, los cineastas mantuvieron conversaciones políticas con militantes, cuadros culturales y combatientes, lo que les permitió construir una mirada comprometida y situada. Según recuerda Jorge Denti, estos intercambios les permitieron acceder a una cosmovisión profundamente movilizadora, difícil de captar desde una distancia meramente analítica o documental (Denti en entrevista con Jaime, 1996).

**15.** La Cinemateca desarrolló principalmente dos actividades: la preparación de películas que se distribuían en función de los pedidos de instituciones públicas o populares y la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo, cuya actividad más importante fue la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo (Mestman, 2007).

Esta cercanía también estuvo mediada por una experiencia material compartida: «Durante todo el rodaje, prácticamente no tuvimos dinero. Esto nos obligó a racionar estrictamente nuestros recursos, al punto de que tuvimos una dieta limitada y pobre. Pero creo que tales circunstancias también nos ayudaron a comprender, casi íntimamente, la vida de las partes más humildes y empobrecidas de la población palestina» (Denti, 2014). La precariedad de medios y condiciones no solo marcó el proceso de filmación, sino que configuró una sensibilidad política y afectiva particular en los miembros del C3M, permitiéndoles acercarse a la cotidianidad de los refugiados desde una perspectiva vivencial más que distante o etnográfica.

En este marco, el documental se erige como una obra singular dentro del cine internacionalista de la época. La lectura del contexto regional, el montaje de imágenes propias y de archivo de la UCP, la articulación de una narrativa descolonizadora y, en particular, el énfasis en el rol de las mujeres dentro del proceso revolucionario dotan a la película de una densidad política y estética excepcional. Estos elementos no solo reflejan la comprensión que el colectivo construyó en su experiencia de campo, sino que posicionan al film como una pieza fundamental en la genealogía del cine militante transnacional.

El título elegido hace referencia a la famosa frase del Che Guevara de «crear dos, tres, muchos Vietnams» (1965) e inserta

desde el inicio a Palestina en línea con otros movimientos de liberación nacional del momento, destacando su carácter revolucionario y antiimperialista. La película comienza con imágenes de archivo que remiten a aspectos culturales palestinos: una escena en blanco y negro serena de música del laúd y mujeres cargando naranjas es irrumpida por ataques aéreos. Un cartel rojo, acorde a la estética propia del cine militante, anuncia: «La agresión, guerra de junio de 1967», a partir de la cual se introducen los acontecimientos de la guerra, acompañados de imágenes de heridos, niños abandonados, desplazados, contrapuestos a la primera ministra israelí Golda Meir riendo. Tras esta breve presentación, una voz en off señala que «luego de la agresión de 1967 la única resistencia a la agresión israelí fue llevada adelante por los palestinos», marcando el fin del apoyo árabe y el comienzo del movimiento autónomo palestino en su pasaje de campesinos a revolucionarios; de refugiados a luchadores por la liberación.

La Revolución Palestina había llegado a Líbano en 1969, marcando el inicio de una prolongada serie de enfrentamientos entre el régimen libanés y diversos sectores populares: i) los fedayines en el sur del país, respaldados por una parte de la población rural libanesa; ii) los refugiados palestinos asentados en los campamentos; y iii) amplios sectores de la población urbana costera libanesa, incluyendo partidos progresistas y nacionalistas y estudiantes.

La alianza entre estas fuerzas disímiles se articuló en torno a una oposición común al papel de Israel en la región y se consolidó a través del enfrentamiento directo con el régimen libanés. Con múltiples focos de protesta fuera de su control, las fuerzas estatales se vieron sobrepasadas, debilitadas por divisiones internas que les impedían ejercer una represión sostenida. El régimen, fragmentado, enfrentaba así una movilización popular de carácter regional y transnacional sin precedentes en el escenario libanés (Sayigh, 1979).

El curso de la Revolución fue así bastante distinto en el Líbano con respecto a Jordania, con un grado mucho mayor de espontaneidad masiva, una alianza más estrecha entre palestinos y fuerzas locales y efectos más duraderos en términos de autonomía para los campamentos. Las primeras bases de fedayines en el sur del Líbano se establecieron en el invierno de 1968–69, no muy lejos de la frontera siria, y comenzaron muy pronto a atacar asentamientos israelíes en Galilea. Con sus montañas, cuevas y matorrales espesos, el sur de Líbano ofrecía un terreno mucho más adecuado para la guerra de guerrillas que Jordania o Cisjordania. Contiguo a Galilea —la región en la que vivía aproximadamente el 60 % de la minoría árabe de Israel y que está vinculada a ella por lazos sociales y políticos de larga data—, el sur libanés estaba lejos de la capital, empobrecido, descuidado y compuesto mayoritariamente por chiitas.

Esto también ofrecía una prometedora base sociopolítica para el Movimiento de Resistencia (Sayigh, 1979).

Ello se ve reflejado en las múltiples escenas de manifestaciones populares presentes en la película, donde se visualizan pancartas de diversas agrupaciones políticas, como por ejemplo: «¡No a las bases de una paz humillante... y a la iniciativa reaccionaria y conspirativa!», firmado por la Unión de Estudiantes Jordanos – Secciones unificadas en EE. UU., Canadá, Europa y el Golfo; «Reunión popular general en apoyo a la revolución palestina y en defensa de la causa nacional palestina», firmado por el Frente de Liberación de Palestina – Beirut; «Las masas árabes saludan las decisiones de unidad en los cuatro países», firmado por el Partido Baaz Árabe Socialista de Beirut; y «La Unión de la Juventud Progresista Palestina apoya la decisión palestina independiente». Estos y otros carteles dan cuenta de una movilización y diversificación mucho más amplia que la representada por las facciones palestinas como Fatah o el FPLP en el contexto jordano. También se destaca la permanencia del imaginario panárabe, en decadencia desde 1967, presente a través de las múltiples pancartas con imágenes del presidente egipcio Gamal Abdel Nasser (fallecido en septiembre de 1970) y las consignas de reivindicación de «todos los revolucionarios de la nación árabe, más fuertes que los conspiradores, los agentes y títeres del imperialismo» expresadas en

las escenas del funeral de Abu Ali Iyad en Damasco.<sup>16</sup>

Este tipo de retórica se encuentra también en otra película de la época, *S'at el tabiridagat* (*La hora de la liberación ha llegado*), de la libanesa Heiny Srouf que, como Denti, estaba en París en el 68–69 y se sintió desilusionada por las revueltas y — también como Denti — fue movilizada por Jean Rouch para realizar un documental alineado con la estética del Cine del Tercer Mundo, en su caso sobre la revolución marxista-feminista que se estaba llevando adelante en Dhofar (Omán), inspirada por el Tercer Cine latinoamericano.<sup>17</sup> En ambas películas, filmadas en 1971, se denuncia la complicidad árabe con imágenes y frases contundentes. Mientras que Srouf llama al rey Hussein el «carnicero del pueblo palestino», en *Palestina, otro Vietnam* esta complicidad se manifiesta en los testimonios de sobrevivientes de los ataques de Septiembre Negro, donde las víctimas denuncian que el ejército jordano en vez de atender a los heridos los bombardeó.

A continuación, se suceden escenas de entrenamiento militar que muestran la participación activa de hombres y mujeres

jóvenes, así como de niños y niñas palestinas. Estas imágenes se inscriben en el marco de la Institución de los Cachorros de León y las Flores, un programa impulsado por Fatah a partir de septiembre de 1969 con el objetivo de brindar formación militar y complementaria a menores de entre 8 y 15 años (Sayigh, 1997:225). La inclusión de estos segmentos no solo documenta el grado de movilización popular y generacional en torno a la causa palestina, sino que pone en evidencia cómo la lucha armada se presentaba como horizonte formativo desde edades tempranas, inscribiendo la revolución en la vida cotidiana de los refugiados.

Las mujeres ocupan un lugar central en la película, tanto como presencia destacada en las manifestaciones como en su rol militante. Allí, «Manuela Generali aportó algo único, ya que pudo entrar a los hogares, hospitales de campaña y otros lugares donde estaban los heridos. Manuela pudo establecer un vínculo con las mujeres que a veces era un desafío para nosotros cuando queríamos filmarlas» (Denti, 2014). Su presencia como técnica de sonido despertaba curiosidad y reparo<sup>18</sup> entre los militantes, por lo que

**16.** Fechado en el film como el 18 de julio de 1971, aunque su fallecimiento ocurrió el 23 de julio de ese año, Abu Ali Iyad fue comandante de las fuerzas revolucionarias de la región de Ajlún (Jordania) y cayó en un enfrentamiento con el ejército jordano. Las imágenes incluidas en la película son del archivo de la UCP.

**17.** Tal como señala en la entrevista que realizamos con ella: «Le debo mucho a Fernando Solanas. Le debo mucho a su película *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), que me influyó mucho» (Srouf, en entrevista con la autora, 2021).

**18.** Al comienzo le gritaban: «¡Sion! ¡Sion!», en referencia a su aspecto europeo. El reparo no es fortuito,

le asignaron un guardaespaldas personal, un chico de «12 o 13 años», demostrando cómo la Revolución involucraba a toda la población. Su condición de extranjera la conectó con otras militantes internacionales (japonesas, italianas, suecas) que trabajaban en improvisados hospitales —donde presuntamente se recogieron las imágenes seleccionadas para el film— además de ser voluntarias en combate.<sup>19</sup>

A partir del minuto 15, la voz en off femenina destaca el rol de las mujeres enunciando:

La mujer palestina se está dando cuenta de que necesita cada vez ser más revolucionaria. Las tradiciones y estructuras económicas de la sociedad árabe la pusieron en un lugar de inferioridad y la privó de cualquier posibilidad de autodeterminación. En la lucha, ella se vuelve más segura de sí misma. En la guerra popular la participación de la mujer no puede ser dejada de lado. Sin ella no habrá victoria.

Estas frases se acompañan de imágenes que muestran a jóvenes costureras en un taller de Fatah. En lo generacional, la película alterna escenas de mujeres mayores aplaudiendo y arengando en manifestaciones con otras de jóvenes entrenándose

y portando armas, lo que refuerza la idea de un compromiso transversal.

Las estructuras patriarcales tradicionales continuaban delimitando los vínculos y jerarquías dentro del movimiento (Sayigh, 1997). A pesar de la presencia activa de mujeres en el frente de combate, su participación en los espacios de deliberación política era mínima y su visibilidad pública, reducida. Esta dinámica se tradujo en tensiones concretas en el proceso de representación cinematográfica: la experiencia de Manuela Generali evidenció que, mientras era posible entablar diálogos relativamente fluidos con mujeres pertenecientes a círculos intelectuales o artísticos, resultaba más complejo acceder a las voces de mujeres de sectores populares, mediadas casi siempre por la figura masculina del esposo. Estas restricciones llevaron al C3M a revisar su proyecto original, que buscaba situar a las mujeres en el centro del relato fílmico de la revolución.

En un intercambio posterior, Khadijeh Habashneh subrayó el carácter limitado de esa representación. Al visualizar un fragmento de la entrevista con Generali junto con el film, señaló que el único testimonio femenino incorporado fue el de la combatiente Ihsan Barnawi, hecho que le resultó llamativo y revelador de la dificultad

---

ya que, como ella misma señala, era común que Israel infiltrara mujeres militares para secuestrar y torturar varones palestinos, como una forma de humillación y amedrentamiento (Generali, en entrevista).

**19.** Los miembros del C3M, como todas las personas que se acercaban a la Revolución, también recibieron entrenamiento militar.

de integrar de manera sistemática las voces de las mujeres en los registros audiovisuales de la época, teniendo en cuenta la intención inicial del C3M. En relación con la percepción que Manuela tenía sobre la situación de las mujeres palestinas, agregó:

Creo que Manuela quedó impactada por la situación de las mujeres populares tradicionales, en comparación con la situación de las mujeres suizas o incluso de las mujeres latinoamericanas. Los palestinos vivían en condiciones económicas y políticas muy difíciles, como refugiados bajo el poder represivo de la policía libanesa. A los palestinos no se les permitía trabajar en casi el 90 % de los empleos; solían hacerlo solo como mano de obra en negro, con salarios muy bajos. No culpo a Manuela: ¿cómo podría absorber todas las dificultades que se reflejaban en la condición social de las mujeres palestinas, sumadas a los efectos del legado islámico árabe en los países árabes bajo la autoridad islámica turca/otomana durante cientos de años, antes de la división colonial impuesta por el colonialismo británico y francés? Pero si Manuela hubiera venido en la segunda mitad de la década de 1970, después de que los refugiados palestinos se integraran a la lucha armada junto a la OLP, habría encontrado una situación de las mujeres muy diferente. Comenzaban a emerger muchos cambios políticos, económicos y sociales, como los que ya empezaban a darse entre las mujeres palestinas en Jordania a fines de los años 60 (Habashneh en entrevista con la autora, 2024).

La descripción de Khadijeh respecto al cambio de situación a mediados de la década se puede percibir en el corto documental *Les femmes palestiniennes* de 1974. Dirigida por la libanesa Jocelyne Saab en 1974 para la televisión francesa, es la primera película dedicada exclusivamente a la temática e incorpora voces de militantes, estudiantes, combatientes, resaltando los diferentes roles de las mujeres en la Revolución y denunciando la discriminación que sufrían en el contexto libanés, así como su posición subordinada dentro de las facciones políticas. Esta crítica sería retomada más adelante por la mencionada Heiny Srour, que en 1977 denunciaba que los directores árabes eran «ciegos» a la doble opresión de las mujeres palestinas y que en su segunda película, *Leila w al-adiab* (*Leila y los lobos*, 1984), expuso la invisibilización y la marginación de las mujeres palestinas y libanesas en la Revolución Palestina.

### **Comentarios finales**

*Palestina, otro Vietnam* constituye un testimonio excepcional de la imbricación entre el arte y la revolución. No solo documenta un momento clave de la lucha palestina, sino que también encarna un modo de hacer cine desde el compromiso político, la precariedad material y la colaboración transnacional. La experiencia del C3M, marcada por el aprendizaje en terreno, la convivencia con militantes y la mirada sensible, permite entender la película no

como una representación externa, sino como una forma de participación activa en el proceso revolucionario. Esta perspectiva situada, ajena al exotismo o al didactismo, desafía las lógicas hegemónicas de representación y abre el camino a otras formas de ver, narrar y comprender las luchas del Tercer Mundo.

Uno de los aportes más significativos del film —y del análisis posterior— es la dimensión de género, que, si bien aparece parcialmente en pantalla, atraviesa de manera compleja la experiencia de producción. Allí, la presencia y el testimonio de Manuela Generali permiten vislumbrar las dificultades y potencias de insertarse en una revolución marcada por estructuras patriarcales, donde las mujeres eran visibles en la acción, pero marginales en la toma de decisiones. A su vez, las tensiones entre los ideales feministas europeos y el complejo entramado palestino evidencian las complejidades del internacionalismo, y abren interrogantes sobre las condiciones necesarias para construir solidaridades

que no reproduzcan jerarquías culturales coloniales. Esta dimensión se torna aún más relevante si se considera que *Palestina otro Vietnam*, aunque dirigida por dos argentinos, fue realizada con el objetivo de ser exhibida ante un público europeo, como forma de interpelar sus conciencias políticas desde una narrativa solidaria y comprometida.

Revisitar este tipo de producciones en el contexto actual es una necesidad política y ética. Mientras la población palestina en Gaza enfrenta una ofensiva genocida por parte del Estado de Israel que lleva casi dos años —con miles de víctimas civiles, ataques a infraestructura sanitaria y humanitaria, y un bloqueo que impide la supervivencia básica—, el silencio de buena parte del campo cultural y político global se vuelve insostenible. Frente al exterminio, el exilio, la desposesión sistemática y la hambruna deliberada de la población palestina, el arte, el cine y la palabra deben recuperar su capacidad de denuncia de forma urgente.

## Referencias bibliográficas

- Abu Ali, M. (1977). Prefacio 2. En Hennebelle, G. y Khayati, K. *La Palestine et le cinéma* (pp. 17–18). Paris: E 100.
- Abu-Lughod, J. (1971). The demographic transformation of Palestine. En Abu-Lughod, I. (Ed.), *The transformation of Palestine: Essays on the origin and development of the Arab-Israeli conflict* (pp. 139–163). Evanston, IL: Northwestern University Press.

- CinémAction, & Buchsbaum, J. (2021). The impact of “Third Cinema” in the world [1979]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 62(1), 57–84. <https://dx.doi.org/10.1353/frm.2021.a790371>
- Denti, J. (2014). Jorge Denti remembers *Palestine Another Vietnam, 1971. The World is with us* (p. 13). Londres: Palestine Film Foundation.
- Dickinson, K. (2018). *Arab Film and Video Manifestos. Forty-five Years of the Moving Image Amid Revolution*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Guevara, E. (1965). *El hombre nuevo*. México: UNAM.
- Habashneh, K. (2023). *Knights of Cinema. The Story of the Palestine Film Unit*. Palgrave Studies in Arab Cinema.
- Hajjat, A. (2022). Comités Palestine (1970–72): On the origins of solidarity with the Palestinian cause in France. En Maasri, Z., Bergin, C. y Burke, F. (Eds.), *Transnational solidarity. Anticolonialism in the Global Sixties* (pp. 38–54). Manchester: Manchester University Press.
- Hennebelle, S., Le Péron, J. y Cheriaa, T. (1972). Conversación con miembros de la Institución de Cine Palestina en Beirut. Fragmento publicado en *The world is with us*. Palestine Film Foundation, 2014 (p. 11).
- Institute for Palestine Studies. (s.f.). *The Palestinian National Liberation Movement – Fatah (I)*. Palquest. Recuperado de: <https://www.palquest.org/en/highlight/23292/palestinian-national-liberation-movement-%E2%80%93-fatah->
- Jaime, G. (1996). *Jorge Giannoni, NN ese soy yo* [documental]. Grupo de Boedo Films.
- *Jorge Giannoni: El Tercer Cine*. (1974). *Revista Panorama*, 9 de mayo, 42–43.
- Kassir, S. (2010). *Beirut*. Berkeley: University of California Press.
- Mamarbachi, A. (2020). *Emergence, construction et transformations d'une «cause»: sociologie historique des dévouements en faveur de la «cause» des Palestiniens 1960–2010: recherche historique et enquête ethnographique*. Science politique. Université de Nanterre – Paris X. [Tesis inédita].
- Mestman, M. (2007). Entre Argel y Buenos Aires. El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). En Sel, S. (Comp.), *Cine y fotografía como intervención política* (pp. 13–50). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sand, S. (2008). *La invención del pueblo judío* (trad. M. Armiño). Barcelona: Crítica.
- Sayigh, R. (1979). *Palestinians: From peasants to revolutionaries*. Londres: Zed Books.

- Sayigh, Y. (1997). *Armed struggle and the search for the state. The Palestinian National Movement 1949–1993*. Oxford: Clarendon Press.
- Solanas, F. y Getino, O. (1968). *La hora de los hornos*.
- Srour, H. (1977). L'image de la femme palestinienne. En Hennebelle, G. y Khayati, K. (Dirs.), *La Palestine et le cinéma*. Paris: F100.
- Yaqub, N. (2018). *Palestinian cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press.
- Yaqub, N. (2023). *Gaza on screen*. Durham: Duke University Press.

## Entrevistas

- Generali, M., vía Zoom, 23 de marzo de 2020.
- Srour, H., vía Zoom, 4 de febrero de 2022.
- Habashneh, K., vía correo electrónico, marzo de 2024.

## «Gaza ya no es Gaza». Reseña del documental *Gaza Fights for Freedom* de Abby Martin

Ángel Horacio Molina

Centro de Estudios Islámicos Árabes y Persas

«Dr. Osvaldo A. Machado Mouret»

angelhmolina@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0071>

«Parece que estamos vivos, pero no... el confinamiento nos está matando». De esta manera, una anónima voz palestina nos adelanta, con crudeza, el marco en el cual se desarrolla el trabajo documental de Martin, el cerco israelí sobre la población gazatí, sus devastadoras consecuencias y el espíritu de lucha de un pueblo que sigue imaginando formas de resistencia en medio del horror.

Durante los casi 90 minutos del documental, la voz de la realizadora aporta el contexto y los datos fundamentales que permiten comprender la magnitud de la tragedia y situar espacial y temporalmente las experiencias y relatos que son recuperados en el trabajo. En esto radica, precisamente, la primera virtud de *Gaza Fights for Freedom*: las voces palestinas

son las protagonistas y son ellas las que describen tanto la dantesca cotidianeidad gazatí como la capacidad de encontrar nuevas formas de solidaridad y resistencia colectivas.

Dos acontecimientos fundamentales en la historia contemporánea palestina explican la necesidad de registrar lo que estaba sucediendo en Gaza en 2019. En 2014, Israel lanzó una de las más sangrientas y devastadoras acciones militares contra la población civil palestina en esta franja de la Palestina ocupada. Naciones

«Gaza ya no es Gaza». Reseña del documental *Gaza Fights for Freedom* de Abby Martin (2019). Ángel Horacio Molina. Centro de Estudios Islámicos Árabes y Persas «Dr. Osvaldo A. Machado Mouret»



Unidas estimó en más de 2200 palestinos asesinados, entre ellos 538 niños, con daños en la infraestructura civil de tal magnitud que su reconstrucción insumiría un trabajo continuado de por lo menos 20 años. Esa destrucción es el telón de fondo de todo el documental. Sin embargo, en medio de la desolación, los palestinos fueron capaces de organizar desde Gaza una acción colectiva de gran impacto: la Gran Marcha del Retorno de 2018. Un segundo elemento destacable del documental se encuentra en la capacidad de la realizadora de exponer tanto las atroces condiciones de vida en las que Israel ha mantenido a la población gazatí como la vitalidad de una causa de liberación que no deja de reimaginarse aún en las situaciones más terribles.

Martin consigue, por otra parte, destacar la importancia de Gaza en la historia palestina. Este espacio ha sido mucho más que una «franja» reducida de territorio palestino que Israel consiguió apropiarse tras la guerra de 1967. Fue en Gaza, precisamente, donde se declaró por primera vez la independencia palestina, décadas antes de que lo hiciera una menguante OLP<sup>1</sup> en 1988 en suelo argelino, y es en Gaza donde, contra lo que establece la propaganda israelí, diversas organizaciones de resistencia lograron establecer espacios de cooperación y entendimiento para hacer frente

al hostigamiento israelí después de la mal llamada «desconexión». Estas experiencias son recuperadas por Martin, desarticulando con imágenes, datos y testimonios el andamiaje discursivo del ocupante.

A la hora de ver el documental de Martin es imposible no preguntarse cuánto de lo que vemos de aquella Gaza se mantiene en pie y si aquellos interlocutores aún estarán con vida tras las acciones de genocidio llevadas a cabo desde octubre de 2023 contra los palestinos. La masacre actual suma un elemento de angustia que interpela con mayor fuerza a los espectadores, instándolos a dejar de serlo. Porque el documental nos recuerda, contra lo que afirma la narrativa israelí, que nada empezó el 7 de octubre de 2023 con la operación «Inundación de Al-Aqsa», cuando el Movimiento de Resistencia Islámico (Hamás) consiguió romper el cerco militar israelí. Gaza fue premeditadamente reducida a ruinas mucho antes de 2023; su población fue encerrada, empobrecida y sometida a una desnutrición programada antes de que Hamás cruzara los puestos militares israelíes; sus fronteras fueron militarizadas y este territorio convertido en la prisión a cielo abierto más grande del mundo ante los ojos de una «comunidad internacional» que permitió y habilitó las acciones de Israel durante décadas. En este punto el aporte del trabajo de Martin es invaluable.

1. Organización para la Liberación de Palestina (OLP).

«Gaza ya no es Gaza», se escucha en los primeros minutos del documental y esa frase, hoy, cobra dimensiones pavorosas. Porque, si bien todos los elementos que permiten explicar la situación actual en la zona ya estaban presentes en 2019, la escalada actual es de una magnitud aterradora. Hasta 2023, Gaza ha sido un espacio donde, como lo expone el documental, Israel ha administrado un verdadero campo de concentración que ha utilizado con diversos fines políticos y militares. A partir del 7 de octubre de 2023, y por dinámicas que responden a la naturaleza colonial de la mayor parte del electorado israelí, el ocupante ha decidido desencadenar una de las mayores matanzas de la historia reciente de la humanidad contra la población civil palestina.

Algunos analistas, al exponer, como lo hace Martin, la situación de los palestinos en Gaza antes del 7 de octubre de 2023,

sostenían que lo sorprendente no era la acción de Hamás, sino que algo similar no hubiera sucedido antes, teniendo en cuenta el grado de hostigamiento programado al que estaba sometida la población palestina. El trabajo de Martin muestra aquí otra virtud al destacar lo que significó, como precedente, la Gran Marcha del Retorno de 2018, una enorme acción colectiva pacífica que procuró, a expensas de sus propias vidas, visibilizar la naturaleza del confinamiento y levantarse contra el mismo.

Si *Gaza Fights for Freedom* comienza con la descripción de una Gaza devastada, termina con las imágenes de una población palestina que, pese a las terribles condiciones que impone el ocupante, se levanta dignamente una y otra vez. A acompañar ese levantamiento nos invita Martin con un llamado que cierra el documental: «Gaza Libre, Palestina Libre». La potencia de esa convocatoria es hoy apabullante.

#### Ficha técnica

Título original: *Gaza Fights for Freedom*

Año: 2019

Duración: 84 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Abby Martin

Guion: Abby Martin, Mike Prysner

# Observa, acciona y graba. Resistencia audiovisual en Palestina. Reseña de la película documental *No Other Land*

Leticia Rovira

Consejo de Investigaciones de la Universidad  
Nacional de Rosario (CIUNR)  
Universidad Nacional de Rosario (UNR)  
Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
[letrovira@yahoo.com](mailto:letrovira@yahoo.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0072>

*No Other Land* es un documental que evidencia el despojo al que son sometidos los palestinos bajo la administración colonialista de Israel, que lleva adelante desde unos años antes de su creación en 1948 una limpieza étnica.<sup>1</sup> Muestra cómo un palestino, Basel Adra, y un israelí, Yuval Abraham, documentan a través de filmaciones las reiteradas destrucciones por parte del gobierno israelí de casas y diferentes emplazamientos en Masafer Yatta, un conjunto de veinte aldeas de montaña al sur de Hebrón en Cisjordania. Basel es activista y

periodista,<sup>2</sup> vive en una de esas aldeas y desde pequeño aprendió a defender su tierra. En sus 28 años de vida fue testigo de innumerables avanzadas contra Masafer Yatta y de cómo sus padres y vecinos hacían frente a ello. Por su parte, Yuval<sup>3</sup> es periodista, residente en

Observa, acciona y graba. Resistencia audiovisual en Palestina. Reseña de la película documental *No Other Land*. Leticia Rovira. Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional del Litoral (UNL)



1. Sobre la limpieza étnica en Palestina, ver Pappé, 2011.

2. Más información sobre Basel Adra en: <https://www.instagram.com/basilaladraa/>

3. Más información sobre Yuval Abraham: [https://www.instagram.com/yuval\\_abraham/](https://www.instagram.com/yuval_abraham/)

Jerusalén pero nativo de Beersheba, escribe columnas para medios independientes y se acerca al lugar en pos de apoyar la causa contra la expulsión<sup>4</sup> que quiere llevar adelante su gobierno. Este último aduce que la zona es un campo de pruebas militares y debe ser desalojada, cuestión que se revela como un ardid del sionismo para «desplazar a los árabes del lugar» y poder así implantar más colonos en la zona.

El film pasa revista, durante un lustro, de la continua violencia que se lleva adelante para la ocupación efectiva de ese espacio. Se documenta la árida zona donde se alzan las aldeas y sus precarias casas, que son constantemente destruidas por el ejército israelí y rehechas por sus habitantes cuando se puede. Esto último resulta muy problemático ya que es difícil el acceso a los materiales de edificación y está prohibida la reconstrucción, la cual se realiza con diferentes estratagemas por las noches. En caso de no poder rehacer sus hogares, las personas se instalan en cuevas en las montañas, las cuales además de carecer de servicios básicos son húmedas y frías, lo que lleva a una calidad de vida deplorable. No solo veremos ataques a las casas, sino también a instituciones y áreas de esparcimiento para los niños y niñas, a los pozos de agua, paneles solares, torres eléctricas, corrales de animales y todo bien que pertenezca a los habitantes de

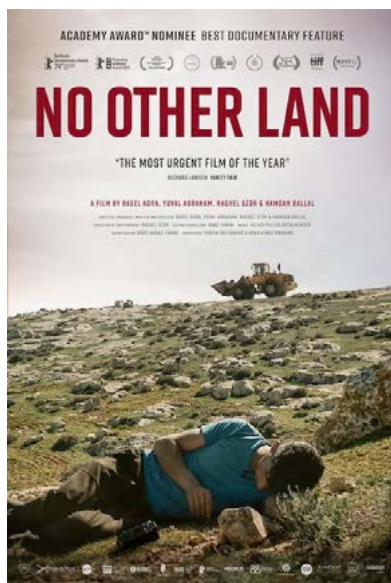


Imagen 1. Póster de *No Other Land*.

Masafer Yatta. Este desmantelamiento es constante, pero los palestinos y palestinas son tan persistentes en la rehabilitación de los lugares como en su defensa.

Basel y Yuval filman. Filman la brutalidad del ejército y de los colonos, pero también las risas y los encuentros de los habitantes de las aldeas, todo ello como testimonio de la ardua vida cotidiana bajo ocupación. Vemos a través del celuloide la absoluta determinación palestina en las protestas callejeras, peligrosas como la vida misma en tales parajes golpeados por la brutalidad que ejerce el colonizador.

4. No fue la primera vez que Abraham colabora con la causa palestina. Ver: Alnaouq, 2022.

Entre tanta desolación, otra historia de despojo avanza. Es la de Harum, quien, defendiendo sus materiales de trabajo como albañil, recibe un disparo que lo deja cuadripléjico. Sin hogar y ya inválido, en conjunto con su madre, se encontrarán con que el único techo sobre sus cabezas será una cueva en donde morirá por las heridas infligidas por los soldados. Esta es solo una más de las historias de vida en Masafer Yatta.

*No Other Land* nos deja al descubierto, de manera severa y real, la crueldad de los sionistas israelíes contra la población palestina, en este caso particular en Cisjordania. Este gobierno colonial se apoya en su ejército para llevar adelante las atrocidades que perpetra y también hace uso de los colonos que implanta en la zona, ya que los apaña en sus incursiones salvajes. Son milicias paramilitares que amenazan, golpean y hasta matan a los palestinos sin un ápice de culpa o de vergüenza, expresando la supuesta superioridad que creen poseer, así como la legalidad que creen detentar para ocupar los territorios que roban. Lamentable y atroz ejemplo de ello es la muerte de Awdah Al Hathaleen/Odeh Hadalin,<sup>5</sup> activista palestino y parte del equipo del documental aquí reseñado, a manos de un colono. El asesino, Yinon Levi, amenazó a punta de pistola a diversas

personas efectuando varios disparos, uno de los cuales impactó en Hathaleen (*el DiarioAr*, 2025).<sup>6</sup> Sin ningún tipo de pudor o temor a las represalias, estas personas actúan con el beneplácito de su gobierno, que no impide sus tropelías y desmanes, sino que los apaña, como con el «arresto domiciliario» de Levi, el cual ya había sido sancionado por la Unión Europea, Estados Unidos y Canadá en 2024 por perpetrar ataques contra civiles palestinos (*Página12*, 2025b; Salman et al., 2025). Y para imprimir más inhumanidad al asunto, el gobierno israelí le niega a la familia del activista el cuerpo del mismo, lo que llevó a una huelga de hambre de más de sesenta mujeres de su aldea que se está desarrollando en los momentos en que escribimos estas líneas (*The New Arab*, 2025; Yohanan, 2025).

En la coyuntura actual de los territorios ocupados, tales cuestiones no se reducen a Cisjordania, ya que estamos presenciando el genocidio que se cierne sobre Gaza en tanto y en cuanto Israel dice atacar porque tiene derecho a defenderse. Uno de los ejércitos más sofisticados del mundo se arroga el derecho de masacrar y expoliar a toda una población, eligiendo deliberadamente objetivos civiles de los que dice protegerse, tanto si arrojaron una piedra como un misil, o solo por respirar,<sup>7</sup>

5. Diferentes traducciones del nombre en árabe.

6. Ver también: [https://x.com/yuval\\_abraham/status/1949893908093423954](https://x.com/yuval_abraham/status/1949893908093423954)

7. No debemos explicar las dolorosísimas y contundentes imágenes que dan vuelta al globo en diversas

en Gaza como en Cisjordania. Eso nos lleva al 7 de octubre de 2023 y la insurgencia de Hamás,<sup>8</sup> que desató una represalia sin parangón y que dejó al descubierto que lo que Israel quiere no es terminar con tal grupo, sino seguir profundizando la *Nakba*.<sup>9</sup> Esta ya no podemos verla como un hecho acaecido entre 1946 y 1948, sino como un proceso que sigue su curso desde esos años y se continúa instrumentando, hoy de forma brutal en Gaza, pero también en los territorios de Cisjordania, como lo muestra el documental.

Arafat planteó en la Asamblea General de la ONU en 1974:

La diferencia entre el revolucionario y el terrorista radica en la razón por la cual cada uno lucha. Quien se mantiene firme en una causa justa y lucha por la libertad y la liberación de su tierra de invasores, colonos y colonialistas, habría sido erróneamente llamado terrorista; el pueblo estadounidense, en su lucha por la liberación de los colonos británicos, habría sido terrorista, la resistencia europea contra los nazis sería terrorismo, la lucha de los pueblos asiáticos,

africanos y latinoamericanos también sería terrorismo. En realidad, es una lucha justa y correcta de los pueblos asiáticos, africanos y latinoamericanos, consagrada por la Carta de las Naciones Unidas y por la Declaración de los Derechos Humanos. En cuanto a aquellos que luchan contra causas justas, aquellos que libran guerras para ocupar las tierras de otros y para saquear, explotar y colonizar a sus pueblos, esos son los que deben ser condenados, los que deben ser llamados criminales de guerra: porque la causa justa determina el derecho a luchar. (Palestine at the United Nations, 1975:187–188).

Ese es exactamente el carácter de la población palestina que resiste hace más de siete décadas contra la colonización forzada. En esta dirección van las manifestaciones de oposición pacíficas y reprimidas de los habitantes de Masafer Yatta que se registran en *No Other Land*. La única resistencia válida es la del pueblo, ya que los líderes se han arrodillado frente a la impracticable y terrorífica bantustanización que implica la supuesta solución de los dos Estados (Eid, 2024:109–113). No habrá libertad ni

---

plataformas sobre el exterminio al que está siendo sometido el pueblo palestino en estos momentos, a través de la hambruna propiciada y la feroz violencia ejercida por el Estado de Israel.

8. «El 7 de octubre no es un estallido repentino de odio, tiene una larga genealogía. Es una tragedia metódicamente preparada por quienes hoy querrían vestirse de víctimas. Es una tragedia que continúa; por eso es importante no invertir los bandos... Junto a las declaraciones rituales sobre el derecho de Israel a defenderse, nadie menciona nunca el derecho de los palestinos a resistir frente a una agresión que dura desde hace décadas...» (Traverso, 2024:18 y 28). Véase también Baconi (2024), particularmente «Declaración del autor».

9. Sobre la *nakba*, ver, entre otros: Saadi y Abu-Lughod, 2017.

soberanía en estas grandes cárceles a cielo abierto que son Gaza y Cisjordania<sup>10</sup> bajo el régimen sionista que las oprime. La salida es un único Estado laico de todos sus ciudadanos, desde el río Jordán hasta el mar Mediterráneo. Esto implica dejar de lado «la teocracia» en la que se ha convertido la supuesta «única democracia en Medio Oriente» llevada adelante por Israel al identificarse como Estado–nación del pueblo judío<sup>11</sup> (Baeza, 2018), que deja como ciudadanos de ínfima categoría a todos sus demás residentes y que oprime con hambre y sufrimiento a las palestinas y los palestinos queriendo arrebatarles lo poco que les queda. Las atrocidades y despojos permanecen en la memoria a través de generaciones y se tornan historia, y aunque se la quiera borrar o acallar, dramáticamente puede volverse arte<sup>12</sup>, como en el caso del documental aquí reseñado. Este nos muestra personas de carne y hueso, el sufrimiento diario y constante que no aparece en las tribunas públicas de los medios de comunicación hegemónicos. *No Other Land* humaniza lo

que los victimarios quieren horrorosamente deshumanizar. La unión de Basel y Yuval muestra un cuadro de comunión y de esperanzada convivencia, algo que pudiera parecer imposible. «Nuestras voces juntas son más fuertes», rezó Abraham cuando agradeció el premio a mejor largometraje documental en la entrega de los Oscar 2025. Por su parte, el ministro de Cultura de Israel, Miki Zohar, escribió en la red X (ex Twitter) que tal galardón a la obra hacía que fuera un día triste para el cine, ya que había ganado el antisemitismo.<sup>13</sup> Recordemos también que a Yuval, él mismo judío, se lo tildó de antisemita en Alemania por su alocución cuando fue a recoger el premio a mejor documental en la Berlinale. «Un judío que se odia a sí mismo» es la definición que se le da, una supina caradurez que alemanes denuncien a un judío como antisemita, como plantea Gabor Maté.<sup>14</sup> Pero esta violencia simbólica de agredir a los realizadores no quedó solo en eso: además del extremo del asesinato que nombramos más arriba, otros ataques fueron perpetrados contra

**10.** Comúnmente se dice que Gaza es la mayor cárcel del mundo a cielo abierto (ver entre otros Pappé, 2017), pero ¿podemos entender a Cisjordania como otra cosa, siendo que se encuentra flanqueada por el gran muro de la vergüenza y vigilada en cuanto a sus accesos y salidas? Entiendo que no, que la opresión instalada en las dos zonas hace de ellas presidios abominables custodiados por el colonizador israelí.

**11.** «Cuando Israel afirma ser el Estado de todos los judíos del mundo, los transforma en rehenes de sus políticas y sus acciones» (Rabkin, 2024:46).

**12.** Entre las artes plástica ver, por ejemplo, los trabajos de Mona Hatoum y sobre ella y su obra ver, entre otros, *Lionis*, 2014.

**13.** <https://x.com/zoharm7/status/1896456450932658584>

**14.** [https://www.instagram.com/reel/DGatOMhxulq/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA](https://www.instagram.com/reel/DGatOMhxulq/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA)

los directores y sus familias, que han tenido que soportar diferentes amenazas (virtuales y presenciales) desde que el film ganó diversos premios (Oltermann, 2024), pero esto se intensificó con la obtención del Oscar al mejor largometraje documental.<sup>15</sup> Ejemplo de ello fue la golpiza que recibió Hamdan Ballal a manos de unos colonos que incursionaron en Susiya, una de las aldeas de Masafer Yatta, y luego su secuestro por parte del ejército israelí, que lo arrancó de la ambulancia que lo estaba tratando (Página/12, 2025a), llevándolo a una base militar donde, con los ojos vendados y esposado, siguieron golpeándolo. Recién lo liberaron al día siguiente.<sup>16</sup>

A toda esta barbarie se suma la dificultad de distribución y reproducción que tiene el documental en gran parte del mundo por diversos lobbies y los negacionismos en boga. En Argentina no ha llegado a las salas comerciales, pero la solidaridad de nuestro pueblo hace que se viralice por diversos medios y, de esta manera, se puede acceder a la película con subtítulos en español. El individualismo rampante del que se vanagloria nuestro gobierno actual, por fortuna, no alcanza a una parte de la población que todavía es consciente de que la patria no solo es el otro conciudadano, sino el otro oprimido y violentado en diversas partes del mundo.



**Imagen 2.** Póster de *No Other Land*, ganadora del Oscar a mejor documental.

Aunque la realidad parezca apesada por los medios de comunicación, al servicio de la derecha rancia, demente y cruel, que la distorsiona o la oculta, ella se escapa por diversas rendijas. Una fue, paradoja de las paradojas, el Oscar 2025 a *No Other Land*. Hollywood llevando adelante la pantomima de lo políticamente correcto no es una novedad, pero aplaudamos que esta vez esperamos que sirva para dejar en muchas retinas la imagen auténtica de la lucha justa. Una lucha real y no secuestrada o amputada por los políticos de turno,

<sup>15</sup>. [https://www.instagram.com/p/DG5PwfSIQ-P/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA](https://www.instagram.com/p/DG5PwfSIQ-P/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA;);  
[https://www.instagram.com/p/DHEypHZNgA-/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA](https://www.instagram.com/p/DHEypHZNgA-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA)

<sup>16</sup>. [https://www.instagram.com/p/DHn6\\_jhtWe-/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/DHn6_jhtWe-/?utm_source=ig_web_copy_link)

sino vivida y tortuosa, que se desenvuelve actualmente en Masafer Yatta, que oficia de triste ejemplo de lo que pasa en toda Cisjordania. Hoy en día, cuando vemos en vivo y en directo el genocidio perpetrado en Gaza —donde los bombardeos y demás violencias israelíes, como la hambruna instrumentada, matan a miles de hombres, mujeres, niños y ancianos—, tener presente

el combate por la supervivencia que llevan adelante los palestinos desde hace más de 77 años y apoyar sus legítimos reclamos es un deber ético y moral del mundo. Aunque los gobernantes del globo opten por el silencio y la indiferencia, cuando no por el directo sostén al opresor, los pueblos se abrazan en el dolor y dan apoyo a la causa legítima y a favor de los derechos humanos.

### Ficha técnica

Directores y guionistas: Basel Adra, Rachel Szor, Hamdan Ballal y Yuval Abraham

Productores: Yabayay Media & Antipode Films

País: Palestina–Noruega

Duración: 92 min.

Fecha de estreno: 2024

Disponible en: Odnoklassniki: <https://ok.ru/video/8836492954209>;

Vimeo: <https://vimeo.com/1053952657/6152ede89b> (parte 1), <https://vimeo.com/1056204527/593cece872> (parte 2); Drive: <https://drive.google.com/file/d/1kcgGi6KeqS4GY2J2hUON7jyCAItX2qIL/view?usp=sharing>

### Referencias bibliográficas

- Alnaouq, A. (2022, 26 de julio). Across the wall: The role of Palestinian stories in Hebrew. *The New Arab* [en línea]. Consultado el 6 de junio de 2025 en <https://www.newarab.com/opinion/across-wall-role-palestinian-stories-hebrew>
- Baconi, T. (2024). *Hamás. Auge y pacificación de la resistencia palestina*. Madrid: Capitán Swing.
- Baeza, L. (2018, 19 de julio). Israel se consagra como Estado–nación judío y desata la protesta de la minoría árabe por discriminación. *El País* [en línea]. Consultado el 6 de junio de 2025 en [https://elpais.com/internacional/2018/07/19/actualidad/1531973268\\_687632.html](https://elpais.com/internacional/2018/07/19/actualidad/1531973268_687632.html)
- Eid, H. (2024). *Descolonizando la mente palestina*. Barcelona: Verso.
- el *DiarioAr* (2025, 28 de julio). Un colono israelí asesinó a un activista palestino que ayudó a grabar el documental *No Other Land* en Cisjordania.

- elDiarioAr [en línea]. Consultado el 30 de julio de 2025 en [https://www.eldiarioar.com/mundo/colono-israeli-asesino-activista-palestino-ayudograbar-documental-no-other-land-cisjordania\\_1\\_12498516.html](https://www.eldiarioar.com/mundo/colono-israeli-asesino-activista-palestino-ayudograbar-documental-no-other-land-cisjordania_1_12498516.html)
- Lionis, C. (2014). A Past Not Yet Passed. Postmemory in the Works of Mona Hatoum. *Social Text*, 32(2), 77–93.
  - Oltermann, P. (2024, 27 de febrero). Israeli director receives death threats after officials call Berlin film festival 'antisemitic'. *The Guardian* [en línea]. Consultado el 30 de julio de 2025 en <https://www.theguardian.com/film/2024/feb/27/israeli-director-receives-death-threats-after-officials-call-berlinale-antisemitic>
  - *Página/12* (2025a, 25 de marzo). Un director palestino ganador del Oscar fue detenido tras ser golpeado en Cisjordania [en línea]. Consultado el 30 de julio de 2025 en <https://www.pagina12.com.ar/813138-un-director-palestino-ganador-del-oscar-fue-detenido-tras-se>
  - *Página/12* (2025b, 30 de julio). Un colono israelí mató en Cisjordania a un palestino que colaboró con un documental [en línea]. Consultado el 30 de julio de 2025 en <https://www.pagina12.com.ar/845693-un-colono-israeli-mato-en-cisjordania-a-un-palestino-que-col>
  - Palestine at the United Nations (1975). *Journal of Palestine Studies*, 4(2), 181–194. <https://doi.org/10.2307/2535860>
  - Pappé, I. (2011 [2006]). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica.
  - Pappé, I. (2017). *La cárcel más grande de la tierra. Una historia de los territorios ocupados*. Barcelona: Capitán Swing.
  - Rabkin, Y. M. (2024). *Israel, violencia perpetua. Rechazo de la colonización sionista en nombre del judaísmo*. Buenos Aires: Canaán.
  - Saadi, A. H. y Abu-Lughod, L. (eds.) (2017). *Nakba. Palestina, 1948, y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán–Clacso.
  - Salman, A. et al. (2025, 29 de julio). Activista palestino que trabajó en película ganadora del Oscar muere en ataque de colonos israelíes en la Ribera Occidental. *CNN Mundo* [en línea]. Consultado el 30 de julio de 2025 en <https://cnnespanol.cnn.com/2025/07/29/mundo/activista-palestino-pelicula-ganadora-oscar-muere-ribera-occidental-trax>
  - The New Arab (2025, 5 de agosto). Palestinian women on hunger strike to demand Israel releases body of slain activist Awdah Hathaleen. *The New Arab* [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2025 en <https://www.newarab.com/news/palestinian-women-hunger-strike-demand-body-activist>

- Traverso, E. (2024). *Gaza ante la historia*. Buenos Aires: Akal.
- Yohanan, N. (2025, 5 de agosto). Women of Umm al-Khair continue hunger strike for sixth day as Israel refuses to hand over Awdah Hathaleen's body. *The Times of Israel* [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2025 en [https://www.timesofisrael.com/liveblog\\_entry/women-of-umm-al-khair-continue-hunger-strike-for-sixth-day-as-israel-refuses-to-hand-over-awdah-hathaleens-body/](https://www.timesofisrael.com/liveblog_entry/women-of-umm-al-khair-continue-hunger-strike-for-sixth-day-as-israel-refuses-to-hand-over-awdah-hathaleens-body/)

# El camino de Israel a Palestina.

## Reseña sobre el documental *Israelism*, producido por Al Jazeera

Federico Donner

Universidad Nacional de Rosario

[fededonner@gmail.com](mailto:fededonner@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0073>

### De la comunidad espiritual a la identidad nacional

El anhelo del retorno a Sión por parte de los judíos diseminados por todo el mundo tuvo durante siglos un carácter espiritual que se trastocó frente a la aparición de los nuevos Estados nacionales europeos. Las formas políticas no universalistas del antiguo régimen, tan desdeñadas por la Ilustración, contemplaban la autonomía relativa de las comunidades que albergaban diferentes categorías de ciudadanía. Esta concepción fue barrida por un universalismo binario que, según la fórmula de Giorgio Agamben (1998 y 2006), puede describirse como una máquina antropológica que produce simultáneamente al ciudadano y al apátrida, actualizando la figura arcaica del *homo sacer*.

Hannah Arendt (1998) dio cuenta de este fenómeno que se volvió evidente durante el período de entreguerras: aquellos que quedaban fuera de las nuevas comunidades nacionales emergentes que estaban delineando sus fronteras, esto es, las minorías nacionales y los apátridas, carecían de un gobierno al que recurrir o de una autoridad que les garantizara protección. Los gobiernos se rehusaban a ver comprometida su soberanía y no había nación que reconociera la garantía no nacional de la Sociedad de Naciones.

El camino de Israel a Palestina. Reseña sobre el documental *Israelism*, producido por Al Jazeera (2023). Federico Donner. Universidad Nacional de Rosario (UNR)



El supuesto de que todo hombre pertenece a una comunidad política se resquebrajó cuando afloró el problema de las minorías nacionales en los países europeos. Para intentar solucionar esto, surgieron varios tratados. Las principales potencias europeas —para las cuales no regían los tratados sobre minorías— sabían que tarde o temprano esas minorías iban a ser o bien asimiladas o bien liquidadas por los Estados nación que las albergaban (Arendt, 1998:229). Paradójicamente, estos tratados se inspiraban en los Derechos del Hombre, develando así un problema hasta entonces oculto: «que solo los nacionales podían ser ciudadanos, que solo las personas del mismo origen nacional podían disfrutar de la completa protección de las instituciones legales, que las personas de nacionalidad diferente necesitaban de una ley de excepción hasta, o a menos que, fueran completamente asimiladas y divorciadas de su origen» (Arendt, 1998:231).

El nazismo fue plenamente consciente de esto: el exterminio de los judíos europeos comenzó con un proceso de desnacionalización y culminó en la producción de sujetos jurídicamente innominables reclusos en los campos de concentración y de exterminio. Este paso previo es decisivo para poner en perspectiva la solución final, que borró en poco tiempo cientos de comunidades judías, varias de ellas con un arraigo milenario en Europa.

Los sobrevivientes de la destrucción de esas comunidades judías europeas

migraron hacia otras latitudes. A partir de la segunda mitad del siglo xx, la mayoría de la población judía se concentró en los Estados Unidos y en Israel. Aquellos parias europeos fueron incorporados a la nueva imagen que Occidente trazaba de su propio rostro: la democracia liberal no solo los normalizaba, sino que los integraba a sus élites. El final de la modernidad judía de la *Mitteleuropa* coincide con el comienzo de su giro conservador: en la política, figuras como las de Henry Kissinger desplazaron a la de Rosa Luxemburgo. En el plano de las ideas, muchos de los intelectuales judíos europeos de izquierda emigrados y otrora perseguidos terminaron diseñando los grandes lineamientos de la política exterior estadounidense en los *think tanks* republicanos. En lugar del socialismo revolucionario, los intelectuales judíos aparecen ahora como figuras ligadas al neoconservadurismo. Del mesianismo impolítico de Walter Benjamin, que promovía el verdadero estado de excepción y que denunciaba que el progreso era en realidad un cúmulo de ruinas, se pasó a una fascinación candorosa por la técnica encarnada en el complejo militar-industrial israelí, auténtico Golem de nuestros tiempos (Traverso, 2014).

El movimiento sionista para la colonización de Palestina era perfectamente consciente del problema de los apátridas y de las minorías nacionales. Pero su solución política para las minorías judías europeas consistía, paradójicamente, en

reproducir ese dispositivo transformando a los palestinos en extranjeros en su propia tierra. Desde esta perspectiva, el año 1948 exhibe la fractura biopolítica constitutiva de las democracias liberales y del modelo del Estado nación. En 1948 no solo la ONU formula la Declaración Universal de los Derechos Humanos, sino que también se sanciona el crimen de genocidio como nuevo tipo penal, inspirado en las atrocidades que sufrieron armenios y judíos. No podemos dejar de señalar que esa arquitectura de los ДД. НН. que articula el imaginario político occidental se erige exactamente durante el mismo año en que las organizaciones armadas sionistas llevaron adelante la *nakba*, la limpieza étnica de Palestina (Pappe, 2008).

La impotencia actual de las agencias de Naciones Unidas, como la UNRWA (Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Oriente Medio), y de la propia Corte Penal Internacional frente al genocidio que Israel desató en octubre de 2023 contra los palestinos muestra hasta qué punto la paradoja señalada por Arendt y por Agamben se reactualiza. El Estado judío, cuyo nacimiento se basa en un supuesto gesto reparatorio de la ONU contra las víctimas de un genocidio paradigmático, comete ahora un genocidio vaciando de sentido las propias instituciones y los fundamentos filosóficos y jurídico-políticos que avalaron su nacimiento, precisamente porque coinciden con el encubrimiento

de la colonización y la limpieza étnica de los palestinos. Este doble encubrimiento resultará clave en la educación sentimental de las comunidades judías de la diáspora.

## Diásporas

El historiador israelí Amnon Raz-Krakotzkin (2007) afirma que el sionismo es la negación del exilio, un aspecto clave de la dimensión espiritual de la experiencia judía. Esta experiencia del exilio espiritual, reactualizada en la memoria histórica por la expulsión de Al-Andalus, y luego por los movimientos mesiánicos que irrumpieron junto con la modernidad, se resignifica radicalmente en el siglo XX y se traduce en una teología política colonial que transforma radicalmente el vínculo con la tierra (Rabinovich, 2021). Este deja de ser meramente espiritual, como lo fue durante siglos, y da a luz a un proyecto de posesión colonial de asentamiento y de reemplazo de la población indígena. El sionismo nace de la doble negación de la condición de extranjería del pueblo judío y de la existencia de los palestinos.

La década de 1960, signada por el juicio a Eichmann y la victoria israelí de 1967, modificó el mapa cultural de los judíos de la diáspora occidental. A partir de entonces, el sionismo se presenta como el movimiento nacionalista de un país del cual los judíos no provienen, pero al cual, sin embargo, están destinados irrevocablemente. El ídich, que en nuestro país fue la lengua de una cultura pujante en la

que incluso se describió el pogrom de la Semana Trágica durante el primer gobierno radical (Sneh, 2019), fue desplazado por el hebreo, una lengua litúrgica transformada rápidamente en vernácula que, sin embargo, no ha dejado de acarrear consigo las mortales potencias apocalípticas al ámbito estatal (Derrida, 2010).

Lo propio ocurrió con los migrantes judíos provenientes de Medio Oriente, del Magreb, pero también de Irak, de Irán o Yemen, que fueron abandonando su identidad árabe o persa, según el caso, su lengua y hasta sus prácticas religiosas. El sionismo transformó la identidad árabe de estos judíos en motivo de vergüenza. En muchos casos, el desarraigo de comunidades como la iraquí fue producto de operaciones de falsa bandera por parte de Israel, que atacó a la comunidad judía para propiciar su migración al Estado judío (Shlaim, 2023).

Hacia la década de 1980, casi no existía entidad u organismo judío que no se hallara bajo la órbita de Israel, fundamentalmente a través de la Agencia Judía. Esta se presenta actualmente como el «vínculo principal entre el Estado

judío y las comunidades judías en el mundo entero», y expresa que su misión consiste en actuar: «colectivamente para fortalecer a Israel y al pueblo judío en todo el mundo, promoviendo la *Aliiá*<sup>1</sup> como un valor fundamental, profundizando las conexiones entre nuestra familia judía global, apoyando la resiliencia y la seguridad de las comunidades judías globales y alentando a cada persona judía a comprometerse con Israel».<sup>2</sup>

Desde pequeños, quienes recibimos educación sionista desarrollamos un vínculo amoroso con la Tierra de Israel, a la que consideramos nuestra verdadera patria, mientras que nuestro país de residencia es visto como una morada provisional, a pesar de que nuestros ancestros hayan llegado aquí hace cuatro o cinco generaciones.

### **Israelismo**

Este nuevo vínculo amoroso con Israel se teje a diario en las comunidades judías de la diáspora, que se han transformado en antenas repetidoras de las *Hasbará* (voz hebrea que se traduce como explicación o aclaración).<sup>3</sup> Se trata de una poderosa maquinaria de propaganda sionista, que

1. «Subida» en hebreo. El término indica que, para un judío, migrar hacia Israel implica una ascensión.

2. Recuperado de: <https://www.jewishagency.org/es/quienessomos/>

3. Este término nombra a un complejo sistema de propaganda política israelí destinado a blindar la imagen de Israel frente a las acusaciones de limpieza étnica, apartheid y de sus violaciones a los DD. HH. y a las resoluciones de la ONU. Por lo general, se basa en afirmaciones del estilo «Israel es la única democracia en Medio Oriente» o «el Ejército israelí es el más moral del mundo, ya que no daña civiles». Las instituciones sionistas en todo el mundo educan abiertamente utilizando este tipo de recursos (folletería, videos, seminarios, cartelería).

ha colonizado la educación judía fuera de Israel, modificando radicalmente la transmisión de las prácticas religiosas y de las tradiciones de los judíos provenientes tanto de Europa como del mundo árabe. El calendario de las festividades religiosas se fusiona con el calendario nacional israelí, y las tradiciones judías locales, así como las heredadas por las diferentes migraciones, son reemplazadas por los usos y costumbres israelíes, a las que se suman la enseñanza de la geografía y de su historia. Esta israelización de la historia y la tradición judías va de la mano de la invisibilización de la Palestina histórica y de su toponimia. La investigadora Nurit Peled-Elhanan (2016) demostró cómo los textos escolares israelíes construyen una imagen espectral de los palestinos en el sistema educativo formal israelí. Seres sin rostro, que en el mejor de los casos forman parte del paisaje natural. Seres atávicos, cuya cultura no es digna de respeto y que lejos están de aparecer como sujetos políticos. Esto resulta clave para el servicio militar, ya que los jóvenes soldados llegan preparados desde pequeños para reprimir y despreciar a una población completamente deshumanizada.

Este régimen de visibilidad israelí muestra y a la vez oculta a los palestinos. En la diáspora resulta más drástico, ya que la educación de los niños judíos ignora por completo la existencia de los palestinos. Cuando ya de adultos se anotan de la existencia del pueblo palestino, la narrativa

sionista los retrata como sujetos externos a la historia y a la geografía israelíes, que amenazan la vida idealizada en un país de ensueño, donde se cumplirían los anhelos morales de los judíos. Los palestinos resultan entonces una ausencia cuya presencia se torna amenazante, ya que el discurso político israelí los presenta como el último eslabón de una interminable cadena de un antisemitismo europeo metahistórico (Zertal, 2010). Pero también, el descubrimiento de la existencia de los palestinos, de su historia, sus anhelos, sus sufrimientos y las injusticias que padecen por el dominio colonial pueden despertar todo lo contrario.

Esto es precisamente lo que indaga el documental de la cadena catari Al Jazeera, *Israelism. The awakening of young American Jews*. Aquí se entretajan las historias de jóvenes estadounidenses formados durante toda su vida en el ecosistema de escuelas e instituciones judías totalmente comprometidas con la defensa del Estado de Israel. El film indaga sobre las redes de Hasbará desplegadas en los campus universitarios estadounidenses, un escenario clave en el que jóvenes estudiantes de orígenes diversos (y de una porción significativa de judíos que recibieron educación sionista) se oponen a las poderosas redes políticas y comunicacionales que desde hace décadas tienen incidencia innegable en la política exterior estadounidense y su apoyo incondicional a Israel y a su régimen de apartheid.

El vínculo emocional y militante con Israel se refuerza a través de toda una articulación institucional con ministerios del gobierno israelí que organizan viajes educativos que incluyen entrenamiento militar y convivencia con jóvenes soldados israelíes, que son presentados como vigorosos y bellos integrantes del ejército más moral del mundo. La educación sentimental sionista despliega toda una serie de dispositivos que construyen a estos militares como un objeto de deseo para los jóvenes judíos de la diáspora, que anhelan participar de esta experiencia fascinante y erótica.

Una de esas estudiantes que despierta del sueño dogmático sionista es Simone Zimmerman, una prometidora joven judía formada en la militancia proisraelí, que experimentó una crisis moral y política al encontrarse en la vida universitaria con compañeros de estudio que hablaban de la *nakba*, de colonización, de limpieza étnica y de toda una rica historia de varios siglos del pueblo palestino y su resistencia. ¿Cómo es posible que alguien que se sentía tan bien preparada para abordar estas acaloradas discusiones no conociera absolutamente nada de la experiencia de un pueblo oprimido por los judíos europeos? Sus padres, sus tutores y sus amigos intentaron asistirle proveyéndole libretos argumentativos de la Hasbará, cuya inconsistencia se evidenciaba frente a la historia silenciada de los palestinos.

La historia de Simone, al igual que la de Eitan, que terminó reprimiendo civiles

palestinos en los Territorios Ocupados, es la de cientos de miles de jóvenes judíos estadounidenses que ahora exigen a viva voz que sus mayores les rindan cuentas por haberlos hecho formar parte de un dispositivo de opresión sin su consentimiento. Simone Zimmerman se transformó en una de las portavoces más sobresalientes de esta nueva generación que en su mayoría apoyan la causa palestina e incluso al movimiento de resistencia Hamás, tal como lo consigna el filósofo Eduardo Sabrovsky (2025) a partir de una investigación del Pew Research Center.

Simone lidera *If Not Now*, una organización de judíos estadounidenses que busca poner fin al apoyo de Estados Unidos al apartheid israelí y cuyo crecimiento exponencial provocó que Bernie Sanders la integrara a su equipo de campaña. La joven Zimmerman también asumió la coordinación de la sede estadounidense de B'Tselem, el Centro de Información Israelí por los Derechos Humanos en los Territorios Ocupados. En *Israelism* se describen las presiones ejercidas por la ADL (*Anti-Defamation League*), uno de los principales *lobbies* sionistas en EE. UU., junto al AIPAC (*American-Israeli Public Affairs Committee*). La ADL, a través de su principal voz Abraham Foxman, denostó públicamente a Zimmerman hasta lograr que Sanders la desvinculara de su equipo de campaña.

Las formas de resistencia que despliegan estas organizaciones de las nuevas generaciones de jóvenes judíos contra el

apartheid israelí y la ocupación incluyen manifestaciones y *performances* en la calle y en los congresos de los principales *lobbies* sionistas estadounidenses. También organizan viajes alternativos a Palestina que buscan desarticular el relato sionista con la participación de guías palestinos y de B'Tselem. Allí los jóvenes judíos estadounidenses conocen de primera mano la riqueza cultural y la resistencia a la opresión de los palestinos.

Baha Hilo es uno de los guías palestinos que aparece en cámara con una camiseta del Celtic, en cuyo dorsal tiene estampado el número 48 y la leyenda «Nakba». Los hinchas de este equipo de Glasgow son tradicionalmente escoceses católicos que se oponen al dominio británico y que suelen cantar consignas antiimperialistas, fundamentalmente por la liberación de Palestina. Con la excepción de Baha y de Sami Awad, también guía palestino, el film se centra en los cambios de percepción que experimentan los jóvenes judíos estadounidenses sobre Palestina y cómo deconstruyen su identidad sionista,

brindando un espacio marginal a las biografías de los palestinos narradas en primera persona. Se trata apenas de estos dos testimonios, que lo hacen a título personal, sin ninguna inscripción en las tradiciones políticas de resistencia. El film muestra brevemente la vida corriente de los palestinos con el fin de normalizarlos para la mirada del espectador occidental, pero al precio de su despolitización, como si no fueran sujetos políticos capaces de torcer su destino. Una potencia que sí se le atribuye a los jóvenes judíos estadounidenses que toman conciencia de los crímenes de Israel y de la falsedad del discurso sionista y que, en consecuencia, tienen la capacidad para lograr que los sucesivos gobiernos de EE. UU. quiten su apoyo incondicional a Israel.

Estos jóvenes han iniciado un camino de Israel a Palestina, un camino que comienza con una crisis de identidad que, para evitar reproducir la autocomplacencia de la racionalidad occidental, debe hacerse un lugar para recibir la voz de un Otro que le reclama justicia.

#### Ficha técnica

Título original: *Israelism. The awakening of young American Jews*

Año: 2023

Duración: 84 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Erin Axelman, Sam Eilertsen

Guión: Erin Axelman, Sam Eilertsen

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lq6J7Q6L0yw>

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Traducción de Guillermo Solana. Madrid: Taurus.
- Derrida, J. (2010). Los ojos de la lengua. *Nombres*, 24, 17–66.
- Pappé, I. (2008). *La limpieza étnica de Palestina*. Traducción de Luis Noriega. Barcelona: Crítica.
- Peled-Elhanan, N. (2016). *Palestina en los textos escolares israelíes. Ideología y propaganda en la educación*. Traducción de Esther San Ildefonso. Buenos Aires: Canaán.
- Rabinovich, S. (2021). *Trazos para una teología política descolonial*. México: UNAM.
- Raz-Krakotzkin, A. (2007). *Exil et souveraineté. Judaïsme, sionisme et pensée binationale*. París: La Fabrique.
- Sabrovsky, E. (2025). *Israel en Gaza. La encrucijada histórica del judaísmo*. Santiago de Chile: Paidós.
- Shlaim, A. (2023). *Three worlds. Memoirs of an Arab–Jew*. Londres: One World Publications.
- Sneh, P. (2019). Pinie Wald: Koshmar. *Cuarta prosa* [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2025 en <https://cuartaprosa.com/2019/04/15/pinie-wald-koshmar-perla-sneh/>
- Traverso, E. (2014). *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador*. Traducción de Gustau Muñoz. Buenos Aires: FCE.
- Zertal, I. (2010). *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel*. Madrid: Gredos.

# De exilios, tragedias y masacres

## Reseña del documental *Bajar, subir, bajar* de Elad Abraham

Ana Laura Ciccone

Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural (CEDCU)

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario

[analauraciccone@gmail.com](mailto:analauraciccone@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0074>

Esta película, al obligarte a pensar, te obliga a tomar partido por las cosas. Y eso puede ser bueno porque te ayuda a modificar o puede ser malo porque te polariza el discurso. Ojalá que haya otro soldado dispuesto a ver esta película y así dejar de ser cómplice.

Entrevista a Elad Abraham, Revista Paco Urondo, 19 de mayo de 2024<sup>1</sup>

### Entre éxodos y masacres

*Bajar, subir, bajar* es un ensayo documental autobiográfico de Elad Abraham acerca de su experiencia como soldado en Israel, luego de emigrar hacia allá en 2001. A lo largo del film rememora su infancia en Israel y Argentina, su propia *aliá*<sup>2</sup> y su «segundo exilio» —como él mismo

lo llama—, luego de ser expulsado del ejército de ocupación.

De exilios, tragedias y masacres. Reseña del documental *Bajar, subir, bajar* de Elad Abraham. Ana Laura Ciccone. Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural (CEDCU), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario



1. Entrevista a Elad Abraham por Ignacio Vázquez y Arturo Desimone. *Revista Paco Urondo*, 19 de mayo de 2024 [en línea]. Extraído de: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/elad-abraham-sobre-el-documental-bajar-subir-bajar-si-el-arte-no-viene-molestar-no-me-dice>

2. La migración que realizan algunos judíos hacia Israel.

Hijo de argentinos, nacido en Israel durante la Guerra del Líbano (1982), retorna a Argentina, concretamente a la ciudad de Rosario, con su familia luego de la caída de la dictadura militar y la asunción de Raúl Alfonsín. Después del estallido de la crisis de 2001, vuelve nuevamente a Israel y se enlista en las Fuerzas Armadas. En 2006 retorna a Argentina, luego de una serie de experiencias traumáticas que lo llevaron a ser expulsado del ejército, con todas las implicancias que eso tiene dentro de la sociedad israelí.

Ya instalado en nuestro país, estudió cine en la ciudad de Rosario entre 2008 y 2011, y desde el arte y la imagen se dedicó —entre otras cosas— a dar testimonio de lo que atravesó, de las huellas que estas vivencias dejaron en él y del dilema ético que implica la ocupación de Palestina para el sionismo y la comunidad judía en general.

El testimonio de Abraham presenta la construcción de su identidad poniendo al judaísmo, o la pertenencia a la comunidad judía, como epicentro a partir del cual se estructuran todos los demás aspectos que la componen. En este sentido, nos ofrece una especie de collage de recuerdos, relatos e imágenes que muestran su niñez, su familia, su relación con otros miembros de la comunidad, con sus instituciones y los ideales alrededor de los cuales giraron su crianza y su formación.

En este marco, Elad muestra el papel que cumple la narrativa sionista dentro de su educación, que ubica a los judíos del

mundo en una posición de aislamiento y peligro constante, y al Estado judío como el refugio y garante último de su seguridad.

Este discurso toma sentido en un contexto de ataques a la comunidad judía en Argentina durante la década de 1990, marcado por los atentados a la embajada de Israel y a la AMIA. Con un marco más amplio de exclusión económica, política y social de numerosos sectores populares y de clase media, la idea de Israel como refugio se vuelve cada vez más real, y la posibilidad de una nueva partida se concreta.

De esta manera, observamos cómo las migraciones, los éxodos y los exilios constituyen tópicos recurrentes en el relato, sujetos a los contextos y coyunturas cambiantes en ambos países, y también como componentes esenciales de la identidad judía.

En relación con las fuentes utilizadas, la narración está guiada a través de experiencias, recuerdos y sensaciones, y sostenida sobre un extenso registro audiovisual personal que va desde su infancia hasta su adolescencia y juventud. Vídeos caseros, fotos, filmaciones de diversos eventos —su Bar Mitzvah, reuniones con amigos, incluso apariciones en la televisión rosarina—, intercalados con memorias y reflexiones acerca de la impronta sionista en su construcción como individuo.

En la primera parte del recorrido, el espectador ve a un primer Elad como un joven orgulloso de sus raíces, con lazos comunitarios fuertes, que busca un espacio donde plasmar sus ideales de construcción

colectiva. En la Argentina de finales de los 90, signada por una profunda crisis de representación, ese joven encuentra en el Ken (centro comunitario judío) y en la participación en sus actividades ese refugio que tanto había aprendido a buscar.

Más adelante, nos muestra su decisión de hacer aliá y, en ese marco, su enrolamiento en el servicio militar en las Fuerzas de Defensa/Ocupación de Israel, el ejército creado por el Estado sionista para reforzar y ampliar las fronteras arrebatadas a los palestinos en el inicio de la *Nakba*.<sup>3</sup> El sentimiento comunitario y de pertenencia que lo lleva a Israel se traduce para aquel Elad en una vocación de servicio y en una idealización de la vida militar, así como en el precio a pagar por una vida más segura en su tierra prometida.

En este punto, es interesante destacar que la película presenta el archivo de una forma por momentos incómoda, intercalada con tomas que enfocan y desenfocan al autor entre tinieblas, y con su propia voz hablando en un tono informal e introspectivo. Este aspecto del documental refleja el ejercicio de la memoria en el sentido más puro: desordenada, sensorial, indefinida y no siempre agradable.

## **Convertirse en monstruo**

A medida que avanza en su relato, el tono optimista de los primeros minutos comienza a decaer, y tenemos la oportunidad de seguir al autor en el camino de la desilusión. Al recordar las experiencias en el ejército, nos muestra en primer plano el choque —o los sucesivos choques— con una realidad distópica, cada vez más distinta de la que había imaginado. Frente a eso, frente a la confusión mental y a la certeza corporal de que algo está mal, se ve la desmentida, la negación del afuera, sumada a las expectativas de la propia comunidad que lo recibió.

De a poco, la crónica se vuelve más cruda, y para graficar ese paso se ubica el autor en una especie de cueva, batallando con los demonios que encuentra y tratando de comprender en qué se está transformando. Nos embarcamos así en otro viaje, tan íntimo como el anterior, pero que nos lleva hacia otro lugar, a otras batallas que debe dar al enfrentarse con lo que siente y con las reacciones negativas de su entorno al ponerlo en palabras y cuestionar todas las certezas que había acumulado.

**3.** Nakba es un vocablo árabe que significa «tragedia» o «catástrofe», y que los palestinos utilizan para nombrar precisamente la experiencia que viven desde 1948, año en que se funda el Estado de Israel en territorio que, hasta esos momentos, estaba bajo el dominio británico, habitado en su gran mayoría por población árabe. Marca el inicio de un largo periodo de apropiación de tierras por parte de colonos israelíes provenientes de otras regiones del mundo, lo que llevó a la población árabe a un éxodo masivo y forzoso, y a un sinnúmero de masacres perpetradas por milicias sionistas y luego por las fuerzas de ocupación.

En una entrevista realizada por la *Revista Paco Urondo*,<sup>4</sup> con motivo del estreno del documental, Abraham explica cuál es el sentido de mostrar sus recuerdos de esta forma, dentro de un objetivo que trasciende lo estético, o más bien que lo imbrica con la cuestión política y discursiva: «Es un terreno incierto; por tanto, la narrativa demanda una estética incierta. También podría verse como un exabrupto audiovisual: se vomitan las cosas, no está muy digerido, es crudo. Se le ven las costuras. Vos ves el montaje y el montaje es parte del discurso». (Entrevista a Elad Abraham, *Revista Paco Urondo*, 19 de mayo de 2024).

Este montaje de costuras expuestas se complementa con entrevistas y reflexiones de intelectuales y pensadores que han analizado y criticado reiteradamente al sionismo y al accionar del Estado de Israel en Palestina desde diferentes lugares. Personalidades como Ilan Pappé, Silvana Rabinovich, Gilad Atzmon, Rodrigo Karmy Bolton y Jorge Elbaum realizan un doble aporte al relato filmico. Por un lado, le dan una voz —si se quiere— más racional y contextualizada a las sensaciones que transmite el autor, y a su vez desentrañan desde adentro una serie de dogmas incuestionables acerca del Estado de Israel y su rol a nivel global.

A partir de agudas, aunque diversas, reflexiones acerca del sionismo, Israel y la cuestión palestina, estos pensadores nos ofrecen herramientas para interpretar, develar y desaprender el discurso y la narrativa sionista. Cada cual, desde su disciplina y su ámbito de militancia y divulgación, desnudan una cantidad de mitos inculcados que poseen una gravedad aún mayor para quienes, como Elad y varios de los entrevistados, han crecido en espacios donde eran considerados una verdad absoluta.

En la entrevista ya mencionada, Elad se refiere al historiador israelí Ilan Pappé y a una de sus obras más populares, *La limpieza étnica de Palestina*, dando a entender el sentido que tiene la convocatoria de estos intelectuales:

En ese libro, es la primera vez que yo entiendo que hay un mito detrás de la frase «un pueblo sin tierra para una tierra sin pueblo», que en realidad es un eslogan de campaña colonialista que implicó la expulsión de su hogar de setecientas mil personas, el terror, la desaparición de gente. Empiezo a entender cómo funciona el colonialismo. Hasta ese momento, yo no entendía que el problema era profundamente ideológico. Pasé de pensar en clave personal a entender

4. Entrevista a Elad Abraham por Ignacio Vázquez y Arturo Desimone. *Revista Paco Urondo*, 19 de mayo de 2024 [en línea]. Recuperado de: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/elad-abraham-sobre-el-documental-bajar-subir-bajar-si-el-arte-no-viene-molestar-no-me-dice>

que el gran problema era el colonialismo. (Entrevista a Elad Abraham, *Revista Paco Urondo*, 19 de mayo de 2024).

En el diálogo del documental, Pappé retoma esta idea de los mitos de construcción del Estado de Israel, su experiencia como hijo de sobrevivientes del Holocausto, y la cuestión del humanismo y el judaísmo como partes de su identidad. Asimismo, Silvana Rabinovich, argentina, licenciada en Filosofía y autora de *La Biblia y el dron* —entre otros títulos—, retoma la reflexión moral y el legado de textos religiosos hebreos como el *Levítico*, y lo que significa el peligro colectivo de «convertirnos en monstruos».

El dilema ético y las contradicciones entre el discurso y la acción son otro tópico recurrente del documental, tanto en la voz de Elad como en los entrevistados. El artista israelí Gilad Atzmon lo grafica como una batalla interna que lo lleva a un rechazo por momentos extremo de su identidad, producto de la crisis que generan las acciones del Estado de Israel en muchos miembros de la comunidad judía.<sup>5</sup>

En este sentido, el filósofo chileno Rodrigo Karmy Bolton es muy claro acerca de la manera en que el sionismo, como tantas otras manifestaciones del poder imperial y colonial, resuelve esas contradicciones: la negación de hechos que suceden frente a nuestros ojos y la

inversión de los roles del opresor y del oprimido, la víctima y el victimario.

Ya en el epílogo, el sociólogo argentino Jorge Elbaum retoma el aspecto más político y geopolítico del conflicto palestino–israelí, y se encarga también de poner sobre la mesa la lucha y la acción política colectiva como opción frente a la ocupación y el colonialismo, y encuentra un lugar para aquellos judíos que —como él— rechazan la visión hegemónica del poder real.

Aquí yace uno de los principales aciertos del documental: logra incluir voces didácticas y claras, que contrastan con una narración que busca ser incierta e indefinida, construyendo un producto final que incomoda, interpela y esclarece. El protagonista abre el juego a la pregunta acerca de cómo seguir o sobrevivir a esa doble realidad, la que ven sus ojos y la que aprendió a creer. Su coraje radica en mirar de frente esa encrucijada y asumir la responsabilidad —y las consecuencias— de decidir, sabiendo que la respuesta casi segura es el aislamiento y la presunción de locura.

En esta producción audaz e irreverente, el arte funciona como una válvula de escape que canaliza el horror en algo constructivo, en una crítica valiente a lo que nos rodea y a los cimientos mismos de nuestra identidad. El ancla en la tormenta son los valores, el humanismo, el universalismo,

5. En una entrevista realizada al autor en el presente volumen desarrolla este tema con mayor profundidad.

el legado judío, ese deber moral de luchar contra lo injusto y detenerlo.

Y también el encuentro. Así, Elad es capaz de trascender y vencer el aislamiento, encontrarse con otras voces que le resuenan, con vivencias similares. Y logra no solo racionalizar ese cúmulo de sentimientos y emociones, sino esbozar una crítica lúcida y una mirada colectiva hacia el futuro.

En momentos en que la mirada hacia Palestina es fundamental y urgente —con la población de la Franja de Gaza atravesando un genocidio bajo las bombas israelíes, la hambruna y la inacción de la comunidad internacional, y la de Cisjordania ahogada por una ocupación cada vez más brutal—, vale la pena retomar este dilema ético, afrontar la decisión crucial y poner manos —y corazón— a la obra.

#### Ficha técnica

Título original: *Bajar, subir, bajar*

Año: 2022

Duración: 94 min.

País: Argentina

Dirección: Elad Abraham

Guión: Elad Abraham

Género: documental

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=trIVit2tt8Y>

#### Referencias bibliográficas

- Axelman, E. y Eilertsen, S. (dirs.) (2023). *Israelism* [documental]. Estados Unidos.
- Pappé, I. (2008). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica.
- Pappé, I. (2017). Genocidio progresivo en Palestina y el BDS. En Ibarlucea, M. (comp.), *Canaán*. Buenos Aires.
- Vázquez, I. y Desimone, A. (2024, 19 de mayo). Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*: «Si el arte no viene a molestar, no me dice nada». *Revista Paco Urondo* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2025 en <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/elad-abraham-sobre-el-documental-bajar-subir-bajar-si-el-arte-no-viene-molestar-no-me-dice>

# Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina. Entrevista al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC)  
Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)  
Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
[marinenicola@yahoo.com.ar](mailto:marinenicola@yahoo.com.ar)

Leticia Rovira

Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
[letrovira@yahoo.com](mailto:letrovira@yahoo.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0075>

**Entrevistado:** Elad Abraham (EA)

**Entrevistadoras:** Mariné Nicola (MN), Leticia Rovira (LR)

**LR:** Hola Elad, ¿cómo estás? Muchas gracias por dedicarnos este tiempo para realizar la entrevista y hablar sobre el trabajo, experiencias e inquietudes en torno a la proyección y difusión de tu trabajo audiovisual *Bajar, subir, bajar*.

**MN:** Para comenzar, nos interesa hablar sobre cómo se te ocurrió abordar esta temática, diríamos, como eje central en tu película. ¿Qué motivaciones te llevaron a decir: tengo que hacer esta película?

Imágenes en primera persona: identidades y opresión en Palestina. Entrevista al director de cine Elad Abraham sobre el documental *Bajar, subir, bajar*. Mariné Nicola. Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC), Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC), Universidad Nacional del Litoral (UNL). Leticia Rovira. Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad Nacional del Litoral (UNL)



**EA:** La necesidad de expresión respecto de una angustia interna que necesitaba un trámite emocional y simbólico que, en ese momento, cuando surge la idea, yo consideraba que iba a ser para cerrar un ciclo, ¿sí? Surge como una necesidad de expresión de un malestar que venía dando vueltas, en donde yo tenía ciertas presunciones, ciertas ideas que entraban en conflicto con mi historia personal. Por un lado, me había criado en el sionismo, pero, por otro, también me crié en Argentina, viendo la historia propia de Argentina y cómo tramitó el país su propio genocidio, o su último genocidio, si se quiere. Y, digo, toda esa formación entraba en contraste continuamente con la idea de una patria judía en un territorio que el sionismo definía como un territorio vacío con esa frase típica que se suele usar: «una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra». Lo cual, después, a las claras y habiendo abordado sistemáticamente el estudio, es comprobable que no estaba vacía esa tierra. Así que, ya, de ahí, arranca con un mito. Y después, con la propia investigación, fui desarmando muchísimos de mis prejuicios y de todo el aparataje educativo que ya tenía encima de parte del sionismo, toda la propaganda que me había tragado durante mi infancia y adolescencia. Pero, bueno, la película nace a partir de esas contradicciones internas y como una necesidad de sublimarlo a través de una expresión que estuviera dentro de mis posibilidades. Yo no soy

académico, ni mucho menos. Entonces, para mí, la manera de tramitar eso era necesariamente artística.

**MN:** Nos brindás la posibilidad de interrogarnos y pensar si, a medida que fuiste avanzando con la realización del film, modificaste algunos de tus preconcepciones o ideas. ¿Fuiste modificando tus ideas iniciales? Y con respecto al guión, ¿el proceso te confirmaba lo que suponías que ibas a encontrar o lo que querías decir?

**EA:** Partí de premisas y supuestos, pero a medida que fui investigando, necesariamente fui reescribiendo. El guión lo reescribí 19 veces. Y llegó un momento en donde comprendí que estaba equivocado el método. Porque tenía la siguiente vicisitud: por un lado, cuando se piensa en la construcción audiovisual, por una cuestión netamente de producción y económica, uno hace un guión que le va a permitir llevar la obra adelante de la manera más óptima. Pero también hay otro proceso, inverso, que es, a partir de lo que tengo, empezar a darle forma. Porque sino, uno corre detrás de la idea de generar nuevo material y eso implica una idea cerrada sobre sí misma. En cambio, cuando se trabaja con un montaje abierto, uno necesariamente es permeable a los choques de imágenes o a los choques simbólicos que produce la concatenación de diferentes materiales. Entonces, en la propia búsqueda de la forma de esa película está cifrado parte del mensaje. La película tiene un montaje, si se quiere, explícito, en

donde se ve el montaje. Cuando estudiás cine, te dicen que la idea del montaje es que el espectador no lo perciba, sino que pueda meterse en la película. Yo creo que, hoy por hoy, hay que pensar el archivo desde otro lugar porque el archivo se supone que está atado a una idea de verdad y en un contexto como el actual la verdad está supeditada simplemente a quien la pueda ejercer. Entonces, poner de manifiesto el montaje es una manera de decir que el archivo está roto y que cualquier archivo es acomodable. En ese sentido, en el propio montaje descubrí el guion. Al principio yo consideraba que tenía que escribirlo, y entonces, en forma lineal, iba concatenando pensamientos en forma inductiva. Después, leyendo a Rancière,<sup>1</sup> me quedé dando vueltas alrededor de la idea del dispositivo de pensatividad que, a diferencia del pensamiento, no es algo dado, sino que es un trabajo que tiene que hacer el espectador. Entonces, hay que generar zonas de incertidumbre, retóricas, si se quiere, argumentales, para que en esos vacíos el espectador vaya completando con sus propias preguntas, no con certezas. Yo no sé si lo logra la película, pero va en esa dirección. Entonces, la forma de escribir el guión, en realidad, es posterior a que la película ya está hecha.

**MN:** Sí, sí. Además, el tema de colocar al espectador en un lugar de incomodidad,

diríamos, de constante incomodidad de pensar y repensar. Y bueno, preguntarse y buscar posibles preguntas o algún tipo de respuestas en función de eso que le estás mostrando, ¿no? En ese sentido, considero que la película lo logra.

**EA:** Bueno, me alegro. Sí, la idea es, de alguna manera, tratar de emancipar al espectador, ¿no? O liberarlo del yugo de la linealidad.

**MN:** Sí, que tenga una postura un poco más activa.

**LR:** Sí, y es demandante en ese sentido la película, porque hay, por ejemplo —esto puede parecer una tontera—, pero mucha gente me dice: che, ¿por qué no está continuamente el nombre de los interlocutores? ¿Por qué no dice quiénes son y qué hacen? Y eso genera incertidumbre, porque te obliga a escuchar la palabra sin el prejuicio de presuponer o validar a alguien por su título.

**MN:** Claro, ¿quién es? ¿O desde dónde me está hablando?

**EA:** Sí, es una antifalacia, si se quiere. No sé si existe el término, pero bueno. Prefiero la incomodidad del no saber y tratar de analizar con las herramientas que hay, a necesitar cada vez más herramientas para que la opinión tenga cierto rigor. Me parece que justamente lo que hace es correrse de ese lugar y te pone a vos en un llano, porque cuando el interlocutor

1. Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

es simplemente una persona con un nombre y apellido desconocido, a vos como espectador te pone en igualdad de condiciones. Bueno, ¿ves qué me dice esta persona? Si yo ahí te pongo Silvana Rabinovich, directora de Filología de la UNAM, está bien, está buenísimo, ella es una genia, está divino, pero entonces yo como espectador que no soy eso, tengo una capa de separación demasiado grande. Cuando es solamente Silvana, es bueno ver qué me dice Silvana, y mi forma de recibirlo es más directa.

**MN:** Está bueno ese desafío, porque siempre estamos como muy mal acostumbrados a esa presentación constante. Entonces, hay cierta voz de autoridad de aquel que me está hablando y, por lo tanto, como espectador tomo lo que dice desde otro lugar. Entonces, está buena esa decisión y dejarla explícita o clara. En función justamente de esto, del proceso de filmación, de edición, de montaje, de este guionado y de revisitar y reelaborar constantemente el guion, ¿cuánto tiempo te llevó todo ese proceso?

**EA:** Seis años y medio, siete. Aproveché el macrismo en ese sentido, porque durante todo el macrismo se inició el expediente de la película en el INCAA. Entonces estaba parado burocráticamente y había entrado en un vacío legal en donde yo no podía estrenarla porque no tenía el aval del INCAA para realizar el estreno. Eso me dio tiempo de volver atrás, revisar, volver a montar. La película tiene casi 60 montajes diferentes. Yo no sé si el que quedó es el mejor, pero

viste que te dicen que la obra no está completa cuando no le podés agregar más cosas, sino cuando ya no le podés sacar más cosas. Había un corte de la película que duraba 240 minutos, donde estaba la entrevista con Ilan Pappé completa, que es de casi dos horas. Era un poco menos, por lo menos una hora noventa. Lo que pasa es que me costó muchísimo recortar y encontrar los hilos conductores de esa entrevista. Es una bestialidad lo que el tipo habló conmigo en un papel de cercanía, sinceridad. Y bueno, nada, eso. Seis años y medio tardé en encontrarle ese montaje final, que, si lo veo ahora, no me gusta.

Imaginate si tuvieran que verse ustedes mismas en pantalla durante años y años, revisándose, viendo en qué lugares son frágiles y bancarse esa fragilidad a pesar de que no les guste por una cuestión de ego. Yo me veo en la película y no me gusto en un montón de instancias, me parezco superficial, banal... Ya ni hablemos de la autoimagen, con lo doloroso que es verse a uno continuamente: la herida narcisista abierta de manera constante. Un proceso muy doloroso el de la autoimagen, verse a uno mismo.

**MN:** Y pensando en esto, de este lugar que tomaste, porque sos el protagonista central, ¿cómo te percibís primero: como director, como realizador o como protagonista en el marco del audiovisual?

**EA:** Como espectador. Porque creo que sigue habiendo en ese relato cosas que a mí me siguen dando para pensarme a mí

mismo o para pensar ese personaje. Son evidencias que estaría bueno tener acá un psicólogo a mano para que nos acompañe en esta reflexión. Pero son decisiones del yo muy diferentes. El yo director trabaja desde una lógica. El yo personaje es un motor dramático que se somete a la visión de ese director. El guionista es otro yo que está en disputa con ese director. A mí como guionista me hubieran gustado otras cosas, pero a mí como director sé que la mejor película es la película posible. Entonces, ahí está muy fragmentado, es difícil encontrar una forma de encapsular esta experiencia en un solo rótulo. Pero, si tengo que elegir, me quedo con la idea de espectador porque me sigue dando para pensar.

**MN:** Lo preguntaba ya que justo hoy es el Día del Documentalista.<sup>2</sup>

**EA:** ¿Para ustedes es un documental?

**MN:** Hoy en día la definición de documental es muy laxa. Pero, si tuviéramos que rotular, desde mi perspectiva puede considerarse como un documental subjetivo. Porque está la primera persona constantemente en escena; como vos decís, sos director, sos protagonista, sos guionista, pero no es solo que cumplís la función de esos roles, sino que ponés el cuerpo en ellos y te exponés a vos mismo.

**EA:** Para mí hay categorías que funcionan un poco mejor. En ese sentido, una es la de ensayo, porque el objeto no está en el afuera, como se presupone en un documental —inclusive en un documental autorreferencial—, sino que el objeto está en el interior de esa búsqueda. Por eso diría que es un ensayo. Y después diría que es cine de lo real. A pesar de que está plagado de inconsistencias de lo real, pero eso ya tiene que ver con el dispositivo mismo. Pero es cine de lo real porque busca estar atravesado por una historia de vida dentro de un marco de realidad general. La idea de documental me cuesta.

**MN:** Desde los marcos trabajados, el documental tiene diversas formas y recursos. Es precisamente vinculado al cine de lo real y ya no queda anquilosado en una definición tan rigurosa o tan estructurada de lo que en algún momento se entendía como documental. Es más, tal vez sería mejor hablar de narrativas audiovisuales y desde ahí incorporar estas cuestiones que pueden ser de algún estilo de documental, de cine de lo real, de documental subjetivo o de ensayo y demás. Pero sí, ya no esa definición tan estructurada o tan cerrada que en algún momento se utilizaba como diferenciación de la ficción. Hoy en día hablar de géneros en lo audiovisual es

2. La entrevista se realizó el 27 de mayo de 2025. Todos los 27 de mayo se conmemora en Argentina el Día del Documentalista, en memoria del cineasta y periodista Raymundo Gleyzer, quien desapareció en manos de la dictadura cívico-militar el 27 de mayo de 1976, dejando un legado imborrable en la historia del género documental en nuestro país y en la lucha por los derechos humanos.

totalmente inverosímil, no existe, entonces ya no tiene sentido. Lo que pasa es que a veces necesitamos algunas palabritas o algunos conceptos para anclarnos.

LR: Siguiendo con las preguntas, ¿cómo seleccionaste a los entrevistados y por qué? ¿Te quedaron figuras afuera y por qué causas?

EA: Noam Chomsky, que me dijo que iba a estar, quedó afuera porque ponerlo a Noam Chomsky implicaba que fuera la película de Noam Chomsky, en el sentido de que era una figura demasiado grande y que ya tiene un peso propio como para que esté en igualdad de condiciones con los otros. También quedó afuera Shlomo Sand, un historiador israelí que es interesante, pero tiene un tono particular que me parecía que no iba a aportar demasiado, porque lo iba a llevar todo hacia un lado que tiene que ver más con tocar una fibra interna dentro de la idea de qué es ser judío, como en su libro *Cómo dejé de ser judío*,<sup>3</sup> que, en realidad, ese era uno de los primeros nombres que tenía la película: «Cómo dejar de ser judío y no morir en el intento».

El resto de los seleccionados fueron las personas que logré entrevistar. Me quedaron muchas personas afuera también, por ejemplo, Norman Finkelstein, que es un profesor de la Universidad de Brown

de Estados Unidos y también historiador. Él tiene un libro que se llama *La industria del Holocausto*,<sup>4</sup> pero es como que iba a dar vuelta sobre algo que Pappé ya estaba mencionando, que Silvana Rabinovich ya estaba mencionando y que Gilad Atzmon iba a mencionar con una profundidad dialéctica que me gusta mucho más. Después también fue lo posible: inclusive la posibilidad de entrevistarlo a Chomsky implicaba viajar a Boston; nunca tuve la plata, así que descartado también por cuestiones netamente de producción. Y a Silvana la conocía porque tenemos un *background* en común. Ella también se formó en el sionismo, en un movimiento juvenil sionista acá en Rosario, entonces teníamos muchos contactos en común y, cuando yo empecé con el proceso de investigación, me dijeron: «Che, habla con Silvana», y cuando la entrevisté me di cuenta de que era la persona indicada, y siempre voy a estar agradecido porque es una mujer brillante que me ha marcado para toda mi vida. Así que, muy agradecido con las personas que tenemos. Después, Ilan Pappé, con su libro *La limpieza étnica de Palestina*,<sup>5</sup> fue el primer libro que leí que me abrió la cabeza; con ese libro pude ver y reconocer la historia y los mitos en los que yo había sido criado.

3. Sand, S. (2016). *Cómo dejé de ser judío*. Buenos Aires: Canaán.

4. Finkelstein, N. (2014 [2000]). *La industria del holocausto*. Madrid: Akal.

5. Pappé, I. (2011 [2006]). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica.

**MN:** Algo justo dijiste recién sobre el título; entonces, ¿cómo surgió el título?

**EA:** *Bajar, subir, bajar* remite a una traducción literal de los conceptos de *aliá* y *yeridá*. *Aliá* quiere decir «subida» o «subir»; remite a cuando una persona hace uso de la ley del retorno israelí y se va a vivir a Israel. Entonces, el Estado de Israel, si sos judío, hijo de judío o nieto de judío, y podés demostrar esa judeidad —que es un certificado que te dan las comunidades judías—, podés acceder a la visa de ciudadano israelí. Entonces, como yo nací en Israel durante el exilio de mis padres, cuando ellos vinieron para la Argentina y yo era bebé, esa fue mi bajada, la primera bajada; después, cuando me fui a vivir allá en el año 2001, fue la subida; y, después, cuando me volví en el año 2006, la otra bajada. Entonces, esa idea funciona en términos, si se quiere, aristotélicos o de actos para una narración, y también porque va a contrasentido, ¿no? Porque siempre —o en esta idea de éxito que propone el neoliberalismo y Occidente— la idea de «bajar» tiene una connotación negativa y la de «subir», por supuesto, una connotación positiva. Por lo tanto, llamarlo *Bajar, subir, bajar*, donde la síntesis es un «bajar», tiene que ver, si se quiere, con una postura en donde se pierde, pero a la vez hay una decisión detrás de ese perder que lo convierte en un triunfo: un triunfo ético. Y el triunfo ético no tiene que ver con el éxito, sino, justamente, con encontrarse con las contradicciones propias y, bueno,

asumirse como un ser humano ético. Fijate que la palabra «subir», inclusive, aparece como un *graf*, pero no aparece «bajar», y «bajar» está dos veces. Es decir, no está explícita la función del nombre de la película segmentada, pero al poner la palabra «subir» anclada a la experiencia de irse a vivir allá, queda entonces, si se quiere, como remanente de que «bajar» implica irse de ahí. Pero nace de esta necesidad de decir (...) bueno, acepto el «bajar» no como un fracaso, sino como una elección.

**LR:** Claro, como un cambio de paradigmas, de forma de vida y de elecciones también. En esta dirección, el documental muestra cómo entraste en crisis con cuestiones de identidad que están totalmente internalizadas —como vos decías al principio—, con la cuestión de que te criaste en el sionismo. Entonces: ¿cómo fue el paso de ese proceso personal a la decisión de compartir esa experiencia primero con tu entorno y luego con las personas a través del ensayo visual que hiciste?

**EA:** Supongo que nace de una necesidad de rebeldía, pero una rebeldía conducente. No la rebeldía en términos de la explosión porque sí ante lo que se impone, sino de una forma en donde esa rebeldía de una persona permite dar cuenta de un proceso que tranquilamente puede ser asimilable para un otro. Entonces, digo, si yo tengo esta experiencia personal de salir de esta matriz de pensamiento, y esto es una rebeldía que va en contra del poder, que se enfrenta a ese poder, entonces convertirlo

en un objeto —vamos a decir— masivo, más allá de que lo logre o no lo logre en términos después de mercado, implica la posibilidad de que uno, en algún momento, pueda plantarse frente al poder. No sé, es una fantasía; no creo que lo logre, pero vale la pena intentar.

**MN:** Otra cosa que también dijiste: un número importante de modificaciones de las ideas iniciales y del guion y, también, esta cuestión del proceso. Entonces, en este devenir: ¿confirmaste lo que suponías que ibas a encontrar o lo que querías decir, o también eso fue cambiando en todos esos montajes?

**EA:** Es complicado eso, porque también hay un proceso emocional de por medio. Viste que, cuando se tira una flecha, la cuerda, al principio, hasta que vuelve a su punto de equilibrio, tiene una vibración que va de más grande a más chica. Entonces, al principio, cuando decido hacer esto, tengo todo el empuje, y todo ese empuje también está —a nivel ideológico— sobrefacturado, si se quiere. Entonces, partía de premisas oscurísimas; después, fui matizando un poco el texto y, lamentablemente, me doy cuenta ahora de que, a la luz de los acontecimientos más recientes, me quedé corto.

**LR:** Justo venía esta cuestión de las emociones, que lo empezaste recién a decir. O sea: ¿qué sensaciones o emociones te fueron surgiendo o se despertaron en el proceso de realización y qué te genera hoy la película terminada y en contacto con el público?

**EA:** El contacto con el público tiene muchas facetas. En cuanto a todo el círculo de amigos que yo tenía en Israel, después del 7 de octubre de 2023 decidieron cortar lazos conmigo y me acusan de antisemita, de que me lavaron el cerebro los iraníes y de que me pusieron guita. Hace poco vino uno que había sido mi mejor amigo durante toda la adolescencia y me dice: «Si a vos te puso la plata Irán para hacer la película...», y le respondí: «Ojalá alguien me hubiera dado algo de plata para hacer la película; lo único que me dejó fue deudas y tiempo invertido en algo que nunca redituó en lo más mínimo». El público: está el que no me conoce y el que sí me conoce; y el que sí me conoce, en líneas generales, tuvo una muy mala recepción en términos personales —sobre todo los que me conocen dentro de la comunidad—, y tiene un costo emocional muy alto. Pero, bueno, como sinceramente creo que al proyecto sionista le quedan muy pocos años de vida y toda esa gente, naturalmente, va a volver a Argentina porque no va a tener dónde quedarse, cuando vengan acá y, con el paso del tiempo —de acá a veinte o treinta años, cuando el sionismo sea visto como lo que es, que es el nazismo del siglo XXI—, van a mirar para atrás y se van a dar cuenta de que fueron cómplices de un genocidio. Esa gente que ahora me odia, en silencio, va a decir: «Este tipo vio cosas que nosotros no vimos»; o no, qué sé yo, por ahí perduran en su sueño fascista y le siguen echando la culpa a los otros, no sé...

**LR:** Entonces, estuviste hablando de la recepción dentro de la comunidad y, ¿el contacto con el público en general cómo fue?

**EA:** En términos generales, la película, por donde circuló —y yo estuve—, tuvo una recepción muy buena, y mucha gente me hizo devoluciones muy ricas y, más que nada —¿sabés qué?— diciéndome que la película le había permitido pensar las cosas desde una óptica que nunca habían pensado o con información que no tenían. Y ahí yo me hago siempre la siguiente pregunta: la película no abunda en información concreta, salvo Ilan Pappé, que da algunos detalles que no son específicos de la historia —son, más que nada, reflexiones— ¿viste? Entonces, cuando la gente dice «me enteré de cosas que no sabía», yo me pongo a pensar qué potencia tiene el aparato propagandístico sionista para que una película que casi no tiene información en términos objetivos se convierta en una fuente de información válida para un montón de gente. Fue buena la recepción, sigue siéndolo, y las críticas cinematográficas que me hicieron en muchísimos portales fueron notables; así que, salvo alguna persona —como, por ejemplo, Catalina Dlugi, que es comentarista de cine de TN— que dijo que la película era pura propaganda antisemita...

**LR:** Y, ¿qué mensaje te interesaba transmitir o reproducir a partir del ensayo audiovisual?

**EA:** El mensaje tiene dos dimensiones. Una dimensión que es humanista y general, y que aplica y se puede extrapolar a cualquier otra cultura o proceso cultural: que uno, como persona, tiene la posibilidad de revisar sus propias matrices de pensamiento y reconstruirse éticamente. Ese es el primer gran mensaje para mí, que trasciende la cuestión del sionismo. Y el segundo mensaje es muy directo y específico para las comunidades judías del mundo: decir «bueno, no estamos obligados y, de hecho, no tenemos que ser cómplices de un genocidio». Es un mensaje muy directo. Esos son los dos mensajes. Después, como lo perciba alguien de afuera de la comunidad judía —que no va a entrar en conflicto con sus prejuicios—, en general, la aceptación es validadora.

**LR:** En la línea de lo artístico, ¿cuáles fueron tus referentes o influencias en la realización audiovisual?

**EA:** Me parece que la película no responde a ningún patrón en ese sentido; por eso diría que es bastante vaga la forma cinematográfica —vaga en el sentido de que no tiene una referencia estética de la cual tomar un molde—. Si se puede buscar alguna genealogía de este tipo de documentales, por ejemplo, en Chris Marker; un situacionista, como Guy Debord,<sup>6</sup> por

6. Debord, G. (2008 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.

ejemplo, que habla de la sociedad del espectáculo. Ese tipo de realizaciones en donde el objeto tiene que ver, justamente, con generar preguntas, con motorizarlas y no con analizar un objeto en términos fríos y decir «esto es lo que pasa», sino «qué nos pasa a nosotros con eso que estamos viendo».

**LR:** Volvemos con la cuestión de la incomodidad constante en la que te encontraste respecto de tus identidades —lo que habíamos también antes, cuando se nombró a Shlomo Sand—. Entonces, ¿cómo fue tu salida de ser israelí —no judío, que, como sabemos, son dos identidades diferentes— y cómo se desarrolla tal cuestión desde que comenzaste a rodar la película? Y, supongo, tiene que ver también con tu relación con la comunidad, como la estabas planteando hasta recién.

**EA:** Una de las posibilidades que tenía para la película era quemar el pasaporte como un acto, si se quiere, directo, audiovisual, de representación; y, sin embargo, me quedé con otro símbolo, que es el de prender fuego el uniforme o fundir la chapa del ejército. ¿Por qué eso y no lo del pasaporte? Por lo siguiente: si yo quemo el pasaporte, estoy hablando únicamente de una identidad política inherente. Cuando yo quemo un uniforme, le estoy permitiendo al espectador pensar cuáles son los uniformes de cada uno. Me parecía un mensaje un poco más amplio que si quemaba el pasaporte —que era redundante y, aparte, se iba a llevar puesto el otro símbolo—.

Entonces, me parecía más pertinente eso. En lo personal, yo, como ser humano, me siento argentino y respondo a esta cultura y a este país y a los intereses de este país —que es Argentina—, y no me importa ni voy a responder nunca más por Israel, ¿bien? Ahora, ir a hacer el trámite de quitarme de encima la ciudadanía implica entrar a la embajada israelí. Yo, después de hacer esta película, no voy a entrar nunca más a la embajada israelí; me van a llevar preso. ¿Para qué querría hacer eso? ¿Cuál sería el símbolo de automartirizarme? ¿Tiene sentido? No. Para mí, mi vida es otra cosa. Entonces, como identidad política, no me siento más israelí; no me interesa y no hago uso de esa ciudadanía para nada. Después está la otra dimensión, que es la dimensión de lo judío. Y fijate que en la película hay dos mensajes contradictorios, si se quiere: uno, el de Gilad Atzmon, que propone que «ser judío» tiene que ver con una cuestión de sentirse parte de un esquema supremacista —y comparto con él esa mirada—, y desde ese lugar yo ya no me siento más judío. Ahora bien, después está la «cuestión judía» en términos sartreanos, en donde ser judío o no judío está en la mirada del otro. Con mi nombre, Elad Abraham, ¿yo puedo dejar de ser judío para el otro? Es una complicación. En términos personales, no tengo nada que me identifique con el judaísmo: soy completamente ateo, no tengo vinculación simbólica con la religión y no creo que el judaísmo sea una nación ni una etnia

en sí misma —por diferentes factores—. Lo básico sería: ¿qué tiene en común un judío neoyorquino con un judío etíope o un judío de Irán? Entonces, ¿cuál sería el factor común ahí? ¿Es étnico? Definitivamente no lo es. ¿Es racial? Claramente no estamos en el siglo XIX, así que tampoco lo es. ¿Es religioso? Bueno, si es religioso, lo entiendo: responden a un mismo dogma. Yo no respondo a ese dogma. Entonces, ¿cuál sería mi identificación? ¿Para hacer uso de qué? ¿De un supremacismo sobre el otro? No tiene sentido. Entonces, yo, en lo personal, dejé de ser judío. Ahora, ¿qué pasa con la mirada de afuera? Complicado...

**LR:** Antes lo nombraste a Pappé como que su libro fue uno de los que te abrió la cabeza. Entonces: ¿cuándo te diste cuenta de lo que pasaba en Israel con los palestinos? ¿Cómo pensaste que eso era también parte de tu historia y quisiste filmarlo?

**EA:** Es antes del libro de Ilan Pappé, ¿sabés cuándo me di cuenta? En mi conflicto personal con el sistema militar israelí. Cuando yo me escapo de la base y me voy a fumar un porro y a tomar una birra en un barrio de Beerseba, que es una ciudad que está en el desierto del Negev —donde estaba la base de la Fuerza Aérea donde yo trabajaba—; cuando me escapo porque me peleo con mi jefe, me fumo un porro con un pibito de ahí y me quedo charlando, y pego buena onda. Ahí entro en una catarsis, me desmayo en un ataque de pánico y, cuando me despierto, estoy

en un hospital. Yo tenía un arma encima, y si me robaban el arma implicaba estar siete años preso, y el pibito ese con el que me fumé el porro fue el que entregó el arma. Era un pibe palestino y entregó el arma, y no se la quedó, porque tuvo la humanidad de reconocermé a mí como un humano, que sabía que yo jamás le iba a disparar —porque esa había sido la charla—: que yo, justamente, venía de una catarsis donde decía: «¿Para qué mierda estoy en el ejército si considero a todos los humanos iguales y no quiero disparar a nadie y no me interesa esto? ¿Por qué tengo que estar acá?». Esa fue la charla que tuve con ese pibe. Ese pibe que devolvió el alma... el arma —bienvenido el lapsus—, y me devolvió el alma, si se quiere, fue el que me abrió la cabeza; el que me hizo darme cuenta de que no, yo no le voy a disparar a nadie por su condición étnica, definitivamente no. Ahí creo que empecé a cambiar.

**LR:** Y fue cuando volviste acá que decidiste filmar toda esta angustia, toda tu situación, porque pensaste que lo tenías que hacer, que esto se tenía que ver.

**EA:** Nació de una imagen particular. El día que yo voy a plantearle al general de la base que quería que me saquen del ejército —un día de lluvia; yo estaba todo embarrado—, entro al despacho del tipo y me pide que le haga la venia. Yo le digo que, para mí, hacerle la venia es igual que hacerle «*Heil Hitler*». Entonces, el tipo se ofende y me dice de todo. Yo,

en ese momento, le respondo con una frase en latín, que era *Timeo hominem unius libri* —«Le temo al hombre de un solo libro»—, porque el tipo me estaba respondiendo con el dogma y no estaba pudiendo entender que yo era una persona completamente rota, en una situación crítica, en donde necesitaba irme de ahí porque no soportaba más el sistema. Esa escena la escribí porque, después de que pasó eso, me metieron preso: estuve preso tres semanas por hacer eso. Y aproveché esas tres semanas y escribí muchísimo; escribía poesía, escribía imágenes y escenas, qué sé yo, y tenía pendiente eso. Siempre quise filmar esa escena, que finalmente no la pude filmar, pero la hice en una trasposición escénica medio bizarra, en donde hablo solo con el general en la película —una experimentación teatral bastante limitada—, pero que sirve, por lo menos, para sublimar esa escena. De ahí nace el deseo de filmar: de esa escena.

LR: Volviendo a las influencias: ¿tuviste un acercamiento a algún libro o pensador? En la película vos lo nombrás a Foucault...

EA: Sí, Foucault, pero antes que Foucault hay otros dos, que son Nietzsche —con *Así hablaba Zaratustra*,<sup>7</sup> definitivamente un libro que «daña» a la persona que lo lee; en términos nietzscheanos, eso sería: lo ayuda a reconstruir su propia voluntad de

poder, cosa que hizo— y, después, *Ética*, de Spinoza,<sup>8</sup> que, de alguna manera, te da un marco para pensarte humanamente por fuera de las supersticiones. Así que, creo que sí, principalmente Nietzsche, te diría. Nietzsche y Spinoza.

LR: Hay un documental, *Israelism*, del año pasado...

EA: Leí varias críticas, pero no lo vi.

LR: ...en una parte, una de las declarantes afirma que, en su educación, tenía un nulo conocimiento real de la situación en Israel con respecto a los asentamientos y demás políticas del gobierno. ¿A vos te pasó eso? ¿Tenías información de qué te ibas a encontrar cuando llegabas, más allá de la propaganda que les vendían y que mostrás en el documental?

EA: Bueno, esto es muy interesante, porque hay una zona gris en el medio. ¿Qué pasa si vos sí tenés idea, pero, por una cuestión netamente hormonal de la edad, no podés inteligir esa información como algo que esté en contra de tus propios intereses o ética? Entonces, hay una zona rarísima. Yo tenía, obviamente, información sobre lo que pasaba en territorios ocupados. Pero, por una cuestión de —ni siquiera— pertenencia a ese supremacismo, consideraba que yo tenía que ir a vivir allá para cambiar las cosas desde adentro. Es decir, yo me

7. Nietzsche, F. (1993 [1883]). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

8. Spinoza, B. (2011 [1677]). *Ética*. Madrid: Alianza.

consideraba sionista de izquierda, y el sionismo de izquierda lo que proponía era la paz: la paz en términos de devolver los territorios, volver a las fronteras de 1967. Ese era el marco teórico del sionismo de izquierda hasta los años sesenta y setenta. Después, el sionismo de izquierda, como en todo el mundo, dejó de ser de izquierda. Tampoco lo era, porque era de izquierda dentro de una brújula que ya está corrida a la derecha; sería como «la izquierda dentro del colonialismo». ¿Puede el colonialismo tener una vertiente de izquierda? Es un oxímoron. Pero, en ese momento, a los 16, 17, 18 años, uno está pendiente de los vínculos emocionales, en donde reafirma su personalidad y construye su identidad en base a las primeras decisiones de vida que lo van a formar. Entonces, para mí, irme a vivir a Israel implicaba la responsabilidad de meterme en el sistema político israelí para generar cambios desde adentro. De hecho, cuando me fui, empecé a militar dentro del Partido Laborista Israelí. Un asco, un espanto. Pero, en ese momento, yo tenía información; la pregunta es: ¿qué hacés con esa información cuando estás construyendo tu identidad? Dependés tanto de la mirada del otro... Después, uno, como adulto, eso no le importa —o sí, pero menos—, ¿no es cierto? Por eso es una zona gris: no es una cuestión de tener o no tener información, sino de si uno tiene la voluntad ética de enfrentarse al costo de asumir lo que implica esa información. Es más, de hecho, el primer rol al que

iba a aplicar en el ejército era para estar adentro de inteligencia. Más nefasto no se me ocurre.

**LR:** ¿Vos podías decidir adónde te designaban?

**EA:** No. Te preguntan, pero después te hacen estudios y análisis en profundidad, y se dieron cuenta de que yo era una bomba de tiempo; que no me iban a poner en una situación con información privilegiada para nada, porque les podía salir disparado para cualquier lado. Algo de razón tenían.

**LR:** Y... ¿cómo impactó la incomodidad, la decepción, la rabia que te daba la forma de vida en el ejército en tu inmersión en la problemática de las relaciones entre israelíes y palestinos? ¿Cómo fue el trabajo de pasar a imágenes y a texto todo eso que te pasó en primera persona?

**EA:** Lo primero que tuve que hacer fue un análisis sistemático de cuáles —de todas mis opiniones y posibles formas de narración— eran colonialistas, orientalistas y paternalistas sobre la voluntad del pueblo palestino. Y por eso pongo a Gilad Atzmon haciendo esa crítica dentro del judaísmo, que dice cuáles son las «religiones» dentro del judaísmo —incluso él lo llama «bolcheviquismo»: «Somos tan solidarios con nuestros hermanos palestinos, los queremos tanto, que nos apropiamos de su propio discurso o de su versión». Entonces, lo primero que hice fue un ejercicio de limpiar mi propia opinión: de no ser ni condescendiente ni paternalista; de no

hablar en nombre del palestino ni decir cómo tiene que sublevarse ante el poder. Eso fue lo primero: un ejercicio de decir «¿dónde trazo el límite de lo que puedo decir y lo que no puedo decir?». Y eso, me parece, es un acierto de la película: no hablar en nombre del palestino.

**LR:** Es interesante, porque primero, para escribir ese guion, tuviste que hacer toda esta «limpieza» para pasarlo después a texto y a imagen, y elegir esas imágenes —como dijiste— en todas esas tomas, esas reescrituras y esos remontajes. Y tu película claramente tiene una impronta argentina, y vos antes dijiste que sos argentino y se relaciona con tu historia. ¿Esto tuvo repercusión efectiva en tus relaciones en el ejército? O sea, ¿es lo mismo ser un judío argentino que ser de alguno de los países dominantes, como Estados Unidos o algún país europeo?

**EA:** Hay diferentes estatus dentro del ejército —como los hay dentro de la sociedad israelí—. En la sociedad israelí, ser un inmigrante de Argentina no es lo mismo que ser un inmigrante de Rusia; no es lo mismo que ser un inmigrante de Etiopía. Pero es muy similar a ser un inmigrante de Francia o de Estados Unidos. En ese sentido, Argentina —o los judíos argentinos— tienen un estatus, si se quiere, un poquito mejor, tanto dentro del ejército como en la sociedad israelí, que es una sociedad sumamente racista. Entonces, cualquier cosa la necesitan segmentar y, cuando lo segmentan, uno

entra dentro de esas categorías. Pero sí: ser argentino dentro del ejército es como ser norteamericano, inglés o francés.

**LR:** ¿Una primera línea sería?

**EA:** No, segunda. Primera es para los asquenazíes nacidos en Israel; después vienen asquenazíes norteamericanos, franceses, ingleses y argentinos; después vienen israelíes sefardíes y, después, todos los otros. Pero, por ejemplo, dentro del ejército vos tenés las líneas de oficiales y suboficiales: los oficiales son todos asquenazíes y los suboficiales son todos sefardíes; ni siquiera son sefardíes: son *mizrahi*. *Mizrah* quiere decir «oriente»; entonces, se les dice *mizrahi* a los que vienen de países árabes. Es una forma despectiva...

**LR:** (...) pero claramente que no van a ser los etíopes.

**EA:** A los etíopes ni siquiera los dejan donar sangre. Ese es un nivel de racismo al cual un argentino no está acostumbrado.

**LR:** ¿Y vos tenías contactos con otros que no fueran israelíes? ¿Cuál era tu contacto allá con los palestinos?

**EA:** En términos de cercanía real, de amistad profunda con palestinos, no. Sí me pasaba —por una cuestión de empatía directa de trabajador a trabajador— que, como los trabajos que yo hacía en los diferentes *kibutzim* en los que estuve viviendo eran siempre trabajos rasos, venía mano de obra de Palestina a trabajar, y trabajaban conmigo, y yo estaba en ese mismo estatus; y, en esa empatía de trabajador a trabajador, siempre tuve la mejor de las ondas. Pero

después, en términos vinculares cercanos, no: no he tenido grandes vínculos. Sí, a partir de la película. Generé vínculos con montones de palestinos, tanto por la Embajada de Palestina acá en Argentina —cuando estaba todavía Husni,<sup>9</sup> que fue el embajador anterior, un tipo alucinante (él se formó en Cuba, en los campos de Marte; era de Al-Fatah y se había entrenado con la organización Montoneros en los años sesenta y setenta)—. Con él tenía muy buenas charlas, un capo, y me presentó un montón de gente: gente alucinante, súper formada. Y hoy por hoy tengo vínculos con un montón de gente de la comunidad palestina en Argentina.

**LR:** Para ir finalizando, a la luz del 7 de octubre: ¿qué te parece a vos que la película aporta o muestra, o cómo querrías que se relacione con todo lo que está pasando en estos momentos?

**EA:** Tristemente, te voy a decir que, cuando arranqué a hacer la película en el año 2014, yo ya veía la situación de genocidio, y en la película está denunciado, pero no es el foco fundamental. Si hubiera hecho la película ahora, no se podría hablar de otra cosa que de cifras y datos concretos del genocidio, porque es lo urgente. La película, al no estar anclada en lo urgente y no estar anclada en el

sufrimiento ajeno —ni hablar en nombre del palestino—, necesariamente contiene un mensaje que es atemporal; y es un mensaje para el judío de la diáspora —que se considera a sí mismo judío de esa diáspora—, es decir: no «ser Israel» de las comunidades judías alrededor del mundo que no son Israel. El mensaje apunta ahí. Hoy por hoy, es un mensaje atemporal que permite dar cuenta de cómo funciona el sionismo y, si se quiere, de cuál es la perversión de fondo, pero es una película ingenua; hoy por hoy, hasta inocua. Lamentablemente, la película no contemplaba un escenario de exterminio masivo. Si lo hubiera pensado y lo hubiera puesto en esos términos, y hubiera anticipado que venía un genocidio masivo, nadie me hubiera dado calce para hacer la película, tampoco. Entonces, la película posible es en función de un discurso que es duro, pero que está anclado en la experiencia personal; y esa también es una de las potencias que tuvo el proyecto para convertirse en película. Si yo lo hubiera anclado en un análisis del sionismo, nunca hubiera conseguido apoyo de nadie; pero, al ponerle el cuerpo y decir «esta es mi historia personal», logré que un montón de gente dijera «bueno, es su historia: que

9. Husni Abdel Wahed, periodista, político y diplomático palestino. Desde marzo de 2015 a diciembre de 2021 fue embajador de la Autoridad Nacional Palestina en Argentina y desde 2024 se desempeña como embajador en España.

cuente su historia». Entonces, me puse a mí como motor dramático, pagando ese precio, para hablar —en términos generales— del sionismo. Pero no era posible pensar una película en donde se hablara de un exterminio masivo. No sé qué decir; estoy sin palabras con lo que sucede.

**MN:** Realmente muy necesarias estas imágenes y experiencias en estos momentos de franca avanzada israelí sobre el pueblo y el territorio palestino.

**LR:** Un montón de cosas dijiste, súper interesantes y para pensar, y te agradecemos por tu tiempo y por haberte abierto y expuesto otra vez en otro «yo» tuyo.

## Orlando Pierri: Murales entrelazados en historias de vida. Entrevista a Duilio Pierri, hijo del autor de las obras en la Escuela «Almirante Guillermo Brown», Santa Fe (2024)

María Alejandra Diez

Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura (RED RERHAC) – Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
malejdiez@hotmail.com

María Claudia Orsi

Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura (RED RERHAC) – Universidad Nacional del Litoral (UNL)  
mariaclaudiaorsi@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0076>

**Entrevistado:** Duilio Pierri (DP)

**Entrevistadoras:** María Alejandra Diez (AD) y María Claudia Orsi (CO)

Orlando Pierri (1913–1991) es el autor de los murales realizados en el ingreso a la Escuela «Almirante Guillermo Brown» de la ciudad de Santa Fe, en el año 1941. Las obras, que miden 3,18 × 2,65 metros, son denominadas pinturas al fresco por la técnica utilizada. Es importante mencionar que persisten a pesar del preocupante deterioro. Consideramos que investigar<sup>1</sup> y

difundir este tema es una forma de continuar trabajando por la recuperación y valorización del patrimonio escolar.

Orlando Pierri: Murales entrelazados en historias de vida. Entrevista a Duilio Pierri, hijo del autor de las obras en la Escuela «Almirante Guillermo Brown», Santa Fe (2024). María Alejandra Diez y María Claudia Orsi. Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura (RED RERHAC) – Universidad Nacional del Litoral (UNL)



1. Diez, M. A. y Orsi, M. C. (2024). *Laberintos de la sociabilidad: los murales escolares de Orlando Pierri en Santa Fe, Argentina, en los inicios de la década del '40*. En *Actas del X Congreso Regional de Historia e Historiografía*. Santa Fe: UNL – FHUC.



**Imagen 1.** Fotografía de Mural Escuela «Almirante Guillermo Brown» Santa Fe. Registro de Milagros Del Prete.

**AD:** Hola, Duilio, buenas tardes. Gracias por darnos la posibilidad de esta entrevista. Como conversamos en otras oportunidades, nuestro trabajo está relacionado con los murales de tu papá, el pintor Orlando Pierri, realizados en la Escuela «Almirante Guillermo Brown» de la ciudad de Santa Fe en el año 1941, siendo ministro de Instrucción Pública y Fomento de la provincia, Juan Mantovani.

También participa en otras instituciones, como la Escuela de Artes Visuales y el Museo Provincial de Bellas Artes. En este momento, además, nos encontramos en una indagación inicial de las huellas de tu mamá, Minerva Daltoe, en la ciudad de Santa Fe. Nos gustaría conocer algunas historias de familia entrelazadas, asimismo, con tu trabajo como artista plástico.



**Imagen 2.** Fotografía de Mural Escuela «Almirante Guillermo Brown» Santa Fe. Registro de Milagros Del Prete.

**DP:** Sí, sí, bueno, una familia, porque también estaba mi abuelo, el padre de mi mamá, que fue un poco como bastante mentor de mi papá. Mi papá conoció a mi mamá por mi abuelo, que también dibujaba. No era la profesión de él ser pintor: pintaba, escribía, era astrólogo y, entre sus múltiples actividades, había trabajado con un pintor italiano. Estamos hablando de hace mucho, en 1910, en Bahía Blanca. Vivía en el sur mi bisabuelo. Mi tatarabuelo vino a la Argentina por el lado de mi mamá, y tenían, de alguna manera, una actividad política.

**CO:** Ah, ¿y cómo sería esa cuestión?

**DP:** Bueno, sí, es raro, porque mi abuelo nunca me contó; siempre me hablaba del padre de él. Ahora, por mi hijo, que estuvo investigando un poco con los documentos que hay de los emigrantes que llegaban, mi tatarabuelo, Juan Bautista Daltoe, llegó a Rosario en 1850, no sé, por ahí, 1852. Sé que estuvo en la Batalla de Caseros. Era militar veneciano, que en ese momento no era italiano—no se había formado Italia todavía—; él había estado peleando en Dinamarca contra las fuerzas prusianas, o sea, estaba bajo el régimen austro-húngaro. Entonces vino; debían ser masones o algo así, porque eran librepensadores. También habían peleado contra los Estados Vaticanos. Bueno, y de hecho, mi bisabuelo era anarquista, militante. Y mi abuelo heredó eso, pero de otra facción, digamos:

era de los más pacifistas, pero estuvo en la Semana Trágica (1919) y, por razones políticas, se escapó con mi abuela—que mi abuela sí había nacido en Italia—. Se escapó con mi abuela, dos hermanas más y dos venecianos más de origen, porque mantenían un vínculo los venecianos estos en el sur.

**AD:** En Bahía Blanca, en esa zona.

**DP:** Sí. Porque yo tengo dos influencias: como por el lado de los Pierri eran como... mi viejo era primera generación, entonces hablaban de Italia, venían de Salerno, entonces hablaban de Italia y todo eso. Mi bisabuelo materno trabajaba en el ferrocarril que estaban haciendo los ingleses. Entonces, mi abuelo, de chico, vivía en una carpa entre el río Colorado y el río Negro, en la Patagonia. Entonces, bueno, todas esas historias y cuentos de la infancia de él y su visión política influenciaron en la familia. Mi bisabuelo materno era de la corriente de Bakunin y mi abuelo era de la corriente más de un ruso que no me acuerdo... no, Kropotkin o algo así. Más con la educación; él había escrito una biografía de Sarmiento, admiraba a Sarmiento. Bueno, entonces sus actividades, aparte de la astrología y su empleo fijo, eran educar a la población. Daba charlas y conferencias. Entonces, en una de esas charlas y conferencias conoció a mi papá y a Luis Barragán, que era uno de los fundadores del Grupo Orión, previo a que funden el

Grupo Orión.<sup>2</sup> Ustedes registraron que mi papá se fue con Barragán a Europa. Ahí conoció a Dalí y, de hecho, entró como en el movimiento surrealista.

**CO:** Sí, claro. Según la investigación de Brughetti,<sup>3</sup> Dalí es quien le proporciona a tu papá ir a la Primera Exposición Internacional de Surrealismo.

**DP:** Es el único pintor argentino que expuso en las muestras internacionales del surrealismo. Porque hay una discusión si Batlle Planas o Berni, que son anteriores, o Raquel Forner, que son todos más viejos que mi papá. Esos son diez años más anteriores. Pero como que el que puso la marca del surrealismo daliniano es mi viejo. De hecho, en el año 1946 vuelve a Europa con la primera beca que dio el gobierno francés. Ahí estudió con André Lhote. O sea que yo creo que la estadía en Santa Fe... ¿En qué año?

**CO:** Él estuvo en Santa Fe entre 1940 y 1941. Ya en 1942, por lo que nosotras pudimos investigar, muere su papá y él vuelve a Buenos Aires.

**DP:** A mí me parece que no, a mí me parece que él vuelve a Buenos Aires... No sé, me parece que ahí está mal la historia, no me acuerdo bien. Yo no conocí a mi abuelo Pierri, murió antes que yo naciera; a mi abuela sí la conocí. Pero a mí el cuento que

me hizo mi papá siempre es que él volvió del viaje que hizo en el 1946 a Europa porque murió el padre. Y a mí me parece que la estadía en Santa Fe es después de que volvió de Francia, pero en el segundo viaje, que es en 1948.

**CO:** No, es después del primer viaje. Eso sí, tenemos documentos: los artículos de diarios de la época. Lo que te decía de que él vuelve a Buenos Aires porque muere tu abuelo, eso es lo que plantea Brughetti en el libro.

**DP:** Bueno, Brughetti lo conocía bien. Yo lo conocí también, por eso escribí la biografía de mi papá. Eso era con mi papá vivo, que le iba informando. A lo mejor lo tengo confuso yo. ¿De qué año es el mural ese que está en la escuela?

**CO:** Entre 1940–41.

**DP:** Porque lo raro ahí es como que las etapas de producción de él fueron... Pusieron muy bien lo de Siqueiros en el trabajo de ustedes, porque yo vivo en Don Torcuato, que era donde estuvo escondido Siqueiros. Y me contó que fueron con Barragán, porque se movía mucho con Barragán. Que fueron con Barragán y tenían plata para llegar hasta Boulogne. Que es una estación previa a Torcuato. Y que de ahí caminaron y que era todo un pastizal hasta que llegaron a la quinta

2. Surgió en Argentina, en 1939, como un grupo de artistas surrealistas. Abrieron un camino en la investigación del arte surrealista en Argentina, que fue explorado por varias generaciones de artistas a pesar de la corta vida del propio grupo.

3. Brughetti, R. (1981). Orlando Pierri. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

de Botana. Y era como que la influencia de Siqueiros en todo el arte argentino fue muy importante por el tema de que se empezó a hacer... A lo mejor antes también hacían murales, no sé. Pero con la impronta del arte político mexicano, el muralismo. El muralismo mexicano, sí. Pero él viaja a Europa en 1938... Porque el segundo viaje es becado. Y él se vuelve justo antes de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, fueron con otro que se quedó ahí y murió en Europa, en la Segunda Guerra Mundial. También era parte del Grupo Orión. Entonces, porque los murales... Claro, son más estilo muralismo mexicano, pero están en la etapa del surrealismo cuando los hace. Y, de hecho, sí, eso era extraño.

**AD:** En el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, de la ciudad de Santa Fe, se encuentran varias obras de Orlando Pierri, algunas surrealistas. También estuvimos viendo que hay obras de Minerva Daltoe.

**DP:** Ah, eso me interesa. Me gustaría saber cuáles son, sí.

**CO:** Eso también queremos indagar. A raíz de empezar a investigar lo de los murales en la escuela y tratar de saber quién era el autor, porque esto inicia así. Bueno, empezamos a abrir líneas y nos parece muy interesante la biografía de tu mamá. Es como que queremos conocer también más sobre tu mamá.

**DP:** Y bueno, eso de mi mamá es así. La historia se entrelaza en que... O sea, esto lo sé por transmisión verbal, ¿no? De mi

abuelo o de mi papá, no me acuerdo quién. Esto de que mi abuelo era de la corriente anarquista, de los que creen que mediante la educación y a largo plazo, sin uso de la violencia, digamos, se logran los cambios. Porque está la otra parte de los anarquistas, que sostienen que debe pasar una revolución de un momento para otro. Se basa en un shock revolucionario. Mi bisabuelo era de esos, ponían bombas y todas esas cosas. Mi abuelo no. Entonces, según lo que yo sé, mi viejo era muy pobre. Mi abuelo Daltoe tenía un trabajo fijo. Y bueno, entonces como que lo encontró, le pareció un tipo... Lo que pasa es que mi viejo fue como bastante prodigio. Como que muy joven se destacó y los grandes maestros argentinos lo empezaron a cobijar. Bueno, y mi abuelo le dio un lugar en la casa, una pieza, para que pinte. Y ahí conoció a mi mamá. Y mi mamá era actriz. Actuaba en el Teatro del Pueblo. O sea que yo creo que la tendencia política de mi mamá y mi papá era del Partido Comunista. Pero eran de los que se habían desilusionado después con Stalin, digamos. La conoció en la casa de mi abuelo materno. Se casaron y fueron a Santa Fe, no sé. Que ha de haber sido el primer lugar que vivieron juntos, no sé bien... Y llevaron a un tío mío, que también pintaba, Daltoe. Entonces, mi vieja ahí se introdujo en el mundo de la pintura. Porque mi vieja era traductora del inglés y del francés. Creo que es la primera que tradujo a Colette en español. Era muy amiga de

la mujer de Cortázar. Mi mamá estaba bastante relacionada con la gente de la literatura. Y era como que hizo una carrera muy diferente a mi papá. Ahora está toda la cosa de las mujeres sojuzgadas, o que no aparecían porque los maridos... Así se conocieron, y eso influyó en que mi madre se dedique a pintar.

**CO:** ¿Para vos ellos se casaron antes de que tu papá venga a dar clases a Santa Fe?

**DP:** Para mí sí. No creo que se hayan ido...

A lo mejor nunca se casaron, no. Yo creo que estaban casados, porque vi el acta de casamiento en algún momento cuando hice la sucesión. Para mí es antes, sí.

**AD:** En relación con lo que estuvimos trabajando, es interesante la firma con el apellido de soltera en las obras en aquella época. También su formación en la Escuela de Arte de Santa Fe, pero esto último no está corroborado todavía.

**DP:** Bueno, ella siempre usó el apellido de soltera. Nunca usó Pierri. Bueno, mi mujer también usa su apellido.

**CO:** Ahora es más común mantener el apellido propio. Hace 50, 60 años atrás no era común.

**DP:** No, pero era de avanzada mi mamá. Por eso, evidentemente era bastante de avanzada.

**AD:** Junto a sus obras, es una de las actitudes de Minerva que nos sorprende y nos parece relevante para destacar en la década del '40.

**DP:** Sí, es una figura interesante. Lo que pasa es que hizo poca obra.

**AD:** Sí, vamos a rastrear en el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez» las obras que hay de ella. Por el momento no tenemos el listado completo, pero vamos a consultar. Y, continuando con los murales, en el archivo familiar tienen documentos sobre los mismos realizados en la Escuela Mitre, que hoy se llama Escuela «Almirante Guillermo Brown».

**DP:** Sí, por lo que ustedes me enviaron en las fotos, porque nunca estuve ahí. Yo tuve uno chiquitito en cartón, que lo vendí, y que está reproducido en un catálogo del Museo Sívori. Que para mí es el boceto de los que están trabajando.

**AD:** Qué llamativo, ese dato. ¿Y se vendió?

**DP:** Sí. Era chiquitito, claro. En archivo no tengo mucho. Mi hija había hecho un gran archivo, pero no sé qué hice, porque no soy muy de archivar cosas. Yo les mandé algo de lo que tengo. También una fundación que se llama Fundación Espigas, que guarda todas esas cosas. Lo que fui encontrando, saqué fotos y busco en el celular y tengo fotos. Todo lo que es papel lo tiro, le saco foto y lo tiro. Sí, porque me ocupa lugar, me aburre. Aparte me lo comen los bichos, no tengo ganas de archivar cosas. Y hago lo mismo con lo mío.

**AD:** Claro. Pensamos tal vez en cartas o notas, o no sé, bueno, bocetos.

**DP:** Lo que pueden hacer: en el libro de Brughetti hay unas cartas que se escribió con André Breton. Una nota que le mandó, no sé. Yo cartas así después no encontré.

Si hay, entre familiares. Lo que sé es que Cochet también era profesor ahí con él en Santa Fe, ¿no?

**AD:** Sí, también Gustavo Cochet y tu papá fueron convocados, durante la gestión de Mantovani en la provincia, por Falcini, porque se diferenciaba en las formas de pintar y de dibujar. Por eso fue contratado a dar clase en la Escuela de Arte que hoy se denomina Juan Mantovani y a realizar los murales en la Escuela Brown. Había, según mencionan las fuentes, algo diferente en su forma, por la cual fue nombrado docente.

**DP:** Claro, no, no era habitual. Bueno, fue como un innovador, sí. Aparte era precoz, porque en esos momentos para hacer una carrera las hacían cuando tenían más edad. Él fue reconocido muy joven. Nació en 1913, en 1940 tenía 27. Muy joven. Yo tuve reconocimiento también chico, pero ya tenía toda la tradición de mi familia.

**CO:** Claro. Lo que pasa es que, en esto de tratar de profundizar más el contexto, nos serviría cualquier otro aporte que pueda nutrir el trabajo.

**DP:** Así que es en el año 1940 que él va a Santa Fe. Yo pensé que era más tarde. Bueno, por los cuentos de él, porque él era amigo de uno que se llamaba Ignacio Pirovano. ¿Ese saben quién es?

**CO:** No, a mí no me suena. Pero podemos buscar. Ignacio Pirovano. ¿De aquí de Santa Fe?

**DP:** No, no es de Santa Fe. Es porteño... porque, aparte de tener ese vínculo con el

Partido Comunista, era antiperonista mi papá (risas). Entonces, como casi todos los pintores, el 95 % eran antiperonistas, desde Berni... A lo mejor Quinquela Martín, no, no sé. Quinquela Martín era anarquista, pero a los anarquistas, primero que no les gustan los militares, y Perón lo era. Lo pienso por lo que me decía mi abuelo: mi bisabuelo era gremialista, anarquista, y mi abuelo había tenido vínculos con el gremialismo. Entonces creo que lo conoció a Perón, pero por el asunto del gremialismo. Y mi viejo era antiperonista, pero, claro, la paradoja era que, para mí, consiguió el trabajo en la época de Perón.

**CO:** En Santa Fe, acá gobernaba el Partido Radical en esa época.

**DP:** No, pero lo que pasa es que Pirovano, que este tipo era de origen muy de clase alta, era peronista, y es el que trajo la obra de uno que se llama Sesostris Vitullo, que hizo un monumento a Evita. Y el tipo era como sponsor de mi papá. Yo tengo como que siempre pensé que era así, que él había ido después del 1946 a Santa Fe, o a lo mejor le consiguió trabajo en otro lado, puede ser, no sé.

**CO:** Claro, nosotros lo que tenemos documentado es en 1940.

**DP:** Y por cómo son los murales tiene que ser de esa época, porque en 1948 empezó a ser como una especie más de geometría, salió del surrealismo.

**AD:** Eso está documentado en los artículos de diario, por eso es como que aseguramos esa fecha de 1940. Claro, como fecha en

la cual vino a Santa Fe. También se lo acusaba, en ese momento, de que eran murales que pertenecían al comunismo.

**DP:** Claro, porque yo creo que era del Partido Comunista mi papá, no sé, nunca me dijo, pero en mi casa toda la gente que yo veía era del Partido Comunista.

**CO:** También tiene que ver, tal vez, con una cuestión de época, este afán de adherir a un movimiento revolucionario o a algo que intentaba cambiar las cosas.

**DP:** No, también eso. Y después la Segunda Guerra Mundial, Rusia era el que peleaba contra Hitler también. O sea, por eso yo creo que se fueron del partido; no sé si alguna vez estuvieron afiliados, pero eran cercanos. Y yo creo que se fueron retirando con el asunto de Stalin, o sea, viendo la forma tiránica de Stalin, digamos, en la Segunda Guerra Mundial. Es lo que recuerdo. Voy a revisar alguna carpeta de dibujos, si no hay algún boceto. Porque ahora que vi la imagen del mural... Claro, yo los murales los había visto por notas periodísticas de diarios viejos que tenían en carpetas. Mi mamá era la que encarpetaba las cosas. Veré si hay algún dibujo que puede ser parte de eso. Tengo que mirar, ahora estoy con obreros adentro de mi casa. Me fijo porque estoy haciendo un orden. Siempre veo algo, pero después lo vuelvo a guardar. Papeles tiré muchos, pero creo que lo que me pareció importante lo fotografié para tener un registro. Porque viste que ya los papeles, no sé, como que aparte los vengo acarreado desde

que murieron mis viejos. A mi padre lo han coleccionado mucho. Me compraron muchos dibujos. Tal vez algún boceto, porque era de hacer. En casa tengo una muy última obra, muy abstracta.

**AD:** ¿Y de tu mamá tienen obras de arte?

**DP:** Últimamente es como que hubo mucho interés y se vendieron. Hay una galería, un tipo de Rosario, que tiene como una imprenta y me compró uno hace poco y la puso en la tapa de un libro, una pintura de mi mamá chiquitita. Yo, de mi mamá, tengo algunas todavía chiquitas, pero como las obras importantes de mi mamá se fueron. Hay un coleccionista de Buenos Aires que compró bastante de mi mamá.

**AD:** En Santa Fe contamos con obras de Minerva Daltoe y de Orlando Pierri, y la escuela donde están los murales es un edificio que está muy deteriorado. En este momento parece que comienzan con los arreglos, y estamos intentando que se incorpore también la restauración de los frescos. Recuperar estos frescos, porque son un patrimonio santafesino que, hasta la realización de nuestro trabajo, se desconocía al autor.

**DP:** ¿No están firmados?

**CO:** No, no están firmados o no está a la vista la firma. En la foto que yo te envié se ve muy deteriorada la parte de abajo, suponiendo que tu papá los hubiese firmado abajo. Por eso, digamos, la primera tarea fue descubrir al autor.

**DP:** Sí, porque siempre firmaba. Claro, porque no había una chapa, nada que

dijera quién los había hecho. Yo siempre supe que había hecho murales, pero nunca los vi. Así que bueno, genial. Y a lo mejor ahora es un mal momento para conseguir plata para restaurar, pero no sé, tal vez es bueno, no sé. Hay que ver cómo cada provincia tiene su situación.

**AD:** Aunque sea colocar en agenda, empezar a mostrarlos, comenzar a solicitar la restauración. Tal vez el dinero no llegue ya, pero dentro de un tiempo, es como para decir: bueno, esto es valioso, esto es importante y esto tiene que ser preservado.

**DP:** Porque mi padre, Premio Nacional, sí, es valioso. Y después hizo otra serie de murales; algunos los taparon. Uno que hizo en el cine, en cines en Buenos Aires, hicieron... taparon no solamente los de mis padres, sino los de varios artistas.

**CO:** ¿En el cine Lorraine puede ser?

**DP:** Sí, alguno de esos. Y también el Cine Arte, creo que... no sé si eran de mi viejo. Y después tiene un mural en el Instituto de Investigaciones Médicas Lanari. Después hizo para edificios, en forma privada hizo tres, cuatro, en Buenos Aires. Está bueno que se conserven, yo creo que esos, porque el que hizo en el que está en el Instituto Lanari es de una época muy posterior, es de los años 1970. O sea, mural así tipo muralismo mexicano de mi viejo y su obra pintada casi no queda. Y uno, había uno que estaba en la casa de mi abuelo, pero lo compró un museo en Suiza, que era un cuadro así de estilo muralismo mexicano. Fue un período corto de él y que estaba

muy cerca de cuando terminó los estudios.

**AD:** Claro, es muy valioso, muy valioso para nosotros, santafesinos, tener esa obra y esa red que se logra entre instituciones en ese momento. Su trabajo en diversas escuelas y su unión también con el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», que es un museo importantísimo para la provincia de Santa Fe y Argentina.

**DP:** Sí, tiene una colección importante. Yo sabía que había obras de mi papá. Y averigüenme cuáles son las obras de mi mamá y mi papá. No hay muchas obras de mi mamá en museos. A lo mejor ahí es el único, el Galisteo, puede ser, porque acá en el Museo Sívori no hay. Bueno, de mi viejo no había obra en el Museo Sívori. Una directora compró obra en un remate para que haya. Porque el Sívori se arma con la colección. Yo, por ejemplo, tengo dos obras en el Sívori; la colección la arman con los premios. Y mi viejo no mandó, nunca ganó; ganó un montón de premios menos ese. Después, bueno, en el Museo Nacional hay varias y, así, en otros. En el Museo de Arte Moderno tiene también de acá de Buenos Aires. Pero, a veces, bueno, yo creo que las obras en Santa Fe son porque vivió en Santa Fe. A veces, si uno no está por ahí, no las conoce.

**CO:** Aquí había un coleccionista, Luis León de los Santos, que era muy afecto a la obra de tu papá. De hecho, varias de las obras que hay en el Museo Provincial de Artes Visuales «Rosa Galisteo de Rodríguez» son

donación de él. Un coleccionista español, pero se afincó acá muchos años. De hecho, vivía en la otra cuadra de la casa de mi abuela, que tenía una pinacoteca muy importante. Y él era muy afecto a la obra de tu papá. Él es quien dona obras de tu papá al Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez».

**DP:** Ah, ok. Bueno, perfecto.

**AD:** Bueno, si te parece, ya vamos finalizando la entrevista. Muchas gracias por los valiosos aportes. ¿Alguna otra cuestión que consideres para agregar?

**DP:** Muy buena investigación. Y voy a ver si encuentro algo que pueda ser algún material de ese tipo. A lo mejor algún boceto o algo. Y yo siempre pensé que ese era un boceto de un mural. Se notaba que era el boceto de un mural. Era un cuadro pintado en cartón chiquito. Pero está reproducido. Hay un catálogo del Museo Sívori de una retrospectiva de mi viejo que organicé yo. No fue un cuadro, sino que mi viejo lo organizaba en un

boceto; nunca lo expuse. Pero para esa muestra retrospectiva yo lo enmarqué y lo puse. Está ahí. Orlando Pierri, el que escribe es Alberto Petrina; es del Museo Sívori el catálogo. Yo tengo catálogos acá, pero no sé si vienen por acá alguna vez ustedes. No sé qué hacen.

**AD:** Y a veces vamos. Muchas gracias.

**DP:** Yo vivo en Don Torcuato. Acá fue la última casa de mi papá. Él vivía en Buenos Aires, pero, bueno, después, una vez que murió mi mamá, se quedó como medio... lo sintió mucho. Entonces, bueno, en un momento lo trajeron. Así que esta fue la última casa de él. No llegó a pintar acá porque ya no tenía ganas de pintar una vez que murió mi mamá. Bueno, las dejo y lo que encuentre les mando.

**CO:** Bueno, Duilio, muchísimas gracias. Y seguimos en contacto.

**DP:** Cómo no. Muchas gracias por la charla y por el interés de los murales. Espero que los puedan restaurar.

**AD:** Muchas gracias.

## Crónicas de lo real: un abordaje histórico y crítico del cine documental argentino

Reseña de *Una historia del cine documental argentino: 1896–1989* y *Una historia del cine documental argentino: 1990–2024* de Javier Campo (Ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2025.

Ariel Ilzarbe

Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

ilzarbeariel@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0077>

Emprender, y concretar, un trabajo que reúna reseñas y análisis críticos originales de la realización documental nacional de los últimos ciento veintiocho años es en sí misma una tarea titánica. La labor heurística del equipo de trabajo reunido por Javier Campo y la posterior interpretación del material hallado resultan en una obra de consulta obligatoria para investigadores y cinéfilos.

El libro en cuestión, *Una historia del cine documental argentino*, se encuentra fraccionado en dos tomos. Son, en total, casi setecientas páginas de revisión de las distintas producciones fílmicas. El primer volumen abarca el período 1896–1989,

mientras que el segundo cubre desde 1990 hasta 2024.

El primer gran apartado del libro lleva el título de «Pensar el documental, pensar la realidad». Se trata de un artículo extenso, de unas cuarenta páginas, en

*Crónicas de lo real: un abordaje histórico y crítico del cine documental argentino. Reseña de Una historia del cine documental argentino: 1896–1989. Javier Campo (Editor). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo 30/10, 2025 y Javier Campo (Editor) Una historia del cine documental argentino: 1990–2024. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo 30/10, 2025. Ariel Ilzarbe. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)*



donde Campo revisa ciertas cuestiones que subyacen en los debates en torno al cine documental. Dos ejes centrales cruzan todo este texto: las preguntas por lo real y por la verdad. El autor embiste contra lo que llama *ironización relativista* que, partiendo y explotando la máxima nietzscheana «no hay hechos, solo interpretaciones», despoja de objetividad cualquier posible abordaje de la realidad. Se trata de un punto crucial ya que, sin esa aspiración a la objetividad, el documental pierde su potencia como herramienta de crítica y transformación social. En cierto modo, la hipercrítica al objetivismo se vuelve una caricatura que soslaya todo intento de análisis integral de la realidad. El cuestionamiento al estatus de lo real y de lo verdadero, señala el autor, implica un posicionamiento antropocéntrico constructivista que, en definitiva, no hace otra cosa que justificar la dominación del más fuerte en detrimento de la razón.

En cuanto a las reseñas documentales, el primer tomo está compuesto por cuatro capítulos que siguen un orden cronológico, abarcando el período de 1896 a 1989. Cada uno lleva por subtítulo una frase que organiza las reseñas en torno a los temas que las atraviesan y se inicia con una reflexión introductoria de los autores, Javier Campo y Agustina Bertone, sobre el período abordado.

El primer capítulo abarca el intervalo 1896–1932 y se titula «Vistas, actualidades y *travelogues* silentes». En esta etapa inicial aparecen los primeros registros de lo real,

que incluían desde vistas de la élite política regional y cintas médicas hasta variedades y actualidades de tenor noticiosario. La evolución del lenguaje cinematográfico llegaría con la aparición de los *travelogues*, experiencias de viajes.

El segundo capítulo comprende los años 1933–1957 y lleva por título «Noticiarios e institucionales sonoros». Durante la primera década, la que corresponde a los gobiernos conservadores, nos encontramos con una merma en el impulso estatal para la producción documental. Un hito central, señalado por los autores, es la instauración en 1943 de la obligatoriedad de exhibir producciones documentales (aunque fueran breves) antes de cada función. Esta medida promovió la proliferación de noticiarios de corte tradicional. Paralelamente, la Subsecretaría de Información y Prensa del peronismo impulsó la creación de documentales con fines propagandísticos. Estos últimos se caracterizaron por una propuesta estética innovadora, sentando las bases para las prácticas documentales de los años sesenta. Este análisis es un punto relevante del libro, ya que cuestiona la historiografía tradicional de los orígenes del cine documental argentino. En particular, rebate las propuestas que vinculan su nacimiento exclusivamente a las producciones de la Escuela Documental de Santa Fe y al cine militante de los años sesenta. De esta manera, el texto rompe con la idea subyacente en dichas propuestas: la de

considerar el período previo como una mera prehistoria del cine documental.

El tercer apartado, «Entre el fomento y la independencia, el arte y la política: la diversificación del documental», se extiende desde el año 1958 hasta 1973, correspondiendo a los años de proscripción del peronismo e inestabilidad de los gobiernos democráticos. Los autores señalan que, en ese período al que llaman «la larga década del sesenta», se produce la afirmación del documental como modo de ver y discutir el mundo (Campo, 2025a:115). En esta época somos testigos no solo del incremento en la cantidad de estrenos documentales, sino también de la institucionalización del espacio a partir de la creación de las carreras universitarias relacionadas con el campo cinematográfico. No es un dato menor el destacado rol que el Estado tuvo en la promoción industrial y en la modernización del país al comienzo de este período: la creación del Fondo Nacional de las Artes (FNA) o del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) son una muestra cabal de ello. A pesar de este impulso inicial, la inestabilidad política motivó a muchos directores a trabajar de manera independiente y al margen de las instituciones estatales.

Finalmente, el cuarto capítulo, titulado «Esperanza, decepción, represión, esperanza», abarca el período de 1973 a 1989. Esta etapa estuvo marcada por la instauración, en 1976, de la última

dictadura cívico-militar, cuya política pública cinematográfica afectó gravemente a la producción documental. La situación del sector se vio agravada por el recorte en la educación, con el cierre de espacios de formación y producción como la carrera de Cine de la UNLP y el Instituto de Cine de la UNL. Este desinterés del Estado, sumado a la persecución política a realizadores, provocó una notable merma en el estreno de films documentales. La segunda mitad del capítulo, la que corresponde a la «esperanza» del título, comprende los años del retorno a la democracia. En este período el cine documental floreció con nuevas propuestas y líneas de exploración. En palabras de los autores: «La no ficción fue elegida como un discurso o medio de expresión para desarrollar problemáticas, costumbres y prácticas artísticas que en los setenta habían quedado eclipsadas por el fenómeno del film político de denuncia» (Campo, 2025a:211). En este sentido, si bien el cine político y social tuvo continuidad de la mano de una nueva camada de directores, también proliferaron otros discursos y nuevas micropolíticas.

El segundo volumen de *Una historia del cine documental argentino* abarca un período de tiempo más corto que el primero; sin embargo, es mucho más extenso, lo que se traduce en un número significativamente mayor de reseñas. Esto se debe a que el archivo de registros documentales recientes es mucho más vasto que el de las etapas analizadas en el primer tomo.

El capítulo inicial del libro, «Cambios tecnológicos, estéticos y legales», cubre los años del cambio de siglo, los que van de 1990 a 2010. Durante esos años, los documentales profundizaron la tendencia, ya iniciada en los ochenta, de explorar nuevos tópicos. Entre ellos destacan las memorias de la militancia de los años sesenta y setenta, el videoactivismo de grupos piqueteros, los films sobre fábricas recuperadas, el documental en primera persona, el renacer del documental observacional, entre otros. Este tipo de cine resultó en uno de los ámbitos más pujantes del cine argentino de entresiglos, dinamismo que se vio reflejado en la proliferación de festivales, investigaciones académicas y en el rol clave del INCAA en la promoción del cine documental.

El sexto, y último, capítulo, denominado «Optimismo crítico», abarca el período que va desde 2011 hasta 2024, es decir, lo que podemos considerar como la actualidad. En este tramo de la historia se fortalece el espíritu pluralista del cine documental argentino. Los diversos caminos recorridos por los realizadores desembocaron en formas plurales de hacer y mostrar cine. Al respecto, los autores señalan que «será en los años recientes en los cuales florecerán las semillas plantadas por instituciones educativas, festivales, asociaciones y organismos estatales y privados» (Campo, 2025b:157). Campo y Bertone destacan también el rol decisivo que tuvieron las leyes de fomento y los subsidios en el

ámbito cinematográfico durante este período, no solo a nivel nacional, sino también en contextos municipales y provinciales. Otro fenómeno del que dan cuenta los autores es la democratización en el acceso a las nuevas tecnologías, tanto para la producción como para el consumo.

Luego de analizar la estructura del libro y considerar sus distintas reseñas, podemos concluir que los dos volúmenes de *Una historia del cine documental argentino* representan un avance fundamental en los estudios del cine nacional. La diversidad de matices con que se abordan los documentales, impulsada por la pluralidad de disciplinas en las que se han formado los autores participantes, da como resultado una obra que, a pesar de su heterogeneidad, nunca abandona su aspiración de totalidad.

Concluyendo, creemos que es necesario rescatar el espíritu de la obra: pensar y debatir la relación entre el registro de la no ficción (las producciones audiovisuales) y la no ficción misma (el mundo que habitamos). Entendemos, a partir de lo propuesto en esta obra, que el diálogo —la retroalimentación— entre ambos ha sido fundamental para alcanzar las cotas de éxito que las producciones nacionales han tenido en estos últimos años. El rol del Estado no ha pasado desapercibido. Los datos marcan lo real, las estadísticas acompañan: los logros actuales, con tan variadas propuestas audiovisuales, no son producto del azar, sino el resultado de políticas de fomento y promoción del sector.

## Bibliografía

- Campo, J. (Ed.) (2025a). *Una historia del cine documental argentino: 1896–1989*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Campo, J. (Ed.) (2025b). *Una historia del cine documental argentino: 1990–2024*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

## Sobre Autores

### Juan Cruz Giménez

es Licenciado en Historia y Profesor de Historia (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Magíster en Ciencias Sociales (UNL). Doctor en Estudios Sociales (FHUC-UNL). Docente e investigador en formación de grado y posgrado (FHUC-UNL), Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras de Historia Argentina I y II en FHUC y FCJS (Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, UNL). Integrante del CEDIS (Centro de Estudios de los Discursos Sociales) FHUC-UNL. Docente a cargo de la Jefatura de la sección del Profesorado de Historia en el Instituto Superior del Profesorado N.º 6 (Coronda, Santa Fe). Integrante de comisión directiva de la Sociedad Argentina de Investigación y Enseñanza de la Historia de la Educación (SAIEHE). Integra el equipo docente en el seminario Historia y política en el espejo de la educación santafesina (FHUC-UNL). Autor de textos y artículos sobre historia social y política de la educación en la provincia de Santa Fe (siglos XIX y XX). Autor de *Virado a sepia. Política y educación en la provincia de Santa Fe en los años treinta* (2021). Coautor de *Auroras en provincia* (2011), *La política en las tramas educativas* (2017), *Sinfonía Mantovani. Polifonía de un intelectual entre educación y política* (2023), *Tiempo de reformas. Educación y salud en la provincia de Santa Fe, 1932-1935* (2024).

### Juan Bautista Walpen

es Profesor de Historia (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Estudiante de Licenciatura en Historia (FHUC-UNL). Agente del área de investigación del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez». Expositor y comentarista en congresos, encuentros y jornadas de Historia del Arte. Adscripto en Investigación en la cátedra Historia Argentina II (FHUC-UNL). Miembro del Proyecto CAI+D (FHUC-UNL) y Prácticas de Investigación en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO, UNL), Santa Fe, Argentina.

### Mariana Bortolotti

es Especialista docente de Nivel Superior en Problemática en Ciencias Sociales y su enseñanza por el Instituto Nacional de Formación Docente, doctoranda en Historia por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y Profesora en Historia (FHya-UNR). Se desempeña como docente en la cátedra Problemática Histórica de la Facultad de Humanidades y Artes. Dirige el Centro Latinoamericano de Investigaciones en Historia Oral y Social (CLIHOS) de la FHya. Participó, como expositora, relatora y coordinadora, en numerosas jornadas y congresos y publicó artículos en revistas afines. Es co-compiladora del libro *Jóvenes y estudiantes: proyectos, rebeldías y luchas en tiempos de cambio. Rosario en los años sesenta* (2023). Integra el Comité

ejecutivo de *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, se ha desempeñado como evaluadora de artículos para distintas revistas científicas. Codirige el proyecto de investigación «Juventudes y movimientos estudiantiles, Rosario en la segunda mitad del siglo XX. Estudios en el cruce de escalas local, nacional y transnacional», dirigido por la Dra. Laura Luciani y es miembro investigador del proyecto «Actores y procesos políticos, sociales y culturales en los años 80: interacciones, redes transnacionales y conexiones regionales», dirigido por la Dra. Gabriela Águila (UNR).

### Celeste Villanueva

es Licenciada en Pintura y Especialista en Producción Artística Contemporánea por la Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Actualmente, se encuentra desarrollando el Trabajo Final en la Maestría en Conservación de Bienes Culturales, FA-UNC, en el marco de una Beca de Maestría otorgada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT) de la UNC. Integra el equipo de investigación «Estudios sobre paisaje, arte y cultura en Córdoba (Argentina)», proyecto tipo Consolidar (SECyT-UNC) radicado en FA-UNC. Además, es adscripta en el proyecto «La colección de Jorge Von Hauenschild: un abordaje desde la conservación preventiva, documentación y digitalización» del Museo de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Como artista, participó de muestras colectivas e individuales en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, Museo Emilio Caraffa, Galería Satélite, Centro Cultural UNC, Museo Genaro Pérez, Museo Bonfiglioli, Cabildo Histórico de Córdoba, Fundación OSDE y CePIA, UNC.

### Alejandra Soledad González

es Doctora, Licenciada y Profesora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Investigadora Independiente del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC). Se especializa en Historia Cultural del siglo XX, particularmente en procesos artísticos y juveniles. Profesora en la Escuela de Historia de la UNC. Docente de seminarios de posgrado y conferencista en universidades de Argentina, Brasil y España. Directora, desde el año 2012, del grupo de estudio «Historia Cultural del pasado reciente (HICUPARE). Córdoba en red (inter) nacional», radicado en el CIFYH-UNC. Autora del libro *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina* (UNC, 2019). Editora del libro colectivo *De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980* (FFyH-UNC, 2025). Sus investigaciones pueden consultarse en revistas científicas nacionales y extranjeras, así como en los sitios de internet de CONICET y Academia.edu.

### Ana Bonelli Zapata

es becaria doctoral CONICET. Doctoranda en Historia por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES), UNSAM. Su proyecto de investigación gira en torno a la cultura gráfica ferroviaria en Argentina entre 1890 y 1940. Participa en proyectos de investigación sobre cultura y patrimonio gráfico en Argentina. Es docente en Historia del Diseño Gráfico (FADU-UBA). Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Integra el Centro Argentino de Investigadores de Arte y de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica. Ha presentado y publicado diversos trabajos sobre cultura gráfica ferroviaria y estudios visuales.

### Micaela Gudiño

es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña como docente en el nivel secundario de escuelas de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, en

las asignaturas Lengua y Literatura y Literatura Latinoamericana. Desde el 2021 investiga en torno a las tensiones entre los procesos de mercantilización de las identidades y la configuración de formas disensuales en narrativas latinoamericanas contemporáneas, inscriptas en las luchas por los derechos de las mujeres y disidencias sexo-genéricas. En el marco del PI CAI+D 2020 «Narrativas en el conflicto de las culturas: reconfiguración(es) del “documentalismo” en el cruce entre literatura, etnografía y arte contemporáneo en América Latina» (Dir. Ana Copes), desarrolló, bajo la dirección del Prof. Guillermo Canteros, una adscripción en investigación (período: julio 2021-diciembre 2022), titulada «Activismo, representación e interpelación ética en la narrativa latinoamericana contemporánea»; y, luego, su tesina de grado, titulada «Feminismos, identidad e interpelación ética en la narrativa latinoamericana contemporánea (2014-2023)».

### **Lorena Mouguelar**

es Doctora en Humanidades y Artes, con mención en Historia. Licenciada en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica del Arte y Profesora en Bellas Artes, por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Actualmente, se desempeña como docente de grado en la Licenciatura en Bellas Artes y de posgrado en la Maestría en Educación Artística y en el Doctorado en Arte y Cultura Visual (UNR). Desde 1999 es miembro fundador del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL), radicado en la misma casa de estudios. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), centrando su investigación en los procesos de introducción y consolidación del arte moderno en Argentina desde una perspectiva regional.

### **Paula Eugenia Ramírez**

es Profesora en Artes Visuales por la Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani» (EPAV) y Licenciada en Historia (FHUC-UNL). Autora de la tesina de grado «Relaciones entre arte y política en la ciudad de Santa Fe. Cine, teatro y plástica». Participa en Congresos de Historia regionales, simposios, capacitadora de cursos extracurriculares de Historia del Arte en la EPAV «Prof. Juan Mantovani», con formación en metodología de la investigación cualitativa y diseño de proyectos de investigación. Editora de la revista *Ojo que ves*, publicación institucional de la EPAV «Prof. Juan Mantovani». Ejerce como profesora en institutos de nivel superior.

### **Manuel Eduardo Canale**

es Profesor en Artes Visuales por la Escuela Provincial de Artes Visuales «Prof. Juan Mantovani» (EPAV) y Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Actualización y perfeccionamiento en posgrado de Tecnología y Patrimonio; postítulo Historia del Arte Americano y argentino. Participa en más de cincuenta salones regionales y nacionales con dibujos y grabados, curadurías y publicaciones en medios periodísticos y revista *América* del Centro de estudios hispanoamericanos. Autor del libro *Salas cinematográficas de la ciudad de Santa Fe. Arquitectura, Arte y Sociedad (1896/1950)*. UNL, 2014.

### **Didac Terre**

es Técnico en Gestión Cultural por la Facultad de Humanidades y Artes, y Técnico en Epidemiología por la Facultad de Ciencias Médicas, ambas de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos tanto en la cátedra de Lenguajes Artísticos I de la carrera de Gestión Cultural, en la cátedra de Posporno de la carrera de

Bellas Artes y en el Área Instrumental de la carrera de Medicina, todas en la universidad pública. Es Responsable Docente de la Materia Electiva «Medicalización y patologización de las infancias», y corresponsable de «Los cuerpos sexuados bajo la mirada del equipo de salud», ambas de la Facultad de Ciencias Médicas. Dicta el seminario «Género y Sexualidad» en la Diplomatura de pregrado en Inclusión Educativa (FHyA-UNR) y el Seminario «Tecnocuerpo» en la Diplomatura de pregrado en Culturas Queer (CEI-UNR). Participa como docente invitado en diferentes instancias de formación con perspectiva de género. Es miembro del Programa Universitario de Diversidad Sexual (CEI-UNR).

### **Carlos A. Belmonte Grey**

es Doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades y la cultura vernácula, y el cine de la revolución mexicana. Forma parte del laboratorio de investigación Synergies Langues Arts et Musique (SLAM) y de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Actualmente se desempeña profesionalmente en la Université Evry-Paris Saclay y la Universidad de Guadalajara.

### **Valentina Stacco**

es Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, con Especializaciones en Gestión y Dirección de Organizaciones Sin Fines de Lucro (Universidad de San Andrés) y en Educación y Nuevas Tecnologías de la Comunicación (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales). En su trayectoria profesional se destaca la coordinación de programas que apuntan a generar un

impacto positivo en la sociedad. Acompañó el desarrollo de emprendimientos productivos en barrios populares, coordinó un proyecto de acceso al agua potable en comunidades del norte del país y fue residente del sistema público de salud, promoviendo la atención, la educación y el cuidado desde el primer nivel de atención en el barrio de Villa Soldati. Es docente universitaria e integra un grupo de investigación en producción, circulación y distribución de cine en Argentina.

### **Daniela Pereyra**

es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires. Programa el ciclo de cine independiente y de autor con la asociación Civil La Nave de los Sueños. Coeditó el libro *Latidos. El pulso del cine argentino (1995-2015)*, FAN Ediciones, 2015, Buenos Aires. Trabaja como productora audiovisual y guionista en la Dirección de prensa y comunicación de la Secretaría de Cultura de la Nación. Es Ayudante de Cátedra en la materia Elementos y estructuras de la expresión audiovisual, cátedra Broitman, de la carrera de Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA). Participa en un grupo de investigación en producción, circulación y distribución de cine en Argentina.

### **Isaac Martínez Monterrosas**

es Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), investigador del Seminario Permanente de Historia del Mediterráneo Antiguo de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán (FES Acatlán, UNAM), investigador del Observatorio Geohistórico de la Universidad Nacional de Luján (OGH, UNLu), investigador externo del proyecto de investigación «La Geopolítica euroasiática frente al imperialismo» (2023-2025). Sus líneas de investigación son el proceso fundacional de las instituciones universitarias en Palestina, el accionar político del sionismo cristiano

en América Latina, la recepción de la Historia antigua de Palestina en la Historiografía contemporánea y la difusión escrita de la cuestión palestina en México.

### **Evelyn Russian**

es Profesora en Historia por la Universidad Nacional de Luján (UNLu) e investigadora del Observatorio Geohistórico de dicha institución (OGH-UNLu). En 2023 presentó su ponencia titulada «Geopolítica y competencia tecnológica en la segunda posguerra y la actualidad» en las IX Jornadas de la División de Historia (UNLu). Realizó entrevistas, como analista, en medios internacionales. En el año 2024 presentó la ponencia titulada «El retorno de la descolonización: Palestina en la reconfiguración del sistema mundial» en el II Congreso Iberoamericano de Estudios Sociales sobre el Conflicto Armado (CIESCA) y coordinó la mesa «La transición hegemónica hacia un mundo multipolar» en el I Congreso Internacional de Geografía Política (OGH-UNLu). Sus líneas de investigación son la Historia contemporánea de Asia y África y la Geopolítica en el siglo XX-XXI.

### **Carolina Bracco**

es Politóloga (UBA). Magíster y Doctora en Culturas Árabe y Hebrea (UGR). Profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA donde dicta los seminarios: «Mujeres y lucha anticolonial en Medio Oriente y el Norte de África» en Historia; «Cine y género en el Mundo Árabe»; «Arte y Revolución en Medio Oriente»; «Género, Feminismo y Modernidad en el Mundo Árabe» en el Programa de Doctorado; «Historia y Cultura del Mundo Islámico» en la Maestría Historias y Culturas de Asia y África. Autora de múltiples artículos de investigación sobre cine, género y feminismos árabes y del libro *Cine y Género en el Mundo Árabe* (Libretto, 2024).

### **Ángel Horacio Molina**

es Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Autónoma Metropolitana (México) y Magíster en Filosofía de la Ética por Al Mustafa Open University (Irán). Es miembro del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural y de la Cátedra Libre «Said-Fanon. Aproximaciones a las sociedades del sur global», ambos pertenecientes a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Forma parte del Grupo de Trabajo sobre Presente colonial en Asia, África y América Latina de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; es Coordinador del Área de Ciencia Política y Relaciones Internacionales para Argentina del Centro de Estudios Islámicos, Árabes y Persas «Dr. Osvaldo Machado Mouret», unidad académica asociada a Al Mustafa International University (Irán); y, desde 2019, se desempeña como Profesor de Lengua y Cultura Árabe en el Colegio San Jorge de Rosario.

### **Leticia Rovira**

es Doctora en Humanidades y Artes con Mención en Historia (Universidad Nacional de Rosario). Profesora y Licenciada en Historia (UNR). Investigadora adjunta del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesora titular regular de la cátedra de Historia de Asia y África I (UNR). Jefa de trabajos prácticos de las cátedras Sociedades del Cercano Oriente y Prehistoria General y Americana (Universidad Nacional del Litoral). Directora de *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* (UNR). Directora, conjuntamente con Verónica López Tessore, de la Cátedra Libre «Said-Fanon. Acercamientos a las sociedades del sur global» (UNR). Especialista en estudios de Asia y África antigua y contemporánea. Sus investigaciones abarcan el análisis de la sociedad y las diversas identidades del

Cercano Oriente antiguo durante el II milenio a.C. y el Medio Oriente actual, particularmente lo referente a la Palestina contemporánea.

### Mariné Nicola

es Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Docencia Universitaria y Especialista en Docencia Universitaria por la FHUC, UNL. Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Se desempeña como docente universitaria en cátedras como Sociología de la Cultura, FHUC; Antropología Cultural y Social, Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y Sociología del Trabajo, Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL. Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI+D relacionados con el cine, la historia, los derechos humanos y la memoria. Actualmente dirige el Proyecto CAI+D 2024 «La cultura en perspectiva histórica. Aportes de los estudios culturales a la investigación» aprobado y financiado por UNL. Ha participado como coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas en temas vinculados al cine. Es Directora del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de la FHUC–UNL. Miembro de la Junta Departamental del Departamento de Historia de la FHUC. Directora y coordinadora de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* (FHUC–UNL). Miembro de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisuales– AsAECA, donde se desempeñó como Vicepresidenta durante el período 2022–2024, cargo en el que ha sido reelecta por un nuevo período hasta el 2026. Actualmente es coordinadora del Núcleo

Disciplinario *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura* de AUGM y representante titular por la Universidad Nacional del Litoral en dicho Núcleo Disciplinario.

### Federico Donner

es profesor de Historia de la Filosofía Contemporánea y Profesor de Epistemología e Historia de las Ciencias Sociales de la Carrera de Filosofía, Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Integra el Consejo Asesor de Derechos Humanos de la Secretaría de DDHH y coordina el Programa de Contenidos Transversales Acreditables de Grado. Es miembro del Comité Editorial de *Cuadernos Filosóficos*, revista de la Escuela de Filosofía, y miembro del Comité Académico de *La Creciente. Revista Interdisciplinaria de Derechos Humanos*. Es coautor del libro *Palestina. Anatomía de un genocidio* (2025) y *Genocidios. Conversaciones desde el sur*, publicado por la Editorial Municipal de Rosario y el Museo de la Memoria, institución con la cual ha colaborado en diferentes proyectos. Licenciado en Filosofía (UNR), Maestrando en Ciencia Política (UNSAM) y Doctorando en Ciencias Sociales (UBA), se desempeña en el área de Filosofía Política, Filosofía de la Historia y de la Teoría Social. Sus trabajos se han centrado en el paradigma del Mesianismo Impolítico esbozado por Walter Benjamin, Jacob Taubes y Giorgio Agamben, que cuestiona el supuesto carácter emancipatorio de una serie de categorías políticas modernas y de dispositivos de poder. En los últimos años, ha investigado y realizado numerosas intervenciones sobre el genocidio en Palestina.

### Ana Laura Ciccone

es Profesora de Historia, egresada de la Universidad Nacional de Rosario. Es docente de nivel secundario, y actualmente cursa la Maestría en Estudios Culturales de la misma institución. Miembro del CEDCU–Centro de Estudios sobre

Diversidad Cultural, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Su trabajo se centra en la Historia reciente de Palestina y la transmisión de la memoria. Realizó una estancia de un mes en Líbano en 2016, y vivió durante un año en la ciudad de Ramala, Palestina, en 2017. Es miembro del Comité de Solidaridad con Palestina en Argentina.

### **María Alejandra Díez**

es Profesora en Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Magíster en Didácticas Específicas, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Especialista en Investigación Social, Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Diplomada superior en Metodología de la Investigación Social, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Docente ordinaria e investigadora Facultad de Ciencias de la Educación, UNER y de Institutos Superiores del Profesorado de la Provincia de Santa Fe, hasta el año 2024. Directora e integrante de equipos de investigación, sus temas de investigación están relacionados a legados de maestros latinoamericanos en el movimiento de la denominada: Escuela Nueva, Arte y Educación. Publicó libros, artículos y participó en guiones documentales. Recibió Mención de Honor en la Feria del Libro de Buenos Aires, 2014 por la obra sobre el maestro uruguayo Jesualdo Sosa. Disertó en eventos nacionales e internacionales. Actualmente dicta cursos en las carreras a término de la UNL-UNER y forma parte de la Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura, UNL (RED RERHAC).

### **María Claudia Orsi**

es Psicopedagoga por la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF), posgraduada en Enseñanza de la Psicología para el Nivel Superior por la Universidad Nacional de Rosario y el Ministerio de Educación de Santa Fe (UNR-ME), especialista en Gestión y Conducción del Sistema Educativo y sus Instituciones por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y diplomada en Ciencias Sociales con mención en Gestión de las Instituciones Educativas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Docente Titular por concurso en Institutos de Formación Docente. Integró equipos de orientación psicopedagógica en instituciones de educación secundaria y superior. Participó en proyectos de innovación educativa y dirigió proyectos de diseño institucional. Ha realizado presentaciones en congresos y jornadas, nacionales e internacionales, así como publicaciones en libros y revistas académicas. Organizó nueve temporadas del ciclo «Psicoanálisis & Cine» en el Instituto Superior de Profesorado N.º 8, Almirante Brown. Actualmente integra la Red de Estudios Regionales de Historia del Arte y la Cultura, UNL (RED RERHAC).

### **Ariel Ilzarbe**

es Profesor de Historia y Magíster en Arte y Sociedad en Latinoamérica por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires-UNICEN. Actualmente es becario doctoral del CONICET y cursa el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado un capítulo en el libro de Edgardo Gutiérrez, *Simulacros: Cruces entre cine y literatura argentina* (2021). Ha participado en distintas instancias académicas, con especial énfasis en la relación entre los conceptos de marginalidad, violencia y cultura neoliberal.

## Convocatoria de artículos para el N° 20 de la revista

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, es una publicación pluralista orientada a la difusión de la problemática de los Estudios Culturales y de otras perspectivas teóricas de las Ciencias Sociales que abordan el estudio de la Cultura, publicación académica dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Creada como una revista de divulgación en su primera época, transcurrida entre los años 1999 y 2003, desde el número 5 hemos centrado la publicación en torno a ejes de convocatoria y pudimos sostener la periodicidad anual de manera ininterrumpida logrando reconocimiento, indexación e incorporación en diferentes repositorios, bases de datos y bibliotecas virtuales. Ello fue posible a partir de un rediseño, pautando nuevas secciones y destacando su inscripción disciplinaria en el campo de los Estudios Culturales, pero a su vez determinando ejes temáticos para cada número de la publicación fortaleciendo su carácter académico y conservando el interés por difundir las producciones culturales santafesinas en todos sus aspectos.

Cada edición de la publicación cuenta también con reseñas relacionadas a libros, films, muestras de fotografía y/ o artes, además de una sección de Entrevistas, donde se aceptan entrevistas inéditas a personas idóneas relacionadas a algunas de las aristas contenidas en el eje temático que orienta la convocatoria.

En el 2026 nos convoca celebrar la edición del número 20 de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, un desafío en los complejos momentos que atravesamos quienes habitamos las universidades públicas, enseñamos y construimos conocimientos y nos abocamos al desarrollo de

### **CIECEHC**

Centro de Investigaciones  
en Estudios Culturales,  
Educativos, Históricos  
y Comunicacionales.  
Facultad de Humanidades  
y Ciencias. Universidad  
Nacional del Litoral.

la actividad científica y tecnológica. Hoy más que nunca nos sostienen los objetivos fundamentales de la difusión y divulgación de los debates, resultados y conclusiones que producimos en el marco del sistema científico-tecnológico de nuestro país, fortaleciendo la universidad pública como espacio de encuentro y contención de todos y todas, bregando por la democracia y el Estado de derecho, el respeto por las diversidades y los derechos humanos en el marco del año de conmemoración de los 50<sup>a</sup> años del último golpe de Estado en Argentina.

Para la convocatoria en curso de Culturas N°20 se propone como eje temático **«Autoritarismo y cultura: 1976-2026. Repensar el pasado e interpretar el presente a 50 años del golpe cívico-militar en Argentina»**. La revista está bajo la dirección de la **Mg. Prof. Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral)**.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>

Se sugiere consultar la sección **«Información para autores»** <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about> y **«Envíos»** [https://biblioteca\\_virtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about/submissions](https://biblioteca_virtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about/submissions)

## **Convocatoria de artículos**

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en los requisitos detallados en la sección «Envíos» de la revista y remitirse a los correos electrónicos:

*marinenicola@yahoo.com.ar;*

*mnicola@fhuc.unl.edu.ar;*

*revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;*

cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Extensión del plazo de recepción de colaboraciones y artículos: **27 de Abril de 2026.**

## Secciones

### 1. Artículos

Deberán tratar problemáticas afines a las categorías y conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «**Autoritarismo y cultura: 1976-2026. Repensar el pasado e interpretar el presente a 50 años del golpe cívico-militar en Argentina**» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, literarias, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación/ tensión al menos dos de ellos.

Consideramos que este eje puede convocar investigaciones que puedan presentar discusiones, debates o conclusiones en torno a cuestiones tales como:

- a. el Estado autoritario no sólo como un espacio de despliegue represivo, sino también de producción, lo que incluye la participación en su estructura de diferentes grupos sociales que impulsaron políticas culturales, artísticas y educativas que apuntaron a la construcción de legitimación y consolidación de sentidos autoritarios en la sociedad;
- b. la problematización de los conceptos de apagón, cierre, clausura, censura, con los que se caracterizó, en la época, a la represión y persecución cultural y artística, a favor de una concepción más dinámica que busca reconstruir diversos desplazamientos que construyeron circuitos alternativos (algunos subterráneos, otros más visibles) ante la realidad represiva;
- c. problematizar en torno a la construcción de memorias sobre el pasado autoritario, la dificultad para concebir los posicionamientos en los campos cultural, artístico y educativo desde el binarismo complicidad-resistencia, a favor de una mirada más compleja y, sobre todo, que tenga en cuenta la propia periodización de las distintas etapas de la última dictadura;

**d.** la continuidad de discursos, acciones, políticas autoritarias entre dictaduras, momentos transicionales, semidemocracias y democracias, tanto en términos de sentidos como de estructuras represivas institucionalizadas, considerando las relaciones entre pasado-presente en función de nuestro contexto actual.

Los artículos deben tener una portada con título del trabajo, nombre del/de los autor/es, sus correspondientes datos de filiación académica o institucional, su correo electrónico para contacto y un breve CV narrado (no más de 200 palabras).

Deben contar con resumen y palabras clave en español; título, abstract y keywords en inglés y título, resumo y palabras-chave en portugués.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

La revista Culturas no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección

## 2. Reseñas y comentarios

Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

## 3. Entrevistas

En este número inauguramos la sección Entrevistas, la idea es poder acceder a las palabras, pensamientos y vivencias de personas involucradas desde diferentes ámbitos con las temáticas que se nuclea a partir del eje temático convocante.

Los textos se entregarán en Archivo Word 6.0 o compatible sin aplicar formato o diseño. Los artículos tendrán una extensión máxima de 8000 palabras, incluyendo texto e imágenes, si es necesario. Los trabajos destinados a «Reseñas y Comentarios» deberán tener una extensión máxima de hasta 2000 palabras.

Toda esta información se encuentra disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/es/information/authors>

#### Nota aclaratoria

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a una primera revisión de la Dirección de la revista y del Consejo de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores Externos, considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional del Litoral para editar, re–editar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única condición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:

*marinenicola@yahoo.com.ar*

*mnicola@fhuc.unl.edu.ar*

*revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar*

**Eje temático: Campo artístico e intervención cultural en los siglos XX y XXI: institucionalización y nuevas prácticas en Argentina y América Latina**

**La institucionalización del campo cultural en el interior del país.** El caso de la Sociedad de Amigos del Arte en Santa Fe en los años treinta. *Juan Cruz Giménez y Juan Bautista Walpen*

**Políticas culturales en la última dictadura militar:** el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (1979–1983). *Mariana Bortolotti*

**Reconstrucción biográfica del Museo de la Ciudad, Villa Dolores, Córdoba:** orígenes de un museo–escuela. *Celeste Villanueva*

**Una institución científica rememorada por una intervención artística:** el *Museo Antártico* en la ciudad cordobesa de Villa María (Argentina, 1981–2021). *Alejandra Soledad González*

**Cuando el arte viaja en tren.** La *Revista del Ferrocarril Sud* como espacio de exhibición y circulación del paisaje argentino (1925–1936). *Ana Bonelli Zapata*

**Entre la censura y el mercado, ¿cómo resiste la literatura y su enseñanza?** Reflexiones sobre *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes. *Micaela Gudiño*

**Espacios, recursos e imágenes en disputa:** el arte en Rosario en la década de 1920. *Lorena Mouguelar*

**Wenceslao Sedlacek y sus «seres que dejaron de ser seres para convertirse en otros seres».** Primeros indicios sobre el arte abstracto en la ciudad de Santa Fe. *Paula Eugenia Ramírez y Manuel Eduardo Canale*

**Pocholo, anexo ninfal.** Lectura warburgiana de la primera marica sonora del cine nacional (1933). *Didac Terre*

**Redes (1936) y Juárez (1939).** Intentos para fijar discursos oficiales: antifascistas, socialistas y nacionalistas. *Carlos A. Belmonte Grey*

**Vecine: un festival de cine barrial, no barrial.** Fenomenologías del encuentro en tiempos críticos. *Valentina Stacco y Daniela Pereyra*

**Visibilizar, resistir, informar.** Un balance sobre el cine palestino (1935–2025). *Isaac Martínez Monterrosas y Evelyn Russian*

**Palestina, otro Vietnam:** cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo. *Carolina Bracco*