

**Cinceles y martillos, balanzas y espadas:
representaciones escultóricas de
la justicia en Buenos Aires**



Andrea Gastrón (editora)

VOL. I

**CINCELES Y MARTILLOS, BALANZAS
Y ESPADAS: REPRESENTACIONES
ESCULTÓRICAS DE LA JUSTICIA
EN BUENOS AIRES**

**CINCELES Y MARTILLOS, BALANZAS
Y ESPADAS: REPRESENTACIONES
ESCULTÓRICAS DE LA JUSTICIA
EN BUENOS AIRES**

**Equipo UBACYT.
Andrea L. Gastron (editora)**

Gastron, Andrea L.

Cinceles y martillos, balanzas y espadas: representaciones escultóricas de la justicia en Buenos Aires / Andrea L. Gastron. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Derecho. Secretaría de Investigación / Departamento de Publicaciones, 2020.

Libro digital, PDF - (Publicación de Resultados de Proyectos de la Secretaría de Investigación)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-29-1833-4

1. Esculturas . 2. Justicia. 3. Sociología. I. Título.

CDD 730



Facultad de Derecho

1° edición: abril de 2020

ISBN: 978-950-29-1833-4

© Secretaría de Investigación

Facultad de Derecho, UBA, 2020

Av. Figueroa Alcorta 2263, CABA

www.derecho.uba.ar

Edición y Corrección de estilo: Laura Pégola

Diseño y diagramación de interior y tapa: Nicole Duret

Impreso en la Argentina – Made in Argentina

Hecho el depósito que establece la ley 11.723

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Aclaración necesaria

Toda la producción del equipo de trabajo que integramos está orientada a combatir el sexismo en cualquiera de sus manifestaciones y, por lo tanto, pretende utilizar un lenguaje no sexista. Dado que muchas veces incluir los femeninos en la lengua castellana obliga a complejizar expresiones, dificultando la comprensión de los textos o afectando la estética literaria, optamos por privilegiar el uso de la forma genérica (que en nuestro idioma se identifica con la masculina), sin que esto implique de ninguna manera tomar posición en contra de la reivindicación de los derechos de las mujeres ni de cualquier otra identidad de género.

Índice

Prólogo 10
Carlos Lista

Presentación 15
Zulma García Cuerva

Introducción 18
Andrea L. Gastron

SECCIÓN I:

OBRAS QUE REPRESENTAN A LA JUSTICIA Y AL DERECHO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES Y EL CONURBANO BONAERENSE 28

Capítulos

De negros anónimos y racismos invisibles: el “Monumento a Falucho”, de Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales 29
Andrea L. Gastron

Género, arte y masonería: esculturas acerca de la Justicia en la obra de Rogelio Yrurtia 49
Andrea L. Gastron y Viviana Kühne

Idas y vueltas de *La Justicia*, de Lola Mora.
El viaje no planeado 70
María Ángela Amante y María Andrea Cuéllar Camarena

La Justicia esculpida y la tumba-mausoleo de Bartolomé Mitre.
Mujeres eternamente observadas 84
María Ángela Amante y Lorena Russo

El Obelisco de Alberto Prebisch y la Floralis Genérica de Eduardo Catalano. Un análisis comparativo estético-político 90
Sergio Lobosco y Victoria Villa

De tensiones, conjunciones y sociologías jurídicas: reflexiones a propósito de “El Obelisco y la Flor” 107
Andrea Gastron

Representaciones artísticas de la Justicia en Buenos Aires: *La Justicia Social* de Leone Tommasi 113
María Ángela Amante y Agustina Vázquez

Una mirada acerca de las violencias en la Argentina a través del arte escultórico 124
Andrea L. Gastron

La sombra de Pablo y la luz sobre la injusticia. Reflexiones y aportes a la historia: la experiencia argentina y su contribución a la evolución de los Derechos Humanos 132
Viviana Kühne y Agustina Vázquez

La sombra de Pablo: (re)construcción de un dispositivo de la memoria 161
Juan Pablo Franco y Estefanía Giaccone

Parque de la Memoria de Lanús: en torno a la violencia de Estado, la memoria y el arte. 173
Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco

Juana Azurduy: del color bronce al opaco gris, Michelle Chavez Stefanelli 187
María Andrea Cuéllar Camarena y Lorena Russo

Cuadro:

Obras relevadas en el marco del Proyecto UBACYT “Cinceles y martillos, balanzas y espadas. Las representaciones escultóricas de la Justicia en la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense”. Compilación de datos: *Estefanía Giaccone*.
Armado: Sergio Lobosco. 202

SECCIÓN II:

MIRADAS HUMANAS SOBRE CUERPOS DE PIEDRA 205

Michelle Chavez Stefanelli y Rodrigo Monés, con la colaboración de Lorena Russo

Imagen I: Mausoleo de Virgilio Tedín, de Miguel Sansebastiano. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1889. Autor: Rodrigo Monés	206
Imagen II: Mausoleo de Virgilio Tedín, de Miguel Sansebastiano. Detalle. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1889. Autor: Rodrigo Monés	207
Imagen III: Mausoleo de Juan Bautista Alberdi, de Camilo Romairone. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. ~1900. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	207
Imagen IV: <i>La Justicia</i> , de Lola Mora (calco). Palacio del Congreso, Ciudad de Buenos Aires. 2014. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	208
Imagen V: Grupo escultórico <i>La Paz, La Justicia y El Trabajo</i> , de Lola Mora (calco). Detalle. Palacio del Congreso, Ciudad de Buenos Aires. 2014. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	208
Imagen VI: Mausoleo de Carlos Cisnetto Olivera, de Lucio Fontana. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. ~1918. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	209
Imagen VII: Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935. Autor: Rodrigo Monés	210
Imagen VIII: Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Detalle. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935. Autor: Rodrigo Monés.	211
Imagen IX: Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Detalle. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935. Autor: Rodrigo Monés.	212
Imagen X: <i>Justicia</i> , de Rogelio Yrurtia (Tumba Carlos Delcasse). Cementerio de Olivos, provincia de Buenos Aires. 1938. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	212

Imagen XI: <i>Justicia</i> , de Rogelio Yrurtia (Tumba Carlos Delcasse). Detalle. Cementerio de Olivos, provincia de Buenos Aires. 1938. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	213
Imagen XII: Monumento fúnebre de Miguel Estanislao Soler, de Torcuato Tasso i Nadal. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1937. Autora: Michelle Chavez Stefanelli.	213
Imagen XIII: Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo Rubino. Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1938. Autor: Rodrigo Monés	214
Imagen XIV: Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo Rubino. Detalle. Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1938. Autor: Rodrigo Monés	214
Imagen XV: Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo Rubino. Detalle. Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1938. Autor: Rodrigo Monés	215
Imagen XVI: Monumento a Carlos Pellegrini, de Félix Coutan. Plaza Carlos Pellegrini, Ciudad de Buenos Aires. 1914. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	216
Imagen XVII: El Obelisco, de Alberto Prebisch. Plaza de la República, Ciudad de Buenos Aires. 1936. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	216
Imagen XVIII: El Obelisco, de Alberto Prebisch. Plaza de la República, Ciudad de Buenos Aires. 1936. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	217
Imagen XIX: <i>Floralis Genérica</i> , de Eduardo Catalano. Plaza de las Naciones Unidas, Ciudad de Buenos Aires. 2002. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	218
Imagen XX: <i>Floralis Genérica</i> , de Eduardo Catalano. Plaza de las Naciones Unidas, Ciudad de Buenos Aires. 2002. Autora: Michelle Chavez Stefanelli	219
Las autoras y autores	220

Prólogo

En América Latina, a lo largo de la etapa de consolidación de los estados nacionales que siguió a las guerras de la independencia del dominio español, la estatuaría conmemorativa secular y pública tendió a reemplazar, en importancia, a las esculturas dedicadas al culto religioso.

Durante este período, tal como sucedió en el campo institucional político y cultural en general, en el arte se dio un proceso de occidentalización y europeización, en el que las triunfantes élites criollas dejaron de lado a quienes habían sido sus aliados, en particular a los pobladores originarios de estas tierras y a la población negra que ingresó a las colonias como fuerza de trabajo esclava.

De manera similar a lo ocurrido en otras culturas y momentos históricos, la estatuaría pública y los monumentos conmemorativos comenzaron a conformar un territorio visual que sustentó, con solidez, el ideario de la nueva comunidad imaginada y de su correspondiente nueva identidad, así como la constitución de héroes nacionales, de un pasado y una memoria comunes y de un presente compartido que sirviera de guía y proyección hacia el futuro.

No resulta extraño, entonces, que, en los espacios públicos de Buenos Aires, la construcción iconográfica de esta nueva identidad se desarrollase tomando los rasgos, creencias e intereses de las élites criollas y posteriormente de los nuevos inmigrantes europeos, marginando y relegando al olvido a los grupos étnicos mal posicionados en la estructura política y económica y, consecuentemente, desplazados de la buena consideración social. De este modo, la estatuaría conmemorativa contribuyó a incluir a unos y excluir a otros, a través de un proceso de visibilización y ocultamiento selectivos, dando inicio a la constitución de una geografía simbólica que opera como una lección permanente de historia y de virtudes cívicas.

La ornamentación de la ciudad con monumentos adquirió gran esplendor en ocasión de la celebración del primer centenario, que coincidió con un período de notable auge económico, del cual Buenos Aires fue la principal beneficiaria en su calidad de ciudad capital del país y puerto monopolístico. Esta corriente monumentalista no dará lugar, sin embargo, a un eje conmemorativo, tal como ocurrió con el Paseo de

la Reforma en México y el Paseo Guzmán Blanco en Caracas, sino a una distribución dispersa de monumentos y esculturas, muchos de ellos muy importantes desde el punto de vista artístico, algunos de los cuales pasaron a constituirse en hitos urbanos de referencia.

Este proceso continuará, después, con la creación de nuevas obras destinadas a próceres que no habían sido homenajeados antes. Con posterioridad a esta ola de celebración heroica se desarrolla un proceso de diversificación en el que la estatuaría de la ciudad incorpora personajes del arte, las letras y otros significados simbólicos. Más tarde, tal como sucedió en otras ciudades metropolitanas, la transformación urbana que se opera con la modernización, la apertura de avenidas y el ensanche de calles céntricas para facilitar la circulación automovilística, no solo altera la fisonomía de la ciudad, sino también el sentido y la significación tanto de la estatuaría emplazada en los ámbitos públicos, como de la manera de apreciarla.

Los autores de este trabajo recorren el escenario simbólico de la ciudad de Buenos Aires para identificar y analizar la representación de la justicia en los monumentos y esculturas emplazadas en espacios públicos. Lo hacen utilizando un concepto amplio de justicia, que el lector podrá reconstruir, una vez concluida la lectura de los textos.

Como referencia central se encuentra la imagen de la justicia que toma los atributos de las diosas Temis, de sus hijas Dice y Astrea, de Iustitia y de Némesis, representaciones clásicas greco-romanas que llegaron a nuestras tierras mediatizadas por el ideario de la Revolución Francesa y que fueron profusamente reproducidas en América Latina, junto a otras figuras escultóricas femeninas no menos impactantes y notables, como las de la Libertad, la Paz, la Nación, la República y la Industria, a las que se sumaron la Patria y la Victoria, para solo mencionar las más conocidas.

La representación escultórica clásica y más habitual de la justicia la muestra con una postura distante, vestida con una túnica y elevada sobre los seres humanos, quienes, se supone, están sometidos a su imperio. Para reafirmar su legitimidad y autoridad se la dota de una espada de dos filos, generalmente hacia abajo y sostenida por la mano derecha, que simboliza el poder y la dualidad entre el valor justicia y la razón, la cual puede ser utilizada a favor o en contra de cualquiera de las partes, tras sopesar las evidencias en la balanza. La venda sobre los ojos, que representa tanto la imparcialidad que se ejerce sin favores y sin miedos, cuanto el equilibrio y la ecuanimidad en la consideración del caso, fue de incorporación tardía, a partir del siglo XV.

Los textos e imágenes incluidos en los resultados de las investigaciones, por momentos, van más allá, toman a la imagen clásica de la justicia como pretexto para resaltar excepciones o innovaciones poco ortodoxas a dicha representación. Es ahí cuando, la versión clásica se hace menos visible y aparece como trasfondo, como punto de referencia, para tratar representaciones que se apartan de este patrón.

Así ocurre, por ejemplo, con la escultura de Rogelio Yrurtia (1879-1950), ubicada en el Palacio de Tribunales de Buenos Aires. Esta figura remite más a una imagen mortuoria (de hecho, una versión parecida está en el cementerio de Olivos), estática, con los brazos extendidos y con la mirada vacía, lo cual la acercaría más a la representación de una justicia desorientada que avanza a tientas y que no oculta la mirada, sino que no puede ver, una justicia auténticamente ciega.

Esta curiosa escultura contrasta con la obra de Lola Mora (1866-1936), en la que la justicia levanta la espada y exhibe la desnudez altiva de una mujer poderosa. Destinada a ser ubicada frente al Palacio del Congreso Nacional, fue objeto, como otras esculturas de la artista, de duras críticas moralistas por parte de sectores conservadores, las que fueron utilizadas como argumento para su remoción y, finalmente, su traslado a Jujuy.

La representación tradicional de la justicia suele acompañar, asimismo, los monumentos destinados a exaltar las figuras de próceres nacionales, como sucede en la tumba a Bartolomé Mitre, en el cementerio de la Recoleta, donde la justicia se muestra austera y estática exhibiendo la ley y la espada, en claro contraste con la imagen incorporada al monumento a Carlos Pellegrini, erigido en la plaza que lleva su nombre. Allí la justicia aparece en una postura relajada y en descanso. Ha dejado la balanza a un costado y apoya la ley sobre su cadera, mientras mira hacia otro lado.

Sin embargo, los autores van más allá de la consideración abstracta que se asocia al valor justicia y al poder de consagrarla a partir de instituciones estatales, para resaltar injusticias y visiones alternativas a las representaciones clásicas. Esto les permite exponer interpretaciones críticas y resaltar distintas formas de discriminación y violencia por razones de género, raza o etnia o por ideas o motivos políticos, como es el caso de la muerte y desaparición forzada de personas en la Argentina, durante la década del setenta y comienzos de los años ochenta del siglo pasado. En el tratamiento de estos temas, la justicia es puesta en contexto histórico y en relación con la memoria colectiva para marcar distintas líneas de tensión. Esto es así, en particular, en los artículos referidos a los Parques de la Memoria de Buenos Aires y de Lanús, en los

cuales las consideraciones se extienden mucho más allá del tratamiento puntual de la justicia, para destacar procesos políticos y sociales en los que la acción estatal fue severamente cuestionada.

Podemos suponer que las esculturas alegóricas y los monumentos celebratorios destinados a los espacios públicos son ubicados para permanecer y ser vistos. De ahí que su emplazamiento sea una cuestión fundamental a considerar, no solo en relación con aspectos estéticos, sino para reforzar su poder simbólico y su función pedagógica. Aun así, diversos factores suelen conspirar contra la serena presencia de las estatuas y generar desplazamientos. El crecimiento o modernización de las ciudades, los cambios de gustos estéticos o de orientación política de sucesivos gobernantes hacen que esculturas y monumentos sigan trayectorias erráticas y aun desaparezcan, como lo revelan algunos trabajos de este libro.

En los textos se analiza, por ejemplo, el peregrinar de la estatua de Falucho, el soldado negro, héroe de las luchas por la independencia, que protagonizó sucesivos desplazamientos, desde su privilegiada ubicación céntrica en 1897, hasta detenerse en la plazoleta que hoy lleva su nombre. Asimismo, aún resuena la reciente disputa en torno al monumento a Cristóbal Colón, inaugurado en 1921 y la escultura que representa a Juana Azurduy, la heroína mestiza de la independencia, que en 2015 desplazó a aquel y que luego fue objeto de un destino similar.

El caso de la escultora tucumana Lola Mora resulta paradigmático. En su figura y obra se articulan y tensionan razones políticas y de género. Su labor creativa se desarrolla en un período de gran interés del Estado por erigir monumentos conmemorativos de acontecimientos, héroes y símbolos que se consideraban representativos de la nacionalidad, el que coincide con importantes proyectos de embellecimiento y ornamentación de la ciudad de Buenos Aires.

Son notorios los logros de Lola Mora hasta aproximadamente 1915, así como notables los desplazamientos de sus esculturas, los que se extienden hasta más allá de su fallecimiento.

Entre su extensa obra, es destacable la escultura alegórica de la Justicia, que junto a las de la Libertad, el Progreso, la Paz y el Trabajo, le fueron encomendadas para ser instaladas en el exterior del Congreso de la Nación. Inauguradas en 1906, posteriormente, fueron trasladadas a un depósito y en 1927 desplazadas a la provincia de Jujuy, donde se encuentran actualmente. Entre los argumentos para su remoción figura el carácter ofensivo de los desnudos.

Si Lola Mora y su obra fueron protagonistas del furor moralista y de disputas políticas en las cuales su condición de mujer es un aspecto

central de disputa, la suerte corrida por la estatuaria erigida en el edificio de la Fundación Eva Perón revela una situación de dramática confrontación política. El conjunto de dichas obras, autoría del escultor Leone Tommasi (1903-1965), entre las que se contaba la de la Justicia Social, no fue objeto de emigración forzada, sino de desaparición y destrucción.

Estos recorridos de los que son protagonistas estatuas, esculturas y monumentos coinciden con el recorrido temático de los autores de este libro que desafía el tratamiento ortodoxo de la problemática que se propone a partir del título mismo, para tomar otros rumbos y trascender límites convencionales. Mucho se puede reflexionar a partir de estas propuestas, aunque solo me limitaré a señalar algunos aspectos generales que considero centrales.

Uno de los méritos del trabajo realizado está dado por el enfoque, en un doble sentido. Por un lado, los autores adoptan perspectivas de las ciencias sociales, con la intención de seleccionar y ofrecer análisis interpretativos de la estatuaria urbana y los monumentos de la ciudad de Buenos Aires, más allá de sus significados puramente estéticos. Por el otro, toman la perspectiva del observador, cuya mirada completa la obra de los artistas. De este modo, invitan e inducen a la reflexión y el descubrimiento. Reaccionan frente a la estatuaria utilizando categorías sociales: género, etnia y raza, así como destacando desigualdades y la discriminación social que se generan a partir de ellas, indagando sobre la función reproductiva que el arte cumple en relación con idearios dominantes.

Esta visión crítica es otro de los aspectos destacables. En el territorio de representación icónica elegido por los investigadores, las presencias cuentan tanto como las ausencias, la visibilidad tanto como el ocultamiento, la memoria tanto como el olvido y los emplazamientos tanto como los desplazamientos.

En todos los textos que conforman esta obra, la invitación es a detenernos, a observar lo cotidiano y lo que damos por dado, siempre con una mirada renovada. Por eso, es altamente probable que quien lea las páginas que siguen se sienta interpelado en varios sentidos. Puede suceder que lo sea desde el punto de vista estético y artístico, o desde la visión político-social que toman los autores, o por la selección que realizan en el escenario escultórico de Buenos Aires, o por otros múltiples aspectos. Pero, si su lectura es atenta y reflexiva, en sus nuevos recorridos por las ciudades que transite, su modo de observarlas se verá transformado, para volverse menos indiferente y con seguridad, mucho menos inocente.

Carlos A. Lista

Presentación

Con la sensibilidad y la intuición de una artista, la autora Andrea Gastron emprende el recorrido por distintas representaciones escultóricas, para el desarrollo de los grandes temas que mueven a la humanidad y especialmente al mundo del derecho con el convencimiento de que pensar distinto nos hace crecer y nos permite un ámbito de libertad y de creatividad sin los cuales el trabajo científico se empobrece. La memoria, la identidad, la violencia, la verdad, los derechos, la *Justicia* son tratados a partir de sus representaciones, juzgando el valor estético y el mensaje.

Los que nos dedicamos a actividades expresivas somos fundamentalmente comunicadores, hay un mensaje, una verdad a transmitir, única y excepcional, que a veces coincide con el pensamiento-sentir de toda una comunidad, o tal vez permite hacer visible una realidad, como en la escultura de Falucho, el homenaje a un héroe negro, plasmado por el escultor Lucio Correa Morales.

En esta actividad, no hay error, hay distintas respuestas que pueden ser mejoradas infinitamente, así como tampoco hay una meta, se trata de ser mejor, de dar lo mejor. Es un juego permanente, se prueba la resistencia de los materiales, las herramientas, el soporte. El Arte no tiene como finalidad la perfección, solo se busca conmovir.

En este espacio la transgresión es posible, permitida, se alienta, así como la desobediencia, se aplauden. No hay castigo, ni temor, ni culpa.

Lo mejor que se puede lograr es lo de cada uno, el pleno conocimiento de la identidad, la educación del alma.

Si no buscamos afuera, es decir, si el empeño no está puesto en reproducir formas conocidas, podemos afirmar que plasmar una obra es construir un espejo donde mirarnos.

Se habla del poder transformador del arte y es claramente visible que el primero en ser transformado resulta quien emprende este camino.

El artista se forma haciendo. Pablo Picasso dijo que nunca se propuso crear una obra de arte, todo es producto de trabajo y más trabajo. Los conocimientos son adquiridos muchas veces sin que participe la razón, a través del diálogo entre la materia y la emoción.

“La verdadera obra de arte nace misteriosamente; cuando el alma del artista vive, no necesita de las teorías y de la cabeza. Ella misma sabe expresar cosas que para el artista son poco claras en ese momento. La voz interior del alma le dice entonces qué forma necesita y de dónde debe tomarla (de la naturaleza interior o exterior)”, Vasili Kandisky.

La obra no se agota en el acto de comunicar, puntualiza René Berger en *El conocimiento de la pintura*; conserva perdurablemente su poder, y lo que es más, asegura a la comunicación una calidad tal que el espectador, si está dispuesto a recibirlo, experimenta un sentimiento que solo ella es capaz de darle, aprende un sentido que solo ella es capaz de crear.

Andrea Gastron crea un puente para unir dos mundos, el de la ley y el derecho, con el del caos y la desobediencia; muy difícil tarea, que la ubica a ella en el exacto punto de partida del artista: va de lo conocido, para llegar a lo desconocido..., la obra muchas veces decide y propone. Los colores, las formas van “pidiendo” su complementario. ¿Cuál es el mayor riesgo frente al soporte, a la tarea a realizar? Pues resulta que es no atreverse, no jugarse, no probar.

Tal vez la razón busque otros caminos para llegar a la verdad, a la justicia y a la enseñanza del derecho a fin de que pueda enriquecerse con la suma de la expresión artística, dominar el caos y acercarse a lo sublime.

Juan Pablo II, en su *Carta abierta a los artistas* (1999) escribía: “El artista busca siempre el sentido recóndito de las cosas y su ansia es conseguir, expresar el mundo de lo inefable”. ¿Será esta la búsqueda de la doctora Gastron? O tal vez su intuición la lleva a afirmar que no solo la justicia lleva a la *Paz*, que como afirmó Dostoievski: “La belleza salvará el mundo”.

“La belleza es clave del misterio y llamada a lo trascendente. Es una invitación a gustar la vida y a soñar el futuro” (Juan Pablo II).

Por eso el conocimiento del arte no es ya el medio de responder solo a un afán religioso o satisfacer, como en el siglo pasado, una curiosidad de lujo; se ha convertido en una necesidad ligada al valor mismo de nuestra vida. El tono categórico de las discusiones sobre el arte es revelador. René Berger se pregunta: “¿Se mostraría tan vivo y áspero si la humanidad no tuviera la certeza de que, para nuestro mundo, el arte reviste categoría de absoluto?”.

Philippe Starck, el pope del diseño francés contemporáneo, dice que la estética imperante es la suma de lo viejo y lo nuevo, es lo que hace bien al hombre. La unión de lo bello y lo bueno, según Platón: “La po-

tencia del bien se ha refugiado en la naturaleza de lo bello” y los griegos acuñaron una palabra uniendo ambos conceptos: *kalokagathia*.

Tolstoi (1897) escribe ¿Qué es el arte?, en el que se reafirman los profundos vínculos entre moral, belleza y verdad.

Del libro de Umberto Eco *Historia de la Belleza*, recogimos la frase: “‘La verdad es belleza y la Belleza es verdad, eso es todo cuanto sabemos –y debemos saber– sobre la tierra’, dijo John Keats”.

¿Acaso podemos dudar de la verdad de ese Falucho, que se yergue invencible en Palermo, y nos muestra la cara oculta de una Argentina de otro tiempo?

No podemos ocultar la fuerza dramática de esa escultura de Claudia Fontes frente al Museo de la Memoria, emplazada en el río y de espaldas a la ciudad, única en su país de origen, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* que nos muestra una etapa tristísima de nuestra historia. Claudia Fontes, quien nos representara en la Bienal de Venecia, como “Juanito Laguna”, el personaje de Antonio Berni, que nace y crece en una villa miseria, pero su singularidad es que no pide limosna, reclama *Justicia*.

La emoción estética que nos produce el arte nos permite “renacer”, no somos los mismos luego de un concierto o visitando una Exposición, como la de W. Turner, quien aseguraba que el sol es Dios y se hacía atar al mástil de un barco en medio de la tempestad para lograr lo inasible, porque los artistas desde su talento, a través de sus expresiones nos enfrentan a las fuerzas de la naturaleza participándonos de lo sublime.

Tal vez ese sea el verdadero propósito de la doctora Gastron: alejarnos de la animalidad, convertirnos en mejores personas.

Zulma García Cuerva
Coordinadora de Arte
Facultad de Derecho UBA
Periodista-Docente-Muralista

Introducción

Andrea L. Gastron

El presente libro es fruto del equipo de investigación: “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”¹, conformado por María Ángela Amante, Michelle Chavez Stefanelli, María Andrea Cuéllar Camarena, Alejandro Dubesarsky, Juan Pablo Franco, Andrea L. Gastron, Estefanía Giaccone, Viviana Kühne, Sergio Lobosco, Rodrigo Monés, Ariana Nyari, Gabriela Otheguy, Lorena Russo, Agustina Vázquez, Victoria Villa y Lorena Wutzke, con la colaboración de María Amelia Amigo y Mauro Cangianelli. Sus autores somos investigadores de diferentes edades, áreas de especialización y niveles de experiencia, y estas diferencias responden a un elemento que para nosotros es esencial: cuanto mayores son las disimilitudes de un equipo, tanto más se enriquece el trabajo. Esta fue, probablemente, la primera premisa que asumimos a la hora de investigar.

Por lo tanto, difícilmente se encontrará en estas páginas algo así como un “estilo común”: en el convencimiento de que pensar distinto nos hace crecer y nos permite un ámbito de libertad y de creatividad sin los cuales el trabajo científico se empobrece irremediablemente, el lector que se anime a recorrer el libro que ahora tiene entre manos se enfrentará a los mundos de autores, teorías, decisiones metodológicas o ideas que fueron seleccionados por un grupo de personas apenas reunidas por el amor al tema y a un mismo objeto de estudio. Al calor de nuestras reuniones, de nuestras discusiones y de nuestros intercambios, nacieron, claro está, lazos afectivos, pero esta circunstancia, si bien puede tener alguna influencia en los procesos y en los resultados

1 Se trata de una investigación UBACYT (siglas que designan a los proyectos avalados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires). Este es dirigido por la autora de esta “Introducción” y editora del libro, y fue aprobado por Resolución del Consejo Superior de la UBA N° 4756/16. Código de Proyecto: 20020150100152BA. Un resumen de este puede recuperarse de http://www.derecho.uba.ar/investigacion/inv_proyectos_vigentes_ubacyt_2016_gastron.php.

de la tarea encomendada, excede, por cierto, el espacio que ahora nos convoca.

Los objetivos planteados en el proyecto pueden ser resumidos de la siguiente manera:

- Relevar obras de arte (estatuas, esculturas y monumentos) que simbolicen a la Justicia, la ley o el derecho en Buenos Aires, generando instancias de reflexión teórica acerca de categorías tales como “justicia”, “derechos”, “memoria”, “derechos humanos”, “sexismo”, “colonialismo”, “racismo”, etc., y sistematizando la información obtenida.
- Conocer acerca del contexto sociológico, político e histórico en que dichas manifestaciones artísticas fueron elaboradas y/o emplazadas, incluyendo su marco temporal (es decir, el momento en el cual fueron producidas), la significación de los distintos atributos de la justicia, los diferentes estilos artísticos a los que estas se asocian, sus lugares de emplazamiento (espacios abiertos o restringidos, públicos o semipúblicos, etc.), los diversos materiales utilizados y el impacto de estos en los modos de representación, quiénes fueron los escultores y escultoras a cargo de las obras, etc.
- Efectuar una lectura socio-jurídica y de género acerca del marco en que las mencionadas esculturas, estatuas y monumentos fueron elaboradas.
- Contribuir a la formación de actuales y futuros docentes y estudiantes de universidades públicas argentinas (la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de las Artes), de diversas carreras y materias, y de los miembros del equipo de investigación UBACYT, sin perjuicio de que puedan asimismo beneficiarse otros miembros de la comunidad académica y artística, tanto de nuestro país como del extranjero.

Como puede verse en esta enumeración, concebimos a la investigación como parte inescindible de la tarea docente y, en general, académica. En este sentido, afirmamos que la educación constituye una herramienta fundamental no solamente en el proceso de formación de los operadores jurídicos, sino también, en general, para el logro de una sociedad más justa. Y por ello, asumimos una segunda premisa fundamental: la reproducción del conocimiento científico es esencial para asegurar una mejor calidad de vida para todos los actores sociales.

De las manifestaciones artísticas existentes, escogimos como objeto de estudio las esculturas, estatuas y monumentos por varias razones. La primera es la posibilidad que nos brindan de conocer acerca

de algunas implicancias de sus localizaciones e instalaciones, en tanto construcciones colocadas en un espacio semi-público, público o de acceso público que, a diferencia de la música o el teatro, se encuentran “disponibles” a simple vista.²

Además, las características propias de los materiales con que muchas esculturas están confeccionadas (mármol, bronce, yeso, piedra, cemento, etc.) las hacen aptas para su emplazamiento al aire libre, en plazas, veredas o calles, a diferencia de otro tipo de producciones artísticas (como el cine, la música, el teatro o la pintura, por ejemplo), que son realizadas con materiales que requieren de cuidados diferentes o un montaje a puertas cerradas. Es decir que, si bien los ciudadanos no siempre son conscientes de su presencia, la estatuaría forma parte del paisaje urbanístico cotidiano y, por tanto, su influencia estética, y en consecuencia política, es innegable.

Y, por otro lado, la escultura se constituye en un modo muy particular de adaptarse a la velocidad de los cambios sociales que otras manifestaciones artísticas plásticas reclaman (como la pintura, por ejemplo), ya que exige la necesidad de que el estatuario *vea* más allá, en el encuentro de su bosquejo con su materia prima, “hasta develar su sentido” (Rodríguez, 1983).

La escultura, así como en general todas las artes conocidas, nos permite además formularnos algunas preguntas que ponen en tensión la relación entre la cultura y el sistema (político, jurídico, pero sobre todo económico), ya que, en algún sentido –y solo en algún sentido–, ella excede la lógica capitalista y la racionalidad colonialista: la cultura y todas sus manifestaciones se arraigan y abrevan en una historia social que es única e irrepetible, otorgándoles significación a las experiencias y a los proyectos de cada grupo humano, de cada colectivo social, que va más allá de (o incluso contra) las leyes del mercado: cuando todo parece estar perdido, en los resquicios donde el derecho no da respuesta alguna, desde lo más hondo y más profundo, el arte se yergue con toda su potencia vital. Por eso, bien dice Zulma García Cuerva que *en el arte no hay error*.

2 Esto no significa, de ninguna manera, suponer que los espacios urbanos constituyen algo así como un “espacio general” o neutral, capaz de contener a la ciudadanía en su conjunto (tal la pretensión del urbanismo del siglo XX); por el contrario, la nueva producción social del espacio y de los objetos que lo conforman remiten al particularismo de cada “lugar”, el cual es construido a través de una valoración (estética, cultural) que resulta de una narrativa social, la cual, a su vez, produce valor económico (Reckwitz, 2018; cit. en Casagrande, 2019), especialmente teniendo en cuenta las distintas valoraciones de los espacios de convivencia que producen identidad y prácticas diversas, consecuencia de la “territorialización” que se produce en sociedades altamente excluyentes como la argentina (Casagrande, 2019).

Nuestra investigación se propone, por lo tanto, averiguar cuáles son algunos de los rasgos socio-jurídicos más salientes que aparecen en relación con las esculturas que simbolizan a la Justicia o al derecho, y que muestran la importancia que tienen estas imágenes para la sociedad, a través de diferentes épocas históricas.

En verdad, la potencia de las imágenes artísticas abarca mucho más que sus temas y contenidos. Como sostiene Andrea Giunta (2003), su “peligrosidad” se define históricamente, y tiene que ver con las posibilidades que brinda el arte para configurar valores y activar conflictos.

Partimos de las siguientes hipótesis de investigación (principales): las esculturas y monumentos que representan a la Justicia o se relacionan con el derecho³ en el ámbito de Buenos Aires, al mostrar imágenes femeninas y masculinas que responden en la mayoría de los casos a ciertos estereotipos de género que se asocian simultáneamente al valor Justicia (tales como fuerza, vigor, verdad, vanidad, pudor, etc.), contribuyen a afianzar una estructura de dominación⁴ política en cuya legitimación los operadores jurídicos (jueces, legisladores, funcionarios públicos) ocupan un rol preponderante.

Los lugares de emplazamiento de las obras analizadas, así como sus respectivos recorridos y, en algunos casos, re-ubicaciones, resultan fundamentales a la hora de interpretar sus diversos significados (simbólicos, políticos, sociológicos, socio-jurídicos, etc.).

Nuestra hipótesis secundaria alude a que, en tanto las decisiones acerca del uso del espacio público son de índole política, y corresponden al gobierno de turno, las esculturas y monumentos, así como las circunstancias que rodean a sus respectivas ubicaciones y recorridos, reflejan, a la vez que reinterpretan y redimensionan, los roles y estereotipos de género en la sociedad, los cuales incluyen contradicciones y ambigüedades; mientras que, en muchos casos, funcionan reforzando los status y roles tradicionales, en otros casos (los menos), los cuestionan. Del mismo modo, el espacio público apenas pone en evidencia, y solo de modo muy incipiente, la presencia de colectivos sociales desaventajados dentro de la estructura de poder político y jurídico, tales como las mujeres, los niños, los jóvenes, las personas de identidades sexuales no binarias, la población negra u originaria americana, etc., y de sus particulares modos de expresión artística.

3 Definido en el sentido de la sociología jurídica, es decir, en un sentido amplio que excede el campo de la dogmática jurídica.

4 La estructura de dominación es entendida aquí como el ordenamiento legítimo que adquieren las diferencias y desigualdades sociales y que se compone de tres elementos fundamentales: una estratificación social, una estructura de poder y una ideología (Agulla, 1984 y Agulla, 1991).

Para contrastar las hipótesis aquí planteadas, procedimos a relevar estatuas y monumentos relacionados con la Justicia, la ley o el derecho en la Argentina, comenzando por la Ciudad de Buenos Aires y Conurbano bonaerense, y a sistematizar luego la información obtenida. Tal como se observa en el cuadro que al efecto se acompaña, hasta el momento llevamos relevadas sesenta y una esculturas, monumentos y estatuas.

Esta técnica dio como resultado una muestra variada y heterogénea de obras emplazadas en diferentes sitios de la ciudad y el Gran Buenos Aires, que nos permite dar cuenta de la dimensión subjetiva del derecho, ya que así como no existe una única definición acerca de qué es el derecho o qué es la justicia, tampoco existe un único modo de reconocerlos visualmente. Es que, al igual que los artistas al esculpir, cada observador también está siendo interpelado de modos muy particulares, muy personales y únicos, que descubren las diferentes maneras en que la justicia o la ley son interpretadas o asumidas.

Por lo tanto, nuestra selección no necesariamente remite a una única imagen de la Justicia o el derecho; por el contrario, como enseguida se verá, admite una gran diversidad, tanto en las obras elegidas y sitios en los que fueron erigidas como en sus épocas de emplazamientos y temas a los que remiten.

Por otro lado, en el presente libro, la sucesión de los capítulos no necesariamente sigue un orden cronológico de emplazamiento de las obras, sino que estos, con el objetivo de una mayor coherencia interna, fueron agrupados por temáticas afines.

El capítulo “De negros anónimos y racismos invisibles: el ‘Monumento a Falucho’, de Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales”, de autoría de quien suscribe, a partir del análisis socio-jurídico de la obra, se centra en estudiar ciertos aspectos de la vida de los esclavos y afrodescendientes en el actual territorio argentino a partir del siglo XIX y los mecanismos mediante los cuales se ha invisibilizado a la población negra como parte de un proyecto político.

El capítulo “Género, arte y masonería: esculturas acerca de la Justicia en la obra de Rogelio Yrurtia”, de Viviana Kühne en co-autoría con la suscripta, se basa en una serie de interrogantes surgidos a partir de varios modelos estatutarios del artista plástico argentino Rogelio Yrurtia que representan a la Justicia, uno de los cuales se encuentra emplazado en el Palacio de los Tribunales de Buenos Aires. A lo largo del capítulo, las autoras efectuamos un recorrido histórico-social a través de la estética del derecho desde la antigüedad hasta nuestros días, dejando planteada la posibilidad de que la obra analizada incorpore cier-

tos símbolos de la masonería. Nos preguntamos también acerca de la significación del lugar y momento del emplazamiento de “Justicia” en la sede de la Corte Suprema de Justicia argentina, y su relación con el derecho y el género, en la medida que la escultura representa el cuerpo de una mujer, pero con apariencia andrógina.

El capítulo “Idas y vueltas de *La Justicia*, de Lola Mora. El viaje no planeado”, bajo la autoría de María Ángela Amante y María Andrea Cuéllar Camarena, parte del supuesto de que los monumentos y las estatuas son útiles para legitimar el sistema político vigente. A tal fin, aborda el caso de la escultora argentina Lola Mora y las peripecias de las alegorías que creó para ser emplazadas en el frente del edificio del Congreso de la Nación. Desde una perspectiva de género, las autoras estudian las dificultades que presentan las obras de las artistas mujeres para ser reconocidas como estéticamente valiosas por parte de los expertos y el público.

El capítulo “La Justicia esculpida y la tumba-mausoleo de Bartolomé Mitre. Mujeres eternamente observadas”, desarrollado por María Ángela Amante y Lorena Russo, destaca que el valor ‘justicia’, representado a través de un cuerpo femenino en una escultura, expresa un mensaje contradictorio y vacilante, que oscila entre el reconocimiento de una supuesta libertad y la sacralización de la figura femenina, transformada en un objeto estático, para ser observado. A través del análisis de la tumba-mausoleo de Bartolomé Mitre, las autoras reflexionan acerca de la inserción femenina en una estructura histórica y socialmente construida bajo patrones patriarcales, en relación con la vida cotidiana de las mujeres.

El capítulo “El Obelisco de Alberto Prebisch y la Floralis Genérica de Eduardo Catalano. Un análisis comparativo estético-político”, a cargo de Sergio Lobosco y Victoria Villa, considera a las obras de arte como acontecimientos políticos, desde donde emergen formas de entender el mundo. El Obelisco es el orden proyectado, impuesto y regulador. La Floralis Genérica tiene otra lógica; ciclos y tiempos análogos con la naturaleza, pero que no por ello dejan de ser tecnológicos: metáfora tecnológica de la naturaleza, metáfora de su tiempo. La idea de progreso permea a la Floralis Genérica, compartiendo con el Obelisco la manifestación del poder disciplinario en su estructura mecánica y regulada. Sin embargo, la Floralis Genérica muestra un aspecto del poder más reciente y, por esta razón, más difícil de ver: la dulcificación del poder, el ocultamiento de su fuerza y su violencia bajo el manto de la ciencia y su palabra anónima.

En la misma línea, el capítulo “De tensiones, conjunciones y sociologías jurídicas. Reflexiones a propósito de ‘El Obelisco y la Flor’”, bajo la autoría de quien suscribe, plantea que el análisis conjunto de ambos monumentos es altamente revelador de cómo operan las tensiones entre los géneros simbólicamente representados en ellos (lo masculino y lo femenino) a partir de un enfoque que pone en juego la historicidad de las relaciones sociales y otras categorías afines.

El capítulo “Representaciones artísticas de la Justicia en Buenos Aires: *La Justicia Social* de Leone Tommasi”, de María Ángela Amante y Agustina Vázquez, muestra cómo las imágenes culturales y artísticas impactan directamente sobre la conformación de las personas sociales y poseen una decisiva influencia en los comportamientos sociológicos jurídicamente relevantes. El análisis de la escultura seleccionada destaca cómo las obras de arte permiten descifrar las significaciones de una época, de un género y un grupo social.

El capítulo “Una mirada acerca de las violencias en la Argentina a través del arte escultórico”, bajo autoría de la suscripta, analiza la significación política y jurídica de cinco estatuas y monumentos emplazados, des-emplazados, proyectados y destruidos, como símbolo de las violencias (de Estado, de género, institucional, etc.) en la sociedad argentina.

El capítulo “Reflexiones y aportes a la historia: la experiencia argentina y su contribución a la evolución de los Derechos Humanos”, de Viviana Kühne y Agustina Vázquez, se propone relacionar y contrastar las representaciones que surgen de los discursos jurídicos y político-institucionales sobre el delito de desaparición forzada de personas en la experiencia histórica argentina. El arte, utilizado como dispositivo para cristalizar la memoria social, permite analizar las refiguraciones de este crimen en dos obras artísticas: *La reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* de Claudia Fontes y *El otro lado de la justicia* de Fabián Galdámez, a fin de interpretarlas desde la perspectiva del derecho, la jurisprudencia y las comunicaciones de organismos internacionales.

El capítulo “La sombra de Pablo: (re)construcción de un dispositivo de la memoria”, de Juan Pablo Franco y Estefanía Giaccone, analiza la relación entre el arte y la memoria colectiva, así como el vínculo entre la memoria y la construcción de la identidad, tomando como punto de partida la obra *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes, pero desde un ángulo diferente al capítulo anterior. Los autores conciben el arte como un dispositivo de reconstrucción de la memoria, interpretando a la escultura analizada como un mecanismo de vinculación directa con la realidad social, y en particular, con los delitos

de desaparición forzada de personas ocurridos en la Argentina durante el período 1976-1983. El marco referencial utiliza conceptos teóricos relacionados con las memorias colectivas y sus vinculaciones con lo social, y entiende que no se puede pensar las categorías de memoria e identidad separadamente.

El capítulo “Parque de la Memoria de Lanús: en torno a la violencia de Estado, la memoria y el arte”, de Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco, se ocupa de analizar dos esculturas ubicadas en el mencionado espacio público: “Portal para el descanso del guerrero”, de Oscar de Bueno y “El arquero de los sueños perdidos”, de Sandro Lucuna Pires. Estas esculturas son abordadas en el trabajo desde una perspectiva estética, jurídica y social. Los autores entienden que estas obras no pueden ser escindidas de su contexto histórico y, por lo tanto, sirven como instrumento de reflexión y reinterpretación de la historia social argentina. Así, se dedican a estudiar, desde lo racional y lo sensible, cómo influyen estas esculturas en los procesos de construcción de la memoria colectiva.

El capítulo “Juana Azurduy: del color bronce al opaco gris”, de Michelle Chavez Stefanelli, María Andrea Cuéllar Camarena y Lorena Russo, analiza, desde la mirada de la sociología y el pensamiento feminista, la relación entre el derecho, el arte y el género. Este grupo escultórico, desde su realización, emplazamiento, traslado y actual ubicación, aporta datos relevantes para reflexionar sobre la estructura de dominación de la sociedad, y en especial acerca de la estratificación por sexo, color de piel y origen social. La vida de la “Flor del Alto Perú” (como se nombra a Juana Azurduy en la conocida cueca que le fuera dedicada por Félix Luna y Ariel Ramírez) es disruptiva: siendo mujer, madre e indígena, estuvo al frente de su propio regimiento. Sirviendo de hilo conductor, la representación artística nos permite pensar acerca de ciertos valores morales, éticos y sociales, dejando entrever las contradicciones normativo-políticas propias del sistema occidentalocéntrico.

Estos doce capítulos componen la primera sección del libro, “Obras que representan a la Justicia y al derecho en la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano bonaerense”.

La segunda sección, “Miradas humanas sobre cuerpos de piedra”, por su parte, incluye una serie de fotografías que fueron tomadas especialmente para esta investigación. Dada la índole de los contenidos del presente texto y la manera de abordarlo, resulta evidente que la temática bajo análisis nos fue llevando hacia un aspecto que, a poco de andar en la investigación, devino esencial: el factor estético. Y a este aspecto también era menester hacerle un lugar.

En efecto, nuestro recorrido dio cuenta de una serie de pasos y una manera de investigar poco frecuentados en el ámbito científico, los cuales configuraron una dinámica que, a la manera de los procesos artísticos, se fue haciendo cada vez más creativa, fue fluyendo hacia lugares insospechados, hacia el rescate de lo lúdico, e hizo lugar a lo sorprendente, lo imprevisible, lo espontáneo y lo inesperado.

En ese contexto, nació la necesidad de documentar nuestra propia mirada sobre aquellos cuerpos de piedra a los que estábamos mirando, descubriendo e interpelando. Era una experiencia que nos remitía a nosotros mismos, como sujetos partícipes y autores de la investigación, pero al mismo tiempo observadores y espectadores de las prácticas jurídicas, y que podrían resumirse en una pregunta básica: *¿qué ves cuando me ves?*⁵

En definitiva, preguntarnos qué vemos cuando observamos imágenes de la justicia implica una búsqueda interna, que intentamos plasmar en la concepción y registro fotográfico de las imágenes que ahora presentamos.

Como resultado, la mirada que este registro reveló no es “racional” u “objetiva” (si acaso existe un registro semejante), sino todo lo contrario: resulta una mirada estética, ética, valorativa y comprometida.

Este foco descubre, por ejemplo, huellas de nuestro tiempo, de nuestras calles, de la urbanidad tal como la vivimos hoy, en una ciudad como Buenos Aires y, entonces, las fotografías revelaron manchas, telarañas⁶, cables, edificios, transeúntes, automóviles, calles: un fondo escénico que, a veces, incluso devino primer plano, adquirió un protagonismo visual que excedió ampliamente nuestras premisas iniciales, enriqueciendo el trabajo realizado y yendo incluso más allá de toda previsibilidad.

5 Si bien en el campo del arte, esta pregunta remite a la obra de John Berger, en la Argentina, y muy especialmente entre la juventud, esta refiere, entre otras remisiones posibles, a una canción del grupo de rock Divididos, que lleva por título “Qué ves”, y pertenece al LP *La era de la boludez*. La vinculación de esta pregunta crucial con la canción de Divididos, por consiguiente, no es casual, dada la edad de los artistas que registraron las fotografías y de ahí su inclusión en este texto.

6 Las fotografías que registraron estas imágenes fueron, asimismo, significativas desde un punto de vista simbólico, teniendo en cuenta su relación con los conocidos versos del *Martín Fierro*, que aquí reproducimos, y la ácida crítica hacia las instituciones jurídicas que ellos manifiestan.

*La ley es tela de araña, y en mi ignorancia lo explico,
no la tema el hombre rico, no la tema el que mande,
pues la rompe el bicho grande y solo enrieda a los chicos.*

Tomar conciencia de este registro y de este proceso no era menos importante que el resultado que buscábamos. Y la necesidad de dar cuenta de ese testimonio y de esos recorridos fue lo que nos llevó a incluir estas fotografías, agrupándolas en la segunda sección del libro.

Es nuestro deseo, pues, que el amable lector que ahora se dispone al encuentro con estas páginas, y que probablemente piense, vea y sienta diferente a cada uno de nosotros (¡así lo esperamos!), pueda disfrutar de ellas tal como nos cupo a los autores el imaginarlas y revelarlas...

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires, Docencia, 1991.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984.
- Divididos, “Qué ves”, *La era de la boludez*, Buenos Aires, PolyGram, 1993.
- Casagrande, Agustín, “Del *progreso Estatal* al *presentismo local*. Historia sociológica y sociología jurídica en las aulas de derecho”, Fucito, Felipe, Enrique Zuleta Puceiro y Andrea Gastron (comp.), *Temas socio-jurídicos fundamentales*, Colección Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Derecho, Departamento de Ciencias Sociales, 2019 (en vías de publicación).
- Gastron, Andrea L. (directora) y otros, “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires” (Proyecto UBACYT), Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires, 2016. Código de Proyecto: 20020150100152BA. Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/investigacion/inv_proyectos_vigentes_ubacyt_2016_gastron.php (resumen).
- Giunta, Andrea, “Políticas y poderes de la imagen en el arte de América Latina”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 642, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, Dossier: Arte latinoamericano actual, 2003, p. 31-42.
- Reckwitz, Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Frankfurt am Main Suhrkamp, 2018.
- Rodríguez, Ernesto B., *Visiones de la escultura argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

SECCIÓN I

OBRAS QUE REPRESENTAN A LA JUSTICIA Y AL DERECHO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES Y EL CONURBANO BONAERENSE

De negros anónimos y racismos invisibles: el “Monumento a Falucho”, de Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales¹

Andrea L. Gastron

Introducción

En una pequeña plazoleta triangular, situada entre las calles Fitz Roy, Santa Fe y Luis María Campos, en el barrio porteño de Palermo, se alza una estatua que evoca la imagen de un hombre. Está instalada allí desde el 23 de mayo de 1923 (Parise, 24/01/2011). El hombre está de pie, en actitud erguida, viste como un soldado, con la pierna izquierda adelantada, su mano derecha abraza a una bandera y la mano opuesta se posa en el corazón. Y algo más: es negro.

Esto lo sabemos, o acaso lo adivinamos, por los rasgos de su rostro y el pelo ensortijado, aunque observar su figura en detalle no es tarea sencilla, debido a que está elevada a considerable altura, al igual que la mayoría de los monumentos conmemorativos situados en espacios públicos. Así que fundamentalmente lo sabemos por las diversas placas que adornan su pedestal: estas, sí, se encuentran a la altura de los ojos de un observador mediano. En una de ellas se lee: “Antonio Ruiz (Falucho) negro argentino...”; en otra: “este monumento al negro heroico del Callao”; una tercera lo recuerda: “en nombre de sus hermanos por la patria y por la raza...”.

Estas expresiones son ciertamente reveladoras, en una sociedad en la que el racismo nunca fue reconocido abiertamente, sino más bien lo contrario, y lo son, porque frente a las expresiones vertidas en las placas, es legítimo preguntarse en qué medida el color de la piel de una persona es importante a la hora de rendirle homenaje.

La segunda pregunta que cabe formularse es si acaso esta figura nos remite a la Justicia, cuya personificación, al menos clásica, tiene lugar a través de cuerpos de mujeres, blancas, de gran hermosura (según los cánones occidentales), que cuando van vestidas lo hacen a la usanza

¹ La autora desea agradecer muy especialmente a Marta Goldberg la generosa colaboración brindada con motivo de la preparación del presente trabajo.

griega o romana², y se acompañan de una espada, una balanza y, ocasionalmente, una venda en los ojos. En este sentido, todo parece indicar que difícilmente la estatua estuviera destinada a representar algo así como la Justicia, el derecho o la ley, que son objeto de nuestro análisis.

Nuevamente, la lectura de las placas nos guiará en una dirección donde son otros los valores celebrados: gloria, libertad, honor, heroísmo o patria encarnan, pues, las categorías a las que en ellas se alude.³

Sin embargo, la significación de la figura homenajeadada para el ámbito del derecho, de la sociología jurídica y, más específicamente, para nuestra investigación, no es caprichosa, entre otras cosas porque el sentido y la interpretación de cada monumento van más allá de la intencionalidad con la que fueron instalados, ya que dependen de cada observador. Y, por otro lado, ellos se modifican permanentemente, con el paso del tiempo, de acuerdo con los cambios sociales, políticos y culturales: un monumento puede tener un sentido a la hora de su emplazamiento, que a su vez varía a medida que transcurren los años y los cambios urbanísticos (especialmente teniendo en cuenta que se trata de monumentos ubicados en espacios públicos).

De manera que encarar el estudio de esta estatua nos remite necesariamente al análisis de algunos mecanismos que explican el funcionamiento y la dinámica propia de las exclusiones, marginaciones y discriminaciones en la Argentina; no está de más recordar aquí que son excepcionales los monumentos públicos que recuerdan a personas negras, como también lo son los dedicados a mujeres (salvo ejerciendo roles tradicionales, como las asociadas a la maternidad) o a miembros de los pueblos originarios. Por lo tanto, necesariamente, el tema interpela a la sociedad, a la justicia, a sus instituciones, a sus prácticas y a sus operadores.

Teniendo en cuenta que la esclavitud y la presencia de los negros ha sido siempre un tema silenciado y oculto en la Argentina, es muy válido preguntarse entonces, como lo hace Arfuch [en línea], acerca de las posibilidades del arte en la restauración de la “traza fugitiva de la memoria, para dejar huella de lo real”.

Emprender un trabajo acerca de los negros, de los africanos y sus descendientes en el campo del derecho puede llevarnos hacia dos di-

2 Aunque a veces sucede que van desnudas, como cuando se desea señalar su relación con la Verdad o para subrayar su erotismo, que atrae como mujer la mirada y el deseo de las personas (González García, 2016).

3 Un dato que no está de más recordar en este punto, por cierto, es que su lugar de emplazamiento actual se encuentra frente a la sede del Regimiento N° 1 de Patricios del Ejército Argentino, lo cual resulta coherente tratándose de una institución que tradicionalmente ha ensalzado estas virtudes, al menos en el plano discursivo.

recciones cercanas y ciertamente complementarias: desde el punto de vista de la dogmática jurídica, y debido a la situación de esclavitud a la que en general fueron sometidos, remite al estudio de los derechos humanos y de los derechos fundamentales⁴; mientras que, desde el punto de vista sociológico, refiere al análisis de una sociedad que, a partir del siglo XIX, y por razones que enseguida veremos, ha borrado sistemáticamente los vestigios de un pasado que aún hoy se resiste a reconocer, al menos en voz alta.

El monumento a Falucho

El Monumento a Falucho es una obra fundacional de la escultura argentina, puesto que fue concebida y modelada en nuestro país por autores argentinos, destinada a un lugar público del territorio nacional y fundida en bronce en talleres también nacionales⁵ (Payró, 1949 y Payró, 1988).

Fue elaborada por dos artistas plásticos pioneros del modernismo en la Argentina: en primer lugar, Francisco Cafferata, escultor considerado de gran talento, formado en Italia, quien no pudo terminar su obra ya que se suicidó en 1890 (cuando solo contaba veintinueve años de edad), y su discípulo, Lucio Correa Morales, quien tuvo a cargo la finalización y realizó algunos cambios respecto del original, en el cual el héroe había sido concebido arrodillado (Payró, 1988).

Es importante destacar aquí que “Falucho” no es la única escultura de Cafferata destinada a honrar a personas de origen africano en nuestro medio: en 1881, confeccionó “La esclavitud”, una estatua en tamaño real que representa a un hombre desnudo y caído, atado por cadenas, cuyo rostro manifiesta dolor, resignación e impotencia. Esta impactante figura, hecha de bronce oscuro, está emplazada en el actual Parque Tres de Febrero de Palermo (Buenos Aires) y alcanzó la medalla de oro en la Exposición Continental de 1882, celebrada en dicha ciudad.

También dos bustos sobre el mismo tópico merecieron la atención del autor: “Cabeza de Esclavo”, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Buenos Aires, y “Cabeza de Mulato”, en el Museo Castagnino de Rosario. Evidentemente, tanto la elección del tema como las imágenes que estas obras revelan nos

4 Camino que no hemos de seguir en este capítulo, que como puede verse parte de un enfoque socio-jurídico e histórico. Dicho sea de paso, la aparición de esta rama de estudios recién se consolidó, como objeto de investigación científica, a mediados del siglo XX. No obstante, dejamos señalada esta posibilidad dada su importancia analítica, y también como posible vía de indagación futura.

5 La fundición S. Lauer, de Buenos Aires (Payró, 1949).

permiten inferir la gran sensibilidad del escultor por el tema, así como también su forma de expresar el rechazo hacia una institución tan cruel y humillante.

Según los datos con que contamos, fue a instancias de una persona negra, cuyo nombre no conocemos, que se tomó la decisión de homenajear a “Falucho”. La iniciativa fue aplaudida desde varios sectores de la ciudadanía, tal como lo reflejan las publicaciones de la época.

Así, por ejemplo, Adolfo P. Carranza, director de la *Revista Nacional*, afirmaba en su edición de 1889: “Un compatriota, hombre de color como el héroe de la leyenda y de corazón como el que probó en los torreones del Callao, ha tenido la feliz idea de iniciar una suscripción para levantar un monumento al soldado oscuro del ejército de los Andes, que prefirió la muerte a la ignominia en el motín del 4 de febrero de 1824 (...). Falucho representó en esa escena la idea y el patriotismo de la revolución, (y) es digno de ser recordado y su noble figura (de ser) perpetuada en el bronce, (lo cual) será la mejor ofrenda a la abnegación, a los servicios y al martirio de todos los que en las filas del ejército de la independencia, concurren a conquistarla para fundar las Repúblicas, hoy organizadas en América” (Tamagno, en línea).

El monumento fue erigido el 17 de mayo de 1897, en el cruce de las actuales calles Florida y Marcelo T. de Alvear.⁶ Es decir que la obra corresponde al período que transcurre entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, coincidentemente con el auge de la así denominada “generación del ochenta”. En la misma época, fueron emplazados en la ciudad otros tres monumentos: los de Adolfo Alsina, Juan Galo Lavalle y Luis Viale.

Se trata de un período en el cual la élite porteña y el Estado se consolidaron, conformando un modelo de poder acorde con el establecimiento de políticas liberales, y recreando en lo artístico temas europeos, en particular franceses. El arte público se transformó en un instrumento al servicio del esquema evolucionista del progreso indefinido y la idea de modernidad influyó sobre la estética de la ciudad, en elementos tales como el trazado urbano, los espacios verdes, la arquitectura, etc. Coincidentemente, se demolieron los vestigios del pasado hispano o colonial (Magaz, 2007).

La estatua de Falucho sería objeto luego de varios des-emplazamientos, traslados y nuevas localizaciones: desde su primitiva ubicación se lo trasladó a la calle Río de Janeiro, de allí a los jardines de

⁶ Si bien la inauguración estaba prevista para el 9 de mayo, debió postergarse en razón de las fuertes tormentas que arreciaron ese día. El acto se llevó a cabo, pues, el domingo subsiguiente (Payró, 1949).

Palermo, hasta que finalmente quedó en su sede actual, en la plazoleta que lleva su nombre (Payró, 1949).

Esta circunstancia es altamente significativa, puesto que atenta contra la consolidación de una memoria urbana y la recuperación de la historia de la ciudad: como dice Magaz (2007), la “visibilidad [de un monumento] es sinónimo de presencia, de trascendencia en la posteridad. Si la gente no los ve, los olvida. En cambio, si existen y conviven con el habitante de la ciudad, los mensajes y los ideales de quienes están representados escultóricamente se mantienen presentes”.

El primer sitio en el que “Falucho” fue emplazado antes de su ubicación actual se encontraba frente a la barranca del Retiro, en el solar donde se localizaba el Depósito de Esclavos cuando llegaban los barcos negreros procedentes de África, y que actualmente ocupa la Plaza San Martín junto al palacio de la Cancillería. De aquí fue retirado para hacer lugar a otro monumento recordatorio: el de Esteban Echeverría, más afín al espíritu “aristocrático” que empezaba a adquirir esta zona a comienzos del siglo XX (Magaz, 2007).⁷

Y esta información también es importante, porque pone de manifiesto una de las claves del tema en análisis: para poder construir la “Argentina civilizada” y consolidar el proyecto político que Agulla (1991) denominó como “puerto-pampa”, que se plasmó jurídicamente mediante la Constitución de 1853-60 e inauguró el proceso de integración nacional, las raíces africanas e indígenas debieron ser extirpadas, ocultadas o negadas, junto con todo elemento material o simbólico que las recordase (Goldberg, 2011).

Precisamente, desde 1811, año en que tuvo lugar la instalación del primer monumento conmemorativo de la ciudad, los criterios de selección del patrimonio escultórico de Buenos Aires estuvieron claramente influidos por el poder político de turno, lo cual se hizo visible tanto en los homenajes realizados como en las omisiones y prohibiciones de recordatorios, retiro de esculturas, suspensión de concursos, promoción de ciertas temáticas en detrimento de otras (por ejemplo, las militares frente a las culturales o viceversa), etc. (Magaz, 2007).

Es así que Buenos Aires, pese a haber ocupado un lugar central en el tráfico de esclavos en el período colonial debido a su ubicación geográfica (era uno de los principales puertos por donde ingresaban los barcos procedentes de África), hoy casi no detenta rastros que permitan

⁷ Paradójicamente, nada más lejano a este nuevo perfil parece desprenderse de las ideas declamadas por el autor del *Dogma socialista*, quien pergeñó las palabras que aún hoy pueden leerse en uno de los laterales de su estatua: “Los esclavos o los hombres sometidos al poder absoluto no tienen patria, porque la patria no se vincula a la tierra natal sino en el libre ejercicio de los derechos ciudadanos”.

reconstruir aquello que algunos historiadores identifican como los sitios de la memoria esclavista.⁸

La composición de la población argentina según color de la piel en los siglos XIX y XX: algunos datos

Si bien no es propósito del presente estudio desarrollar un análisis demográfico en profundidad, consideramos de interés presentar algunos datos poblacionales a los fines ilustrativos, porque ellos enmarcan a la figura y la gesta homenajeadas a través de la estatua.

Demás está decir que esta información es relevante únicamente en la medida que pretende echar luz sobre una cuestión que ha sido históricamente invisibilizada: la presencia de negros esclavos en nuestro país. Es este ocultamiento un dato verdaderamente significativo desde el punto de vista sociológico.

Dado que “la presencia africana en estas tierras fue negada tanto en la escritura de la historia como en su enseñanza” (Goldberg, 2011), nuestra premisa en este trabajo es parte del reconocimiento de esa negación y del rescate de esa memoria, de la reconstrucción de esa historia ignorada, a través de un testimonio material muy concreto, como lo es el monumento a un negro, para desterrar una invisibilización tan cruel como acuciante. Así que la necesidad de denunciar este olvido también forma parte de nuestros presupuestos analíticos al encarar el trabajo y al formular las reflexiones que aquí acompañamos.

Como sostiene Lista (2000), la potencialidad de la sociología (y, por ende, del análisis sociológico) es precisamente la de establecer conexiones entre la sociedad, la época en que vivimos y nuestra propia biografía personal; su propuesta y su atractivo residen, pues, en la posibilidad que nos ofrece de comenzar a ver el mundo en el cual siempre vivimos de una nueva manera.

Hace apenas doscientos años, la presencia de la población negra en algunas regiones de lo que hoy es nuestro país era muy importante, tan-

8 Citamos a modo de ejemplo el Proyecto *La ruta del esclavo*, iniciado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –en adelante, UNESCO– en 1994, en la ciudad de Ouidah (Benín, África), a propuesta de Haití. En este contexto se desarrolla el proyecto internacional e intersectorial *La Ruta del Esclavo y los Sitios de Memoria en Argentina, Paraguay y Uruguay*, que tiene un triple objetivo: “romper el silencio y contribuir a una mejor comprensión de la trata de esclavos y la esclavitud en distintas regiones del mundo, poner de manifiesto las transformaciones globales y las interacciones culturales derivadas de la trata de esclavos, y contribuir a la paz promoviendo una reflexión sobre el pluralismo global y el diálogo intercultural en la construcción de nuevas identidades”. Fuentes: Oficina de la UNESCO en Montevideo. Oficina Regional de Ciencia para América Latina y el Caribe [en línea], y UNESCO [en línea].

to por su número como por el tipo de trabajos y oficios que llevaba adelante. Así, los censos de 1810 indican que en el Buenos Aires colonial ella ascendía al 35%, mientras que, en algunas provincias del noroeste, alcanzaba prácticamente un 60% (Lacarrieu, 2011).

No obstante, y sorprendentemente, algunos años después, la información se volvía prácticamente inexistente. En efecto, desde los censos posteriores a la década de 1830, se carece de información sobre la población negra y mulata de la actual provincia de Buenos Aires.

En el caso de la ciudad homónima, por ejemplo, los africanos ya aparecían como tales en el censo de 1855. La única excepción es el censo municipal de 1887, que incluyó una pregunta sobre pertenencia étnica o racial, a partir de la cual un 1,8% de los encuestados se reconoció como afrodescendiente. Desde ese momento, estos fueron ignorados absolutamente en las fuentes estadísticas. Los datos del segundo y tercer censos nacionales de población, de 1895 y 1914 respectivamente, solo remiten a la “población africana” y, por consiguiente, no permiten distinguir si esta proviene de una inmigración reciente del norte de ese continente o si se trata de ancianos negros que habían sido traídos como esclavos. Por otra parte, si bien la población africana pasó de cuatrocientos cincuenta y cuatro a mil ochocientos setenta y ocho individuos entre 1895 y 1914, su proporción sobre la población extranjera y sobre la población total del país era ínfima (menor al 0,10%) (Goldberg, 2012).

Varias son las causas que explicarían esta importante disminución. En primer lugar, las pésimas condiciones de vida que llevaban los negros en ese momento: el hacinamiento y la pobreza favorecieron la propagación de las pestes de fiebre amarilla y cólera de la época, que afectaron a esta parte de la población muy especialmente (Lacarrieu, 2011).

A ellas debe sumarse la muerte de muchos varones en las luchas de las guerras independentistas, lo que ocasionó una importante baja cuantitativa en el total de esta población.⁹

En efecto, dado que Buenos Aires se vio envuelta casi permanentemente en un estado de guerra entre 1810 y 1870, los sucesivos gobiernos recurrieron a los negros y mulatos para integrar los ejércitos. Por consiguiente, ellos estaban sobrerrepresentados en las instituciones militares (aunque raramente ocupaban los cargos más elevados en ellas).

Así, por ejemplo, cuando San Martín condujo a su ejército a través de los Andes hacia Chile, en 1816, para liberar al país del gobierno

⁹ Este argumento ha sido sistemáticamente reiterado a lo largo de la historia nacional, tanto en documentos oficiales y censos nacionales como por diversas personalidades (Andrews, 1989).

español, la mitad de su fuerza militar estaba conformada por ex-esclavos reclutados en Buenos Aires y en las provincias del oeste argentino organizados en los Batallones Séptimo y Octavo de Infantería, y el integrado Undécimo de Infantería (Andrews, 1989). Al respecto, sostiene Goldberg (2010) que toda la infantería de San Martín estaba integrada por esclavos de origen africano.

Como consecuencia, de los dos mil soldados negros que partieron con San Martín al Cruce de la cordillera, solo regresaron con vida al país ciento cincuenta hombres (Andrews, 1989).

De hecho, la contribución de un cierto número de esclavos para las luchas por la Independencia constituyó una obligación para sus “amos”: así, a partir de 1813, los dueños de esclavos debían vender un determinado porcentaje al Estado para el “servicio” de la guerra. La medida especificaba, además, que correspondía a cada propietario entregar uno de cada tres o uno de cada cinco esclavos, según estuviesen afectados al servicio doméstico o a chocolaterías y fábricas, o uno de cada ocho de los que estaban en labranza (Goldberg, 2012).

Por último, debemos considerar también la decisión política de fomentar una inmigración de origen europeo que no solamente se orientaba a “poblar el desierto”, sino sobre todo a “modificar sustancialmente la composición de su población”. Este planteo apuntaba a un plan cuyos otros ejes eran la educación y la expansión y modernización de la economía (Germani, 1962).

En efecto, con posterioridad a la independencia de España, asumió una nueva generación de dirigentes cuyo propósito fue la renovación de la estructura social del país y, en particular, de su elemento dinámico principal: la población, plan que estaba reforzado por las ideas, propias de la época, acerca del papel de los factores raciales en el carácter nacional. De lo que se trataba, por consiguiente, era de “modificar el ‘carácter nacional’ del pueblo argentino de manera que fuera adecuado para la realización del ideal político a que aspiraban esas élites de la ‘organización nacional’; un Estado nacional moderno, según el modelo ofrecido por algunos países europeos y sobre todo por Estados Unidos”. Esta transformación radical de la sociedad y de su población consistía, pues, en ‘europeizar’ a la población argentina, producir una ‘regeneración de razas’ (Sarmiento) y traer *físicamente* Europa a América (Alberdi) (Germani, 1962).

El resultado fue el “blanqueamiento” de la población, la marginación de los habitantes no europeos y sus descendientes (negros, americanos originarios, etc.) y la construcción liberal de una historia oficial

que reforzó la construcción de ciertos estereotipos relacionados con las nociones de civilización, barbarie y progreso (Golberg, 2010).

El Falucho de carne y hueso: entre la realidad y la ficción

El episodio por el cual se erige “Falucho” tuvo lugar a principios de 1824, cuando Bolívar dispuso que los restos del Ejército de los Andes y otros cuerpos chilenos y peruanos, fueran destinados a la guarnición de El Callao.

La situación de los soldados argentinos que allí se encontraban era sumamente precaria (entre otras cosas, estaban hambreados y se les adeudaban varios salarios atrasados), así que su propósito era regresar al país, pero sus peticiones fueron sistemáticamente ignoradas.

En ese clima enrarecido, en la noche del 4 al 5 de febrero, se sublevó la guarnición de El Callao, mayoritariamente integrada por negros libertos de las Provincias Unidas y de Chile, cuyas numerosas bajas, luego de duras campañas, habían sido reemplazadas por esclavos peruanos.

La sublevación fracasó y los españoles detenidos en las prisiones de la fortaleza convencieron a los amotinados de que la única salida que tenían para salvarse del pelotón de fusilamiento era pasarse a las filas del ejército realista. Así lo hicieron, enarbolando la bandera española con una salva de los cañones de toda la guarnición. Falucho se resistió a rendirle honores a este pabellón y fue fusilado inmediatamente. Según se dice, sus últimas palabras fueron: “¡Viva Buenos Aires!”.

La sublevación del Callao y la gesta de Falucho han sido objeto de múltiples relatos en clave diversa e interpretaciones varias, en la pluma de historiadores, militares, políticos o periodistas, como Bartolomé Mitre, Adolfo P. Carranza, Juan M. Espora, Jacinto Yaben, Bernardo González Arrili, Marcos Estrada, Enrique Philippeaux, Pedro Olgo Ochoa, Vicente Osvaldo Cutolo, José M. Rosa, José Tomás Oneto, etc.

Esta extensa lista incluye también a músicos y poetas, que lo recuerdan a través de diversas creaciones. Entre ellos podemos citar a Rafael Obligado, autor del conocido poema “El Negro Falucho”¹⁰, y a

10 Rafael Obligado incorporó este conocido poema, de gran difusión en los libros de texto escolares de la época e incluso musicalizado, a su obra *Poesías*, que fuera publicada primero en 1882, y luego ampliada en París en 1906 (ver anexo). De acuerdo con investigadores en las áreas de etnología, filología y lingüística, en él se conjugan recursos de la estética romántica tardía matizados con efectos regionalistas y tópicos sensibles al desarrollo de la construcción nacionalista. En este marco ideológico y político, Obligado fue al rescate de los valores de la gesta independentista, a cuyo fin eran muy útiles las acciones ejemplares que habían tenido lugar al momento de la organización nacional, tanto por parte de los grandes héroes como de figuras secundarias. Este tipo de producciones poéticas se inserta en una tradición literaria y

Juan Fulginiti y Agustín Magaldi, autores de la letra (el primero) y la música (el segundo) de la marcha patriótica “El negro de San Martín”.¹¹

Pero lo más curioso y paradójico del asunto es que la identidad de Falucho no se conoce a ciencia cierta, y aún hoy es objeto de controversias.

Si bien se ha dicho que su nombre verdadero era Antonio Ruiz, tal como aparece en el monumento bajo estudio, hay razones para dudar acerca de este dato. Las dudas se basan en ciertos indicios que han puesto en tela de juicio la versión oficial (vg., el relato de Bartolomé Mitre).

De acuerdo con ella, “Falucho había nacido en Buenos Aires, y su verdadero nombre era Antonio Ruiz. Pocos generales han hecho tanto por la gloria como ese humilde y oscuro soldado que no tuvo un sepulcro y cuyo nombre todavía no ha sido registrado en la historia de su patria” (Mitre, 1918). Pero varios autores¹² cuestionaron la veracidad de esta versión.

Lo cierto es que los nombres de los esclavos se perdían junto con su libertad y gran parte de sus derechos, ya que estos eran conocidos por los apelativos de sus “propietarios”.

Y por experiencias más recientes, y no menos crueles que la que aquí nos ocupa, los argentinos bien sabemos cuánto significa esta pérdida, que conlleva otras tantísimas pérdidas (psicológica, jurídica, cultural, económica, histórica, política, etc.) para la existencia humana: entre otras cosas, el nombre constituye un factor identitario esencial, sin el cual la idea misma de dignidad carece ya de sentido.

Tanto es así que hoy, el derecho al nombre es reconocido como un derecho humano fundamental en la mayoría de las legislaciones del mundo, sino en todas, tanto nacionales como internacionales y regionales.

La imposición del nombre para los miembros de un colectivo social por parte de otro se ha dado repetidas veces a lo largo del tiempo

artística, a la cual pertenece el monumento bajo análisis, que estaba destinada a colaborar en la construcción de ciertos mitos populares fundacionales. Un ejemplo de esta tradición criolla, además de “Falucho”, sería el caso del payador Santos Vega, “que murió cantando” y que fue ensalzado hasta niveles de leyenda tanto por artistas reconocidos como por una multitud de folletistas populares (Chicote y García, en línea).

11 Se trata de una reelaboración de la poesía de Obligado (ver anexo). Como podemos apreciar en este hecho, el tema continuó siendo de interés en las décadas subsiguientes (Chicote y García, en línea).

12 Una búsqueda por internet, que llevamos adelante especialmente a este fin, nos condujo, entre ellos, a José M. Rosa, Mario Rodolfo Tamagno, Eduardo Parise, Pedro Olgo Ochoa, Manuel J. Mantilla y Martín A. Cagliani. Si bien no en todos los casos accedimos a las fuentes primarias, este listado somero, elaborado a mero título ejemplificativo, tiene aquí el único propósito de mostrar la falta de unanimidad de la cuestión entre aquellos historiadores y periodistas que han escrito sobre el tema.

y nunca es un hecho casual: por el contrario, suele tratarse de uno de los primeros y más graves vejámenes a que deben someterse quienes pierden su libertad. Porque con ello se pierde la propia historia, y lo que ella tiene de futuro.¹³

Pero el análisis de la apropiación del nombre, de la libertad y como hemos visto, también de la vida de Falucho, se inserta en un fenómeno mucho más complejo: el racismo.

¿Racismo en la Argentina?

Llego feliz a esta Cámara de Diputados donde no hay gauchos, ni negros, ni pobres. Somos la gente decente, es decir patriotas.
Domingo F. Sarmiento, Presidente de la Nación (1868).

En Argentina no hay discriminación porque no hay negros. Ese 'problema', sí lo tiene Brasil.
Carlos S. Menem, Presidente de la Nación (1994).

En este punto, vamos a considerar para nuestro análisis ciertos conceptos de Ramón Grosfoguel (2017), quien a su vez se inspira en los aportes de Frantz Fanon, Boaventura de Sousa Santos y filósofos fanonianos caribeños contemporáneos. A ellos sumaremos algunas categorías incorporadas desde un enfoque de género, y también de Juan C. Agulla (1991), por su mayor precisión sociológica.

Nos interesan estos aportes porque ofrecen una mirada crítica y a la vez esclarecedora de un fenómeno que atraviesa diferentes tiempos, perspectivas políticas y espacios sociales, y se insertan en una línea de pensamiento descolonial (en el caso de los primeros) sumamente pertinente para tratar el tema en cuestión.

Desde este marco teórico, el racismo es definido como un orden jerárquico de superioridad/inferioridad sobre la línea de lo humano. La delimitación de esta jerarquía es construida y delimitada de formas diversas. Las élites occidentalizadas del Tercer Mundo (africanas, asiáticas o latinoamericanas) imitan las prácticas racistas contra aquellos agrupamientos o colectivos sociales en los que, dependiendo de la historia local/colonial, quienes son considerados “inferiores” (por debajo de la línea mencionada), pueden ser definidos o marcados según factores religiosos, étnicos, culturales, de color, etc.

13 Se inscribe en esta misma línea argumental el hecho, tampoco casual, de que, durante siglos de historia occidental, la institución familiar fuera designada mediante el apellido del marido, debiendo las mujeres casadas adicionar a aquel el propio, o que la indicación del linaje y la relación filial se deban al apellido paterno (“patronímico”), y no al materno.

Caracterizado con este nivel de amplitud, el racismo es un fenómeno que atraviesa todos los sistemas de dominación conocidos¹⁴ y, por consiguiente, también todos los tipos de estratificación social.¹⁵

En este sentido, podemos considerar que el racismo actúa de modo semejante al sexismo, resultando ambos tan funcionales, el uno como el otro, a los efectos de la consolidación de un modelo de distribución del capital humano y simbólico cada vez más desigual y jerárquico (lo cual no significa, de ninguna manera, que ambos puedan confundirse, ni teórica ni empíricamente, sino que se intersectan). Como resultado de esta dinámica social, algunos sujetos son considerados superiores (varones, blancos, adultos, etc., en el caso de la Argentina), y otros como inferiores (mujeres, no blancos, viejos, etc.).

Precisamente, tanto la *racialización* como la *sexuación* operan a través del patrón de marcar los cuerpos, que son ubicados en dos zonas claramente definidas: la *zona del ser*, en la cual se hiperhumaniza a los sujetos “superiores”, y la *zona del no ser*, integrada por el resto, seres “sub-humanos” o no-humanos, cuya humanidad resulta cuestionada y negada como tal, especialmente en cuanto a la extensión de sus derechos y recursos materiales, así como también al reconocimiento de sus subjetividades, identidades, espiritualidades y epistemologías (Fanon, 1967; cit. por Grosfoguel, 2017).

De acuerdo con De Sousa Santos (2006; cit. por Grosfoguel, 2017), dos mecanismos regulan la administración de los conflictos en la zona del ser: la regulación y la emancipación.

Mientras que la primera refiere a los derechos (civiles/humanos/de las mujeres/laborales) y los códigos legales, relaciones de civilidad, espacios de negociación y acción política que son reconocidos al “Otro” oprimido dentro de la zona del ser en sus conflictos con el “Yo” opresor, la segunda se vincula con los discursos de libertad, autonomía e igualdad, formando parte de los relatos y de las instituciones utilizadas para la administración de los conflictos en la zona del ser.

Esta situación explicaría la (¿aparente?) contradicción entre los discursos de independencia y libertad de los criollos del siglo XIX (plano de la “emancipación”), y el reconocimiento de la esclavitud de las personas negras o el sometimiento de las mujeres como colectivos institucionalizados legal y formalmente por parte de los mismos actores sociales y políticos (plano de la “regulación”).

En cambio, en la zona del no ser, los conflictos son administrados en la forma opuesta. Aquí, como la humanidad de las personas clasificadas en

14 Remitimos aquí a la definición de estructura de dominación de Juan C. Agulla (1984; 1991).

15 Si bien resulta fundante en el sistema de castas, ya que en este el factor que legitima (ideológicamente) las diferencias y desigualdades sociales es el color de la piel (Weber, 1964).

esta zona no es reconocida, siendo ellas tratadas como no-humanas o sub-humanas, sin normas de derechos o civilidad, entonces los actos de violencia, violación, apropiación y despojo, considerados inaceptables en la zona del ser, son permitidos.

En la zona del ser, la materialidad de la dominación (regulación y emancipación) produce vida (“biopolítica”), pero en la zona del no ser, la materialidad de la dominación (violencia y desposesión) produce muerte prematura (“thanatopolítica”) (De Sousa Santos, 2007 y 2010; cit. por Grosfoguel, 2017).

El sacrificio de Falucho fue, por ello, una acción política, tanto como su ensalzamiento y mitificación posteriores, en un contexto que reclamaba libertad e independencia, pero al mismo tiempo, justificaba la esclavitud.

Conclusiones: el arte, siempre el arte...

Hablar de racismo en la Argentina presenta enormes desafíos, porque es hablar de lo que no se ve: los sujetos sometidos y sus cuerpos fueron violentados, invisibilizados, ocultos e ignorados a lo largo del tiempo, y los pocos descendientes de esclavos que quedan hoy lucen exóticos y ya no “molestan”.

Así, se ha intentado borrar una parte fundamental de nuestra historia. Sin embargo, ahí está Sísifo, para hablarnos una y otra vez de los trabajos inconclusos, acaso porque los dioses siempre terminan burlándose de aquellos que no toman en serio su destino. De modo que, en esta parte del mundo, pareciera que la desaparición de los cuerpos no cabe en un solo siglo, ni se agota en una instancia única.

Entonces se yergue el arte, en todo su esplendor: Sísifo condenado, una y otra vez, a arrastrar su roca, y Falucho muriendo, cada día, sin nombre ni rostro, abrazado a una bandera que, en alguna medida, le era extraña. Negro Falucho, negra la bandera, negríssimas las placas que recuerdan el hecho mítico y fundante, destinado a los actos escolares, a las fanfarrias militares y a los discursos de ocasión...

Falucho en bronce, inacabado y mudo, absurdo testigo doliente de un joven escultor que también hacía su propio duelo, y se encaminaba hacia su guarida final.

Así que el arte ha tenido la precaución de resguardar estos recuerdos, que quedaron vivos, para que no desaparezcan de la memoria colectiva. El arte... siempre la tiene...

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires, Docencia, 1991.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984.

- Andrews, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.
- Arfuch, Leonor, “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”, Programa Interuniversitario de historia política, *Dossier Arte y política en la Argentina* [en línea]. Recuperado de http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/arteypolitica_arfuch.pdf
- Chicote, Gloria B., y Miguel A. García, *Voces de tinta. Estudio y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Recuperado de http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/PORTAIL_AV/SITIO%20VdeTINTA/SITIO/indice.html
- De Sousa Santos, Boaventura, “Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of knowledges”, *Revista Crítica de Ciencias Sociais*, Vol. 30, Nº 1, 2007, p. 45-89.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Epistemologías del Sur*, México, Siglo XXI, 2010.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, Buenos Aires, CLACSO, 2006.
- Fanon, Frantz, *Black skin, white masks*, Nueva York, Grove Press, 1967.
- Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- Goldberg, Marta Beatriz, “Huellas de la esclavitud en Argentina”, Seminario Internacional “Huellas y legados de la esclavitud en las Américas”, Buenos Aires Proyecto UNESCO “La Ruta del Esclavo”, 2010 (inédito).
- Goldberg, Marta Beatriz, “La población ‘negra’, desde la esclavitud hasta los afrodescendientes actuales”, Otero, Hernán (dir.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires*. Tomo I: Población, ambiente y territorio, Buenos Aires, UNIPE y EDHASA, 2012, p. 271-299.
- Goldberg, Marta, “Plaza San Martín y Parque Lezama”, UNESCO, Tomo I: *Huellas e identidades. Sitios de memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay*, Montevideo, 2011, p. 39-44.
- González García, José M., *La mirada de la Justicia. Ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016.
- Grosfoguel, Ramón, “¿Qué es racismo?”, Tinant, Eduardo Luis (dir.), *Anuario de bioética y derechos humanos* [versión digital], Instituto Internacional de Derechos Humanos. Capítulo para las Américas, 2017, p. 182-190.
- Lacarrieu, Mónica, “Candombe, milonga, tango y payadas en el espacio cultural afro-rioplatense de la Ciudad de Buenos Aires. Manifestaciones y expresiones inmateriales”, UNESCO, Tomo I: *Huellas e identidades. Sitios de memoria y culturas vivas de los afrodescendientes en Argentina, Paraguay y Uruguay*, Montevideo, 2011, p. 72-101.
- Lista, Carlos A., *Los paradigmas de análisis sociológico*, Ciencia, Derecho y Sociedad, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba, 2000.
- Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.

- Mitre, Bartolomé, “Falucho y el sorteo de Matucana. Episodio nacional”, Buenos Aires Ediciones de ARS, 1918. Recuperado de file:///D:/Documents%20and%20Settings/pc1/Mis%20documentos/Downloads/77156824X.pdf
- Oficina de la UNESCO en Montevideo. Oficina Regional de Ciencia para América Latina y el Caribe, “Proyectos destacados: La Ruta del Esclavo y los Sitios de Memoria en Argentina, Paraguay y Uruguay” [en línea]. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/office-in-montevideo/cultura/proyectos-especiales-ruta-del-esclavo/>
- Parise, Eduardo, “El Falucho que no fue Falucho”, *Clarín*, Buenos Aires, 24/01/2011.
- Payró, Julio E., “La escultura”, AAVV., *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 202 y sig.
- Payró, Julio E., “Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina”, AAVV., *Monografías de artistas argentinos. Correa Morales*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 37 y sig.
- Tamagno, Mario Rodolfo, “El negro Falucho (¿Realidad o Leyenda?)” [en línea]. Recuperado de <https://sites.google.com/site/gralsanmartin/cuarto-periodo-20-de-septiembre-de-1820---diciembre-de-1824/falucho-realidad-o-leyenda---los-batallones-de-negros>
- UNESCO, “Ciencias sociales y humanas. La ruta del esclavo” [en línea]. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/social-and-human-sciences/themes/slave-route/>
- Weber, Max, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, 2ª ed. en español de la 4ª en alemán, México, FCE, 1964.

Anexo

“El Negro Falucho”, de Rafael Obligado

I

Duerme el Callao. Ronco son
Hace del mar la resaca,
Y en la sombra se destaca
Del Real Felipe el torreón.
En él está de facción
Porque alejarle quisieron
Un negro de los que fueron
Con San Martín, de los grandes
Que en las pampas y en los Andes
Batallaron y vencieron.

II

Por la pequeña azotea
Falucho, erguido y gentil,
Echado al hombro el fusil,
Lentamente se pasea;
Piensa en la patria, en la aldea
Donde dejó el hijo amado,
Donde su sueño adorado
Le aguarda triste y llorosa;
Y en Buenos Aires, la hermosa,
Que es su pasión de soldado.

III

Llega del fuerte a su oído
Rumor de voces no usadas,
De bayonetas y espadas
Agudo y áspero ruido;
Un ¡viva España! seguido
De un otro viva a Fernando,
Y está Falucho dudando
Si dan los gritos que escucha

Sus compañeros de lucha,
O si está loco o soñando.

IV

Desde los Andes, el día,
Que ciñe en rosas la frente,
Abierta el ala luciente
Hacia los mares caía,
Cuando Falucho, que ansía
Dar un viva a su manera,
Como protesta altanera
Contra menguadas traiciones,
Izó nervioso, a tirones,
La azul y blanca bandera.

V

“¡Por mi cuenta te despliego,
Dijo airado, y de esta suerte,
Si a tus pies está la muerte,
A tu sombra muera luego!”.
Nació el sol: besos de fuego
Dióla en rayos de carmín,
Rodó el mar desde el confín
Un instante estremecido,
Y en la torre quedó erguido
El negro de San Martín.

VI

No bien así desplegados
Nuestros colores lucían,
Por la escalera subían
De tropel los sublevados.
Ven a Falucho, y airados
Hacia él se precipitan:
“¡Baje ese trapo, le gritan,
Y nuestra enseña enarbola!”...
¡Y es la bandera española
La que los criollos agitan!

VII

Dobló Falucho, entre tanto,

La oscura faz sin sonrojos,
Y ante aquel crimen, sus ojos
Se humedecieron en llanto.
Vencido al punto el quebranto,
Con fiero arranque exclamó:
“¡Enarbolar esa yo
Cuando está aquella en su puesto!...”
Y un juramento era el gesto
Con que el negro dijo: “¡No!”.

VIII

Con un acento glacial
En que la muerte predicen:
“Presenta el arma, le dicen,
Al estandarte real”.
Rotos por la orden fatal
De la obediencia los lazos,
Alzó el fusil en sus brazos,
Con un rugido de fiera,
Y contra el asta-bandera
La hizo de un golpe pedazos.

IX

Ante la audacia insolente
De esa acción inesperada,
La infame turba excitada,
Gritó: “¡Muera el insurgente!”.
Y asestados al valiente
Cuatro fusiles brillaron:
“¡Ríndete al Rey!” le intimaron,
Mas como el negro exclamó:
“¡Viva la patria, y no yo!”.
Los cuatro tiros sonaron.

X

Uno, el más vil, corre y baja
El estandarte sagrado,
Que cayó sobre el soldado
Como gloriosa mortaja.
Alegres dianas la caja
De los traidores batía,

El Pacífico gemía
Melancólico y desierto,
Y en la bandera del muerto
Nuestro sol resplandecía.

“El negro de San Martín”

Letra: Juan Fulginiti

Música: Agustín Magaldi

Ruge el mar contra los muros del torreón,
Que en el Callao mando Felipe a edificar
Y entre penumbras de perfil se ve cruzar
Por la azotea de aquel fuerte una visión
Es la silueta de Falucho el negro fiel
Que está velando por su patrio pabellón
Mientras ignora que a muy pocos metros de el
tramando están los de su bando una traición.
Y al brillar el sol de Lima
Mira el negro a su bandero
Mientras que por la escalera
una tropa se aproxima
se da vuelta ante el tropel
de esa patrulla ofuscada
y con una sola mirada
presiente la trama cruel.
Mira de frente aquellos criollos, los que ayer
En Chacabuco, en San Lorenzo y en Maipú
Como el lucharon sin descanso hasta vencer
Juntos al héroe que nos diera Yapeyú.
Y al contemplar que es todo un criollo el hombre que a el
Llega y le ordena de bajar su pabellón
Dice Falucho: para ser tan falso y cruel
No puso Dios en este negro un corazón.
Muera...muera el insolente
Grita la turba traidora
Y una descarga sonora
Da en el pecho del valiente
Y ya próximo a su fin
Viendo en tierra su bandera
La besa por la postrera
El Negro de San Martín.

**Monumento a Falucho, de Francisco Cafferata
y Lucio Correa Morales**



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli

Género, arte y masonería: esculturas acerca de la Justicia en la obra de Rogelio Yrurtia¹

Andrea L. Gastron y Viviana Kühne²

Introducción

El puntapié inicial para la presente investigación fue un error. El relato le había sido transmitido a una de las autoras del trabajo por una profesora, que a su vez lo había recibido oralmente de su padre abogado, hacía varios años, y aseguraba que la estatua de la Justicia que se encuentra en la entrada al edificio de la Corte Suprema de Justicia nacional en Buenos Aires está allí por equivocación, ya que no representa a la Justicia sino a un muerto, o tal vez, a una muerta. Según el relato, su destino final era el Cementerio de la Recoleta y, por eso, la imagen muestra los ojos abiertos pero ciegos, los brazos paralelos al piso y las manos hacia adelante. No se observan en ella los típicos atributos de la iconografía clásica de la Justicia, tales como la balanza, la espada o la venda en los ojos. A simple vista, no podría determinarse exactamente si el cuerpo allí representado está vivo o muerto, ya que, si bien parece ser de una mujer, se encuentra totalmente cubierto por una larga túnica y detenta ciertas marcas viriles (de hecho, el rostro no posee rasgos femeninos).

Es decir que, desde un primer momento, supimos que esta fascinante historia estaba rodeada de errores y misterios, de ignorancias y tinieblas.

El presente relato desanda, a la manera del cuento de *Hansel y Gretel*, un recorrido cuya meta fue descubrir enigmas y develar misterios. No hay aquí una investigación científica en un sentido ortodoxo, ya que su punto de partida no fueron hipótesis o conjeturas sino errores

1 Una versión anterior del presente capítulo fue presentada al XIII Congreso Nacional y III Latinoamericano de Sociología Jurídica “Debates socio-jurídicos en torno a los cambios sociales en Latinoamérica”, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Atlántica, Viedma, 8 al 10/11/2012. La versión aquí reproducida fue actualizada y adaptada a los requerimientos de la presente publicación.

2 Las autoras desean agradecer los valiosos aportes al trabajo de Elizabeth Caballero de Del Sastre, Gabriela Iglesias, Constanza Varela, María Isabel Rodríguez López, Patricia Cohen, Cora Dukelsky y Giunio Rizzelli.

repetidos. Lo que nos propusimos fue desentrañar “la historia de esta historia” y no solo responder problemas de investigación. En verdad, fuimos guiadas por interpretaciones propias (e intuitivas) sobre sucesos no documentados tanto como por evidencias empíricas, por crónicas verbales así como por registros materiales, por teorías científicas al igual que por manifestaciones artísticas.

Por eso, este relato está narrado en dos tiempos: por un lado, el tiempo de la simbología y de los símbolos, cuyos orígenes remiten a épocas antiquísimas, de miles de años de historia y, por otro, el tiempo propio de la vida del artista y de su obra, el siglo XX.

El marco teórico y metodológico

La primera exploración sobre la estatua nos puso en contacto con muchos de los yerros que conocíamos por transmisión oral y así encontramos reproducidos en la web que el destino final de la obra era el Cementerio de la Recoleta, o la leyenda de la Sonámbula, tal el nombre con el que se conoce informalmente a la estatua.³ Estas primeras indagaciones incluyeron, además de la búsqueda en internet, un rastreo bibliográfico por diversos ámbitos (la Biblioteca de la Corte Suprema de Justicia de la Nación y de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, o la Feria del Libro de Buenos Aires, por ejemplo), el trabajo de campo y entrevistas a informantes claves (entre los cuales, un especialista en arte, una experta en museología y el autor de un libro sobre el Cementerio de la Recoleta, esta última con resultado negativo, por razones que enseguida serán elucidadas).

O sea que la metodología de la investigación empleó algunas técnicas de investigación usuales en ciencias sociales (como el análisis documental o las entrevistas), a las que se sumó la observación artística, que incluyó los códigos ocultos que algunas obras, como la presente, esconden.

Lo que la escultura representa, incluyendo los errores y secretos que la rodean, se convirtieron rápidamente en condimentos esenciales en esta crónica: nuestra tarea consistió en descubrirlos, descifrarlos e interpretarlos dentro de su época y lugar. De este modo, surgió nuestro primer presupuesto analítico: *el arte se define especialmente a partir de su función representacional*. Al igual que todas las artes, que son signos,

3 Con motivo de la presente reformulación del trabajo, realizamos una nueva búsqueda en internet, fruto de la cual pudimos constatar que ya no aparecen reproducidos en la red los errores que en su momento encontramos, por ejemplo, acerca de la confusión en el destino final de la estatua. En su lugar, pudimos localizar material con fuentes de información científicas confiables.

las artes visuales y, por consiguiente, también la escultura, constituyen una referencia (*aliquid stat pro aliquo*⁴). De esta manera, apelamos a nociones básicas de la semiótica (designación que recibe esta rama del conocimiento según la tradición inglesa) y la semiología (tal como es designada de acuerdo con la tradición francesa), en la construcción del marco teórico: “signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa ‘cualquier otra cosa’ no necesariamente debe existir ni debe subsistir, de hecho, en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*”⁵ (Eco, 1978).

Este dato, que hoy podría parecer banal, no es irrelevante desde el punto de vista histórico, en tanto manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la poesía o la escultura escaparon al análisis semiológico durante mucho tiempo (Jakobson, 1988).

Nuestro segundo presupuesto de análisis fue enunciado por Ferdinand de Saussure, al concebir a la semiología como ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social: *todo signo está ligado al contexto social*. Es en este contexto en el que los símbolos⁶ (en este caso, las representaciones escultóricas de la Justicia) adquieren su sentido. Este marco define, entre otras cosas, cuáles son las convenciones artísticas que se imponen y que califican a una obra como “original”, como “rebelde”, como “valiosa”, como “extraordinaria”.

La lectura de una obra de arte no es una operación sencilla; sin embargo, su desciframiento constituye una tarea fundamental, en la medida en que la obra existe para ser “percibida, o sea descifrada”.

Pierre Bourdieu (1971), por su parte, concibe a toda percepción artística como una operación de desciframiento: operación que puede ser consciente o inconsciente, y que además puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le

4 Algo que está en lugar de otro.

5 La cursiva es original.

6 Según la clásica tricotomía del signo de Charles Peirce, el *símbolo* es una referencia del *signans* al *signatum* por virtud de una contigüidad imputada, convencional, habitual. A diferencia del *indicio* (en el cual tal referencia posee una contigüidad efectiva, como en la relación entre el rayo y la tormenta) y del *ícono* (en el cual la referencia posee una relación de semejanza, como entre un retrato y el rostro pintado), el símbolo como tal no es un objeto, sino una regla-marco que debe distinguirse claramente de su funcionamiento en la forma de “réplicas” u “ocurrencias” (como en el cartel de una E tachada diagonalmente en el interior de un círculo rojo que indica “Estacionamiento prohibido”) (Jakobson, 1988). Es importante agregar aquí que esta tricotomía fue muy discutida por reconocidos autores, como Eco y Jakobson; no es nuestra intención aquí asumir posición alguna al respecto, sino solo enunciar tales definiciones y desacuerdos.

aplica; mientras que algunas significaciones son más superficiales y por consiguiente parciales, hay otras que las engloban, que son las de nivel superior, más complejas y que transfiguran a las primeras.⁷

Es decir que el conocimiento sociológico también es parte de nuestro marco de referencia, en tanto se trata de “comprender” el sentido de una obra de arte, así como de todo comportamiento social (Max Weber). De esta manera, surge nuestro tercer presupuesto teórico: *la percepción artística*⁸ forma parte de la estructura de dominación de la sociedad.⁹ En efecto, como sostiene Bourdieu (2003), interpretar una obra de arte no es solamente recuperar las significaciones que proclama (y las intenciones explícitas de su autor), sino también descifrar el excedente de significación que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico.

La simbólica de la Justicia implica, en el caso que nos ocupa, descifrar las significaciones de una época, una clase y un grupo artístico. Pero también de un género y un grupo social que se definen no únicamente a partir de intenciones explícitas sino, especialmente, a partir de lo que callan.

El derecho y los secretos

La Justicia de Yrurtia, además, esconde un secreto. Es cierto que muchas investigaciones empiezan, precisamente, para descubrir lo que está oculto. Por eso, diremos mejor que el presente análisis nos va a servir muy especialmente para poner en evidencia la relación entre el derecho y lo secreto.

La relación entre el derecho y lo secreto existe porque en toda sociedad hay secretos.¹⁰

7 Esta última es la capa de los sentidos, que solo puede transmitirse de manera literaria; supera la simple designación de las cualidades sensibles y, captando las características estilísticas de la obra de arte, constituye, según Panofsky (1955; cit. en Bourdieu, 1971), una verdadera “interpretación” de la obra.

8 O sea, el reconocimiento de una obra artística por parte de sus intérpretes.

9 Remitimos aquí a la definición de estructura de dominación de Juan C. Agulla (1984; 1991).

10 De acuerdo con Pérez Collados (2018), esto ocurre porque la cultura genera sufrimiento, en la medida en que cada persona es incapaz de estar a la altura de su propia cultura, de cumplir con todas las normas (jurídicas, éticas, morales, religiosas, etc.). Eso explicaría por qué todos tenemos secretos: hay determinadas normas que nos resultan muy difíciles de cumplir, situación que nos causa un gran dolor, y por eso ocultamos nuestro sufrimiento. Al derecho le interesa conocer esos secretos, para poder anticipar cuáles son las conductas prohibidas que a los ciudadanos nos cuesta reprimir y así prevenir los delitos.

La estatua emplazada en el hall de entrada del Palacio de los Tribunales de Buenos Aires fue obra del escultor argentino Rogelio Yrurtia. Como símbolo, elude todos los lugares comunes de las representaciones tradicionales: lejos de los conocidos atributos de la espada y la balanza, la visión del escultor contempla la de una mujer oscura en actitud de avanzar, con los brazos extendidos hacia adelante. No casualmente, también se la llamó “Sonámbula”. ¿Era ella, efectivamente, la Justicia?

La estatua tiene relación con cementerios, pero no con el aristocrático de los monjes recoletos de Buenos Aires, del cual la tumba de Eva Perón es la más visitada por turistas y porteños, sino con el de Olivos, en el Municipio de Vicente López. Allí estaba (aún está) la estatua original de Yrurtia, cuya réplica ampliada es la escultura de los tribunales.

Es que si la estatua era una sola, sus modelos habían sido varios: el primero, conocido como “Equidad”, fue realizado sobre la base de una pequeña escultura llamada “Res non verba” que se encuentra en el actual Museo-Casa de Rogelio Yrurtia, en el barrio porteño de Belgrano¹¹; el segundo, precisamente el que adorna la bóveda del Cementerio de Olivos (actualmente en posesión del Colegio de Escribanos de Buenos Aires), fue realizado por encargo entre 1936 y 1938, y el tercero, que nos llevó a ocuparnos de esta historia, fue elaborado mucho más tarde y emplazado recién en 1959.

El propio Yrurtia nunca conoció la instalación definitiva de su obra en Tribunales, porque la fundición en bronce fue realizada varios años después de su desaparición física: fue con Lía Correa Morales (segunda esposa del autor e hija de su primer maestro, Lucio Correa Morales) con quien se llevaron adelante las tratativas respectivas para su emplazamiento definitivo en el Palacio.

La estatua desplazó de su nicho al busto del Gral. José de San Martín,¹² héroe militar de la Independencia americana, que fue trasladado al 4º piso, donde preside el Patio de Honor, antesala de la Sala de Audiencias de la Corte Suprema. No es frecuente en la Argentina que una imagen, aun la más ilustre, “desaloje” a la efigie indiscutida del Gral. San Martín, por muchos considerado el Padre de la Patria, y menos que esto suceda en el interior de un edificio público.¹³

11 De acuerdo con nuestras informantes del Museo Yrurtia, es probable que la fecha de “Equidad” (datada como de 1945 por la segunda esposa del artista, Lía Correa Morales) sea errónea, ya que su modelo “Res non verba” fue realizada mucho tiempo antes, en 1905.

12 Obra del escultor César Perloti.

13 No resulta demás agregar que la imagen del Gral. San Martín comienza a ocupar un lugar destacado en el imaginario social sobre todo a partir de 1950, en que se conmemoraron cien años de su fallecimiento en Francia, durante la primera presidencia del Gral. Juan Perón.

Según palabras del propio autor, la gigantesca escultura representa a una Diosa¹⁴, cuyo nombre es un enigma. Se instaló en el Palacio de Justicia, cuya construcción fue aprobada por ley 4.087, sancionada el 31 de julio de 1902, y habilitado en forma definitiva en 1942. Sin embargo, el molde que fuera confeccionado tantos años antes solo se hizo presente en el edificio cuando las verdaderas juezas, mujeres de carne y hueso, abrieron el paso para que esta mujer de bronce pudiera ocupar su nicho de mampostería.¹⁵

Una deidad femenina que representa a la Justicia, que entra a los tribunales recién después de que lo hiciera la primera jueza argentina, y que desaloja a la imagen paternal por excelencia del país, no deja de ser, además, un dato tremendamente significativo en una sociedad que había negado por años el ingreso de las mujeres al Poder Judicial. ¿Se debía acaso esta instalación tardía a los avances del feminismo? ¿Había detrás de este emplazamiento un reconocimiento a tantos años de ajениdad femenina al mundo del derecho? Estas preguntas no parecían tener respuestas afirmativas, pero de todos modos, había que contrastarlas con nuestras propias observaciones *in situ* y con los documentos con que contábamos.

En todo caso, desentrañar los secretos que guardaba la estatua de la Justicia también nos hablaría de nuestra identidad cultural: en todas las sociedades conocidas, existe un acuerdo tácito, que es *social*, acerca de qué, cuándo y cómo un hecho puede ser recordado o reconocido públicamente, tanto como en qué circunstancias un hecho puede ser oculto.

Los ocultamientos, deliberados o no, siempre han estado presentes en la vida humana; por ejemplo, en los mitos originarios: la tragedia de “Edipo rey” los encuentra desde el enigma de la Esfinge de Tebas hasta el lazo parental que une a Edipo con el hombre al que mata y la relación incestuosa que lo ata a su madre Yocasta, con quien se une en matrimonio.

Asimismo, los encontramos en las religiones (en la judeo-cristiana, Moisés, ignorante de su origen judío, fue criado como príncipe en la corte del faraón) y en la crónica histórica (el relato escolar oficial en la Argentina ha enfatizado la discreción de muchos héroes de la Independencia, como la del mismo Gral. San Martín, por ejemplo¹⁶).

14 “Finalmente he terminado la figura de la Justicia, otra figura de grandes dimensiones, que contiene un concepto nuevo de la Diosa”. Carta del escultor a Pasternak del 7/2/1939.

15 Muy escasos cuatro años precedieron al ingreso de la estatua de la primera mujer que asumió como jueza en la Argentina, la Dra. María Luisa Anastasi de Walger, quien fuera designada en el fuero civil en 1955.

16 Es célebre su respuesta “Si mi almohada lo supiere, a mi almohada quemaría”, frente al interrogante de un oficial que quiso saber cuál sería el paso de los soldados para llegar a Chile.

Y no son ajenos al campo artístico, como el cine (recordamos el aclamado film británico *Secretos y mentiras*, de Mike Leigh, en el cual, después de mucho tiempo de permanecer oculta, sale a la luz familiar la relación entre una madre blanca y su hija negra) o la literatura (el crimen del rey Hamlet por parte de su hermano, oculto para todos, es revelado a su hijo por el espíritu del padre).

Precisamente, en la literatura, existe todo un género dedicado a los datos ocultos, las novelas “de misterio”, en las cuales suele haber un crimen cuyo perpetrador va dejando pistas, hasta que un héroe o heroína, a la manera de Sherlock Holmes, probablemente el más famoso de los detectives, lo devela. Al respecto, sostiene Pérez Collados (2018) que toda novela, en definitiva, narra las dificultades de una serie de personajes y, en especial, el protagonista, para poder cumplir con las normas, y que la lectura de las novelas se comenzó a difundir porque constituye un consuelo para los lectores, en la medida en que ayuda a tomar conciencia de que los otros también sufren, que a ellos también les pasan cosas que deben permanecer ocultas.¹⁷ El secreto, que permite la vida familiar y social, puede asumir, de acuerdo con Evan Imber-Black, diversas formas: algunos secretos son saludables, cuando tienen una duración limitada y se realizan con propósitos de diversión y sorpresa: un ejemplo de estos secretos *placenteros* los encontramos en los regalos y fiestas sorpresa, y sirven como forma de protección y expansión del yo. En otros casos, los secretos promueven los límites necesarios que demarcan una relación y son *esenciales* para el bienestar de una familia o entre los cónyuges, como los que denotan un lenguaje privado con palabras especiales que refuerzan la intimidad y el sentimiento de conocer a la otra persona como nadie más la conoce. A este tipo pertenecen ciertos rituales de iniciación que diferencian a los participantes de un determinado grupo del resto de las personas (como cuando, al entrar en la adolescencia, se prohíbe a los púberes contar ciertos secretos de la vida adulta a los niños pequeños).

Junto a los secretos sanos, conviven los secretos *nocivos*, que diezman las relaciones, desorientan la identidad, cercenan la capacidad para realizar elecciones claras, para utilizar recursos en forma eficaz y para participar en relaciones auténticas. Ellos se tornan *peligrosos* cuando colocan a las personas ante un riesgo inmediato o ante un torbellino emocional en el cual su capacidad de funcionamiento se ve amenazada,

17 Esto explicaría por qué no hay novela antes del siglo XIX; hasta ese momento, se leía en voz alta, en espacios comunes de la casa, ya que en ella habitaba una sola persona que sabía leer y cuatro que no. Pero a partir del siglo XIX, en que se generalizó la alfabetización, se lee en silencio, generando por consiguiente un clima propicio para que proliferen las novelas, que hablan... de lo secreto.

como por ejemplo, secretos sobre maltrato físico o abuso sexual de menores, violencia familiar, alcoholismo incapacitante, drogadicción o planes para cometer suicidio o dañar a otra persona (Imber-Black, 1999).

Fuera del ámbito familiar, encontramos comportamientos secretos que sirven para la protección y cuidado de los grupos sociales, como el caso de la “capoeira”, una danza ritual de los esclavos en el estado de Bahía, antiguo Imperio del Brasil, que escondía un arte marcial defensivo, o el sofisticado lenguaje no verbal que desarrollaron las esclavas en Venezuela mediante tambores de agua, el cual era utilizado en el río por las lavanderas para comunicarse entre sí y para llamar a sus parejas.¹⁸

Muchas organizaciones actuales, formales y no formales también esconden información, ya sea como medida protectora o para preservar sus intereses; así lo hacen las más variadas instituciones, desde la mafia hasta el gobierno, el ejército, las instituciones religiosas, las grandes corporaciones, etc. (Cohen, 2005). Demás está decir que este tipo de comportamiento sociológico no suele ser reconocido institucionalmente: cuando ello ocurre, es porque ha tenido lugar un cambio social.¹⁹ Un ejemplo lo constituye el testimonio de un jerarquizado integrante de la masonería local, quien, junto a la confesión mediática de la condición secreta de la organización, asevera que esta vive actualmente un proceso de apertura²⁰: tal como afirma Evan Imber-Black (1999), el concepto de lo que es privado y lo que es secreto cambia con el tiempo, con las sociedades y con las circunstancias políticas.

A veces, los secretos se acompañan de mecanismos de negación, los cuales aparecen como una reacción humana frente a situaciones dolorosas y traumáticas, que no podemos o no queremos ver. Estos mecanismos, nada infrecuentes desde el punto de vista psicológico, funcionan asimismo a nivel social: en sociedades autoritarias o despóticas, por ejemplo, cuando se afirma que una masacre que ha ocurrido nunca sucedió, o al esconder las evidencias de crímenes aberrantes (los “desaparecidos” en América Latina durante los regímenes militares de la

18 Un excelente registro acerca del uso de estos tambores de agua fue recogido por la cineasta e investigadora Clarissa Duque en el film documental venezolano *Tambores de agua, un encuentro ancestral*, de 2009.

19 Cambio social es definido aquí en el sentido de Juan C. Agulla (1991), no como un proceso, sino como el *resultado* de un proceso o unos procesos sociales básicos (socialización-integración), funcionales y/o impuestos.

20 Dice textualmente Angel Jorge Clavero, Gran Maestro de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados Masones, en una entrevista periodística: “La masonería era secreta porque era perseguida. Ahora es discreta: un masón no puede revelar la identidad de otro”. En ella, también afirma: “La masonería es progresista y se adapta a los tiempos”. (Fuente: Sánchez, 4/7/2012).

década del setenta, los “campos de concentración” de la Alemania nazi, el genocidio armenio en la primera década del siglo XX, etc.).

Sin embargo, estos mecanismos también aparecen en las sociedades democráticas, si bien más sutilmente, en las cuales las personas pueden ser impulsadas a actuar como si no supieran acerca del presente; por ejemplo, colocando un velo sobre la verdad, estableciendo la agenda pública, divulgando datos tendenciosos a través de los medios de comunicación o mostrando una preocupación selectiva respecto de víctimas convenientes (Cohen, 2005).

La “Justicia” de Rogelio Yrurtia

Pues bien, de acuerdo con todos los indicios encontrados, la “Justicia” de Rogelio Yrurtia podría constituir un símbolo masónico, y muy probablemente, represente un ritual de iniciación, lo cual surge tanto de la posición de las manos y el cuerpo (lo que explica que por mucho tiempo haya sido confundida con una sonámbula) como de los pies, en escuadra²¹, y la cabeza, en cuya mitad trasera detenta un gorro frigio²² con dos platos. El gorro frigio es un símbolo erótico, referido a la parte superior del glande, sublimada, que también tuvo un sentido sacrificial, como en el caso de los revolucionarios franceses de 1789²³ (Cirlot, 1979). No casualmente, el lugar al cual finalmente fue destinada es la sede del más alto nivel de la magistratura en el país.²⁴

21 La escuadra y el compás conforman la imagen típica de la masonería en todo el mundo. La relación con ella deviene del hecho de tratarse estos de elementos de la construcción, en cuyo seno (la construcción de catedrales europeas) nacen algunas logias durante la Edad Media y, por consiguiente, la simbología que a ellas se refiere. La escuadra, que lleva siempre el presidente de la logia, representa la rectitud a que el hombre debe sujetar todas sus acciones y la virtud que debe rectificar su corazón. Junto con la plomada, previenen al masón que sea justo y equitativo. Al lado del compás, que representa el cielo y la equidad con que deben medirse las acciones, lugar al cual el iniciado debe dirigir constantemente su mirada, la escuadra representa la Tierra, a donde le encadenan sus pasiones. Por ello se dice que el verdadero masón se encuentra siempre “entre la escuadra y el compás”, para expresar que está desprendido de las afecciones materiales, de las cosas terrenas y que solo anhela unirse a su origen celeste. (Sánchez, 4/7/2012; Serchio, 2005; Romandetti Dasso, 2005).

22 Información brindada por el personal del Museo Yrurtia de Buenos Aires. El gorro frigio no aparece en el molde original de la tumba de Delcasse, pero sí en la estatua del Palacio de Tribunales.

23 La masonería adhirió siempre a los principios de la Revolución Francesa: Libertad, Igualdad y Fraternidad.

24 No fueron pocos los ciudadanos que, siendo masones, ocuparon puestos decisivos claves en la política y la Justicia argentinas. De acuerdo con Lappas, hasta 1958 (año de edición del libro, fuente de consulta), al menos catorce masones ocuparon la primera magistratura del país, y cinco la vicepresidencia (Lappas, 1958). Según la página web oficial de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados masones, al menos ocho ministros de la Corte Suprema de la

Señala John Lindquist que en el contexto del templo (masónico) surgen los símbolos, rituales y tradiciones de los textos sagrados²⁵, tales como los ritos de iniciación o de la geometría sagrada, entre otras. Dicho sea de paso, la concepción masónica del “templo” representa una idea tanto espiritual como filosófica, y está más allá de dogmas religiosos: así, este simboliza la división entre el cielo y la tierra, o sea, entre lo que está abajo y lo que está arriba, la creación del mundo o del cosmos (concebido como una arquitectura) y, al ser depositario de la tradición esotérica, el templo constituye también conocimiento y la comprensión de los misterios, los cuales precisamente, solo podían transmitirse mediante los ritos de iniciación (Mujica, 2005).

La idea de que la “Justicia” de Yrurtia constituye una estatua masónica no es descabellada, si tenemos en cuenta que, de acuerdo con bibliografía especializada, muchas otras estatuas y catafalcos de la Ciudad de Buenos Aires también podrían serlo; entre ellos se encontrarían la Pirámide de Mayo, los catafalcos de Manuel Dorrego, de Facundo Quiroga y de Giuseppe Garibaldi, el mausoleo del Gral. Belgrano, en el atrio de la Iglesia de Santo Domingo, la estatua ecuestre del Gral. San Martín en la plaza del mismo nombre, la del Gral. Belgrano, hoy frente a la Casa Rosada, la del Negro Falucho, en la zona de Pacífico, la estatua del Gral. Lavalle, sobre una alta columna, en Tribunales, las de Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, el Almirante Brown y otros próceres de la época de nuestra Independencia. A ellas se añadirían las estatuas ofrecidas por las distintas colectividades con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, tales como las de Cristóbal Colón (que otrora ocupaba la parte trasera de la Casa de Gobierno, y fue trasladada al espigón Puerto Argentino, frente al Aeroparque Metropolitano), donada por la colectividad italiana, la ofrecida por la colonia británica, frente a la estación del antiguo Ferrocarril Central Argentino, la alemana, en Palermo, y el conocido Monumento a los españoles, en la misma zona de la ciudad (Vedoya, 1977).

Por otro lado, varias de nuestras fuentes de información coinciden con que tanto Carlos Delcasse, quien encargó la estatua, como el propio Rogelio Yrurtia, habrían pertenecido a la masonería. El primero nació en 1852 en Francia y falleció en nuestro país en 1941. Llegó muy

Nación fueron masones; entre ellos se menciona a Roberto Repetto, secretario de la Corte en 1959, año del emplazamiento de la estatua en el Palacio de los tribunales. Fuente de información: http://www.masoneria-argentina.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=31.

25 Que puede ser la Biblia, pero también el Corán o la Torá, ya que la masonería no vincula a sus adherentes a una sola religión, sino que les permite mantener sus propias creencias (Mujica, 2005).

joven a la Argentina, donde obtuvo la ciudadanía. Se doctoró en jurisprudencia y ejerció con éxito su profesión de abogado. Fue Intendente Municipal de Belgrano (cuando el actual barrio porteño aún era una localidad independiente de la Capital Federal), diputado y periodista; amante de los deportes era también un reconocido esgrimista. La casa que habitaba era frecuentada por reconocidos políticos, deportistas y artistas de la época; de estilo renacentista, adquirió fama, y en ella se filmaron varias películas, como *La casa del Ángel* (tal como se la conocía), de Leopoldo Torre Nilson. Se habría iniciado en la masonería el 15 de marzo de 1882 en la Logia Docente, y posteriormente habría pasado a la Logia Confraternidad N° 2, donde se supone que ocupó diversos cargos (Fuentes: Lappas, 1958; Pereyra Iraola, 5/3/2000).

Rogelio Yrurtia nació en Buenos Aires el 6 de diciembre de 1879. Se cuenta que se dedicó al arte casi por casualidad, ya que el oficio que su familia había destinado para él era el comercio: siendo un niño, fue contratado como ayudante por un santero de apellido Casals, y pronto el empleador advirtió su destreza, llegando así los estudios formales y el paso por el taller de Lucio Correa Morales, su primer maestro y más tarde su suegro. A los veinte años partió a Europa con una beca, la primera otorgada por el gobierno nacional, a través del Ministerio de Instrucción Pública, para realizar estudios en el exterior; a los treinta años ya era un escultor consagrado, maestro, profesor en la Academia Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes, y académico. Entre sus obras más importantes figuran, además de “Justicia”, “Las pecadoras” (que, pese a haber obtenido reconocimiento de la crítica, no sobrevivió a su implacable autoexigencia, así que hoy solo se conserva una cabeza del conjunto), el “Monumento a Dorrego”, emplazado actualmente en la plazoleta sita en la intersección de las calles Viamonte y Suipacha, “Los Boxeadores” o “Combate de Boxeo”, obra que despertó la admiración, entre otros, del escritor Mujica Láinez, y que hoy se encuentra en el patio del Museo belgranense, el “Mausoleo de Bernardino Rivadavia”, en la plaza de Miserere, el “Monumento al doctor Alejandro Castro”, para el Hospital de Clínicas, y el conjunto “Canto al Trabajo”, ubicado frente a la actual Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. Se habría iniciado en la masonería el 10 de mayo de 1926, en la Logia Juan Martín de Pueyrredón N° 251, y habría participado en la fundación de la Logia Patricios. Falleció en 1950, y fue cremado con todos sus atributos, razón por la cual se per-

dió mucha documentación acerca de su obra (como varios grabados de “Justicia”, por ejemplo).²⁶

La imagen de la Justicia a través del tiempo: un recorrido heterodoxo

Desde hace ya un tiempo, los antropólogos que se dedican a la caracterización de las jerarquías sexuales en diferentes culturas han comenzado a considerar en sus análisis etnográficos y especulaciones teóricas no solo el control de los medios de producción económica, sino también, de los medios de producción simbólica (Shapiro, 1986).

El especial énfasis a la dimensión simbólica de la vida social constituye una tendencia que nació hace unas cuatro o cinco décadas, y que se ha dado en llamar antropología simbólica o análisis cultural; entre sus mentores, encontramos a algunos autores británicos (tales como Victor Turner, Edmund Leach, Rodney Needham y Mary Douglas) y norteamericanos (como Clifford Geertz y David Schneider). Estas corrientes se definen por oposición a aquellas que entienden la conducta humana a partir de enfoques naturalistas, materialistas o utilitarios, tales como la ecología cultural (que enfatiza la necesidad del grupo humano de adaptarse a su ambiente natural), el materialismo cultural (que combina el determinismo ambiental/tecnológico con un intento de dar cuenta de las instituciones sociales en términos prácticos o utilitarios) o las orientaciones transaccionales, basadas en la teoría de los juegos (en las cuales se atiende al individuo en su acción para su propio beneficio) (Shapiro, 1986).

Un concepto central para la antropología simbólica es el de arbitrariedad del signo. Dado que las culturas, como las lenguas o las artes, son sistemas significantes, el objeto de su análisis no es tanto la explicación (como ocurre con las ciencias naturales), sino más bien la interpretación. Y, en este sentido, los estudios de género dentro de la antropología han contribuido a explicitar que el significado de lo masculino y lo femenino no es obvio en sí mismo ni es idéntico en todas partes, y que la conceptualización del género es también un sistema arbitrario o convencional²⁷ (Shapiro, 1986).

26 Estos datos fueron recabados de distintas fuentes, como Lappas, 1958; de Arteaga, 5/3/2000 y el valioso testimonio del personal del Museo Yrurtia, 16/3/2012.

27 Valgan como ejemplos el estudio clásico de la ceremonia *naven* de los Iatmul de Nueva Guinea, llevado a cabo por Gregory Bateson, los trabajos realizados por Raymond Kelly acerca de los Etoro en Nueva Guinea y los de Annette Weiner sobre las mujeres de los isleños Trobriandeses (Shapiro, 1986).

Hoy se reconoce que la asimetría social entre los sexos también es objeto de representaciones sociales. Estas representaciones no necesariamente muestran cómo los varones y las mujeres se comportan en realidad, sino que pretenden convencer a los actores sociales de que es así como estos comportamientos se desarrollan, se quiere que se desarrollen o deberían desarrollarse, todo ello a los fines de mantener un cierto orden social (Goffman, 1979).

Esta asimetría entre los sexos/géneros se ha puesto de manifiesto a través de diversos mecanismos de control social a lo largo de la historia. Por ejemplo, a través de la “virilidad”, concepto central en la cultura greco-romana para la que constituía la máxima virtud: un romano debía ser un dominador. Parte de esta idea era la consideración de la homosexualidad no como una conducta desviada o patológica, sino como una manifestación social del poder personal del ciudadano sobre los esclavos, a la vez que una confirmación de su potencia viril, la que reconocía un único límite: mujeres y hombres libres (Caballero de del Sastre, 2000).

Cabe agregar aquí que el concepto de virilidad ha ido modificándose en las distintas épocas, en la medida que los atributos considerados *viriles* entraron en crisis varias veces a lo largo de la historia; entre dichas crisis podemos mencionar la que tuvo lugar en el mundo griego a partir de la irrupción del cristianismo (que consideró inaceptable la afirmación máxima del hombre griego consistente en demostrar su dominación sexual sobre un adolescente), de la modernidad (que acompañó el reemplazo de la fuerza física prevaleciente en el Medioevo por la delicadez, la fineza o la destreza) o de la Revolución Francesa (que, hasta cierto punto, cuestionó la autoridad del hombre sobre la mujer)²⁸ (Vigarello, 2012).

Las artes plásticas (la pintura, la escultura, la cerámica, los esmaltes, las joyas, etc.) han mostrado cómo la humanidad se ha valido de íconos para materializar sus ideales, sus valores y sus particulares modos de expresión y de vida. Así, ellas han reflejado diversidad de concepciones y aspectos múltiples en relación con la Justicia a través del tiempo: la Justicia divina, la Justicia humana, el derecho, la Ley, la Injusticia, el juez, el juicio, la salvación... (Rodríguez López, 2003). Demás está decir que en las diferentes visiones artísticas de la Justicia se refleja, como no puede ser de otro modo, la representación simbólica que subyace al conflicto entre los géneros. En la presente aproximación,

28 No está demás agregar que tanto la política como el ámbito empresarial siguen siendo ámbitos en los que la virilidad aún conserva su sentido tradicional (Vigarello, 2012).

estos elementos también se manifiestan en la obra de arte objeto de nuestro análisis, la escultura de Yrurtia.

Si comenzáramos nuestro recorrido con las antiguas culturas del Mediterráneo oriental, las primeras representaciones de la Justicia en las artes plásticas, que llegaron hasta nosotros en tablillas de arcilla, aparecen vinculadas al mundo de lo sagrado, en tanto el derecho fue considerado como un valor de origen divino (Rodríguez López, 2003).

El más célebre de los códigos legislativos de la Antigüedad, promulgado por el rey Hammurabi de Babilonia, grabado en una estela de diorita negra (hoy en el Museo del Louvre, en París), muestra una imagen del propio rey escuchando al dios solar, quien le dicta la ley. El dios aparece representado por una figura sentada en su trono, con el rostro coronado y en el que se observa una larga barba (símbolo de la sabiduría), que sostiene un cetro de poder y una vara de medir, que representa a la Justicia. El cetro y la vara son típicos atributos de las divinidades orientales, habituales desde la época neosumeria y neoasiria, que acompañan a los reyes o dioses fundadores, agrimensores o repartidores de tierra (Rodríguez López, 2003).

Según parece, en muchas las civilizaciones politeístas, la Justicia era representada a través de una diosa, si bien este concepto tenía una significación no exenta de complejidad, muy diferente a la actual. En el Antiguo Egipto, por ejemplo, donde el poder terrenal provenía del dios viviente o, según la época, del hijo del Dios, el rey-faraón de las Dos Tierras de Egipto, quien personificaba el Orden, la Verdad y la Justicia, era la diosa Maat, quien encarnaba el orden divino de las cosas, inherente y establecido en el mismo acto de la Creación (Rodríguez López, 2003).

El atributo iconográfico distintivo de la joven diosa es una pluma de avestruz, habitualmente erguida sobre la cabeza de Maat, o bien solo la pluma sustituyendo a la misma figura. La posición erecta en que siempre permanece la pluma representa el concepto moral de rectitud y de equilibrio. Las plumas del avestruz, a su vez, sugieren la idea de equidad, tal y como señaló Horapolo (autor del único tratado sobre jeroglíficos del mundo antiguo que ha llegado hasta nosotros a través de una traducción al griego, *Hieroglyphica*), puesto que este animal, a diferencia de las otras aves, tiene todas sus plumas iguales. Pasados muchos siglos, el avestruz continuó siendo un animal asociado a la idea de la Justicia y a la figura femenina alegórica que sirvió para personificarla, incluso hasta en la Edad Moderna, desde que Cesare Ripa publicara en Roma su tratado sobre *Iconología*, en 1593 (Rodríguez López, 2003).

De acuerdo con la documentación existente hasta el momento, el concepto de Justicia en el mundo clásico tiene sus raíces en *La teogonía* de Hesíodo. Allí se relata que Temis, diosa griega de la Ley eterna y la Justicia, pertenece a la raza de los Titanes. Es hija de Urano y Gea (el cielo y la tierra en una traducción burda) y hermana de los Titánides. Como diosa de las leyes eternas, figura entre las esposas divinas de Zeus, engendró a Las Horas, las tres Parcas y la virgen Astrea, también personificación de la Justicia (Hesíodo, 1969).

En Roma, el concepto es otro, ya que allí se le dio mayor importancia a la aplicación y praxis de la ley que al sentido mismo de Justicia, al que no se consideraba un asunto abstracto y simbólico. Este hecho explica, tal vez, un vacío iconográfico, puesto que, a diferencia de la vasta arqueología griega, la romana apenas si ha proporcionado imágenes de la Justicia personificada en obras de carácter monumental (Rodríguez López, 2003). La noción de Iustitia aquí la encontramos en Virgilio (1829), en su reconocida *Egloga IV*, que toma a su vez la descripción que Arato (310-240 a.C.) hace en *Phaenomena* 96-136 (obra didáctica-astronómica) y denomina Virgo²⁹ a la constelación a la que los hombres de la edad de oro llamaban Astrea (Caballero de Del Sastre, en comunicación personal con las autoras). O sea que Astrea es la Justicia astronómica. En el tarot, ella posee significados afirmativos y negativos. En sentido afirmativo, este arcano es armonía, regla de conducta, firmeza; en sentido negativo, restricción, minucia, sutileza (Cirlot, 2011).

Temis y Astrea empuñan una espada que representa la fortaleza de quien imparte justicia, expresando el poder coercitivo de los jueces para hacer cumplir sus decisiones y, en general, toda la fuerza de la ley (Linares Zárata, en línea). La espada recibió una veneración especial entre los pueblos primitivos: en la mitología griega, la espada de oro (la “Craysaor”) es el símbolo de la suprema espiritualización, mientras que los romanos creían que el hierro de la espada, por su vínculo con Marte, ahuyentaba a los espíritus malignos, y también, que tenía relación con la verticalidad y horizontalidad (o sea, con la vida y la muerte). En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir: signo de libertad y de fuerza al mismo tiempo. Por otro lado, en tanto emblema de exterminación física (la muerte) y decisión psíquica, la espada representa asimismo el espíritu o la palabra de Dios (Cirlot, 1979).

Astrea también porta una balanza, herramienta de origen caldeo que se convirtió en símbolo de la Justicia porque representa la equivalencia entre castigo y culpa, pero también, el equilibrio que debe existir entre las partes en los juicios. Los dos platillos a la misma altura

29 “Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna (...)” (*Ecl.* 4.6.).

expresan la igualdad con la que debe conducirse el juez (Sotomayor Garza, 2000). Desde las escenas de *Kerastasia* (pesada de las *Keres* o los destinos humanos) y la presentación de Homero en *La Iliada*, que muestran a Zeus en su calidad de árbitro, la balanza fue un atributo relacionado con la Justicia. Andando el tiempo, el dios delegaría parte de sus funciones en Temis, en especial los asuntos vinculados con la Justicia humana.

Llegado el clasicismo, las imágenes de la diosa Temis adquirieron personalidad propia. Es una imagen estante que viste larga túnica y manto, calza sandalias y tiene el cabello ondulado y recogido a la manera clásica. Aunque presenta aspecto juvenil, la expresión de su rostro es severa, como corresponde al símbolo que representa. Todos los aspectos señalados pueden vislumbrarse, también, en otras tantas divinidades femeninas de época postclásica (Rodríguez López, 2003).

Las figuras femeninas representadas en las monedas y medallas romanas (una mujer de pie, con la cabeza vuelta de perfil a derecha o izquierda, y el cuerpo de frente, sosteniendo diversos atributos, tales como una balanza con los platillos equilibrados en una de sus manos, y un cetro de poder, una cornucopia o una rama de palmera en la otra) tuvieron un marcado carácter de propaganda política para ensalzar determinados valores en el Imperio, tales como la Justicia, la Paz, la Magnanimidad, la Liberalidad o la Abundancia, es decir, conceptos relacionados con el orden social; como sostiene Rodríguez López (2003), así se inauguraba en el arte occidental el lenguaje alegórico propiamente dicho, que luego habría de ser cultivado ampliamente durante la Edad Media y el Renacimiento y llegaría a su culminación en la cultura del Barroco, vigorizada por políticas de signo imperialista.

Es destacable, y hasta sorprendente, que mucho antes Carlos Delcasse describa con estas palabras la procedencia sagrada de la escultura que le encargara a Yrurtia, en un relato que poco tiene que ver con los testimonios e imágenes que reseñan las investigaciones llevadas a cabo sobre el particular, ya que de hecho el requerimiento estaba destinado a su tumba: "...su creación 'Justicia', ha de relegar al olvido la incongruente justicia egipcia, simbolizada por una matrona obesa sentada en cómodo sillón, vendada de ojos, balanza en la izquierda y gladio en la derecha para herir a ciegas. De Egipto pasó a Grecia, de Grecia a Roma, de Roma al Medioevo, del Medioevo a nosotros y, andando el tiempo, pasará a la historia" (De la carta original de Delcasse a Yrurtia, fechada el 19/7/38, que se encuentra en el Museo Yrurtia).

Suponemos, a modo de hipótesis, que puede haber aquí alguna referencia velada a la simbología masónica: en efecto, en tumbas de ma-

sones de distintas ciudades del mundo, encontramos alusiones iconológicas a antiguos cultos egipcios, especialmente al culto de Isis, diosa alada que acompaña los ritos funerarios, protegiendo a los difuntos bajo sus alas y resucitándolos. Isis es mujer y hermana de Osiris, al que Set, su hermano arrojara al Nilo, donde es envuelto por un brezal, con el que el rey de Biblos hace una columna. Isis lo libera, pero Set lo encuentra y descuartiza. Isis es ayudada por Anubis y Neftis, une los pedazos y con su poder mágico le da vida eterna. En la tumba de Tutmosis III, Isis es simbolizada como el árbol estilizado que da de mamar al faraón, todo aquel que comía del árbol de la vida viviría después de la muerte. En su templo en forma de pilón, en Sais (Delta egipcio) se encuentra la frase “Yo soy lo que fue, lo que es, y lo que será y ningún hombre ha levantado el velo que cubre mi Divinidad ante los ojos de los mortales” (Plutarco, *Moralia*), inscripción que aparece también en varias bóvedas masónicas.

El culto de Isis atravesó luego por procesos de resignificación y expansión, pasando a Grecia y Roma (tal como aparece en la carta de Delcasse), donde se encontraban varios templos dedicados a ella; su adoración se definía como un culto místico y misterioso, bastante influenciado por la magia. Entre los atributos de Isis se encuentra, precisamente, el vestido hasta los pies, que también ostenta la estatua de Yrurtia (Sempé y Rizzo, 2005).

Conclusiones

Como en un juego semiológico paradójico, es particularmente significativa la relación que une a la mujer con las representaciones simbólicas que ha tenido la Justicia a través del tiempo, ya desde edades tan tempranas que se pierden en los orígenes mismos de nuestra civilización, y no lo es menos la continuidad de esta relación hasta el presente. Es probable que la complejidad misma de las contrapuestas imágenes con que se ha representado a la mujer a lo largo de la historia, en las que cabe desde la personificación de las supremas virtudes hasta los aspectos instintivos, sentimentales, inestables e inferiores, no sea ajena a esta paradójica y permanente relación.

No sorprende, pues, que las imágenes de la Justicia, si bien encarnan en mujeres, sean en muchos casos tan poco femeninas, puesto que responden a arquetipos más que a personas de carne y hueso: mujeres viriles, de gesto adusto y mirada perdida, cuyas formas corporales apenas se adivinan bajo pesadas túnicas. Predecesoras de las verdaderas magistradas de los siglos XX y XXI, las estatuas de la Justicia, plenas, a un tiempo, de simbolismos místicos y prosaicos, fueron capaces de

anunciar fenómenos sociológicos, menos artísticos, pero no menos importantes, que tuvieron lugar cientos y aun miles de años después: la adopción de comportamientos masculinos por parte de las juezas como una manera de sobrevivir en el rígido mundo del derecho. Pero el estudio de estos comportamientos son, claro está, fruto de investigaciones de otra índole...

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires, Docencia, 1991.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984.
- Bourdieu, Pierre, *El arte medio. Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003.
- Bourdieu, Pierre, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, Silbermann, Alphonso y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 43-80.
- Caballero de Del Sastre, E., “Indeterminación sexual, pasividad y esterilidad: Hermafrodito en el relato ovidiano (Met. IV. 285-388)”, AA.VV., *Voces en conflicto, espacios de disputa*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2000 [versión en CD-Rom].
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 3ª ed., Barcelona, Labor, 1979.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 15ª ed., Madrid, Siruela, 2011.
- Cohen, Stanley, *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*, Buenos Aires, British Council Argentina y Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire de la virilité*, París, Seuil, 2011.
- De Arteaga, Alicia, “De las ideas y las formas”, *La Nación*, Buenos Aires, 5/3/2000. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/184272-de-las-ideas-y-las-formas>.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Nueva imagen-Lumen, 1978.
- Goffman, Erving, *Gender Advertisements*, Nueva York, Harper & Row, 1979.
- Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados masones [en línea]. Página web oficial. Recuperado de http://www.masoneria-argentina.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=31
- Hesíodo, “La teogonía”, AA.VV., *La Grecia clásica*, Madrid, Juan B. Bergua Ediciones Ibéricas, 1969, p. 58-89.
- Imber-Black, Evan, *La vida secreta de las familias. Verdad, privacidad y reconciliación en una sociedad del “decirlo todo”*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Jakobson, Roman, *El marco del lenguaje*, México, FCE, 1988.
- Lappas, Alcibiades, *La masonería argentina a través de sus hombres*, Buenos Aires, Rego, 1958.
- Linares Zárata, Alejandro, “La Justicia. Su simbología y valores que concurren en su aplicación”, Universidad Autónoma del Estado de México [en línea]. Recuperado de <http://www.uaemex.mx/identidad/docs/JUSTICIA.pdf>.

- Mujica, Enrique Octavio, “La Catedral, el masón y el simbolismo”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 189-209.
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the visual arts*, Nueva York, Doubleday, 1955.
- Pereyra Iraola, Susana, “Los Newbery. Memorias de familia”, *La Nación*, Buenos Aires, 5/3/2000. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/211404-los-newbery-br-memorias-de-familia>.
- Pérez Collados, José María, “El sufrimiento en la cultura jurídica occidental” (conferencia), Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, 2018. Recuperado de <https://youtu.be/eVDVsNqCGMM>.
- Rodríguez López, María Isabel, “La imagen de la Justicia en las artes plásticas (desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales* (separata), Vol. 1, Madrid, Universidad Alfonso X el Sabio, 2003.
- Romandetti Dasso, Andrea, “El palacio de La Prensa y su simbología masónica”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 149-187.
- Sánchez, Nora, “Solo en Buenos Aires hay 1.800 masones en actividad”, *Clarín*, Buenos Aires, 4/7/2012. Recuperado de http://www.clarin.com/ciudades/Solo-Buenos-Aires-masones-actividad_0_710329031.html
- Sempé, Ma. Carlota, y Antonia Rizzo, “El caso paradigmático de La Plata. La Plata ciudad simbólica”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 109-147.
- Serchio, Juan Esteban, “La Logia ‘Hijos del Trabajo’ y la inmigración italiana en Barracas y La Boca”, AA.VV., *Presencia Masónica en el Patrimonio Cultural Argentino*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 97-107.
- Shapiro, Judith, “La antropología y el estudio del género”, Langland, Elizabeth y Walter Gove (comp.), *La actuación femenina en el mundo académico*, Buenos Aires, Fraterna, 1986, p. 153-178.
- Sotomayor Garza, Jesús G., *La abogacía*, 2ª ed., México, Porrúa, 2000.
- Vedoya, Juan Carlos, “Estatuas y Masones”, *Todo es Historia*, N° 123, Año XI, Buenos Aires, agosto de 1977, p. 7-29.
- Vigarello, Georges, “Lo viril es menos aceptado”, *La Nación*, Buenos Aires. 6/4/2012. Recuperado de www.lanacion.com.ar/1462451-lo-viril-es-menos-aceptado.
- Virgilio, *Bucólicas*, Sevilla, Imprenta de H. Davila, Llera y cía., 1829, p. 92-116. Recuperado de http://books.google.com.ar/books?id=VSkuAQAIAAJ&pg=PA176&dq=virgilio+egloga+IV&hl=es&sa=X&ei=rXjgT_H2LY-SI6AHGkqV_&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=virgilio%20egloga%20IV&f=false.

Anexo

**“Equidad” (figura de la izquierda) y “Res non verba”
(a la derecha)³⁰**



Fuente: Museo-Casa de Rogelio Yrurtia en Buenos Aires.

Símbolos presumiblemente masónicos en Rogelio Yrurtia

30 Las siguientes tres imágenes son reproducidas con permiso del Museo-Casa de Rogelio Yrurtia en Buenos Aires (no reproducir sin permiso oficial).

Autorretrato, de R. Yrurtia

Fuente: Museo-Casa de Rogelio Yrurtia en Buenos Aires.



Piso de la casa del escultor. Detalle



Fuente: Museo-Casa de Rogelio Yrurtia en Buenos Aires.

Idas y vueltas de “La Justicia”, de Lola Mora. El viaje no planeado

María Ángela Amante y María Andrea Cuéllar Camarena

Introducción

La presente contribución se propone efectuar un análisis socio-jurídico acerca de la estatua “Justicia” de Lola Mora y, en especial, responder en qué medida el impacto que provocó su instalación original en el frontispicio del Congreso argentino estuvo vinculado a la obra de arte en sí misma, a la identidad de género de su autora o a ambas dimensiones conjuntamente.

Para ello, partimos del supuesto de que la sociología jurídica asume al derecho como un objeto complejo, producto de múltiples influencias, y no solamente como un instrumento de poder. Esta rama del saber profundiza en el conocimiento de las relaciones de poder que median en la estratificación del sistema estatal, así como también en la distribución de los espacios (público y privado) y los roles sociales, teniendo en cuenta diversos ejes de subordinación, tales como origen social, sexo/género, grupo etario, color de la piel, etc.

Forma parte de nuestro marco referencial la mirada multifacética que nos proporciona el feminismo, la cual implica una metodología de compromiso con una realidad diversa, que comprende dimensiones empíricas y analíticas, tanto explicativas como descriptivas, y ambiciones prácticas así como teóricas (Goldfarb, 2005).

El objetivo que perseguimos a partir del estudio de los aportes que hizo la artista al edificio del Congreso de la Nación Argentina, desde la perspectiva de género, es develar las dificultades que históricamente presentaron sus obras para ser reconocidas como estéticamente valiosas. La hipótesis que guía este trabajo es que no solo su condición de mujer influyó en el rechazo a su obra en el contexto político en que fueron diseñadas, sino que además el hecho de que la justicia fuera representada en un cuerpo “feminizado” semidesnudo, abonó a la polémica social de la época.

Queremos destacar cómo la violencia simbólica y material se inscribe en los cuerpos femeninos, y la necesidad de referir el sexo como

un dato biológico atravesado por un constructo cultural, a la lucha contra la desigualdad y la dominación propias del sistema patriarcal. En este sentido, tendremos en cuenta que la concepción de la mujer como un “Otro” fue construida con base a sus características sexuales, y que los debates esencialistas giran en torno al cuerpo que –como tempranamente advirtió Simone De Beauvoir– constituye el instrumento de asidero femenino en el mundo.

Así, buscaremos reflexionar sobre la situación de subalternización, exclusión e invisibilización que enfrentamos las mujeres en los distintos espacios de la vida –específicamente, en el caso del arte y la política– como parte de las injusticias históricas que hemos vivido, y que se vieron reforzadas con el androcentrismo del derecho que acompañó la fundación del Estado moderno. En otras palabras, se trata de exponer el status desigual de las mujeres basado en el sexo, justificado en la naturaleza y anclado al cuerpo.

Luego, expondremos acerca de las disputas a las que nos enfrentamos las mujeres como colectivo social en el marco de los contextos políticos y culturales, a los fines de abrir el debate acerca de cómo pensar un derecho que incorpore una mayor cantidad de perspectivas y construir un pacto social que redunde en una sociedad más abierta, justa e igualitaria.

En esa línea, propondremos al arte como puente, como herramienta, para descubrir los privilegios escondidos en la ley. Y así, pondremos en evidencia la exclusión de una gran cantidad de experiencias, de las realidades políticas ignoradas de las mujeres en el derecho, que refuerzan la estratificación patriarcal y la división sexual del trabajo.

La Justicia de género. Una ficción en la constitución del Estado-Nación argentino

Entre los años 1860 y 1940, siendo Buenos Aires la ciudad más poblada e importante de la Argentina, no es casual que haya tenido lugar en ella la mayor proliferación de esculturas y monumentos conmemorativos de la Justicia de nuestro país.

De acuerdo con la caracterización de Juan C. Agulla (1984a), podemos identificar esos años como el “proceso de integración de la sociedad nacional argentina”, tal y como la conocemos hoy y con las características propias instituidas por la modernidad.

En efecto, el Estado de derecho aparece cuando la comunidad territorial se transforma en sociedad política, con la legislación como modo específico de ordenar las estructuras de dominación y de legitimar los comportamientos. La ley como principio decisivo de esta forma de or-

ganización racional, diferencia y desigualdad socialmente en la medida que estratifica a las personas desde su nacimiento (Agulla, 1991).

Además, es en los momentos fundacionales del Estado moderno que se revela la correspondencia del derecho con lo masculino, cuando la declaración jurídica del principio de igualdad se postula universal y se restringe en simultáneo al conjunto de los varones adultos (Costa Wegsman, 2017). Por ello, una de las denuncias del movimiento feminista sufragista es la de la pretendida neutralidad del derecho, dada su condición eminentemente política.

Es importante tener presente que las prerrogativas constituyen el resultado de la organización humana, de una decisión que busca conceder la igualdad en la esfera de lo público. Sin embargo, la universalidad establecida por el imperialismo y el patriarcado en su modo narrativo de producción –característica del discurso jurídico occidental hegemónico– ignora a las/os individuos subalternos (Spivak, 2011).

En efecto, la opresión de un grupo social sobre otros comprende la negación de la diferencia, la explotación, la marginación y la carencia de poder; en ello reside su imperialismo cultural. Luego, dado que el derecho es la institucionalización de un cierto orden de dominación, el feminismo pone en discusión la idea misma de objetividad, imparcialidad y universalidad de la ley en cuanto estrategias masculinas de hegemonía (Facchi, 2005), que históricamente han justificado la incapacidad de las mujeres y otras identidades para participar en la política y la construcción legal.

En esa línea, desde la sanción de la Constitución argentina en 1853, se inició un proyecto político y económico de cuño liberal, que superó al programa anterior, de vocación latinoamericanista y federal, heredero de la época de la colonia y las guerras de la Independencia. Este diseño de país se completó con la llegada de grandes contingentes de inmigrantes, provenientes de países europeos fundamentalmente. En el referido contexto histórico, la creación de una conciencia común y nacional (la *conciencia colectiva* en palabras de Durkheim) surgió como respuesta ideológica a la necesidad de unificar bajo una misma lengua y una misma cultura, la heterogeneidad y multiplicidad de los grupos migratorios.

Lo anterior se vio reflejado en los diferentes órdenes de la vida social, pues como dice Frances Olsen (1990) “es imposible separar el derecho de la política, de la moral y del resto de las actividades humanas”. Así, los movimientos culturales y artísticos de la época, y por consiguiente, las representaciones estéticas, también formaron parte de

ese programa político. En este sentido, podemos observar que tuvieron lugar intensos debates acerca del “arte nacional”.

Como se adelantó, partimos de la premisa de que los monumentos son útiles para legitimar el sistema político vigente; como afirma García Canclini (1989) “el patrimonio común que el Estado promueve constituye un recurso para consolidar una identidad compartida, este existe como fuerza política en la medida que es teatralizado”. Así, las estatuas constituyen medios de conocimiento y comunicación de los que se vale el poder para imponer un determinado orden jurídico, dando al derecho un contenido que va más allá de su normatividad y que lo convierte en un hecho tanto ficcional como estético (Tedesco, 2007).

En la medida que las representaciones sociales configuran un mundo simbólico del que surgen marcos interpretativos, reflejan valores tanto éticos como estéticos que ponen en evidencia algunas características de las estructuras de dominación, como dice Serge Moscovici (1979). Por ello, es importante conocer y entender el contexto espacial y temporal en el que están insertas las diversas manifestaciones estéticas, y cuáles son las formas de legitimación del poder.

Luego, en tanto las expresiones artísticas son un puente entre el mundo del “ser” –la realidad– y el mundo del deber ser (Tedesco, 2007), el estudio de la relación entre el derecho y otras manifestaciones de la cultura, resulta fecundo para entender algunos aspectos de los procesos de disputa en la historia. El sistema de reglas está fundado en cierto consenso, entendido siempre como hegemonía. Sostenemos entonces que la Ley expresa una correlación de fuerzas, pues las relaciones de oposición y resistencia dan forma y se encuentran moldeadas por jerarquías de género, clase social, color de piel, etnicidad, religión, etc.

De lo anterior es posible advertir cómo el poder, monopolio de los sectores dominantes en cualquier sistema social de estratificación, se expresa a través del derecho, y cómo esa “fundación de derecho –que es sinónimo de poder– constituye a su vez un acto de manifestación inmediata de la violencia, en tanto el derecho aspira a establecer, con la violencia como medio, aquel derecho como su fin” (Benjamin, 2001).

Por otro lado, dado que la violencia normativa subyace a los actos políticos, es tanto material como simbólica. Además, al crear categorías, toda norma está constantemente reconociendo, diferenciando y clasificando, e inevitablemente también está excluyendo. Es entonces en esa construcción jurídica que se crea un tipo de mujer, atravesada además por los diversos ejes de subordinación, como etnia, color de piel, estrato social, edad, religión, ideas políticas, identidad de género y orientación sexual.

Las artes y sus estandartes. Un caso paradigmático

Como dijimos anteriormente, las artes en general y la escultura en particular integran el imaginario colectivo, y actúan como referencia de la memoria urbana (Magaz, 2007). De este modo, transmiten una multiplicidad de mensajes, tales como la decisión de su lugar de emplazamiento, las experiencias de su autor, la motivación de la obra o el contexto socio-político de su instalación, entre otros. Las obras de arte permiten, pues, descifrar las significaciones de una época, de un estrato social, de una generación, de un grupo artístico, pero también de un género y un grupo social (Gastron y Kühne, 2012).

En diciembre de 1895, por decreto del presidente José Evaristo Urriburu, se creó el primer museo exclusivamente artístico del país, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Un año más tarde, se inauguró su primera sede en el edificio del “Bon Marché” de la calle Florida, donde hoy se encuentran las Galerías Pacífico. Luego, en 1909, la colección museográfica se trasladó a la Plaza San Martín, ocupando el edificio de hierro y cristal del Pabellón Argentino. Finalmente, en 1932, se trasladó a su sede definitiva en la antigua Casa de Bombas de Recoleta, edificio que fue refuncionalizado por el arquitecto Alejandro Bustillo.

En esta etapa de consolidación nacional, el surgimiento de una generación de destacados artistas acompañó el proyecto político dominante. Entre ellos podemos nombrar a Ernesto de la Cárcova (1866-1927), Rogelio Yrurtia (1879-1950), Cesáreo de Quirós (1879-1969) y Eduardo Sívori (1847-1918).

Además, entre los referidos y reconocidos maestros del arte de aquella época, hubo varias mujeres que pertenecieron al movimiento cultural, pero que, a diferencia de sus colegas varones, fueron relegadas y por tanto invisibilizadas. Tenemos razones para sospechar que esta exclusión tiene relación con su sexualidad y su género. Las escultoras María Josefa Aguirre (1838-1913) y Luisa Isella (1847-1903), y las pintoras Eugenia Belín, Julia Wernike y Sofía Modesta (Ozonas y Pérez, 2010) fueron algunas de las mujeres que, después de muchos años de olvido, recibieron reconocimiento en el mundo artístico.

Las autoras queremos ahora centrarnos en el caso de Dolores Mora de La Vega, popularmente conocida como “Lola Mora”. Nació en el poblado de Trancas, sito en el Departamento de La Candelaria, en la provincia de Salta, Argentina, el 17 de noviembre de 1867, y falleció el 7 de junio de 1936 en la Ciudad de Buenos Aires. Fue la primera creadora argentina y sudamericana reconocida; urbanista, inventora, investigadora, escritora y precursora de la cinematografía y la televisión.

Lola Mora comenzó sus estudios de dibujo y pintura en San Miguel de Tucumán. En 1894, el Gobierno de dicha ciudad la becó para asistir a la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Posteriormente, en el año 1897, obtuvo otra subvención por parte del Estado nacional para perfeccionar sus estudios en Europa. Viajó a Roma, donde se instaló y descubrió su verdadera vocación y pasión: la escultura. Ahí tuvo varios maestros, de los cuales se destacan Santiago Falcucci, Francesco Michetti, Costantino Barbella y Julio Monteverde.

En 1905 esculpió, primero en su atelier en Italia y luego en una sala destinada a tal efecto en el mismísimo Congreso de la Nación Argentina, cinco alegorías que habían sido encargadas por las autoridades para adornar las escalinatas del nuevo edificio del Palacio Legislativo. Estas fueron emplazadas para su inauguración en 1906 en la fachada principal del edificio, sobre la Avenida Entre Ríos (donde a la fecha perduran sus réplicas), a ambos costados de la escalinata central sobre dos pedestales. La artista ubicó a la izquierda las representaciones de “La Libertad” y “El Progreso”, junto a dos leones, y a la derecha, las correspondientes a “La Paz”, “La Justicia” y “El Trabajo”.

Frente del edificio del Congreso de la Nación con los grupos escultóricos originales emplazados



Fuente: Archivo General de la Nación Argentina. Departamento Documentos Fotográficos, Inventario 272487.

La justicia de Lola Mora está representada por una mujer sentada, con el torso desnudo, en cuya mano derecha, y por delante, sostiene la espada del poder. La imagen de la espada y su relación con la justicia se

remonta al feudalismo: el señor feudal era quien impartía justicia por su mano, y por ello, la espada simboliza el uso de la fuerza para imponer las determinaciones de aquel. Por otra parte, con su mano izquierda, la justicia sostiene una balanza (ubicada a un costado del cuerpo), que representa la búsqueda por la igualdad, conceptualización que pareciera corresponder a una forma de vida social posterior, un capitalismo incipiente, en la cual los mercaderes comenzaron a tener influencia política. Es de hacer notar que, en este caso, la artista decidió no vendarle los ojos, diferenciándose así de otros modelos de representaciones de la Justicia.

La Justicia”, de Lola Mora. Ciudad de Jujuy



Fuente: Martín Otero (2018).

listas como opositores, tildaron de “adefesios” a las esculturas de Lola Mora. Aunado a lo anterior, buena parte de la conservadora sociedad porteña aprovechó la coyuntura para expresar sus opiniones de disgusto e incomodidad por los cuerpos desnudos de las mujeres representadas en las estatuas.

Según algunas fuentes, este acontecimiento podría interpretarse como un ataque político contra los que encargaron la tarea a la escultora (Solá, 2003). Sin embargo, en el memorándum interno en el que se

En 1915, las esculturas emplazadas sobre las escalinatas del Congreso fueron retiradas. Previamente, durante el invierno de 1913, la bancada opositora al gobierno de turno, constituida por radicales y socialistas, propuso una investigación en torno al financiamiento para la construcción del edificio. Ello suscitó un escándalo, que derivó en que las referidas estatuas fueran removidas y destinadas a un depósito, junto a las del general Alvear, Mariano Fraguero, Facundo Zuviría y Narciso Laprida, ubicadas en los nichos altos del Salón Azul, en el interior del Palacio Legislativo.

De la lectura de los debates parlamentarios se advierte que diputados y senadores, tanto oficia-

estableció el retiro de las estatuas, no figura ni un solo argumento que desde la experticia artística criticara su estilo, forma o composición. Lo anterior nos lleva a preguntarnos si el hecho que originó las severas críticas de aquellos legisladores no fue, más bien, la condición de mujer de la artista y la desnudez de los cuerpos. Podríamos conjeturar al respecto que, si se hubiera tratado de la obra de un escultor varón, el debate no hubiera corrido por esa línea y tampoco hubiera existido tal rechazo.¹

Por nuestra parte, consideramos que, en efecto, constituyó un ataque político, pero no necesariamente o exclusivamente partidista. Aquí enlazamos con nuestra hipótesis, acerca de la implicancia de la sexualidad de la artista y los cuerpos de mujeres semidesnudas en que se encarnó la justicia, con la suscitada polémica, o como dirían las feministas, de por qué “lo personal es político”.

La re-presentación de las mujeres: del arte y la filosofía a la política

En efecto, la distinción entre los espacios privado y público, el reparto de los roles “femenino” (doméstico) y “masculino” (público), y el trabajo (reproductivo y productivo) con base en el sexo (mujer y varón) han sido objeto de innumerables e intensos debates desde los albores de las corrientes feministas. Por eso se dice que lo “privado” también está regido por un imperativo político, aquel que coloca a los hombres en una posición dominante por sobre las mujeres (Collin, 1994).

A lo anterior se suma la práctica sexista del derecho, que consiste en la reproducción de esa asignación de capacidades y roles diferentes a hombres y mujeres a partir de sus atributos biológicos, desvalorizando las acciones de estas últimas. El sustrato de este planteo –como se dijo– es el recelo por la diferencia que instituye siempre al “Otro” en una posición inferior y que tiene como último refugio al cuerpo humano.

El concepto de la diferencia entre los sexos ontológicamente constituye a las mujeres como diferentes u otras. Sin embargo, la función de la diferencia es enmascarar en todo nivel los conflictos de intereses, incluidos los ideológicos (Wittig, 1978). Por ello, el pensamiento feminista se apropia de la crítica marxista al principio igualitario del Estado moderno y denuncia la escisión entre lo público y lo privado. Porque en esta división misma hay una construcción ideológica; en otras palabras, se advierte la situación epistemológica del discurso oculto.

1 En la misma línea, cabría preguntarse qué hubiera sucedido de haber habido una mayoría de mujeres en la bancada legislativa. Pero solo se trata de meras especulaciones sin ninguna base científica, por cuanto bien se sabe que un contra-fáctico no puede demostrarse...

Y es que también, como tempranamente advirtió Simone De Beauvoir (2008), los datos biológicos constituyen una de las claves que permiten comprender a la mujer; sin embargo, ellos “no bastan para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es lo Otro; no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado”. Por eso, suscribimos que dimensiones como la etnia, la orientación o identificación sexual, el estrato social y las formas del cuerpo no pueden considerarse meros agregados a la condición o identificación de la mujer. Precisamente porque la sujeción común ha sido marcada en nuestros cuerpos.

Sostenemos entonces que la diferencia sexual existe como resultado de las prácticas políticas y no como fundamento de todo sujeto. El género debe ser entendido como contingente en tanto relación social histórica y, por consiguiente, puede ser transformado, como propone Laura Sabsay (2005). Recordemos que es en los términos del espacio político en los que se dirimen las posiciones de sujetos posibles, las fórmulas interrelativas: el lenguaje político nombra la realidad.

Así, Butler (2015) refiere que el género se construye a través de las relaciones de poder y específicamente las restricciones normativas, que no solo producen, sino que además regulan los diversos seres corporales. Las normas reguladoras del sexo obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, que a su vez afirma las acciones de ciertos mandatos simbólicos. Entonces, la hegemonía heterosexual opera para modelar las cuestiones sexuales y políticas.

De lo anterior se advierte la importancia de la deconstrucción y desmitificación de la perspectiva masculina escondida en el derecho positivo, que llevan adelante los movimientos de mujeres. La ciencia jurídica feminista tiene este deber de análisis que redundará en un desenmascaramiento de las coberturas ideológicas, para develar el poder y la dominación (MacKinnon, 2005). Su papel ha sido describir, explicar y comprender la posición jurídica de las mujeres y otras identidades, con el objetivo de mejorar su condición en las leyes y la sociedad.

Sabido es que la subalternidad no se relaciona simplemente con la dominación política y económica que una élite ejerce sobre otros grupos, sino sobre todo con formas de representación y conocimiento que esa élite produce como discurso oficial acerca de estos grupos, que les priva de lenguaje propio y representación autónoma (Scott, 2003). Por ello, la noción de subalternidad que reemplaza la de explotado pone de relieve el papel de las y los intelectuales en el movimiento cultural (Spivak, 2013). Porque es en ese ocultamiento que se pone en juego la

evidencia de una noción de representación, que arrastra en su sentido más moderno un fuerte contenido de dominio.

La participación de una mujer en la construcción del edificio del Congreso de la Nación Argentina, por la trascendencia institucional que implicó y la correspondiente escenificación de la justicia para adornarlo, significó una ruptura con las posturas ideológicas más conservadoras, que promovían la exclusión y la negación de un “otro cultural”. Además, constituyó un desafío para con los sectores que no compartían esas formas de representación, asociadas a la sexualidad de las mujeres que debe ser oculta, cierto *ethos* despreciado y negativizado por las clases acomodadas (Poderti, 2011).

Así, del eminente carácter político de esta potente intervención simbólica y estética por parte de la artista (que se autoidentificaba como mujer y que representaba a la justicia en cuerpos “feminizados”), es posible advertir cómo los dos significados de la representación están relacionados pero son irreductiblemente discontinuos: el de la política, que es “hablar a favor de” y el del arte y la filosofía, que constituye el conjunto de significaciones que ocupan el lugar de lo real, como refiere Gayatri Spivak (2011).

Por la recuperación de la memoria y la reconstrucción de la historia

Durante seis años, las esculturas de Lola Mora estuvieron guardadas en galpones municipales, hasta que en 1927 las cinco alegorías fueron trasladadas a la ciudad de San Salvador de Jujuy y colocadas en torno al Palacio de Gobierno. Por su parte, Los Leones fueron separados y destinados a la Plaza Central del barrio Ciudad de Nieva.

Casi un siglo después, en el marco del Plan Rector de Intervenciones Edilicias (PRIE) desarrollado como una estrategia integral para la recuperación y la preservación del patrimonio cultural del Palacio del Congreso Nacional y sus edificios anexos, el 1° de marzo de 2014, los calcos de dos de los grupos escultóricos removidos de la fachada del Congreso de la Nación fueron repuestos, entre ellos “La Justicia”.

A continuación, nos vamos a referir al procedimiento efectuado al efecto. Con el fin de asegurar la preservación de las obras de arte originales, sobre las piezas de mármol de Carrara se realizó un proceso de escaneado de última generación para obtener los modelos de las esculturas en tres dimensiones. Mediante un programa computarizado se generó una imagen corporizada de las estatuas, a las que no se tocó, ya que se empleó el sistema de iluminación y refracción de rayo láser, con lo que se armó un símil en forma virtual. Así, con una serie de elementos

y un software especial, fueron diseñados calcos virtuales a escala real y los respectivos moldes con los que se realizaron las reproducciones.

Las copias a escala real de las obras de arte de Lola Mora –construidas en símil de mármol–, son las que actualmente están emplazadas en la explanada del Congreso.

Conclusiones

Desde tiempos antiguos, en la organización de las sociedades patriarcales, las mujeres estuvimos recluidas al ámbito doméstico y fuimos privadas de voz y decisión en el ámbito público. De este modo, se nos impedía participar de los espacios políticos y culturales. Nuestro lugar quedaba reducido al hogar, a la esfera reproductiva familiar, y participábamos de manera limitada en el mundo del arte y el derecho.

Destacadas mujeres artistas de la Argentina y el mundo entero no tuvieron, en términos generales, el reconocimiento que merecían por sus significativos aportes a la cultura y a la consolidación de las sociedades nacionales durante la modernidad, mediante su forma de estetizar ciertos valores como la justicia. En esa medida, lo que deseamos es abonar a un nuevo modelo de historia política, que intenta hacer un examen de las voces subalternizadas.

Nuestra visión del mundo (como mujeres) no está lo suficientemente presente en el discurso público, y nuestra contribución al desarrollo cultural y los distintos ámbitos de la vida, no es valorada de igual forma que la de los varones. El constante antagonismo entre lo que se ve y lo que se oculta está presente en la escultura, un arte fundamentalmente visual.

Muchos años pasaron para que se reconociera la trayectoria y aportes al mundo artístico de Dolores Mora. El 17 de noviembre, día en que se recuerda su natalicio, fue instituido por el Congreso de la Nación Argentina como “Día Nacional del Escultor y las Artes Plásticas”, mediante la ley N° 25.003 del año 1998 (Solá, 2008). Además, en 1994, mediante ordenanza N° 1879, las obras escultóricas de su autoría, ubicadas en distintas plazas de San Salvador de Jujuy, fueron declaradas como parte del “Patrimonio histórico y cultural” de esa ciudad.

Las mencionadas distinciones legislativas, al igual que la restitución de las alegorías, entre las que se encuentra “La Justicia”, a su lugar de emplazamiento original, son resultado de la ardua lucha de las mujeres para ser reconocidas en el espacio público, con nuestras especificidades y virtudes.

Las características asociadas a lo “femenino”, con base en las cuales se construyó la diferencia de géneros basada en el binarismo

mujer-varón, lo subjetivo, lo sensible y lo concreto han sido históricamente subvaluados. El papel de las feministas ha sido y es reivindicar y transformar esta situación, en aras de una cultura más diversa e inclusiva. Por ello, al introducir nuevas miradas que permitan reconstruir los temas ya explorados, pretendemos dar cuenta de la desigualdad de las fuentes. Y, entonces, desde la pluralidad metodológica y teórica, poner en crisis los “sentidos comunes”.

El arte, en tanto una de las formas de representación social, funciona como puente de comunicación, y en esa línea puede constituirse en una herramienta de lucha, de contrahegemonía jurídica. Por ello, sostenemos que la estatua de La Justicia de Lola Mora, no solo trascendió las tradiciones estéticas preexistentes, sino que además se constituyó como forma de hacer política por parte de la artista.

¿Llegará el día en que las mujeres puedan expresarse en el mundo del arte y ser vistas, escuchadas y admiradas sin que se les juzgue de manera distinta, a ellas y a sus obras por el mero hecho de su identidad sexual o su orientación de género?

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *Estudios sobre la sociedad Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984a.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984b.
- Argentina, Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Fotográficos, *Inventario 272487*.
- Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 2001.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Collin, Françoise, *Espacio doméstico, espacio público, vida privada*, Madrid, Seminario Permanente “Ciudad y mujer”, 1994, p. 231-237.
- Coria, Clara, *El sexo oculto del dinero. Formas de la dependencia femenina*, 5ª reimpresión, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Costa Wegsman, Malena, “Feminismos jurídicos en la Argentina”, Bergallo, Paola y Aluminé Moreno (coord.), *Hacia políticas judiciales de género*, Buenos Aires, Jusbaire, 2017, p. 237- 260.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.
- Facchi, Alessandra, “El pensamiento feminista sobre el Derecho: un recorrido desde Carol Gilligan a Tove Stang Dahl”, *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Año 3, número 6. Primavera de 2005. Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/pub_ra_n6.php.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

- Gastron, Andrea L. y Viviana Kühne, “When the Symbol does not correspond to the Substance: The Images of Justice and the Social Roles of Women and Men in the Legal World through time”, *Second ISA Forum of Sociology, Social Justice and Democratization*, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, agosto 2012.
- Goldfarb, Phyllis, “Una espiral entre la teoría y la práctica: la ética del feminismo y la educación práctica”, *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Año 3, número 6. Primavera de 2005. Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/pub_ra_n6.php.
- González García, José M., *La mirada de la Justicia. Ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016.
- MacKinnon, Catharine A., “Integrando el feminismo en la educación jurídica”, *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, Año 3, número 6. Primavera de 2005. Recuperado de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/pub_ra_n6.php.
- Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.
- Moscovici, Serge, *El Psicoanálisis, su imagen y su público*, 2ª ed., Buenos Aires, Huemul, 1979.
- Museo Nacional de Bellas Artes. Página web oficial [en línea]. Recuperado de http://www.mnba.org.ar/el_museo.php.
- Olsen, Frances, “El sexo del derecho”, Kairys, David (ed.), *The Politics of Law*, Nueva York, Pantheon, 1990, p. 452-467.
- Otero, Martín (2018) “Lola Mora” (imagen fotográfica). Recuperado de <http://www.jujuyenlinea.com/engine/0/68/1/Lola%20Mora/false/es/>.
- Ozonas, Lidia y Alicia Pérez, “Las representaciones de las mujeres en la exposición permanente del Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén”, Testa, Amalia; Cecilia Lagunas y Nélica Bonacorsi (ed.), *Cultura, saberes y prácticas de mujeres*, Neuquén, EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, 2010, p. 63-77.
- Poderti, Alicia E., *Perón: la construcción del mito político 1943-1955*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria académica, 2011 [tesis de posgrado]. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.442/te.442.pdf>.
- Sabsay, Leticia, “Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad”, *II Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Tlalpampa, 2003.
- Solá, Pablo Mariano, “Lola Mora, de la calumnia a la gloria”, *La Nación*, Buenos Aires, 28/5/2003. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/499329-lola-mora-de-la-calumnia-a-la-gloria>.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, Buenos Aires, El Cuenco de la Plata, 2011.
- Tedesco, Ignacio F., *El acusado en el ritual judicial. Ficción e imagen cultural*, Buenos Aires, Ediciones del Puerto, 2007.
- Wittig, Monique, “La mente hétero”, *Congreso Internacional sobre el lenguaje moderno*, Nueva York, 1978 [discurso]. Recuperado de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/mente.pdf.

La Justicia esculpida y la tumba-mausoleo de Bartolomé Mitre. Mujeres eternamente observadas¹

María Ángela Amante y Lorena Russo

Introducción

En este artículo nos proponemos analizar las relaciones entre las representaciones de la justicia en el arte y el rol de las mujeres en la sociedad, a través de una escultura en particular: la tumba mausoleo de Bartolomé Mitre, ubicada en el Cementerio de la Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires.

Las representaciones artísticas han estado presentes en toda forma de vida social, reflejando valores culturales, políticos, éticos y estéticos (Gastron y otros, 2016).

El arte también expone diferencias sociales muchas veces silenciadas, como la relación entre el poder y la dominación, las desigualdades entre estratos sociales, entre géneros, etc.; es un hecho, además, que los diferentes gobiernos utilizan las obras de arte para legitimar el sistema político vigente.

Según Juan C. Agulla (1991), la estructura actual de la sociedad argentina es el producto de una dinámica histórica bifronte: por un lado, un proceso de integración nacional y, por el otro, un proceso de diferenciación regional (integración de las regiones sociológicas). Ambos procesos estarían estrechamente vinculados, y son consecuencia de una política desarrollada en nuestro país, que ha girado en torno a ciertos caracteres integrados de una nación (conciencia nacional) y diferenciadores de regiones (las potencialidades y posibilidades de estas dentro de un proyecto nacional).

¹ Este capítulo fue presentado a las V Jornadas Nacionales de Política Educativa sobre la Enseñanza de la Filosofía y IV Jornadas Internacionales de Filosofía de la Educación. En homenaje al Dr. Gregorio Weinberg: “La violencia simbólica y real. Fantasmas, imaginarios y narraciones: transformaciones socio-educativas, a partir de la intervención filosófica”, organizadas por el Grupo de Análisis Político de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, los días 28 y 29 de abril de 2017, en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina). La versión que aquí reproducimos fue adaptada para la presente publicación.

En este contexto, la escultura integra el imaginario colectivo y actúa como referencia de la memoria urbana (Magaz, 2007). Así, transmite una multiplicidad de mensajes, por ejemplo, acerca de su lugar de emplazamiento, las experiencias de su autor, la motivación de la obra, el material de construcción, la fecha de realización o el contexto socio político de su inauguración.

Mujeres y esculturas: representaciones y símbolos

Desde un punto de vista antropológico, la mujer simboliza el principio pasivo de la naturaleza. Muchas veces, es representada como doncella, amada o ánima; en la psicología de Jung, la imagen arquetípica de la mujer es compleja (Cirlot, 1992).

En cuanto a la representación de la justicia y su relación con el género femenino, en la mitología griega, el valor justicia era simbolizado a través de diosas, como en los casos de Némesis (que personificaba ciertos aspectos de la justicia y la venganza) y Temis (la justicia representada en el orden universal).

Según algunos autores, es probable que este hecho obedezca a los orígenes de la lengua y el pensamiento abstracto en la antigua Grecia, en los que se observa que ciertos sustantivos femeninos son indistinguibles de la designación de divinidades femeninas.

Esta tradición habría de ser continuada luego en Roma y más tardíamente en las lenguas románicas derivadas del latín, tales como el español, en la cual también se observa que la personificación de algunos conceptos abstractos son mujeres (González García, 2016).

No sorprende entonces que, todavía hoy, una cantidad importante de las esculturas que aluden a la justicia sean representadas a través de cuerpos femeninos, tal como sucede, de hecho, en nuestro medio (Gastron y otros, 2016).

Metodología de la investigación

En el trabajo que ahora presentamos, partimos de la observación *in situ* como una de las técnicas de recolección de información. Esta consistió en el reconocimiento y posterior documentación fotográfica de diversas esculturas y monumentos de la Ciudad de Buenos Aires, pertenecientes a diferentes periodos históricos. Una vez obtenida la información, procedimos a la clasificación y construcción de una base de datos que fue sistematizada teniendo en cuenta criterios socio-históricos, por un lado, y artísticos por el otro.

Entre las tareas emprendidas para el procesamiento de los datos, se clasificaron las estatuas analizadas de acuerdo con diferentes períodos históricos. La primera época incluye aquellas obras elaboradas entre los años 1860 y 1940.

Varias de estas esculturas y monumentos se encuentran emplazados en el Cementerio de la Recoleta. Por consiguiente, algunos de ellos están destinados a homenajear a personas que, en vida, fueron importantes juristas, doctrinarios, legisladores u hombres de leyes, y en general adornan sus respectivas bóvedas y tumbas.

Se trata de obras realizadas, en muchos casos, con posterioridad a la ola inmigratoria que recibió nuestro país entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, la más importante de América, de procedencia fundamentalmente europea. Entre los inmigrantes se encontraban artistas, algunos de los cuales formaron parte de la prolífica generación del 80.

Los escultores en su gran mayoría eran varones, aunque también había mujeres, las que fueron perseguidas, en muchos casos, bajo el argumento de que sus obras eran sumamente provocativas.

Existe en estas representaciones un aspecto curioso y contradictorio: mientras que, por lo general, el espacio propio de las mujeres de esa época se circunscribía al ámbito doméstico, con labores específicas reservadas al ámbito hogareño, el género femenino fue tomado artísticamente para inspirarse y representar al valor justicia. Por ello, no es de extrañar que estas figuras revelen una mirada masculina en gran medida.

Por otro lado, mientras que en las representaciones artísticas de la justicia, se acentuaban los aspectos a los que se pretendía mostrar (tales como imparcialidad, equilibrio o igualdad, por ejemplo, en la imagen de la balanza o la venda en los ojos, la fuerza y el vigor, en la espada, o la verdad en la desnudez), las decisiones judiciales, hasta 1955, solo se expresaban a través de voces masculinas, en tanto el rol de los jueces estaba reservado únicamente al sexo masculino.

La tumba de Bartolomé Mitre (Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires)

En la presente oportunidad, nos detendremos en el estudio de un grupo escultórico ubicado en el cementerio de la Recoleta: la tumba-mausoleo de Bartolomé Mitre.²

Bartolomé Mitre ocupó diferentes roles vinculados a los tres poderes del Estado argentino: Legislativo (como presidente de la Legislatura

2 Tres fotografías de la obra pueden observarse en la Sección II de este libro.

bonaerense y senador por Buenos Aires), Ejecutivo (ante la renuncia de Santiago Derqui fue elegido como Presidente de la Nación, cargo que ejerció entre 1862 y 1868) y Judicial (mediante la ley 27, sancionada en 1862 por el Congreso de la Nación, efectuó las designaciones de los cinco jueces y del procurador general de la primera conformación de la Corte Suprema de Justicia de la Nación).

Era de profesión militar, y participó en varias batallas, rol en el cual se desempeñó como jefe del ejército en la Guerra de la Triple Alianza. Además, era periodista y escritor, y fundó en 1870 el diario *La Nación*.

Su mausoleo fue realizado por Edoardo Rubino, quien nació en la ciudad de Turín, Italia, el 8 de diciembre del año 1871 y falleció en 1954 en esa misma ciudad. Escultor y diseñador, se formó en la Real Academia Albertina de Turín; más tarde, ingresó en el Curso Superior de Escultura de la misma Academia y se convirtió en discípulo del prestigioso artista Odoardo Tabacchi. Entre 1888 y 1891 ganó menciones y premios en las disciplinas de diseño, escultura y ornamental. Tuvo una prolífica producción artística y expuso en los más destacados lugares de su país.

La obra que aquí analizamos fue inaugurada en el año 1938. Se utilizó mármol de Carrara, material noble y duradero, que transmite una sensación de “eternidad”.

El artista cinceló tres figuras de pie al frente del mausoleo: en el centro “la libertad”; a su derecha, “el deber”, la única representada por un cuerpo masculino, y a la izquierda, “la justicia”. En la parte superior del mausoleo se encuentra enmarcado, entre dos figuras aladas, el nombre del prócer.

La “justicia” está representada por un cuerpo femenino erecto, con la mano izquierda que descansa en una espada con la punta hacia abajo, apoyada entre sus pies; el pie izquierdo se encuentra más adelantado que el derecho y está calzado con sandalias.

La espada de la justicia procede, de acuerdo con González García (2016), de tradiciones griego helenistas, germanas y judeocristianas, como uno de los símbolos principales de la justicia y del derecho. Denota poder, jurisdicción y capacidad para celebrar juicios. Y, según Cirlot (1992), es un símbolo de fortaleza espiritual.

La imagen está vestida con una túnica hasta los tobillos, que simboliza el yo o el alma, y tiene su cabeza cubierta por un velo. Con sus manos sostiene un pergamino desplegado, representando el conjunto de normas.

Esta identificación del derecho con la ley escrita es frecuente en la iconografía tradicional y resulta coherente con una definición dogmá-

tico-normativa, tal como lo hace el positivismo jurídico, que tuvo su auge, precisamente, en el siglo XIX.

Conclusiones

Desde tiempos antiguos, en las sociedades patriarcales, la mujer estuvo frecuentemente recluida al ámbito doméstico y le fue ajeno el espacio de lo público. De este modo, ella no participaba del mundo político ni artístico. Su esfera de actuación quedaba reducida al hogar, es decir, al ámbito reproductivo familiar, y solo participaba del mundo cultural extra-hogareño de manera limitada.

Paradójicamente (o coherentemente), algunas manifestaciones artísticas exaltaron su figura, la sacaron del anonimato y le dieron un espacio de mayor visibilidad.

Los cuerpos femeninos estudiados fueron esculpidos en materiales duraderos, de acceso al público por su ubicación, y muy visibles, tanto por su tamaño como por su ubicación al aire libre.

Aunque las obras de arte pueden provocar en el espectador un sinfín de sentimientos, su representación, en tanto escultura, es estática, transmitiéndose, en muchos casos, un mensaje “paralizante”; así, los cuerpos femeninos se manifiestan de manera contradictoria y ambigua, oscilando entre el reconocimiento de una supuesta libertad y la sacralización de las figuras de las mujeres, las cuales son transformadas en un objeto para ser observado, es decir, ocupando un rol pasivo en las imágenes.

Simbólicamente, los monumentos y estatuas asociados a la justicia siguen esculpiendo en las actividades y la vida cotidiana de las mujeres la estructura patriarcal histórica y socialmente heredadas.

A través del arte, a lo largo de la historia, al género femenino se lo reconoce en la representación de valores, como por ejemplo, la justicia. Se le otorga fuerza, fortaleza, sosteniendo elementos que utilizaban los guerreros para defenderse y luchar.

La tumba-mausoleo de Mitre, hombre que ocupó diferentes e importantes roles en la función pública en la época de consolidación de la sociedad nacional (Agulla, 1984a y 1984b), constituye un claro ejemplo. Se destaca, entre los ornamentos de su sepultura, la justicia con sus atributos, como símbolo de virtud, materializada en un cuerpo femenino, grande, esplendoroso, visible, inmaculado, aunque inmóvil para toda la eternidad (la muerte).

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires, Docencia, 1991.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984a.
- Agulla, Juan Carlos, *Estudios sobre la sociedad argentina*, Buenos Aires Editorial de Belgrano, 1984b.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 9ª ed., Barcelona, Labor, 1992.
- Dos Santos Freire, Ramiro y Daiana María Queirolo, “Semblanza de los primeros ministros de la Corte Suprema de Justicia de la Nación” [en línea]. Recuperado de <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/lye/revistas/81/semblanza-de-los-primeros-ministros-de-la-corte-suprema-de-justicia-de-la-nacion.pdf>.
- Gastron, Andrea (directora) y otros, Proyecto de Investigación UBACyT 20020150100152BA “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”, Universidad de Buenos Aires, 2016 (material inédito).
- González García, José M., *La mirada de la Justicia. Ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016.
- Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.
- Plácido Suárez, Domingo, “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, Universidad de Salamanca, 2000. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/articleviewfile/6209/6223>.
- Zigiotto, Diego M., *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires, Norma, 2009.

El Obelisco de Alberto Prebisch y la Floralis Genérica de Eduardo Catalano. Un análisis comparativo estético-político

Sergio Lobosco y Victoria Villa

Introducción

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo entre dos obras, que para nosotros representan dos formas de entender al mundo antinómicas, el Obelisco de Alberto Prebisch¹ y la Floralis Genérica de Eduardo Catalano.²

Comenzaremos focalizando en el momento de su emplazamiento e inauguración, pues este recorte en particular nos permite elaborar y entender ciertos aspectos que consideramos importantes, como la exteriorización de los imaginarios de época a través de la objetivación de las obras de arte. Por ello, nos abocaremos en un primer momento a realizar un paneo histórico de la génesis de los proyectos y sus correspondientes marcos epocales.

En segundo lugar, nos proponemos hacer un análisis espacial desde su emplazamiento, propuesta estética y ciertas descripciones formales y técnicas que, por cierto, no están escindidas de su significado. Por último, intentaremos ingresar en la realidad ideológica, simbólica y

1 Alberto Prebisch (1899- 1970). Arquitecto, forma parte de una generación que se sintió responsable de los rumbos que debía adoptar la arquitectura, en consonancia con la “nueva sensibilidad” impuesta por su tiempo.

Entre sus obras más conocidas se encuentran el Obelisco de Buenos Aires (1936), el Teatro Gran Rex de Buenos Aires (1937), el Cine Gran Rex de Rosario (1947) y el edificio de viviendas de renta propiedad de Victoria Ocampo, calle Chile 1368 en Buenos Aires (1935).

2 Eduardo Catalano (1917- 2010). Arquitecto, docente e investigador de las formas estructurales, ha desarrollado la mayor parte de su labor en EE. UU. Su obra está marcada por una permanente preocupación por la evolución de la ingeniería estructural y las posibilidades estéticas que de ellas derivan. Sus objetivos se centran en la construcción de una constante relación entre arte y geometría. Sus trabajos no se limitan al objeto arquitectónico, sino que se orientan hacia la creación de nuevos sistemas constructivos, nuevos materiales que se vuelcan en la urbanística, y en arquitectura industrial y naval. Sus obras más conocidas son la Ciudad Universitaria, Pabellón I (1961), Embajada de EE. UU (en la Argentina y Sudáfrica), la Juilliard School de Nueva York, el Centro de Estudiantes Stratton en Cambridge (1966), la Guilford County Courthouse en Greensboro y la torre residencial Eastgate (1967), así como el Mercado del Plata sobre la Avenida 9 de Julio, en Buenos Aires (1962).

metafórica, que para nosotros es el nervio vivo de este trabajo, porque la obra solo dura en sus significados y no en su realidad material.

Este análisis no pretende ser un mero ejercicio intelectual, sino una puesta en escena de las diferentes interpretaciones, miradas y juicios que pueden atravesar al espectador en el continuo discursivo que nos plantea la ciudad, que por momentos no percibimos por tenerlo naturalizado o introyectado como parte de nuestro paisaje-territorio. Estos universos simbólicos coexisten materializados en la ciudad y se ponen en juego o en tensión en la construcción de los distintos gustos estéticos de la sociedad.

Aspectos históricos

En primer término, nos detendremos en el caso del Obelisco, construido en 1936, en pleno crecimiento y densificación de la Ciudad de Buenos Aires. Hacía ya veinte años que la población de Buenos Aires aumentaba exponencialmente debido a las últimas corrientes migratorias impulsadas por los conflictos bélicos en Europa y por el proceso de sustitución de importaciones. En ese momento, la ciudad comenzaba a transformarse en una megalópolis: para 1930, sumando los suburbios, la ciudad contaba con tres millones de habitantes, superando así a Tokio (que contaba con dos millones doscientos mil), e igualando a París, que contaba con el mismo número de habitantes.

En ese contexto, los sucesivos gobiernos comenzaron a priorizar el automóvil como medio de transporte y a intentar darle un tinte racional a toda la traza urbana. Por esta causa, se proyectaron, desde el casco histórico de la ciudad, Diagonal sur, Diagonal norte y el ensanchamiento de la Av. Corrientes.

Todo esto implicó una serie de expropiaciones y posteriores demoliciones que darían como resultado una fisonomía totalmente distinta a la que, hasta décadas anteriores, era la “Buenos Aires Colonial”.³ Tan fuerte fue la decisión tomada, que en 1931 se demolió la “Basílica de San Nicolás de Bari”, como atestiguan las fotografías de época que mostramos a continuación.

3 Referencias tomadas de material inédito correspondiente al Curso “Historia Urbana de Buenos Aires”, Cátedra Dr. Arq. Lupano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2017.

**Iglesia de San Nicolás de Bari, Buenos Aires, Argentina, 1900
[estampa], vista desde Carlos Pellegrini y Corrientes**



Fotografía blanco y negro; 20 x 18 cm

Fuente: Biblioteca “Andrés Blanqui”, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Es claro que ciertos actores sociales protagónicos del momento, los vecinos y la Iglesia quedaron subsumidos ante la magnitud del proyecto. La ciudad crecía y no había forma de detener esta idea de progreso. Hoy en día, en cambio, sería imposible pensar en la demolición de una obra con semejante carga patrimonial e histórica.

Ya generado este espacio, en 1936 se le encargó al arquitecto Alberto Prebisch una obra en homenaje al cuarto centenario de la fallida primera fundación de Buenos Aires. Prebisch se describía a sí mismo como un arquitecto racionalista y, de hecho, el proyecto encerraba la

idea de orden y previsibilidad que quería transmitir el poder en ese momento histórico.

Si bien la demolición de la basílica San Nicolás de Bari no se relaciona directamente con la construcción del Obelisco, que tuvo lugar años después, esta decisión muestra que, al menos desde el punto de vista estético, se trata de una época en la que se privilegiaba la racionalidad por sobre el imaginario religioso, al menos en la traza urbana.

La obra de Presbich está instalada en nuestra cultura e imaginario como un símbolo de pertenencia, pero no por eso deja de tener en su origen un propósito coercitivo y disciplinario. Y este no es un dato menor: el 13 de junio de 1939, el Concejo Deliberante de la Ciudad aprobó la demolición del Obelisco, luego de que varias lajas del recubrimiento original se hubieran caído en plena vía pública. Dos semanas después, el Poder Ejecutivo sancionó un decreto por el cual se lo declaraba monumento nacional.

El Obelisco (1936). Proyecto para la Plaza de la República [Dibujo]



Fuente: Archivo Prebisch (1998).

Como vemos en los dibujos del proyecto del Obelisco, el entorno está pensado como algo totalmente controlado, tanto por las alturas de los edificios que lo rodean como en sus ritmos y en su estética totalmente homogénea. Desde un punto de vista urbano y arquitectónico, consideramos que estos aspectos son intencionales.

El Obelisco (2019)



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli.

Si verificamos el contexto de la obra de Prebisch en la actualidad, vemos que aquella intención no se cumplió. El paisaje que rodea al Obelisco es muy diferente: medianeras, heterogeneidad de alturas, carteles, diversidades no tipificadas lo rodean, convirtiendo al paisaje en lo opuesto a la regulación y al orden. Casi se podría aseverar que la función original del Obelisco y su peso simbólico están atenuados, paradójicamente, por el caos que lo rodea. Como si Buenos Aires, en su eclecticismo, le opusiera resistencia a su monumento simbólico de pertenencia más poderoso.

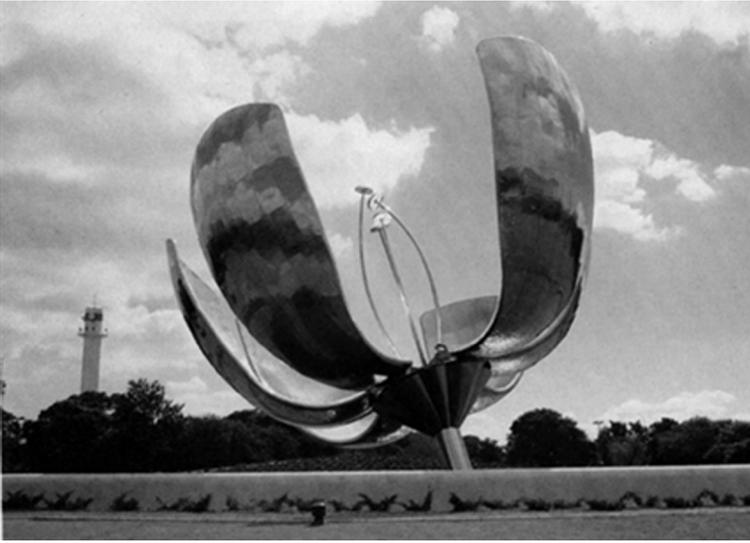
Floralis Genérica, nombre que le dio Catalano a la escultura móvil emplazada en la plaza Naciones Unidas, sobre la avenida Figueroa Alcorta, tuvo una moti-

vación totalmente distinta a la que dio origen al Obelisco. Es una donación de su autor a Buenos Aires, como agradecimiento por su gran carrera comenzada allí como arquitecto.

Esta obra fue inaugurada en abril de 2002, momento de quiebre en lo político, social y económico. Un año antes, la Argentina atravesaba uno de los peores momentos de su historia reciente, corolario de una política neoliberal, que en menos de diez años había socavado el tejido social de nuestro país. Esta crisis significó incluso la muerte de algunos ciudadanos, como consecuencia de los sucesos que tuvieron lugar el 20 de diciembre de 2001.⁴ La Flor, en este sentido, se convirtió en una insinuación muy profunda de una primavera, de un renacimiento, de una búsqueda de lo vital.

⁴ Ese día, y los que siguieron, se produjo una revuelta popular generalizada, que causó la renuncia del entonces presidente de la Nación Fernando de la Rúa, originando un período de inestabilidad política durante el cual cinco funcionarios se sucedieron en el ejercicio de la presidencia en el lapso de una semana.

Floralis Genérica



Fuente: Liemur y Aliata (2010).

Es relevante pensar el espacio donde fue emplazada la Flor: se trata de un terreno dentro del cual se había proyectado el “Altar a la patria”, en el año 1975. Este proyecto, ideado por José López Rega⁵, consistía en un panteón al cual estarían destinados los cuerpos de los próceres más importantes de la historia de nuestro país y, fundamentalmente, los de Juan Domingo Perón y Eva Perón.

Teniendo en cuenta el reemplazo de un plan por otro, podríamos decir entonces que con el proyecto de la Flor se priorizó lo erótico sobre lo tanático.

Análisis urbano, estético y formal

Podemos encontrar como punto en común entre los dos proyectos, el desafío tecnológico que implicó tanto la construcción del Obelisco en 1936, erigido en sesenta días, como la materialización de la *Floralis Genérica*, cuya complejidad fue de tal magnitud, que hubo que enviar los planos a Córdoba, donde se ubicaba la fábrica de aviones Lockheed Martin.

⁵ José López Rega (Buenos Aires, 1916 - 1989) fue un actor importante en la política de los años setenta, conocido por su influencia sobre Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón y por haber organizado, desde el cargo de Ministro de Bienestar Social, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo terrorista paramilitar que intervino directamente en la persecución y asesinato de aquellas personas a las que consideraba como “infiltración marxista” en el peronismo.

Totalmente diferentes en cuanto a sus estructuras, la *Floralis Genérica* revela una composición marcadamente oblicua, a diferencia del Obelisco, que tiene una estructura absolutamente vertical. La *Floralis*

Altar de la Patria (1974). Presidencia de la Nación, Secretaría de Prensa y Difusión



Fuente: Biblioteca Andrés Blanqui, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Genérica, por el contrario, busca un equilibrio y crece casi antojadizamente en diagonal, como lo hace la naturaleza.

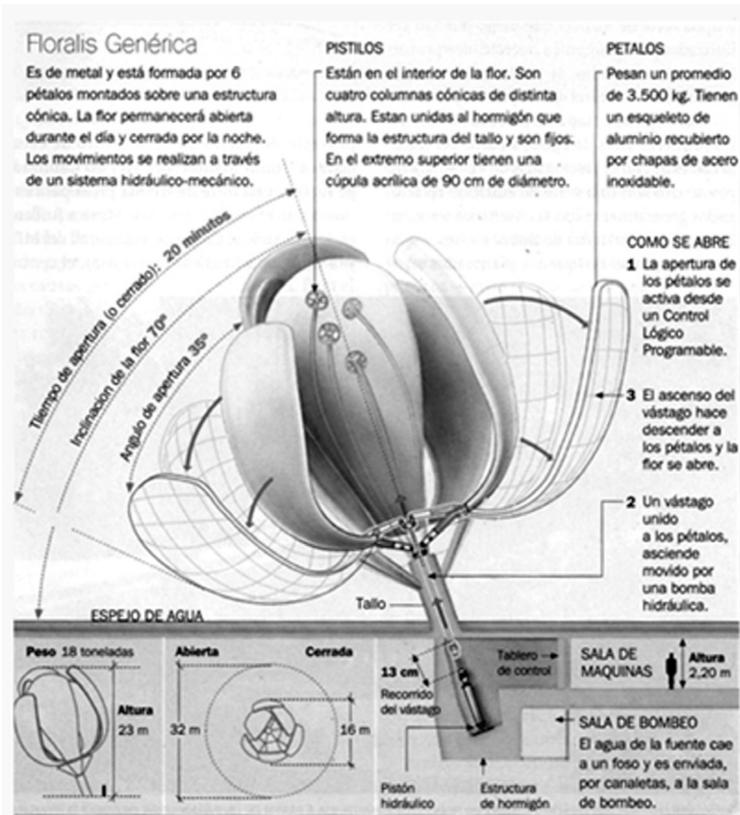
En esta obra, ciertos rasgos conceptuales nos remiten al Art Nouveau, pues su estructura constructiva y su función son iguales. Su mecanismo y su forma integran un todo. También encontramos cierta reminiscencia o influencia del movimiento Madí, en el que el arte se vuelve lúdico. Las esculturas de Gyula Kosice (1924-2016), cofundador de dicho movimiento, proponen la intervención del espectador desde el juego, y cada observación es una puesta en escena del ambiente y del momento en el que se observa la obra. Cada mirada de la escultura, entonces, traduce una sensibilidad particular y es diferente a medida que transcurre el tiempo.

En la *Floralis Genérica*, el uso del material elegido, acero, nos muestra que no tiene pretensiones de verosimilitud; se trata de una flor denotadamente artificial, es una especie de contradicción y superación a la vez, que nos habla de la cultura como espejo de lo tecnológico, como continuación de lo específicamente humano y no como negación de tal.

El emplazamiento de esta obra es totalmente distinto al del Obelisco, ya que no se encuentra en un centro donde convergen avenidas. Sus visuales son solo para los automovilistas que circulan en dirección sur-norte por la Avenida Figueroa Alcorta, y para quien recorre la zona de la Recoleta como peatón o turista. Su escala no tiene las pretensio-

nes que tiene el Obelisco, si bien posee un tamaño algo mayor al de las obras que se encuentran en la zona.

Floralis Genérica. Infografía



Fuente: Liemur y Aliata (2010).

No debemos soslayar el momento embrionario del proyecto de Catalano, en que este imaginaba una mariposa y no una flor. Es interesante porque estas metáforas, la mariposa, la flor y, en última instancia, la naturaleza, están connotadas, en nuestra cultura, como símbolo de lo femenino, contrariamente a lo que sucede con el Obelisco, emblema de racionalidad, poder y previsibilidad, atributos culturalmente ligados a lo masculino.

El Obelisco, desde el punto de vista arquitectónico, es claramente racionalista, desechando cualquier ornamento y cualquier otro recurso que pudiera dar lugar a una segunda mirada. La pureza de las líneas y su remate no permiten otra cosa que la descripción literal del objeto y una mera tautología: sesenta y siete metros de concreto con un remate, una puerta de entrada, doscientos siete escalones y un mirador. Solo lo

denotado por lo denotado y nada más, discurso prepotente si los hay. Esta obra encierra, en consonancia con un naciente mundo científico, el peligro de una mirada aséptica e imparcial, en la que no hay ideología ni lugar a subjetividad alguna.

Estableciendo un paralelismo con el discurso cinematográfico (cámara en mano en un plano secuencia) y pensando la ciudad como un paisaje en un relato continuo y cinético, la Flor se encuentra en un lugar destacado de Buenos Aires, pero las visuales solo son apreciadas por el transeúnte que va a visitarla directamente. Para el automovilista es una visual o una aproximación, un pantallazo que dura solo unos segundos. Por el contrario, el Obelisco mantiene una centralidad preponderante que, junto con su monumental tamaño, hacen imposible que pase desapercibido.

El Obelisco es, sin lugar a dudas, el orden proyectado, impuesto y regulador. Un vector organizador del espacio urbano, un hito omnipotente y casi omnipresente de su época, instalado en nuestras representaciones de manera implacable.

Ya desde el Barroco, en Europa, las ciudades empiezan a pensarse como una totalidad discursiva: procesiones religiosas, desfiles e, inclusive, carnavales son la reafirmación del discurso de poder de la Contrarreforma. Es el momento en que, en las ciudades, comienzan a aparecer glorietas, bulevares, avenidas que rematan en palacios y el característico balcón. La ciudad es pensada como una escenografía (Gombrich, 1999) que reafirma, teatralizándolo, un discurso de poder (Foucault, 2000).

A pesar de que Buenos Aires no tiene nada de Barroco en su superficie estética, sí lo tiene en su dispositivo técnico: lo urbano. Y, en este sentido, sostenemos que los espacios que ocupan los dos casos que hemos tomado son opuestos en su relato discursivo de la ciudad.

El Obelisco en su génesis misma pretende hablarnos de orden, asepsia, síntesis, economía de materiales, fundamentalmente negando cualquier elemento curvo que pudiera remitirnos a la sensualidad. Pero tanto es el énfasis puesto en esta presunta cruzada por la neutralidad, que termina revelando su verdadera esencia: el poder.

Su obvia significación fálica no es solo la constatación de la forma en que se reprodujo el poder del patriarcado en la época de su construcción, sino también de cómo ese mismo modelo fue usado para subsistir, devastar y apropiarse de todo lo que no se encontraba dentro de ese orden simbólico, hasta la misma naturaleza.

Por otro lado, el concepto de *kitsch* rodea asimismo la obra. Para Marta Zatoryi (1997), *kitsch* en alemán se traduce aproximadamente

como 'lo falso', y "es tan viejo como la humanidad; en las tumbas de las pirámides egipcias se encontraron imitaciones de las joyas de los faraones de madera hechas por los esclavos e imitaciones en piedras semipreciosas por otros extractos sociales intermedios".

El esclavo quería emular o vivir en la vida del amo. El kitsch es más un sentimiento o un modo de relación que un concepto, como quien fantasea hoy en día con tener la vida de un personaje ideal o novelesco y se vive a sí mismo de esa manera. ¿Cuánto de kitsch tiene el Obelisco de Buenos Aires en el momento de su implantación? Ya Washington, París, el Vaticano tenían su Obelisco. Y Buenos Aires tenía que parecerse a sus amos.

Latiendo más relegada y como en segundo plano debido a la competencia que libra con los edificios circundantes, la *Floralis Genérica* nos propone nuevos signos vitales, otra configuración de época en la que no todo es tan rígido y predecible. Esta obra tiene otra lógica, otros ritmos, otra sensibilidad. Ciclos y tiempos análogos con la naturaleza, pero no por ello menos tecnológicos: metáfora tecnológica de la naturaleza, metáfora de su tiempo.

El Obelisco y la *Floralis Genérica*, una digresión filosófico-política

En este apartado nos gustaría pensar las esculturas bajo análisis a partir de dos filósofos, Martin Heidegger y Michel Foucault, para quienes el arte se relaciona de manera intrínseca con la política, es decir, con la forma de articulación que manifiesta una sociedad en un espacio y tiempo determinados.

Nos preguntamos si el Obelisco y la *Floralis Genérica* son obras de arte (con todas las implicaciones que posee esta afirmación para Heidegger) y qué orden político nos revelan en términos de Foucault, en un intento por conocernos como miembros de la sociedad que dio ocasión a estas obras.

Heidegger (1996) sostiene que lo esencial de una obra de arte, esto es, aquello que la hace ser una obra de arte y no una mera cosa entre las cosas, es su capacidad de "abrir mundo". Esto significa, entre otras cosas, que la obra de arte, para ser tal, debe visibilizar, para una sociedad, las entidades y categorías que, en la vida cotidiana, le pasan desapercibidas. Gracias a esta mostración que produce la obra de aquello que de otro modo permanecería oculto y mudo, se pone en evidencia la "verdad" acerca de la arbitrariedad, y, por tanto, de la fragilidad de dichas entidades y categorías que componen su mundo. No todo lo que

acostumbramos a llamar *arte* es, entonces, una obra de arte para Heidegger. El arte está fuertemente ligado a la verdad y a la política.

El arte que no interpela a *su* sociedad, que no le abre mundo, no es arte. Y para que esto suceda, deben cumplirse tres condiciones: en primer término, la obra debe estar donde fue creada, esto es, no haber sido desplazada de su lugar de origen (por ejemplo, a un museo); en segundo lugar, la obra debe ser incorporada tanto epistemológica como ontológicamente de manera activa por una comunidad que interprete, así, el modo de articulación del mundo propuesto por ella y, por último, toda obra de arte requiere ser la cifra de una lucha.

Indudablemente, la primera condición se cumple en ambos casos. Ni el Obelisco ni la Floralis Genérica han sido removidas de sus lugares originales. La segunda, por su parte, se cumpliría en el caso de cumplirse la tercera. Profundizaremos, pues, en la última condición para sacar nuestras conclusiones.

Existe una lucha en toda comunidad, para Heidegger, y es la lucha entre *mundo* y *tierra*. Quienes, lejanos de un realismo ingenuo, no creemos que existe un mundo objetivo describable de manera independiente de nuestras categorías, podremos captar esta lucha con relativa facilidad, pues es la que se da cuando hay una mirada humana. Esta mirada, que no es ni universal ni individual, es cultural e histórica; donde ella se pose, habrá un mundo. Un mundo, claro está, entre muchos.

Mientras que el conflicto que se da a partir de la co-existencia de los muchos mundos es el terreno donde trabaja la política internacional, el conflicto que se da dentro de una comunidad es competencia de una política nacional. Y el arte, lejos de permanecer limpio del barro de la política, trabaja justo en ese campo, articulando un universo de entidades visibles e inteligibles, que en su fundamento no son más que ocultamientos y posibilidades inefables.

El mundo es lo que se erige, violentamente, sobre este fundamento; sobre la tierra que soporta sobre sí el peso de las positivities, pero que al mismo tiempo les niega derecho soberano. La tierra es lo que niega al mundo y, al mismo tiempo, es su basamento. Como existe tal lucha, el mundo no es una mera ensoñación y la tierra no es una simple negación lógica o metafísica. La tierra puede emerger, para nosotros, solo en su combate con el mundo, por eso nuestro acceso a aquella otredad es indirecto y mediado por este.

La obra de arte, según el filósofo, es la *cifra* de esta lucha. No es su superación ni su anulación. En la obra de arte esta lucha se mantiene, se visibiliza, es decir que debido a ella recordamos que esta lucha existe, que el mundo se impone arbitraria, violentamente, sobre la tierra. ¿Por

qué nos olvidamos de esta lucha? Porque vivimos en un mundo de entes que utilizamos, que en contadas ocasiones *vemos*. El arte es uno de los modos que tiene el ser humano de ver aquello que, por el hábito de una mirada técnico-científica en la que impera la instrumentalidad de las cosas, ya no es capaz.

Gracias a la obra de arte, sostiene el autor, los colores comienzan a relucir; los sonidos, a sonar; la luz, a iluminar en el mundo (Heidegger, 1996). En la obra de arte y solo por medio de ella, el material que la compone cambia su estatuto ontológico de ser útil, para devenir tierra: aquello que, inefable e invisible, rodea y sostiene nuestro mundo contingente y, al mismo tiempo, lo obliga a ser mortal y precario.

En este sentido las obras de arte pueden ser entendidas como acontecimientos políticos. Como acontecimientos, porque en ellas se produce algo absolutamente nuevo: una nueva visibilidad, una especie de rebeldía de nuestras categorías contra nosotros mismos, un hecho irreplicable que nos muestra la otra cara de las cosas y su verdad relativa. Y son políticos, porque en esta rebeldía se produce un nuevo ordenamiento en nuestro campo posible de acción.

Sobre la base de esta teoría analizaremos a continuación las dos obras que nos ocupan, el Obelisco y la Floralis Genérica.

¿Es el Obelisco una obra de arte? ¿De qué manera nos interpela? ¿Es la cifra de la lucha por la cual recordamos la contingencia y precariedad de nuestras bases categoriales con las cuales vivimos y somos?

Veo erguirse un guardián blanco y altísimo, el intermediario entre el cielo y la tierra, mezcla perfecta de fuerza y racionalidad. Parado en el centro de la ciudad, es el soberano de los cuatro puntos cardinales que su mirada le entrega desde las alturas... Creí observarlo, ¿pero seré yo la observada?

¿Es esta captación –que podríamos llamar poética– la que impera en nuestra mirada del Obelisco o acaso vemos otra cosa: cemento blanco en perpendicular al cemento gris; una línea vertical y arbitraria en un lugar que no es centro de ningún lugar, y cuatro aperturas vacías en su extremo superior, sin fulgor ni mirada?

El Obelisco le ha hablado a una sociedad, pero esta sociedad hoy no existe. ¿Debemos decir entonces que fue una obra de arte, pero que ya no lo es? Se ha convertido en un monumento, en una clave para acceder al pasado y su modo de articulación de un mundo: la Buenos Aires de los años treinta. En tanto que ingresemos en ese mundo como meros estudiantes de historia, el Obelisco no es una obra de arte. En tanto que ingresemos como si fuéramos por un momento parte de ese mundo prometido por su forma –moderno, racional, soberano–, lo es.

Resulta, en apariencia, más fácil descubrir la cifra de la lucha entre mundo y tierra en la *Floralis Genérica*, tal vez por su tema: una flor emergiendo de una laguna artificial urbana, compuesta de materiales destinados originalmente a la industria aeronáutica. El mundo técnico-científico del siglo XXI lucha de esta manera con las formas y movimientos del universo natural. La obra nos habla acerca de esta lucha; no olvidamos, gracias a su presencia, que la tierra es negada en la afirmación de nuestro mundo.

La flor de loto crece en mi suelo, después de un tiempo de sangre y violencia. Sus pétalos me reconfortan, nada está perdido. La ley de causa y efecto lo resolverá todo. Tarde o temprano el verde resurgirá del desierto y la muerte.

Preguntamos nuevamente: ¿es esta captación la que impera en nuestra mirada de la *Floralis Genérica*? Contestaremos afirmativamente y tal vez por esa razón, esta obra nos ha parecido a muchos, en el año de su instalación, una broma pesada; una mentira que, en el contexto de la crisis generalizada de comienzos de siglo, sostenía que la flor de loto podía todavía crecer en el fango.

Sin embargo, en esta mentira hay algo en extremo verdadero. La verdad acontece en la obra, como sostiene Heidegger. Esta verdad es la tecnocracia. Para adentrarnos en ella, seguiremos a Michel Foucault, para quien la verdad nos remite al poder y viceversa.

Para Foucault (2016), el poder no es una sustancia que unos detentarían por sobre otros. Tampoco es el resultado de un contrato, en el cual los muchos cederían el poder a los pocos. El poder es la *trama* en la cual las instituciones, las prácticas y los actores sociales se encuentran inmersos. Es una *forma* de relación que se repite en diversos planos mientras dicha forma de poder continúe; por último, el poder es un orden remisional en el cual, y gracias al cual, los elementos mencionados adquieren inteligibilidad, categorización y valor. El poder se manifiesta, pues, en todos los ámbitos de la vida. Por tanto, no debe sorprendernos si también se ejerce en el arte. ¿Cómo es el poder que emerge de la verdad capturada en la obra?

Lo interesante del pensamiento foucaultiano para nuestro análisis es que los discursos y las prácticas, si bien no se identifican (la vida no se reduce al lenguaje y viceversa), comparten una misma estructura, es decir que los saberes que imponen su verdad en un período de tiempo se adecuan casi perfectamente a las prácticas consideradas legítimas en dicho período. En este “casi” se encuentra la clave para la disrupción, para la sublevación del orden. Pero en el resto de la frase se halla el poder en su perfecto funcionamiento ordenador.

Foucault (2006) distingue tres formas de poder: poder soberano, poder disciplinario y biopoder. Los tres funcionan al mismo tiempo y, según la sociedad, con mayor preponderancia de uno sobre los demás. Lo que aquí interesa es encontrarnos en ambos monumentos con una manifestación de poder. Esto es más fácil de ver en el Obelisco: su figura muestra un poder soberano sobre un territorio, hoy cambiado, y un poder disciplinario, en la economía de sus materiales y en su forma panóptica. El análisis en clave foucaultiana de la *Floralis Genérica* resulta menos intuitivo, pero mucho más interesante, desde luego, porque destaca un aspecto engañoso de nuestra cultura.

La idea de progreso, puesta en duda en el globo por la Segunda Guerra Mundial, permea aun a la *Floralis Genérica*, compartiendo con el Obelisco la manifestación del poder disciplinario en su estructura mecánica y regulada. Sin embargo, la *Floralis Genérica* muestra un aspecto del poder más reciente (recordemos que esta obra tiene solo dieciséis años) y, por esta razón, más dificultoso de ver, debido a su extrema cercanía. Este nuevo aspecto que emerge gracias a la obra es la *dulcificación* del poder, el ocultamiento de su fuerza y violencia bajo el manto de la ciencia y su palabra anónima.

Su forma curvilínea, oblicua, que emerge del agua, rodeada del verde de la Plaza de las Naciones Unidas, nos sugiere una línea muy distinta a la pronunciada verticalidad, rectitud y urbanidad del Obelisco. Sin embargo, la *Floralis Genérica* no escapa a la estructura de dominación que atraviesa a la sociedad en todos los planos del discurso y de las prácticas.

El poder copia hoy la forma de la tierra. No es lo que se muestra penetrante y subyugante. La antigua relación de poder soberano se debilita porque el centro ya no es la perspectiva principal, y, por tanto, esa forma de coerción ya no se adecua al territorio, que ha tomado otra espacialidad, real y virtual.

Aparece, entonces, nuestro mundo en la *Floralis Genérica*, como no lo hace en el Obelisco. Al observar esta obra, el material del cual está compuesto es ineludible, así como el cielo. El ángulo que forma con el suelo se siente como si fuera la estaca del mundo clavada sobre la paz antigua de la tierra. En contraposición, el mundo que instala la *Floralis Genérica* disfraza la lucha, no como ideología, puesto que no nos brinda una imagen falsa. La cubre con una “paz” que solo puede brindar la técnica, en un mundo tecnocrático.

La dominación se dulcifica en esta obra, del mismo modo que – aunque siempre existan excepciones a la regla– el maestro de escuela ya no ejerce violencia física sobre sus alumnos en el siglo XXI, o no son

socialmente aceptados públicamente los discursos racistas y xenófobos; y, sin embargo, maestros y discursos continúan muchas veces ejerciendo su violencia silenciosa.

El poder se cubre del manto de la naturaleza: bienhechora, equilibrada, anónima, libre. La dominación, configurándose bajo esta nueva luz, tal vez cegadora, que le proveen las prácticas y los discursos de nuestro siglo, adquiere una nueva forma. La forma de la inmediatez. El poder está ahí, siempre lo ha estado, como la flor silvestre que, en su medio natural, nadie se detiene a ver.

Pero el artificio de la flor mecánica manifiesta el hecho de que ella no es la flor silvestre, de que el medio del cual emerge no es su medio natural, de que bajo el mundo construido y regulado permanece intacto aquello que lo niega y que, de un momento a otro, lo hará tambalear reclamando una nueva configuración.

El sistema de poder que figura la *Floralis Genérica* dista entonces del poder soberano y se adecua a lo que Foucault (2006) denomina biopoder. Este no se aplica específicamente a un territorio, como sucede con el poder soberano, ni a los cuerpos, como sucede con el poder disciplinario, si bien territorio y cuerpos no quedan al margen de su campo de aplicación. El biopoder es una forma de poder que se ocupa, por un lado, de “dejar que las cosas sigan su curso” y, por otro, *luego* de que “las cosas sucedan”, establecer regularidades. Así, los individuos ya no son su campo específico de acción, pues no importa *quiénes* queden dentro y fuera de las regularidades esperables, sino las cantidades, las curvas de análisis. El poder construye de este modo sociedades cada vez más abstractas y anónimas, ocultando su dominación en discursos “objetivamente verdaderos”: discursos de las ciencias naturales y sociales, de las ciencias tecnológicas y, sobre todo, de la economía.

Recapitulando, podemos decir que, si el Obelisco puede centrar nuestra mirada de un modo que la *Floralis Genérica* no logra, es porque su función política se ha debilitado y, por tanto, ha devenido objeto de una mirada histórico-monumental (Nietzsche, 2002) que no accede al mundo abierto por la obra de manera vívida y activa. Nadie “cuida” ya de esa obra. Su valor es geográfico e histórico.

Por el contrario, si la *Floralis Genérica* permanece oculta en su significación, si hemos hecho un gran esfuerzo para atravesar las metáforas que la recubren de mensajes esperanzadores acerca de un cambio de paradigma en el que el poder violento pueda ser por fin estallado por la dulzura de la naturaleza, esta escultura puede ser tenida por una obra de arte que continúa reclamando interpretaciones.

Su forma, su tema, sus materiales, su año de instalación y su lugar de emplazamiento dan por resultado la cifra de la lucha entre nuestro mundo y la tierra, pues ellos configuran el poder en el que vivimos, como nuestro medio *natural*, poder descentrado y anónimo de los conocimientos técnicos, gobierno del saber científico sobre la vida de las poblaciones.

Conclusiones

Las esculturas plantean paradojas que nos obligan a repensar nuestras categorías, discursos y prácticas.

¿Existe acaso una “flor genérica”? El arte nos la muestra, al mismo tiempo que la imposibilita. La flor que vemos en la Plaza de las Naciones Unidas no es genérica, es determinada y particular, es única. Y, sin embargo, apunta a una idea de la que no estamos tan distantes. El peligro al que nos acerca esta obra, y que nosotros tomamos como advertencia, es el de pensarnos a nosotros mismos como devenidos de seres humanos con deseos e intenciones a vidas genéricas: calculables, medibles, fraccionables, desechables, modificables genéticamente, productivas, inútiles.

Pero, a diferencia de la dorada Buenos Aires de los años treinta, ya nadie nos mira desde las alturas. Aquel orden prometido de riquezas materiales y simbólicas nos ha sido negado y no hay tribunal de apelación. Comprendernos como sujetos activos en esta situación nos obliga a seguir pensando éticamente frente al peligro de nuestra existencia social. Y ver las obras que nos rodean como espejos de nosotros mismos es un paso indispensable para realizar este camino, que implica el recuerdo de un combate sin final cuya duración se extiende mientras haya un mirar humano.

Indudablemente, nuestra cultura está atravesada por dispositivos de los que es casi imposible evadirse. Pero también en la cultura se encuentran las claves para producir modificaciones que abran nuevamente el fluir de lo que permanecía oculto y negado. Numerosas subjetividades han podido emerger así, históricamente. Piénsese en negritud, en feminismo, en el movimiento LGTB, en pueblos originarios que continúan dando la lucha por el reconocimiento, en naciones invadidas y vapuleadas en nombre de una libertad ficcional. Todas estas luchas encierran sus paradojas. Tal vez incluso puedan existir tan solo de una manera paradójica.

La idea de comunidades abstractas y reguladas por el poder de manera mecánica no está lejos de la realidad. Pero tampoco lo están las claves para su disrupción. Estamos rodeados y atravesados por ellas. En

una última analogía cinematográfica, se trata de resistir a los dispositivos mirando a la cámara.

Referencias

- Archivo Prebisch, Sociedad Central de Arquitectos, Instituto de Arte Americano, *Revista CH-Cuadernos de Historia* N° 9, Buenos Aires, 1998.
- Foucault, Michel, *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Foucault, Michel, *Hay que defender la sociedad* (Clases: 7, 14, 21 y 28 de enero y 17 de marzo de 1976), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Foucault, Michel, *La sociedad punitiva* (Clases: 3 y 10 de enero y 28 de marzo de 1973), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Gombrich, Ernst Hans, *La historia del Arte*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Heidegger, Martin, *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- Liemur, Jorge y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, instituciones, biografías*, Volumen II, Buenos Aires, Clarín, 2010, p. 47.
- Nietzsche, Friedrich, *Consideraciones Intempestivas*, Buenos Aires, Alianza, 2002.
- Zatonyi, Marta, *Una estética del arte y del diseño de imagen y sonido*, Buenos Aires, Kliczkowski, 1997.

De tensiones, conjunciones y sociologías jurídicas: reflexiones a propósito de “El Obelisco y la Flor”

Andrea Gastron

En esa calle de Buenos Aires los árboles crecían inclinados, tanto por el día como por la noche. Qué inútil humillación, era de noche, no había sol ¿Por qué inclinarse? ¿Habían olvidado esos árboles toda dignidad y amor propio?

Manuel Puig

La riqueza del trabajo encarado por Sergio Lobosco y Victoria Villa (2019), por su conexión con el derecho, es ciertamente manifiesta. Pero ella surge también por omisión. Si comparar es “fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o su semejanza” (Real Academia Española), bien podríamos preguntarnos en qué medida son comparables un obelisco y una flor. Este es el punto de partida de las reflexiones que aquí me ocupan.

Lo primero que surge, que podría surgir, es que, de algún modo, se trata de dos monumentos antagónicos en una sociedad binaria, en la medida que ellos representan al principio masculino (el primero) y femenino (el segundo); este antagonismo, que aparece por contraste, pone de relieve las tensiones existentes entre un género dominante y uno sometido. No por acaso, la palabra “antagonismo” remite, en su origen etimológico griego, a *agón* (ἀγών), que significa lucha o combate.

Los autores asumen en su trabajo que el emplazamiento de ambos monumentos en una misma ciudad no es un hecho fortuito, y que su análisis conjunto y simultáneo da a estas representaciones un sentido sociológico del cual probablemente carecería si el estudio fuera realizado por separado. Es decir, parten de la comparación como un punto de vista que, como decimos arriba, tiene en cuenta diferencias y semejanzas.

Esta conjunción en los emplazamientos (la “y” del título) y la decisión del recorte temático y epistemológico en el capítulo citado son, a mi modo de ver, jurídicamente relevantes, o mejor dicho, socio-jurídicamente relevantes, porque implican adoptar un enfoque que va más allá del estudio de ambas obras con una clara demarcación de tiempos, espacios, simbolismos y significados. Es este enfoque lo que, en mi opinión, deja clara la intencionalidad de los autores en la operación de afirmar dos opuestos a la vez, situación que permite profundizar en la identidad de cada monumento, al reforzar las respectivas identidades¹ del obelisco (simbólicamente, lo masculino) y la flor (simbólicamente, lo femenino), dentro de una ciudad plagada de contradicciones como Buenos Aires.

Tensiones y conjunciones son, pues, claves, para entender las significaciones sociológicas de dos monumentos extrañamente emplazados en tan conflictiva situación co-habitacional.

El contraste entre ambos monumentos tiene una gran potencia esclarecedora, pues, por lo que representan, pero también, no menos importante, porque sus respectivas instalaciones se corresponden con momentos (históricos, políticos, económicos) diferentes de nuestra sociedad nacional (en el sentido de Agulla), que se encuentran conectados de algún modo. No está de más recordar, llegado a este punto, que la sociología jurídica, en tanto asume al derecho dentro de un contexto normativo al cual cada cultura atribuye significados (Fucito, 1999), se define a partir de la *historicidad* de las relaciones sociales² (Casagrande, 2019).

El énfasis en la temporalización imprime las relaciones entre saberes que vinculan el presente, el futuro y el pasado. Se trata de discernir qué elementos se privilegian como fuentes de saber, lo que define una mirada sobre el pasado (como atraso, como nostalgia) o sobre el futuro (como utopía o distopía) (Casagrande, 2019).

1 Viene a colación la caracterización de Gilles Deleuze (1994), cuando habla de la identidad de un acontecimiento: “generalmente es *por la identidad* que los opuestos son afirmados a la vez, ya sea profundizando uno de los opuestos para encontrar allí el otro, ya sea elevando una síntesis de los dos (...) [D]os cosas o dos determinaciones son afirmadas *por* su diferencia, es decir, no son objetos de afirmación simultánea sino en la medida en que su diferencia es también afirmada, es también afirmativa. No se trata en absoluto de una identidad de los contrarios, todavía inseparable en tanto que tal de un movimiento de lo negativo y de la exclusión. Se trata de una distancia positiva de los diferentes: no ya identificar dos contrarios a lo mismo, sino afirmar su distancia como aquello que los remite uno a otro en tanto que <“diferentes”>”.

2 La categoría de relación social, axial en clásicos como Max Weber, está atravesada por una disputa hegemónica para dotar de sentido a la “realidad” que se construye socialmente (Berger y Luckmann, 1993).

El Obelisco, tal como lo caracterizan Lobosco y Villa (2019), encarna “solo lo denotado por lo denotado y nada más, discurso prepotente si los hay”, revelando una estética “claramente racionalista (...) en consonancia con un naciente mundo científico”. La prepotencia del saber científico y la racionalidad que pretende su estética caracterizan la instalación del Obelisco ya a partir de su construcción, en un año que, como sostiene Sebreli (2011), marca un último momento de esplendor y anuncia el comienzo de la declinación porteña: 1936, el año en cuestión, señala la implantación de este símbolo fálico de una “nueva ciudad”, metrópoli *art déco*, en consonancia con la apertura de la Avenida 9 de Julio, el ensanche de la calle Corrientes, la construcción de las diagonales, las casas de departamentos “modernos² y los palacios de cine.

No casualmente, el “progreso” que aparece representado en el Obelisco se convierte en el imperativo bajo el cual se construyó el saber sociológico del siglo XIX, que convivía con las teorías jurídicas que miraban a la tradición y a la modernidad (Casagrande, 2019). En este sentido, no está de más recordar que el obelisco es un símbolo solar y que, en su verticalidad, como todos los símbolos axiales, representa el “eje del mundo” o tiene una relación analógica con él. El eje constituye, precisamente, el lugar de enfrentamiento de los contrarios (el ya mencionado *agón*), las dos fuerzas que están en oposición y equilibrio (pasado vs. futuro, tradición vs. progreso, etc.) (Cirlot, 1992).

Por otro lado, sostienen también Lobosco y Villa, el esclavo quiere emular o vivir en la vida del amo y así surge la estética *kitsch* en el arte. Esta definición del *kitsch* como ‘identificación defectuosa’ nos conduce directamente a una serie de categorías explicativas fundamentales en los campos de la psicología³, especialmente a partir de Sigmund Freud (quien la desarrolla en sus textos *El porvenir de una ilusión*, *El males-*

3 Dice al respecto Janine Chasseguet-Smirgel (1991; 123-124): “los sujetos que no han podido proyectar su ideal del yo sobre su padre y su pene (me refiero aquí a los sujetos masculinos) y por eso hicieron identificaciones defectuosas, se verán llevados, por razones narcisísticas evidentes, a conferirse la identidad que les falta, para lo cual recurrirán a diversos medios; la creación representará uno de estos. La obra así creada simbolizará el falo, en tanto la identidad lacunar es asimilada a la castración. La identificación imposible con el padre (o con sustitutos paternos) hará empero que el sujeto fabrique y no engendre su obra, que, como él mismo, no obedecerá al principio de filiación (...) Hijo de nadie, el creador que describo no podría ser el padre de una obra auténtica, que extrajera sus fuerzas vivas de una libido rica y plena. La identidad que se confiera será obligatoriamente usurpada, porque se funda en la negación de su pertenencia a una estirpe. El falo simbólico así creado no podría ser a su vez sino ficticio, es decir, no otra cosa que un *fetiché*”.

tar en la cultura y *El fetichismo*) y de las ciencias sociales (sobre todo, en la tradición marxista⁴): el fetiche.

La noción de *fetiché*, que al ser analizada, ostenta diferencias importantes de acuerdo con cuál sea el marco referencial de qué se trate⁵, se caracteriza siempre, al igual que el *kitsch*, también por lo falso y lo faltante.

Lo cierto es que, ochenta años después de su emplazamiento, el Obelisco porteño sigue congregando movilizaciones políticas, protestas callejeras, marchas impulsadas por actores sociales o sindicales, celebraciones deportivas, intervenciones artísticas: una convocatoria vario-pinta, heterogénea y popular, en muchos casos con obvias connotaciones de género en el seno de una sociedad patriarcal (basta con detenerse a mirar las consignas y pancartas bajo las cuales nacen y se desarrollan varias de estas congregaciones urbanas).

La contraposición con la Flor no es obvia y este es un hallazgo de los autores de un trabajo que merece ser ponderado: un monumento joven, ladeado, curvilíneo y dinámico, rodeado de agua, de jardines y de edificios de escasa altura. Como al Obelisco, a la Flor ninguna otra construcción le hace sombra; como a él, lo rodea un área despejada y luminosa.

La Flor ve la luz también en un momento crucial de la vida política nacional, cuando la sociedad aún no se había repuesto de la primera gran crisis económica del siglo XXI y una de las peores de las que la memoria colectiva argentina reciente tenga registro. Crisis, decadencias y esperanzas, he aquí los ciclos históricos de los que nos hablan ambos monumentos...

Tampoco es obvia en ambos casos la referencia al poder y sus reminiscencias foucaultianas, una microfísica que permea los resquicios de todas las capas sociales, un biopoder omnipresente: no por nada, el panóptico de Bentham, un dispositivo destinado a la vigilancia, “que vale tanto para las escuelas como para los hospitales, las prisiones, los reformatorios, los hospicios o las fábricas” (Foucault, 2005), se yergue altivo, sobre todo y sobre todos. No por nada, el Obelisco muestra en la punta cuatro ventanas, por las que nadie parece asomarse, pero que todo lo ven.

4 Así, por ejemplo, Marx (1986) utiliza el término “fetichismo” al referirse a las mercancías, para definir las relaciones entre personas que solo se entienden en función del intercambio de objetos (“valor de uso/valor de cambio”). De este modo, para el autor, las personas se consideran unas a otras solo en función de las mercancías que producen, compran o venden.

5 Excede el propósito del presente trabajo profundizar en este tema; sugerimos, entre la amplia bibliografía existente, ver Grüner (2009).

Si el Obelisco convoca multitudes diversas, y en ello reside su presencia altiva y axial, los vínculos de la Flor con el poder son más sutiles, pero no por ello menos trascendentes: su vecindad, en especular complementariedad con el edificio de la Facultad de Derecho, el soberbio palacio dórico construido con elementos del neofascismo italiano, y concebido como sede de los estudios universitarios de presidentes, políticos, parlamentarios y jueces argentinos, así lo atestigua.⁶

La imagen de lo especular no fue aludida por azar. Las mujeres, dice Celia Amorós (1988), no contamos con poder, solo tenemos influencia, que no es poder real, sino solo un pálido reflejo del poder real. Como los espejados pétalos de la Flor de Buenos Aires, que reflejan imágenes que le son ajenas, la in-fluencia es poder “a través de otros”: poder mediatizado, indirecto, cuyo dominio queda circunscripto a un solo lugar, porque no puede transitar.

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, con la col. de Ana E. Kunz, *El Profesor de Derecho. Entre la vocación y la profesión*, Buenos Aires, Cristal, 1990.
- Amorós, Celia, “Mujeres, feminismo y poder”, Madrid, Forum de Política Feminista, 1988 [mimeo].
- Berger, Peter, y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- Casagrande, Agustín, “Del progreso Estatal al presentismo local. Historia sociológica y sociología jurídica en las aulas de derecho”, Fucito, Felipe; Enrique Zuleta Puceiro y Andrea Gastron (comp.), *Temas socio-jurídicos fundamentales*, Colección Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Derecho, Departamento de Ciencias Sociales, 2019 (en vías de publicación).
- Chasseguet-Smirgel, Janine, *El ideal del yo. Ensayo psicoanalítico sobre la “enfermedad de idealidad”*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 9ª ed., Barcelona, Labor, 1992.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Fucito, Felipe, *Sociología del derecho. El orden jurídico y sus condicionantes sociales*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial Universidad, 1999.
- Grüner, Eduardo, “De un discurso (el de Marx) que no sería semejante (al de Freud), o desde una poética del Fetiche”, AAVV., *Conjetural Revista Psicoanalítica*, N° 50, México, Siglo XXI, 2009.

6 En efecto, capacitar a la clase dirigente en general y política en particular fue la meta de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires a partir de la Reforma de 1905, cuando tuvo lugar una modificación del Plan de estudios de la carrera de abogacía, que introdujo contenidos “generalistas” (a través de materias como Sociología, Economía política, Teoría del Estado, Historia, Filosofía, Finanzas, etc.) con el objetivo explícito de dar una “formación general” a la dirigencia (Agulla, con la col. de Kunz, 1990).

- Lobosco, Sergio y Victoria Villa, “El Obelisco de Alberto Prebisch y la Floralis Genérica de Eduardo Catalano. Un análisis comparativo estético-político”, Buenos Aires, 2019 (incluido en el presente volumen).
- Marx, Carlos, *El Capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Recuperado de <http://www.rae.es/>.
- Sebreli, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

Representaciones artísticas de la Justicia en Buenos Aires: *La Justicia Social* de Leone Tommasi

María Ángela Amante y Agustina Vázquez¹

Introducción

En el presente capítulo, nos vamos a centrar en el análisis de una escultura en particular (estudio de caso), que tomaremos a modo de síntesis de nuestra experiencia en el trabajo: *La Justicia Social*, de Leone Tommasi.

Las representaciones artísticas tienen una gran importancia en todas las formas de vida social conocidas: están presentes desde el propio surgimiento de la humanidad, reflejando valores tanto éticos como estéticos, y evidencian las características propias de la estructura de dominación social.

Dado que todo signo artístico está ligado al contexto social, el análisis sociológico es pertinente para ayudar a conocer el fenómeno artístico en su dimensión social (Gastron y Kühne, 2012).

Las obras de arte permiten descifrar las significaciones de una época, de un género y un grupo social. En esta dinámica, el estudio de las relaciones entre el arte y el derecho resulta sumamente fecundo para entender algunos aspectos de los procesos jurídicos, en particular, los símbolos y rituales judiciales. Es que las imágenes culturales y artísticas impactan directamente sobre la conformación de las personas sociales, y poseen una decisiva influencia en los comportamientos sociológicos jurídicamente relevantes.

Las esculturas forman parte de la caracterización del sistema legal, en tanto constituyen precisamente medios de conocimiento y de comunicación de los que se vale el poder para imponer un determinado orden jurídico (lógicamente funcional a las estructuras económica y política),

¹ Este capítulo fue expuesto en las XX Jornadas de Investigadores/as y Becarios/as en Ciencias Jurídicas y Sociales, Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 8 al 10 de septiembre de 2016, y publicado en García, Lila y Pablo Eduardo Slavin (comp.), *Adelantos de investigación en ciencias jurídicas y sociales*, Universidad Nacional de Mar del Plata. La versión aquí reproducida fue adaptada para la presente publicación.

dando al derecho un contenido que va más allá de su normatividad, y que lo convierte, además, en un hecho tanto ficcional (entendido como un relato, una narración, un puente entre el mundo del “ser” –la realidad– y el mundo del “deber ser”) como estético (en tanto, en el marco artístico, la violencia es reemplazada por la palabra o por la ley) (Tedesco, 2007, y Duvignaud, 1988, cit. en Tedesco, 2007).

En el caso del valor “Justicia”, y como parte del mundo jurídico, este marco interpretativo se inserta en (y se vincula a) determinada estructura de dominación social² y política, en la cual el derecho funciona otorgando legitimidad (el “Estado” de derecho).

En nuestro medio, lograr la cohesión social fue concretamente una meta política de la dirigencia argentina, en tanto “crear una conciencia nacional” formó parte del proyecto social y educativo (exitosos, al menos hasta la década del 30³) de quienes detentaron el poder hasta comienzos del siglo XX. En este contexto, la utilización de ciertas imágenes “adornando” los espacios públicos (como las calles, las plazas, los edificios tribunales, las instituciones educativas, las academias o los museos) resultaron fundamentales (Gastron y Kühne, con la colaboración de Amante, 2013).

Si las representaciones escultóricas fueron claves para reforzar la cohesión social en los momentos iniciales de nuestra sociedad nacional (etapa de “integración” según Agulla, 1991), no lo fueron menos en las etapas posteriores, aunque entonces hayan modificado su función, poniendo en evidencia, como decíamos, una determinada concepción del poder y del Estado.

La Justicia Social: una ironía en la historia argentina

El encargo, elaboración, emplazamiento y pérdida de esta obra tuvieron lugar durante una época por demás compleja de la historia argentina, cuyas consecuencias se extendieron, como luego veremos, más allá de los años cincuenta. En efecto, desde los años cuarenta hasta

2 Remitimos aquí a la definición de estructura de dominación de Juan C. Agulla (1984, y 1991). Entendemos por “ideología” en el sentido de Mannheim (1993), que implica que la perspectiva que adopta una persona para recoger información o para ver las cosas se vincula con su ubicación en un momento histórico, en un contexto social, en determinado grupo o clase.

3 En efecto, la conocida generación del 37 y más tarde la del 80 se propusieron (y de hecho lograron) este objetivo con una población mayoritariamente conformada por inmigrantes provenientes de diversos países (en especial, Italia, España y Europa del Este), siendo para ello una herramienta fundamental el acceso a un sistema educativo gratuito, obligatorio, laico, estatal y de excelencia (teniendo en cuenta los parámetros de la época), que aseguró a varias generaciones de argentinos el aprendizaje de una cultura, una historia y una lengua comunes (Agulla, 1984b).

los noventa del siglo XX, en nuestro país tuvo lugar una dinámica que, con avances y retrocesos en varios sentidos, reflejó el agotamiento del proyecto nacional de la Constitución de 1853-60 (Romero, 2012). En ella, se observó la alternancia de políticas populistas (que “descubren” las desigualdades sociales), desarrollistas (que intentan su superación) y autoritarias (que reprimen los intentos por descubrirlas y superarlas). Los episodios de violencia política signaron este período, en la cual fueron frecuentes las interrupciones al sistema democrático y la suspensión de las garantías constitucionales.

Simultáneamente, esta época también fue testigo de grandes cambios en la situación jurídica (formal) de las mujeres, las cuales pasaron de ser actores políticos pasivos a ejercer roles públicos de mayor visibilidad (Rigou, 1994).

Como consecuencia de la crisis económica de los años treinta, muchas mujeres pertenecientes a los sectores bajos y medios de la población, tanto en la Argentina como en países vecinos (Chile y Uruguay, por ejemplo), debieron salir a trabajar y desarrollarse fuera del ámbito doméstico. Este hecho, para ellas mismas, no estuvo exento de contradicciones y ambivalencias, en un período histórico en el cual no se habían modificado actitudes culturales profundamente enraizadas, que definían el hogar como el lugar al cual las mujeres estaban “naturalmente” destinadas (Lavrin, 1995).

Más tarde, las luchas contra la discriminación de género de los años sesenta (la denominada en los países centrales “Segunda Ola del feminismo” o “Women’s Lib”) reflejaron los esfuerzos de los grupos de mujeres por consolidar espacios ocupados en el mundo político y profesional.⁴

Las consecuencias jurídicas de todo este proceso fueron vastas, y así se proclamaron, en nuestro país, importantes leyes que legitimaron el nuevo escenario femenino y social, y dieron cuenta de algunas conquistas en relación con el mejoramiento de la situación de las mujeres.

Sin embargo, las mismas mujeres que veían ampliar sus derechos civiles, laborales y políticos de manera elocuente, también fueron víctimas en una época signada por violencias diversas, públicas y privadas.

El mundo del arte no fue ajeno a los movimientos sociales y políticos que marcaron la época y los distintos tipos de violencias (doméstica, callejera, estatal, etc.) tuvieron un gran impacto en la producción

4 Así, señala Cecilia Braslavsky (1986) que en 1970, trabajaban fuera del hogar el 24,8% de las mujeres de doce y más años de edad, y en 1980 lo hacían el 26,9% de aquellas que tenían catorce años o más. Esta última proporción aumentaba entre las mujeres en edad de ser madres jóvenes, y en particular entre las viudas y divorciadas.

artística del momento, tanto en la mirada de los artistas como en el producto de esta inspiración.

Si las obras artísticas supieron representar simbólicamente diversas formas de violencia, no sorprende que ellas mismas hayan sido también violentadas, arruinadas o profundamente dañadas. Al respecto, sostiene Magaz (2007) que muy frecuentemente, las esculturas y monumentos que integran el patrimonio artístico de Buenos Aires sufrieron graves deterioros, como consecuencia de *graffitis*, hurtos, atentados con bombas, abandonos, descuidos, que incluyen la erosión de factores ambientales (tales como la humedad, la lluvia, la vibración de los vehículos, el frío, etc.), o bien debido a sus habituales traslados o emplazamientos provisorios.

El caso que aquí nos ocupa, “La Justicia Social”, se situaba al frente del ex-edificio de la Fundación Eva Perón de Ayuda Social, hoy sede de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, sobre la avenida Paseo Colón 850 de la Ciudad de Buenos Aires, y hoy se encuentra perdida.

La obra fue realizada por Leone Tommasi, pintor y escultor de origen italiano. Este realizó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma, los continuó en la de Brera, en Milán, donde se diplomó, y trabajó en la Escuela de Arte Estático de Pietrasanta. Entre los años 1950 y 1954 viajó a la Argentina para realizar varias esculturas, algunas de ellas con un notable contenido social, tal como la que aquí comentamos.

La escultura formaba parte de un grupo integrado por diez piezas de seis metros de altura realizadas en mármol de Carrara, emplazadas en el frontispicio superior del edificio mencionado. Estas obras representaban, de izquierda a derecha, una figura masculina de trabajador (1), una figura femenina que muestra una actitud equitativa con respecto al trabajo y la riqueza (2), un descamisado (3), Eva Perón (4), Juan D. Perón (5), el libertador general San Martín (6), una figura femenina y las fechas claves de la Argentina (7), una figura masculina (8, no hay fotografía), niño y mujer que sostienen un libro (9) y una figura masculina (10, probablemente los derechos de la ancianidad) (Casellato, 2008).

Lo interesante de este grupo escultórico es que nos permite una interpretación acerca de cómo concebía el Justicialismo a la “justicia social”, a través de fuentes no textuales, además de otras fuentes documentales.

En efecto, tomando como base el Informe elaborado por la Comisión del Monumento (y que fuera publicado en *La Nación*, 26/7/1953), suponemos que la “Justicia Social” es la escultura que se encuentra

representada en la segunda de las obras detalladas. Este supuesto se fortalece en virtud de que, en dicha escultura, la figura femenina muestra una actitud equitativa con respecto al trabajo y la riqueza.

Se suma, además, otro indicio: dentro de este grupo escultórico, solo se encuentran representadas cuatro figuras femeninas, de las cuales debemos descartar a las otras tres, dado que en una se recrea la figura de Eva Perón (escultura 4), otra simboliza la Carta Magna (“La estatua de la Constitución”, que aparece en la escultura 7) y la obra restante representa a una mujer y un niño (escultura 9).

La escultura pretende, pues, mostrar que la justicia social “distribuye los bienes materiales y espirituales haciendo menos ricos a los ricos y menos pobres a los pobres (...). Su expresión es una figura de mujer que rechaza con una mano a la soberbia del privilegio y levanta con la otra a la humildad de un descamisado. El rostro de la figura central está inclinado hacia la humildad. Junto a la soberbia: dinero, símbolo del privilegio económico; una corona, símbolo del privilegio político, y un escudo nobiliario, símbolo del privilegio social. Junto a la humildad: cadenas...” (Fuente: *La Nación*, 26/7/1953).

En cuanto a la obra “Justicia”, que no integró el grupo escultórico ubicado en la Fundación Eva Perón y solo se desarrolló en bocetos, es interesante destacar que, a diferencia de las caracterizaciones tradicionales (típicamente, una mujer con una venda en los ojos, sosteniendo una espada y una balanza), aquí se proyectaba utilizar la alegoría de un hombre, “con expresión muscular de energía en su rostro, pero de bondad en su mirada. Su brazo derecho extendido hacia el horizonte, acusando a los enemigos del amor, que son los enemigos del hombre, del pueblo y de la humanidad, y su brazo izquierdo en cualquier posición tiene el puño cerrado...” (Fuente: *La Nación*, 26/7/1953).

Cabe agregar que tanto “Justicia Social” como “Justicia” estaban destinadas al grupo escultórico del Monumento al Descamisado, luego Monumento a Eva Perón, también proyectado por Tommasi, pero que nunca se llevó a cabo.

De estas diez esculturas, se sabe que la séptima, que se conoce como “La estatua de la Constitución”, es la que actualmente se encuentra en la ciudad de Barranqueras, Chaco. Luego del derrocamiento de Perón el 16 de septiembre de 1955, y ya instaurado el gobierno de facto, en el mes de diciembre de ese mismo año, se retiraron las esculturas del frente del edificio de la avenida Paseo Colón y fueron trasladadas a los galpones del Servicio Nacional de Arquitectura, en Dock Sud, aunque luego se perdió información acerca de su paradero.

Parte de las esculturas fueron destruidas y otras arrojadas al Riachuelo, desde cuyas márgenes se recuperaron tres en el año 1996; estas se encuentran en la actualidad en la quinta de San Vicente (Fuente: Garrappa, 15/11/2012). La violencia que rodea el hecho en sí de la destrucción de una obra de arte, como el destino de sus restos (arrojados y sumergidos en aguas pútridas) no puede ser considerada anecdótica; no es ajena, en modo alguno, a un mensaje que bien puede ser contextualizado en una época y lugar determinados: es claro que se trata de una situación que arroja luz tanto sobre el mensaje político que desea transmitirse, como sobre sus propios canales de trasmisión.

Conclusiones

El arte se inserta en el tiempo y en el espacio, allí donde hay humanidad, conservando, como dice Barbarito (1990), aquello que los hombres experimentan de la existencia, mostrando “los insolubles antagonismos de la realidad”.

La preeminencia que las artes visuales, entre las cuales la escultura, detentan en Occidente, tiene relación sin dudas con el lugar privilegiado que adquiere el sentido de la vista respecto de los otros sentidos en nuestra cultura. Como sostiene Whitehead (1944), “[I]a debilidad de la epistemología de los siglos XVIII y XIX consiste en que se fundaba puramente en la estrecha formulación de las percepciones sensoriales. Y entre los diversos modos de sensación, la experiencia visual se destacaba como el ejemplo típico”.

Esta situación se extendió incluso más allá, hasta los años setenta del siglo XX, momento en el cual hicieron su aparición las “nuevas tecnologías”, que impactaron profundamente en numerosos ámbitos, entre los cuales se encuentra el mundo artístico.

Dicho sea de paso, este estado de cosas se presenta absolutamente ligado al predominio de lo varonil, en un orden sensorial que ha jerarquizado la experiencia visual respecto de otras experiencias sensoriales (Lenarduzzi, 2013).

Por eso, no es extraño que las decisiones acerca de qué representar artísticamente, en qué circunstancias, con qué perspectiva o en qué espacio visual, sean también decisiones políticas: los contrastes y antagonismos entre lo que se ve y lo que se oculta también constituye parte de la lucha por el poder simbólico (o poder, a secas) en la sociedad.

Así operan y se consolidan oposiciones binarias que organizan las diferencias entre los sexos y los estereotipos de género, configurando espacios exteriores e interiores, tanto en calles, plazas y cementerios, como al interior de edificios públicos, museos o instituciones judiciales

(Lagunas, Ramos, Simoni y Cipolla, 2010). Y esto ha sido una constante a lo largo del tiempo.

El arte es eminentemente sensible. Y el tema de lo justo jamás le ha sido ajeno.

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires, Docencia, 1991.
- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984a.
- Agulla, Juan Carlos, *Estudios sobre la sociedad Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984b.
- Barbarito, Carlos, “Acerca de las vanguardias”, AA.VV., *Arte argentino siglo XX*, Buenos Aires, Premio Bienal de Crítica de Arte “Jorge Feinsilber”, 1990, p. 7-30.
- Braslavsky, Cecilia, *La juventud argentina: informe de situación*, Buenos Aires Centro Editor de América Latina, 1986.
- Casellato, Pier Antonio, “Leone Tommasi y su obra de escultor en la Argentina”, *Revista del Instituto histórico municipal de San Isidro*, N° XXII, Municipalidad de San Isidro, 2008.
- Fundación Ciudad Limpia, “‘Ciudad Limpia’ también colabora en Barranqueras” [en línea]. Recuperado de <http://fundacionciudadlimpia.org/qciudad-limpiaq-tambien-colabora-en-barranqueras/>.
- Garrappa, Jorge Alberto, “Leone Tommasi, el arquitecto de Perón”, 15/11/2012. Recuperado de <http://jgarrappa.blogspot.com.ar/2012/11/leone-tommasi-arquitecto-de-peron.html>.
- Gastron, Andrea L. y Viviana Kühne, “El género y la representación simbólica de la Justicia en la obra de Rogelio Yrurtia”, Viedma, XIII Congreso Nacional y III Latinoamericano de Sociología Jurídica “Debates socio-jurídicos en torno a los cambios sociales en Latinoamérica”, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Atlántica, y Sociedad Argentina de Sociología Jurídica – SASJU, noviembre de 2012.
- Gastron, Andrea L. y Viviana Kühne, con la col. de Ma. Ángela Amante, “Os símbolos da Justiça do ponto de vista do gênero: História de dois casos paradigmáticos / Los símbolos de la Justicia desde el punto de vista del género: historia de dos casos paradigmáticos”, Alves de Souza, Wilson, Wálber Araújo Carneiro e Fábio Periandro de Almeida Hirsch (comp.), *Acesso à Justiça, cidadania, direitos humanos e desigualdade socioeconômica: uma abordagem multidisciplinar. Estudos em homenagem ao Professor Ricardo Rabinovich-Berkman*, Salvador, Bahia, Editora Dois de Julho, 2013, p. 13-41.
- Lagunas, Cecilia; Mariano Ramos; Paula Simoni y Damián Cipolla, “Cuestiones en torno al patrimonio cultural de las mujeres. Espacios civiles, culturales e identidades en la provincia de Buenos Aires. Perspectivas teóricas y metodológicas”, Testa, Amalia; Cecilia Lagunas y Nélica Bonacorsi (ed.), *Cultura, saberes y prácticas de mujeres*, Neuquén, EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, 2010, p. 29-48.
- La Nación*, Buenos Aires, 26/7/1953.

- Lavrin, Asunción, *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile and Uruguay 1890-1940*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995.
- Lázara, Juan Antonio, “Dos siglos de representaciones artísticas de la libertad”, *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N° 53, octubre de 2010, p. 5-64. Recuperado de http://www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_53/53_1_lazara.pdf.
- Lenarduzzi, Víctor, “La música y el código del cuerpo”, revista *Noticias*, Buenos Aires, 22/3/2013, p. 77-85.
- Mannheim, Karl, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, 1a. reimpresión de la 2a. ed., México, F.C.E., 1993.
- Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.
- Magaz, María del Carmen, *Monumentos y esculturas de Buenos Aires: Palermo, espacios simbólicos y arte público*, Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2013.
- Magaz, María del Carmen y María Beatriz Arévalo, “El cementerio de la Recoleta, atractivo turístico de la Ciudad de Buenos Aires”, *Revista Signos Universitarios*, Vol. 12, N° 24, Buenos Aires, Universidad del Salvador, 1993, p. 27 a 42.
- Porter, Santiago, “Evita”, *Fundación MALBA. Colección on line*. Nro. de inventario: 2011.19, 2008. Recuperado de <http://www.malba.org.ar/coleccion-online/decada/2000/?idobra=2011.19>.
- Rigou, María M., *La femineidad. El paso de una creencia a una idea*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 1994 [tesis doctoral inédita].
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Tedesco, Ignacio F., *El acusado en el ritual judicial. Ficción e imagen cultural*, Buenos Aires, Ediciones del Puerto, 2007.
- Whitehead, Alfred North, *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, Losada, 1944.

Anexo

Grupo escultórico emplazado en la Fundación Eva Perón



Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Fundacion_Eva_Peron_-Ca_1950-HIA-T8-235.jpg.



Escultura 1



Escultura 2



Escultura 3



Escultura 4



Escultura 5



Escultura 6



Escultura 7



Escultura 9



Escultura 10

Fuente: Casellato (2008).

Escultura *De la Constitución*, luego de tareas de limpieza y remoción de aerosoles, en su actual emplazamiento en Barranqueras (provincia de Chaco)



Fuente: Elaboración propia, sobre la base de Fundación Ciudad Limpia [en línea].

Restos del Monumento al Descamisado (luego Monumento a Eva Perón), de Leone Tommasi, rescatados del Riachuelo, en San Vicente (provincia de Buenos Aires)



Fuente: Santiago Porter (2008). Fundación MALBA, Colección *on line*.

Una mirada acerca de las violencias en la Argentina a través del arte escultórico¹

Andrea L. Gastron

Introducción

Para imponer un orden jurídico, no basta con un conjunto de normas positivas: como bien se sabe desde antiguo, por ejemplo en culturas ágrafas, es necesario apelar a imágenes que son construidas a través de la literatura (como en el caso de los cuentos, novelas o poesía, por ejemplo) y, visualmente, mediante la pintura, la escultura, el cine, la fotografía, la arquitectura (de los edificios públicos y tribunalicios, las facultades de derecho, las cárceles, comisarías, y sus respectivos adornos, ornamentos o muebles), e incluso mediante hábitos en el vestir, el peinado o maquillaje de los operadores jurídicos. Los factores estéticos tienen, pues, un papel central, no solamente en los procesos de elaboración, sanción, interpretación y aplicación de las normas jurídicas, sino también en la inequitativa asignación de los roles y status sociológicos, con su consiguiente desigual distribución de los recursos materiales y simbólicos.

Esto se explica, según Norbert Elias (1989), por la dinámica propia de las transformaciones culturales y psíquicas que han ido operando a través del tiempo en la configuración de las instituciones jurídicas, y más específicamente, con aquellas que se asocian al castigo. Así, la conformación opera en un doble sentido: por un lado, en la limitación de las pasiones, inclinaciones e impulsos de los individuos, producida a través de un proceso de “acortesanamiento” en el cual la falta de realidad y la violencia han ido siendo reemplazadas por sustitutos tales

1 Una primera versión del presente capítulo fue presentada a las V Jornadas Nacionales de Política Educativa sobre la Enseñanza de la Filosofía y IV Jornadas Internacionales de Filosofía de la Educación. En homenaje al Dr. Gregorio Weinberg: “La violencia simbólica y real. Fantasmas, imaginarios y narraciones: transformaciones socio-educativas, a partir de la intervención filosófica”, organizadas por el Grupo de Análisis Político de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, los días 28 y 29 de abril de 2017, en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), y publicada en Lobosco, Marcelo; Daniel Román March y Hernán Murano (comp.), *La condición humana en la era de la posverdad*, Buenos Aires, Biblos, 2018, p. 305-316. ISBN 978-987-691-660-8. La presente versión fue modificada y adaptada a los requerimientos de esta publicación.

como los sueños, los libros o los cuadros. Y, por otro lado, en el proceso de ocultamiento de las penas capitales y corporales que antes se realizaban en público, y que, al comenzar a ser considerados como actos de mal gusto, sobre todo por parte de las élites europeas (por ejemplo, los rituales de la muerte judicial, la demostración del sufrimiento del agresor, etc.), fueron traspasadas a un espacio “detrás del escenario” (los muros de las prisiones, cárceles o alcaldías). Como consecuencia, en la actualidad, los espacios en los que se efectivizan los castigos y las penas judiciales son escondidos, y quedan fuera de la vista de la mayoría de los individuos.

A estas circunstancias deben sumarse las características propias del quehacer artístico. De acuerdo con Boris Groys (2016), el arte es esencialmente social, es político y, aun cuando su función comunicativa haya sido tradicionalmente subsumida por su función estética, es esencialmente comunicativo, ya que comunica imágenes acerca del mundo, actitudes y emociones de los artistas, disposiciones culturales de una época, su propia materialidad. Y lo hace presentando ciertos contenidos políticos bajo una forma estéticamente atractiva, a la manera de una “publicidad”.

Por todas estas razones, consideramos que analizar el papel que cumplen las representaciones artísticas es crucial para comprender el mundo del derecho.

Relación de las esculturas con la política y el derecho

Si bien los ciudadanos no siempre somos conscientes de su presencia, las estatuas y monumentos forman parte del paisaje urbanístico cotidiano, y por lo tanto, su influencia estética es innegable: ellos se integran en el imaginario urbano y en la memoria de los habitantes del lugar (Magaz, 2007).

Cada emplazamiento posee una intencionalidad política; normalmente, la conmemoración de algún suceso pasado o alegoría con significación en el presente. Este es un dato que ayuda a entender su importancia política y sociológica. Como afirma García Canclini (1989), el patrimonio común que el Estado promueve constituye un recurso para consolidar una identidad compartida; este “existe como fuerza política en la medida que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos”.

En este sentido, Lázara (2010) afirma que, aun cuando la historia de las artes plásticas no es totalmente sincrónica con la historia de las

ideas políticas², son los gobiernos de turno quienes deciden qué o a quién se debe homenajear y recordar, y qué se debe condenar al olvido, y hacen uso del monumento como forma de construir el pasado y proyectar el futuro.

La escultura constituye un arte fundamentalmente visual. Y las artes visuales devinieron privilegiadas en el mundo occidental.

En efecto, el sentido de la vista se ubicó en un lugar preeminente respecto de los otros sentidos en nuestra cultura, ya que en tanto garante de la distancia, permite objetivar y dominar. Y su rol fue clave en el establecimiento de la diferenciación y desigualación entre las distintas capas de la sociedad.

Este proceso, al parecer, comenzó a gestarse en el siglo XVI, cuando se hizo necesario que los estratos altos marcaran su distancia con respecto a los estratos inferiores (Elias, 1989).

El arte se vinculó a este proceso a medida que los individuos se fueron sustrayendo de la experiencia corporal de la festividad. Así, la aristocracia fue creando una cultura en la que surgieron diversiones rígidas y “tediosas” (según el gusto plebeyo), destinadas a ser consumidas en silencio, en posición sentada o inmóvil, tales como la música o el ballet “clásicos”. Paralelamente, las exuberantes festividades tradicionales empezaron a ser vistas como inapropiadas o vulgares, tanto para los señores y señoras de la corte como para los negociantes y profesionales, cuyos modales estos imitaban.

En consecuencia, las formas de experiencia sensitiva más corpóreas no formaron parte de las formas de arte “serio” y, debido a cercanía y proximidad, quedaron ubicadas en el lado opuesto, como un arte “inferior”, arte popular, cultura de masas, etc.

No está demás agregar, llegado a este punto, que, en un orden sensorial que ha jerarquizado la experiencia visual respecto de otras experiencias sensoriales, esta situación se encuentra absolutamente ligada al predominio de lo varonil. De este modo, la mirada que resulta legitimada, entiende al arte como auténtico, superior y masculino (la “alta cultura”, las “bellas artes”), mientras proyecta sobre la cultura de masas (la “cultura popular”) la sombra de lo inauténtico, inferior y femenino (Lenarduzzi, 2013).

Como sostiene John Berger (1972), “los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se con-

2 En el caso de los monumentos públicos la asincronicidad dada no es tan desajustada como en otras representaciones artísticas. El autor compara el caso de los monumentos públicos con el de las obras arquitectónicas, donde se observa una asincronicidad mayor, dado el mayor tiempo de elaboración que conllevan.

templan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. Hay una clase de pintura europea al óleo cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres. Esta clase es el desnudo. En los desnudos europeos encontramos algunos de los criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones”.

Paradójicamente, los cuerpos esculpidos a veces son despojados de sus atributos sexuales femeninos, siendo cubiertos por largas túnicas, para aparecer más bien como figuras andróginas (así, la “Justicia” de Rogelio Yrurtia, la “Justicia Social” de Leone Tommasi, el bajo relieve “Justicia” de Luis Perloti, o la estatua “Justicia Social” del mismo autor).

Los recorridos de las estatuas

Un hecho parece claro: en nuestro medio, las estatuas son desemplazadas con cierta frecuencia. Según los expertos, con demasiada frecuencia, si se las compara con las de otros lugares del mundo.

Así, el arquitecto José María Peña habla de una “manía andariega” de las esculturas en la Ciudad de Buenos Aires. A modo de ejemplo, en una investigación centrada en la historia de la Plaza San Martín, se observó que, a lo largo de solo dieciocho años, varias esculturas habían sido trasladadas (Magaz, 2007).

Las razones esgrimidas son, además de las motivaciones políticas, morales (el decoro, generalmente relacionado con la desnudez) o los cambios de mentalidades de época, la destrucción, el reemplazo por otro monumento y la remodelación de calles y paseos. Pero en la práctica, surgen otro tipo de razones: el Monumento a Falucho fue reemplazado por el de Esteban Echeverría al final de la calle Florida, coherentemente con el espíritu aristocrático que había adquirido la Plaza San Martín a comienzos del siglo XX (Magaz, 2007).

Este dato, que puede aparecer como anecdótico en la observación de nuestro objeto de estudio, nos ha llamado poderosamente la atención. De algún modo, el oxímoron resulta sumamente revelador, puesto que, lejos de lo que la imagen de toda estatua podría sugerir (densidad, quietud, permanencia, dureza, perpetuidad, estabilidad, fijeza, inmutabilidad, inalterabilidad), las esculturas en la Argentina (y no solo en Buenos Aires) semejan, más bien, a cuerpos que no descansan, que se encuentran siempre en estado de transitoriedad, de inquietud.

Es claro que, en una sociedad conformada en gran medida por inmigrantes³, en la que además se invisibilizó a una parte importante de la ciudadanía (valga como ejemplo la población negra y afrodescendiente, llegada para servir como mano de obra al actual territorio argentino con anterioridad a la abolición de la esclavitud), la noción de desempleamiento queda asociada, por su fuerte carga simbólica, a la de desarraigo: una población migrante es una población que se des-garra, que se des-plaza, que pierde sus raíces.

Al igual que sucede con las estatuas, en algún sentido, también los cuerpos de los esclavos y de otros migrantes perdieron y pierden sus raíces, y con ello, se destruyen, son dañados, son violentados, son lastimados. Y, al igual que a aquellas, también se los viola, se los vandaliza, se los oculta. El lenguaje y sus analogías son un fuerte indicador de esta asociación simbólica, y por ello consideramos que analizar los recorridos de las estatuas, y no solo sus características, es también una manera de conocer una sociedad y su derecho.

Así, por ejemplo⁴, “Justicia” o “Equidad” de Rogelio Yrurtia, bien puede asociarse con el error⁵, la “Justicia” de Lola Mora, con el exilio⁶, “Justicia” y “Justicia Social” de Leone Tommasi, con el aborto y la

3 En efecto, según Gino Germani (1962), la intensidad y volumen de la inmigración respecto de la población nativa residente alcanzaron, en la Argentina, niveles inéditos en la historia mundial. Este reconocido autor no encuentra otro caso similar (incluso entre países con gran inmigración, como los EE. UU.) en los cuales “por más de sesenta años los extranjeros representaron alrededor del 70% en la ciudad capital (...) y casi la mitad en el grupo de provincias de mayor peso demográfico y económico”.

4 Dados los objetivos del presente artículo, únicamente mencionamos aquí los recorridos de estas cinco estatuas, y aquellas características que posibiliten llevar a cabo el análisis propuesto. Por otro lado, varias de ellas han sido objeto de análisis más minuciosos en otros capítulos de este mismo libro. A los fines de completar la información existente sobre nuestro objeto de estudio, remitimos a otras presentaciones y publicaciones del equipo, tales como Gastron, Kühne y Amante (2013), Gastron (2016), Amante, Gastron y Vázquez (2016) y Gastron y Kühne (2012), etc.

5 Su incorporación a nuestra investigación se originó a partir de un relato, algo extraño, que nos fue referido por una profesora de la Facultad de Derecho hace mucho tiempo. Según ese relato, no exento de ingredientes bastante inverosímiles, su emplazamiento actual se debe a quien debía conducirla a su destino final (el Cementerio de la Recoleta), que equivocó el camino, y la depositó en el lugar que actualmente ocupa. Eso explicaría la ausencia de los típicos atributos de la iconografía clásica de la Justicia (como la balanza, la espada o la venda en los ojos, que están abiertos pero parecen ciegos), la postura corporal (los brazos paralelos al piso y las manos hacia adelante), y el nombre con el que se la conoce popularmente, “la sonámbula”.

6 Remitimos al capítulo “Idas y vueltas de ‘La Justicia’, de Lola Mora. El viaje no planeado” de Amante y Cuéllar Camarena, incluido en este mismo libro.

desaparición respectivamente⁷ y “El otro lado de la Justicia”, de Fabián Galdámez, con el ocultamiento.⁸

Conclusiones

Decía Pierre Bourdieu (1971) hace unos años, que interpretar una obra de arte no es solamente recuperar las significaciones que proclama y las intenciones explícitas de su autor, sino también descifrar el excedente de significación que revela.

Si esto es así, si efectivamente toda percepción artística constituye una operación de desciframiento, las estatuas aparecen entonces como un objeto que invita de modo manifiesto, y no solo latente, a hablar de la justicia. Y lo hacen porque, más allá de sus simbolismos y su iconografía, los cuerpos que las habitan se expresan, también, a través de sus historias y sus movimientos, sus traslados y emplazamientos, sus ocultamientos y recorridos. Ellos nos permiten deducir, como en una novela de misterio, aquello que no se dice, porque es un secreto a voces. Y es un secreto, ya que duele.

En la Argentina, no es extraño que las estatuas hablen de violencias, de vandalismos, de exilios, de secretos y de migraciones, que reproduzcan las diferencias de género, o representen, en sus historias y sus recorridos, el destino de aquellos cuerpos desaparecidos arrojados a un río de agua marrón.

Porque la historia no se borra y permanece, porque sigue siendo dramatizada, teatralizada y ficcionada, en representaciones sociales o imágenes culturales.

Suelen ser los artistas los que mejor expresan, a través de sus propias creaciones, ese duelo y esa pena, porque ellos y ellas poseen la sensibilidad necesaria para hacerlo. Al resto nos queda siempre el deber, y acaso el consuelo, de disfrutar esa obra, de observarla, de interpretarla, y posiblemente también, de acercarnos a ella con cautela o con admiración.

7 Remitimos al capítulo “Representaciones artísticas de la Justicia en Buenos Aires: ‘La Justicia Social’ de Leone Tommasi”, de Amante y Vázquez, incluido en este mismo libro. La violencia que rodea el hecho en sí de la destrucción de una obra de arte, como el destino de sus restos (arrojados y sumergidos en agua pútrida) no es ajena, en modo alguno, a un mensaje que bien puede ser contextualizado en una época y lugar determinados: es claro que se trata de una situación que arroja luz tanto sobre el mensaje político que desea transmitirse, como sobre sus propios canales de transmisión.

8 Remitimos al capítulo “La sombra de Pablo y la luz sobre la injusticia. Reflexiones y aportes a la historia: la experiencia argentina y su contribución a la evolución de los Derechos Humanos”, de Kühne y Vázquez, incluido en este mismo libro.

Tal vez, esa misma admiración nos empujó a intentar ampliar nuestro marco de estudio, a concebir a las esculturas inmersas en su cultura y en su historia. Y solo entonces fue que surgió la otra información, una menos clara, más difusa, como esperando ser escuchada. Fueron palabras en cuerpos arrojados al río, en cuerpos ocultados y dañados, de cuerpos dañados y desaparecidos, de cuerpos violentados y encontrados, de cuerpos exiliados y abortados.

Esos cuerpos se volvieron a nosotros y nos interpelaron.

Las estatuas no hablan, pero dicen mucho. Y su silencio es toda una respuesta...

Referencias

- Amante, Ángela; Andrea Gastron y Agustina Vázquez, “Representaciones artísticas de la Justicia en Buenos Aires: ‘La Justicia Social’ de Leone Tommasi”, García, Lila y Pablo Eduardo Slavin (comp.), *Adelantos de investigación en ciencias jurídicas y sociales*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016 [versión digital].
- Berger, John, *Modos de ver*, 1972. Recuperado de <http://www.historiadeltraje.com.ar/archivos/Modos-de-Ver-John-Berger.pdf>.
- Bourdieu, Pierre, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”. Silbermann, Alphons y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 43-80.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Garrappa, Jorge Alberto, “Leone Tommasi, el arquitecto de Perón”, 15/11/2012. Recuperado de <http://jgarrappa.blogspot.com.ar/2012/11/leone-tommasi-arquitecto-de-peron.html>.
- Gastron, Andrea L. y Viviana Kühne, con la col. de Ma. Ángela Amante, “Os símbolos da Justiça do ponto de vista do gênero: História de dois casos paradigmáticos / Los símbolos de la Justicia desde el punto de vista del género: historia de dos casos paradigmáticos”, Alves de Souza, Wilson; Wálber Araújo Carneiro e Fábio Periandro de Almeida Hirsch (comp.), *Acesso à Justiça, cidadania, direitos humanos e desigualdade socioeconômica: uma abordagem multidisciplinar. Estudos em homenagem ao Professor Ricardo Rabinovich-Berkman*, Salvador, Bahia, Editora Dois de Julho, 2013, p. 13-41.
- Gastron, Andrea L., “Algunas reflexiones socio-jurídicas sobre el cuerpo y la Justicia”, 6º Encuentro Interdisciplinario: “El cuerpo: una mirada interdisciplinaria”, organizado por el Proyecto UBACYT “Lectores para la Justicia” y el Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, 28/9/2016. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=P8yaLM15hMg&list=PLiXol8oxR37_sYTwQ9wuOYMWj1KfjZUrB.
- Gastron, Andrea L. y Viviana Kühne, “When the Symbol does not correspond to the Substance: The Images of Justice and the Social Roles of Women and

- Men in the Legal World through time”, *Second ISA Forum of Sociology, Social Justice and Democratization*, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, agosto 2012. Abstract recuperado de <http://www.isa-sociology.org/buenos-aires-2012/>.
- Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- Groys, Boris, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Lázara, Juan Antonio, “Dos siglos de representaciones artísticas de la libertad”, *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* N° 53, octubre 2010, p. 5-64. Recuperado de http://www.esade.edu.ar/files/riim/RIIM_53/53_1_lazara.pdf.
- Lenarduzzi, Víctor, “La música y el código del cuerpo”, revista *Noticias*, Buenos Aires, 22/3/2013, p. 77-85.
- Magaz, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora Argentina, 2007.

La sombra de Pablo y la luz sobre la injusticia. Reflexiones y aportes a la historia: la experiencia argentina y su contribución a la evolución de los Derechos Humanos

Viviana Kühne y Agustina Vázquez

Introducción

A partir de la recuperación democrática operada en el año 1983, la República Argentina comenzó un lento pero firme camino en la protección de los derechos fundamentales otrora conculcados en su máxima expresión; ello como corolario de la ratificación de los más importantes instrumentos internacionales de protección de los derechos humanos.

Dichos instrumentos, a la par que consagran derechos esenciales a favor de las personas y obligaciones para los Estados, establecen ciertas figuras penales, algunas de las cuales no se encontraban previstas de manera expresa en el ordenamiento jurídico argentino con anterioridad al momento del juzgamiento de las cúpulas militares que detentaron el gobierno durante el período 1976-1983 y de los participantes (civiles y militares) en la privación de libertad y otros hechos de violencia perpetrados contra muchos ciudadanos. Este mega proceso judicial fue conocido como el “Juicio a las Juntas”.

En tal sentido, la ratificación por parte de la República Argentina de un instrumento específico como la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, adoptada en Belém do Pará, República Federativa de Brasil, el 9 de junio de 1994, aportó cierta luz sobre lo que debía entenderse por “desaparición forzada de personas”, con el consiguiente cumplimiento de los requisitos de previsión y publicidad normativa.

Sin embargo, existió un momento anterior en el cual esta laguna normativa generó severos problemas. La ausencia de tipificación de la desaparición forzada al momento de la celebración del Juicio a las Juntas llevó a algunos tribunales domésticos a juzgar el accionar llevado a cabo durante el terrorismo de Estado de la década del setenta a la luz de figuras penales incorporadas a nuestro código penal (v.gr. privación

ilegítima de la libertad), lo cual no era compartido de forma unánime por los estudiosos en la materia:

Los delitos que han constituido objeto de este proceso no solo incluyen las figuras más graves previstas en el ordenamiento jurídico, sino que han sido ejecutados en forma generalizada y por un medio particularmente deleznable cual es el aprovechamiento clandestino del aparato estatal (Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, 1985).

Este capítulo propone un recorrido por la historia de los derechos humanos que en el ámbito latinoamericano encontramos receptada en la jurisprudencia sobre desaparición forzada de personas.

A modo de hipótesis, planteamos que, trascendiendo espacios nacionales y culturales, traspasando un período dictatorial de extrema violencia, la experiencia de la desaparición forzada de personas en la República Argentina fue un hito del “horror” que impulsó el desarrollo de la temática en el derecho internacional de los derechos humanos. Sin embargo, encontramos en el derecho internacional otras influencias variadas de la experiencia latinoamericana, las cuales se ven reflejada en la jurisprudencia más reciente del foro jurisdiccional latinoamericano en materia de derechos humanos.

En este sentido, utilizamos como eje de análisis para la representación del crimen de desaparición forzada de personas dos obras de arte, dos esculturas que nos sirven para plasmar visualmente el desgarramiento social que produjo en nuestra sociedad este crimen.

Por una parte, el disparador es la imagen de un desaparecido. Se trata de *La Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* de Claudia Fontes, frente a la cual seguimos un camino que va de lo particular a lo general. La segunda obra en análisis es *El otro lado de la justicia* de Fabián Galdamez, en la cual nuestro recorrido pasa a un plano más general, con la contraposición entre justicia e injusticia. Simultáneamente, estudiaremos las influencias que otros discursos sociales (mediático, religioso, moral, entre otros) ejercen sobre la forma de pensar y relatar los casos de desaparición forzada de personas en la experiencia argentina.

Conceptualización de la desaparición forzada de personas

Resulta oportuno iniciar este punto diciendo que el concepto de la desaparición forzada de personas no es estático, sino que ha evolucionado en el transcurso de las últimas décadas. Esto se debe, en gran

medida, al incremento de las investigaciones y publicaciones sobre el tema, en virtud del creciente interés que este tipo de delito despierta en la comunidad internacional.

Prueba de esa evolución conceptual se evidencia en el hecho de que, hasta hace pocos años, dichas desapariciones solo eran concebidas en el marco de regímenes dictatoriales o autoritarios. Hoy en día se entiende que ellas pueden existir en cualquier país, independientemente de la ideología política o la forma de gobierno predominante. Actualmente, y yendo más en profundidad, los organismos internacionales especializados en el tema hablan del fenómeno de la desaparición forzada de personas “dentro del contexto mundial”, sin especificar requisitos políticos previos, dando a entender que este delito no conoce fronteras ideológicas, ya que puede existir tanto en democracias como en dictaduras.

Ese y otros cambios han permitido que hoy se tenga una noción mucho más amplia y clara acerca de los elementos y las características que deben considerarse al momento de definir las desapariciones forzadas. En este sentido, tanto la doctrina como los tratados internacionales usados para regularlas han dado valiosos aportes. Por ello, en este trabajo analizamos el concepto de la desaparición forzada de personas que discurre en la obra escultórica *La reconstrucción de Pablo Míguez* de Fontes, centrada en un hecho real y concreto, con una víctima nominada, y su proyección mucho más vasta y generalizada desde el concepto de ausencia de justicia o “justicia faltante” en la obra *El otro lado de la justicia* de Galdamez.

La experiencia argentina y su inserción en el contexto latinoamericano

Entre los años 1964 y 1984, casi todos los países latinoamericanos estaban gobernados por dictaduras militares. En la región, la coordinación represiva se denominó “Operación Cóndor” o “Plan Cóndor”. Los Servicios de Inteligencia y los gobiernos de la Argentina, Uruguay, Chile, Brasil, Paraguay y Bolivia constituyeron una red de información y persecución a los militantes políticos de facciones tildadas como disidentes o contrarias al modelo ideológico adoptado, con una clara participación del gobierno de los Estados Unidos, siendo una creación directa de Henry Kissinger (Secretario de Estado durante las presidencias de Nixon y de Ford).¹

1 Sobre este punto, resulta interesante ver Cuya (2007).

Aunque sus actividades se iniciaron antes, la creación oficial de la Operación Cóndor se fecha en noviembre de 1975, en una reunión secreta de representantes de los servicios de inteligencia de los mencionados países celebrada en Santiago de Chile.

A partir de la derrota en Vietnam y del rechazo que la guerra generó en su población, Estados Unidos debió plantearse la reformulación de su doctrina, de manera no involucrar el uso de fuerzas propias norteamericanas en la defensa continental, tanto contra un enemigo interior como exterior. Su reformulación es conocida como la Doctrina Nixon, y su objetivo era reforzar la capacidad militar de los regímenes pro-norteamericanos escogidos en el Tercer Mundo y prepararlos para una función de “policía” dentro de la región. Esta doctrina pone todo su esfuerzo en el reaseguro efectivo de los intereses imperialistas en Latinoamérica, en sus ejércitos interiores (Kimball, 2006).

Por aquellos años, tomaba vigor la Doctrina de Seguridad Nacional (DSN).² Ella propició el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, instaurando una dictadura militar que reprimió duramente a quienes el gobierno consideraba como “enemigos”.³ Por medio del terrorismo estatal se buscó generalizar el miedo en la población. El uso permanente de la fuerza amenazó a toda la sociedad. A su vez, utilizando los medios masivos de comunicación cómplices, se intentó persuadir a la sociedad sobre la necesidad de aniquilar al enemigo “subversivo” o “terrorista” como amenaza externa, y poder así instalar la excepción en los derechos humanos, habilitando cualquier atrocidad.⁴

Los años setenta eran tiempos en que se acuñaron términos tales como “revolucionarios”, “contrarrevolucionarios”, “guerrilla” y “terrorismo”, expresiones que pasaron al léxico cotidiano y a las que la fuerza de la costumbre transformó en usuales.

Durante esa década, hubo una notoria cantidad de organizaciones armadas irregulares, no solamente en el país sino también en el exterior, inspiradas en los ideales de la Revolución cubana, del Mayo francés y de la transformación de la cultura de la década precedente. En nuestro

2 Sobre este punto se sugiere consultar a los siguientes autores para poder reconstruir el marco de la mencionada doctrina: Duhalde (1983), Comblin (1989) y, entre otros, Velásquez Rivera (2002).

3 Representados en aquellos que adherían a los movimientos de la izquierda política que, como sostiene Velásquez Rivera, podían sintetizarse en dos palabras: el “comunismo mundial” y la “bipolaridad [que] se entendió como la división del mundo en dos grandes fuerzas opuestas: la del bien y la del mal” (Velásquez Rivera, 2002).

4 Estos comportamientos se definen como conductas disruptivas estrictamente vinculadas con el trauma político y los efectos psicosociales del terror de Estado. Sobre este punto, AA.VV. (2006).

territorio, las dos organizaciones más notables por su accionar fueron el Ejército Revolucionario del Pueblo⁵ (Alexander, 1991; Antón, 2003), al que de aquí en más haremos referencia usando la sigla ERP⁶, y los Montoneros⁷ (Anzorena, 1998; Robles, 2004).

Durante la década de los setenta, y muy especialmente luego del surgimiento de los llamados Escuadrones de la Muerte, la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y el Comando Libertadores de América, se iniciaría en la Argentina la instauración de la violencia con aval del Estado, y luego desde el Estado hacia la sociedad. Es importante trazar algunas líneas, particularmente interesantes, en cuanto al momento mismo del inicio de la lucha contra la subversión, pues esta no comienza en 1976, sino que viene desde mucho antes; por lo menos, desde 1972, que fue un año convulsionado. Los efectos de la violencia los sufrieron los gobiernos de Lanusse, Cámpora y Lastiri, si bien el último gobierno de Perón fue el que tomó cartas en el asunto y militarizó la lucha contra el ERP por considerarlo el directo responsable de la “descomposición del hombre argentino” (Perón, 1974).

La reciente desclasificación de información relativa a los conflictos de la época permitió conocer el decreto secreto N° 1.302/74, firmado por el entonces presidente Perón junto con su ministro de defensa, Ángel Robledo. En el punto 1.b) del anexo 1, se trata el “conflicto grave” en los siguientes términos: “El Estado argentino enfrenta la subversión armada de grupos radicalizados que buscan la toma del poder para modificar el sistema de vida democrático pluripartidista”.⁸

En este documento, Perón calificaba la situación nacional de “conflicto grave” y entendía que era una crisis cuya respuesta se daría de forma coordinada por la intervención de un “equipo interministerial” que actuaría bajo la conducción del Ministerio del Interior. Se asumía que era necesaria una estrategia de abordaje militar, ya que se advertía que estaba en riesgo la paz y continuidad del Estado democrático.⁹

5 Son un desprendimiento del peronismo, pero con componentes marxistas y cristianos que luchaban contra el imperialismo y que se enfrentaron a Perón y su movimiento por considerarlo expresión política populista de la burguesía y el capitalismo.

6 La agrupación nace de la fusión con el Partido Revolucionario de los Trabajadores. Por tal motivo, muchas veces en la literatura especializada se le denomina PRT-ERP y otras simplemente ERP. Nosotros adoptamos esta última.

7 Sus cuadros eran una escisión de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), que adherían al peronismo y que representaron una fuerza de choque contra otras agrupaciones militarizadas presentes en el territorio pero con ideologías diferentes.

8 El texto del mencionado decreto fue recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/275000-279999/275246/norma.htm>.

9 De acuerdo con los objetivos planteados en el apartado “Objetivos para superar el conflicto”, anexo I del decreto secreto 1302/1974.

La escalada de violencia encontró su ápice a partir de la muerte de Juan Domingo Perón el 1° de julio de 1974, ante la debilidad del Gobierno, que había quedado en manos de su esposa, la vicepresidente María Estela Martínez de Perón.

Lentamente, los sucesos argentinos comenzaron a trascender las fronteras, incluso en el temprano 1975, cuando el ejército nacional reprimió un alzamiento en Tucumán y se registraron varios casos de desaparición forzada de personas. Durante esa época, la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto de la extrema izquierda como de la extrema derecha. Este fenómeno no debe leerse dissociado de lo que ocurría en otras latitudes, como en Italia cuando se crearon las llamadas formaciones fascistas, las brigadas rojas y otros grupos similares. Sin embargo, el fenómeno argentino tenía una peculiaridad: a la ilegalidad cometida por ciudadanos comunes se respondía con una ilegalidad vinculada al aparato estatal.

La línea trazada por el decreto N° 1.302/74 fue mantenida en el decreto secreto N° 993/75 que firmó Isabel Perón un año más tarde, disponiendo la entrada en vigor de la Directiva General de Planeamiento (Martínez de Perón, 1975). Pero ya se advertía que el foco del poder había mutado, y las Fuerzas Armadas estaban en el centro de la escena al asumir la coordinación.

En el marco del “Operativo Independencia”, Martínez de Perón se respaldó ideológicamente en la “Doctrina de la Seguridad Nacional” (que utiliza el concepto de “frontera interior” y justifica la represión a los disidentes ideológicos como si fueran invasores), aplicando la metodología de la llamada “guerra contrarrevolucionaria” (Scirica, 2007).

El Operativo Independencia radicó en la intervención masiva de las Fuerzas Armadas y de Seguridad; fue ideado desde el plan sistemático pensado en el decreto N° 1302/1974 y ratificado por el N° 993/1975 para eliminar opositores políticos mediante la utilización del aparato estatal y de control social. Dicha intervención fue comandada en primer lugar por Adel Edgardo Vilas y luego por Antonio Domingo Bussi. Desde febrero de 1975 hasta marzo de 1976 formaron parte de estas operaciones más de treinta unidades militares, de Gendarmería Nacional y de la Policía Federal, que fueran movilizadas desde todo el país.

Valga tener presente las consecuencias de este modo de intervención: “De las causas judiciales en trámite por delitos de lesa humanidad en Tucumán, la tercera parte de ellas corresponde a hechos ocurridos con anterioridad al golpe de estado de 1976”, señalan los fiscales *ad hoc* Pablo Camuña y Patricio Rovira, quienes en la actualidad conti-

núan con las causas por los delitos cometidos en ese tiempo (Ministerio Público Fiscal, 18/10/2012).

A partir del golpe de Estado que derrocó a Isabel Perón en 1976, y hasta la restauración del sistema democrático, la administración del Estado pasó a la cúpula de las Fuerzas Armadas con la consecuente suspensión de las garantías constitucionales. El 24 de marzo, por medio de un pronunciamiento castrense, se creó una suerte de “poder ejecutivo-legislativo-constituyente” que asumió facultades extraordinarias de gobierno y, con ellas, la suma del poder público.

Este golpe institucional se acompañó de un avance sobre la Justicia al cambiar la composición de la Corte Suprema de Justicia de la Nación, al sustituir al Procurador General y al reemplazar a los integrantes de los Tribunales Superiores de Provincia, al tiempo que se limitó la actuación de sus otros miembros para hacerlos funcionales al sistema (Filippi, 2011).

Todo funcionario judicial, para ser designado o confirmado, debió previamente jurar fidelidad a los objetivos del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. Durante ese período, por este motivo, la vía judicial resultó ser inoperante (Filippi, 2011). Se trataba de un estado de “no justicia” para quienes eran víctimas de persecuciones o de las sustracciones de personas de sus lugares habituales.

De acuerdo con la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas que fuera creada con el retorno de la democracia en 1983, en la Argentina los Derechos Humanos fueron violados “en forma orgánica, sistemática y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas” (CONADEP, 2006).

El sistema operó en la Argentina con similitudes al que funcionara otrora en la experiencia alemana: durante la dictadura se creó una red de campos de detención ilegal que se desarrollaban en paralelo a las cárceles y comisarías ya existentes. En general, estos centros de detención funcionaban en lugares pertenecientes a las fuerzas armadas o alejados de los centros urbanos (Requiere, 2008).

La metodología implementada para este fin fue la “desaparición forzada”, que consistió en el secuestro, tortura y ejecución de personas y el ocultamiento de sus cuerpos. En el país existieron alrededor de setecientos lugares clandestinos de detención con distinto grado de participación en el plan criminal.

Una desaparición es una forma de sufrimiento doblemente paralizante: para las víctimas, muchas veces torturadas y siempre temerosas de perder la vida, y para los miembros de la familia, que no saben la suerte corrida por sus seres queridos y cuyas emociones oscilan entre la esperanza y la desesperación, cavilando y esperando, a veces durante años, noticias que acaso nunca lleguen. Las víctimas saben bien que sus familias desconocen su paradero y que son escasas las posibilidades de que alguien venga a ayudarlas. Al habérselas separado del ámbito protector de la ley y al haber «desaparecido» de la sociedad, se encuentran, de hecho, privadas de todos sus derechos y a merced de sus aprehensores (Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos/ Desapariciones Forzadas o Involuntarias).

La incertidumbre generada por la desaparición de las personas, el desconocimiento de su paradero, comenzó a movilizar a los familiares en su búsqueda. Los parientes y amigos de personas desaparecidas comenzaron a solicitar informes a las autoridades. Los creían prisioneros en alguna cárcel del país. La respuesta de los miembros de las Fuerzas Armadas, de Seguridad, del Poder Judicial e incluso de la Iglesia Católica era siempre la misma: negaban tener conocimiento de estas personas y de lo que les había ocurrido. Los familiares se sentían desprotegidos por las instituciones y la sociedad en su conjunto, afectada por el miedo, los dejaba solos en esta búsqueda. Fue así que los allegados comenzaron a agruparse entre ellos en diversas organizaciones que reclamaban la “aparición con vida” de los desaparecidos. Estas organizaciones presentaron recursos de habeas corpus en la Justicia y denuncias a nivel nacional e internacional. La respuesta del gobierno era sistemáticamente el silencio.

Los sistemas de detención y tortura y los testimonios recogidos constan en el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP, editado bajo el título *Nunca Más*. Esto fue posible gracias al decreto N° 187/83, que con el retorno de la democracia, se dispuso a “esclarecer los hechos relacionados con la desaparición de personas ocurridos en el país”.¹⁰

Fue gracias a la gran publicidad que recibió el Juicio a las Juntas, sumada a la difusión internacional que tuvo la situación por intermedio

10 Véase el art. 1°, decreto N° 187/83.

de la actuación del premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, que se pudo avanzar en la toma de resoluciones y asunción de compromisos para evitar que este flagelo vuelva a repetirse.

La consolidación progresiva de los Derechos Humanos y la recepción en el ordenamiento nacional

Cuando son vulnerados los derechos esenciales de la persona humana, los pueblos del mundo sufren como propio el escarnio padecido en otros territorios, ya sea que el atropello lo realice el gobernante nativo o que lo consuma un invasor con fuerzas de ocupación. Es un sentimiento en siglos de convivencia universal. Pero si fijamos la mirada en algún hito cronológico de la historia, forzosamente deberíamos reconocer que fue después de la Segunda Guerra Mundial –que tanto sufrimiento causó a las naciones involucradas– cuando se concluyó que determinados tipos de conducta lesionan supremos intereses que afectan la conciencia misma de la humanidad.

El tremendo infortunio sufrido por nuestros sentimientos. Los extremos perfiles que alcanzara el fenómeno represivo del terrorismo de estado convocaron en aquellos años aciagos a la gente sensible de los más diferentes países para unir sus voces en el reclamo tendiente a detener la barbarie desatada en la Argentina (CONADEP, 2006).

El movimiento internacional de los derechos humanos tiene sus antecedentes en el propio surgimiento del derecho, en la concepción de persona y la distinción de qué sujetos se entendían titulares de derechos y quiénes no.

Sin embargo, es imposible separar este proceso de la Segunda Guerra Mundial y la posterior aprobación de la Declaración Universal de Derechos Humanos por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas, el 10 de diciembre de 1948.

Redactada como “un ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse”, en esta Declaración, por primera vez en la historia de la humanidad, se establecen claramente los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales básicos de los que todos los seres humanos deben gozar (Hannum, 1995).

A lo largo de los años, lo establecido en la Declaración ha sido ampliamente aceptado como las normas fundamentales de derechos humanos que todos deben respetar y proteger. La Declaración Universal junto con el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y

sus dos protocolos facultativos, y el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, forman la llamada “Carta Internacional de Derechos Humanos” a las que muchísimos países adhirieron. Esta serie de tratados internacionales de derechos humanos y otros instrumentos adoptados desde 1945, como declaraciones, directrices y principios adoptados en el plano internacional, contribuyen a su comprensión, aplicación y desarrollo; han conferido una base jurídica a los derechos humanos inherentes y han desarrollado el conjunto de derechos humanos internacionales. En el plano regional, se han incorporado otros instrumentos que reflejan las preocupaciones específicas en esta materia, y en los que se establecen determinados mecanismos de protección, como resultan en nuestro caso de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, de la Comisión de Derechos Humanos y de la Convención Americana de Derechos Humanos.

Por tal motivo, la mayoría de los Estados también han incorporado estos principios, adoptando o reformulando las respectivas constituciones y otras leyes que protegen formalmente los derechos humanos fundamentales, para que puedan fruirse en su ámbito doméstico (Simmons, 2009), siendo los tratados internacionales y el derecho consuetudinario la columna vertebral del derecho internacional de derechos humanos.

El derecho internacional de los derechos humanos establece las obligaciones que los Estados deben respetar. Al pasar a ser partes en los instrumentos internacionales, los Estados asumen las obligaciones y los deberes, en virtud del derecho internacional, de respetar, proteger y realizar los derechos humanos. Pues el respeto por los derechos humanos requiere el establecimiento del estado de derecho en el plano nacional e internacional (Newman-Weissbrodt y Fitzpatrick, 1990); yendo en profundidad, la obligación de respetarlos significa que los Estados deben abstenerse de interferir en el disfrute de los derechos humanos o de limitarlos (Ferrer Mac-Gregor y Pelayo Moller, 2012). Por otra parte, la obligación de protegerlos exige que los Estados impidan los abusos de los derechos humanos contra individuos y grupos (Abramovich y Courtis, 2003). Finalmente, la obligación de realizarlos significa que los Estados deben adoptar medidas positivas para facilitar el disfrute de los derechos humanos básicos (Serrano y Vázquez, 2014).

Mediante la ratificación de los tratados internacionales de derechos humanos, los gobiernos se comprometen a adoptar medidas y leyes internas compatibles con las obligaciones y deberes dimanantes de los tratados. En caso de que los procedimientos judiciales nacionales no aborden los abusos contra los derechos humanos, existen mecanismos y procedimientos en el plano regional e internacional para presentar

denuncias o comunicaciones individuales, que ayuden a garantizar que las normas internacionales de derechos humanos sean efectivamente respetadas, aplicadas y acatadas a nivel interno.

La Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, con jerarquía constitucional en nuestro país a través de la ley 24.820/1997, considera:

La Desaparición Forzada de personas constituye una afrenta a la conciencia del hemisferio y una grave ofensa de naturaleza odiosa a la dignidad intrínseca de la persona humana, en contradicción con los principios y propósitos consagrados en la Carta de la Organización de los Estados Americanos (OEA, 1994).

Esta convención, emitida casi una década después del retorno de la democracia a nuestro país, es quizá el instrumento internacional donde más se ve reflejada la consolidación de una república cuyo Poder Judicial, ordinario y civil, había enjuiciado a sus máximas autoridades ilegales por delitos contenidos en el ordenamiento penal común. En la Convención Interamericana se sostiene que el delito de desaparición forzada de personas viola múltiples derechos esenciales de carácter inderogable de la persona humana, tal como están consagrados en la Convención Americana sobre Derechos Humanos, en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre y en la Declaración Universal de Derechos Humanos.

Así, en su artículo 1º establece que los Estados partes en esta convención se comprometen a:

a) No practicar, no permitir, ni tolerar la Desaparición Forzada de personas, ni aun en estado de emergencia, excepción o suspensión de garantías individuales; b) Sancionar en el ámbito de su jurisdicción a los autores, cómplices y encubridores del delito de Desaparición Forzada de personas, así como la tentativa de comisión del mismo (OEA, 1994).

La misma convención, en su artículo 11, establece:

Toda persona privada de libertad debe ser mantenida en lugares de detención oficialmente reconocidos y presentada sin demora, conforme a la legislación interna respectiva, a la autoridad judicial competente. Los Estados Partes establecerán y mantendrán registros oficiales actualizados sobre sus detenidos

y, conforme a su legislación interna, los pondrán a disposición de los familiares, jueces, abogados, cualquier persona con interés legítimo y otras autoridades (OEA, 1994).

Es decir, la desaparición forzada de personas se constituye como una violación múltiple y continuada de numerosos derechos humanos, tales como los que reconocen que nadie puede ser sometido a detención o encarcelamiento arbitrarios, que toda persona privada de libertad tiene derecho a ser llevada sin demora ante un juez a fin de interponer los recursos adecuados para controlar la legalidad de su arresto, que toda persona tiene derecho a que se respete su integridad física, psíquica y moral, que nadie debe ser sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes, y que toda persona privada de libertad debe ser tratada con el respeto debido a la dignidad inherente al ser humano. Todos estos son derechos reconocidos en diversos instrumentos internacionales, y nuestro Estado está obligado a respetarlos y garantizarlos.

Incluso tomando el aspecto de la omisión de dar información sobre la detención de una persona, considerada una de las garantías penales básicas en favor de las víctimas, la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha manifestado en el caso Gangaram Panday que es el deber estatal poner a disposición judicial a la persona detenida; en el mismo sentido, en el caso Fairén Garbí, se afirmó que “la desaparición forzada conculca el derecho de toda persona a ser llevada sin demora ante un juez” (Aboso, 2011).

A modo de síntesis, se puede decir que los elementos esenciales de las desapariciones forzadas son:

1) La acción delictiva:

Según la Convención, debe consistir en la privación arbitraria de la libertad, de cualquier manera, de una o más personas. Así, en la práctica latinoamericana, han sido muy variadas las formas en las que este tipo de acción delictiva se ha desarrollado.

Según testimonios y pruebas aportadas en procesos realizados ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en algunos países, como por ejemplo Honduras, llegó a ser un denominador común el que los testigos mencionaran que las desapariciones eran realizadas por hombres armados no identificados que se desplazaban en automóviles sin placas. Las víctimas comúnmente eran llevadas a lugares secretos en donde los interrogaban, con la aplicación de torturas físicas y psicológicas.

2) Calificación del sujeto activo:

Al igual que lo hizo la Declaración de las Naciones Unidas, la Convención también exige que el delito sea cometido por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado.

En consecuencia:

El bien jurídico tutelado es complejo, porque al ámbito natural de protección de la libertad personal debe sumarse la afectación de igual manera de la dignidad del ofendido. Este tipo de prácticas criminales llevadas a cabo durante gobiernos dictatoriales o con la anuencia, tolerancia o permisividad de cualquier otro régimen menoscaba las libertades esenciales de las personas que no se restringen a la mera libertad ambulatoria, sino también ofenden a toda la comunidad en su conjunto, conforme surge del preámbulo de la mencionada convención interamericana (Aboso, 2011).

El delito de desaparición forzada de personas en el sistema interamericano

Las siete principales líneas jurisprudenciales (mencionando el número de casos y porcentaje que la integran del total de asuntos en justicia penal) en las que tuvo intervención la Corte Interamericana de Derechos Humanos son: (1) tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes (ochenta y nueve casos, 51%); (2) ejecución extrajudicial (cuarenta y dos casos, 24%); (3) desaparición forzada de personas (treinta y cinco casos, 20%); (4) jurisdicción militar (diecinueve casos, 11%); (5) leyes de amnistía (catorce casos, 8%); (6) responsabilidades ulteriores en el ejercicio de la libertad de expresión (ocho casos, 4%) y (7) pena de muerte (cinco casos, 2%) (Ferrer Mac-Gregor, 2014).

La Corte Interamericana de Derechos Humanos ha conocido treinta y cinco casos sobre desaparición forzada de personas en ejercicio de su jurisdicción contenciosa, lo que representa un 20,34% de la jurisprudencia interamericana en materia de justicia penal. La primera sentencia relacionada con la materia fue *Velásquez Rodríguez vs. Honduras* (1988); la más reciente, el caso *Osorio Rivera y familiares vs. Perú* (2013).

El Tribunal Interamericano ha considerado este delito como un fenómeno diferenciado caracterizado por la violación múltiple y continuada de varios derechos consagrados en la Convención Americana (González, 2012) (artículos 5, 7, 4 y, en algunos supuestos, 3), pues no solo produce una privación arbitraria de la libertad, sino que además viola la integridad y la seguridad personal y pone en peligro la propia

vida del detenido, al colocarlo en un estado de completa indefensión y acarreado otros delitos conexos (Corte IDH, 2005). Dada la particular relevancia de las transgresiones que conlleva y la naturaleza de los derechos lesionados, la prohibición de este delito ha alcanzado carácter de *jus cogens* (Corte IDH, 2006).

La Convención Americana de Derechos Humanos no previó expresamente la desaparición forzada de personas. Su prohibición es un desarrollo posterior surgido, esencialmente, de la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (desde su primer caso contencioso de 1988) y posteriormente del *corpus iuris* interamericano, que es resultado de la adopción de la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas (CIDFP), la cual entró en vigor el 28 de marzo de 1996.

Centrándonos en la experiencia argentina, en el marco de la Reforma Constitucional de 1994, la Convención Constituyente promovió la jerarquización de instrumentos internacionales protectores de Derechos Humanos, incorporando, además, un mecanismo para agregar nuevos instrumentos internacionales sin seguir el procedimiento de reforma constitucional.

El procedimiento de dotar a los tratados sobre derechos humanos de “jerarquía constitucional” tiene lugar a través de las mayorías especiales exigidas en el Art. 75 inc. 22, párrafo 3. La intención de este proyecto es, justamente, elevar la jerarquía de la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas, la que fuera aprobado en nuestro país por Ley N° 26.298, quedando así plasmados dos derechos fundamentales:

- El derecho a no ser desaparecido. La Convención reconoce el derecho de cualquier persona a no ser sujeto a una desaparición forzada como un derecho autónomo no derogable, lo cual implica que ninguna circunstancia servirá como justificativo para llevar a cabo actos de desapariciones forzadas.
- El derecho de las víctimas a saber la verdad: las víctimas materiales de las desapariciones y sus familiares tienen el derecho a saber la verdad con respecto a las circunstancias que condujeron a su desaparición forzosa, el progreso y resultados de la investigación, y la suerte que ha corrido una persona desaparecida.

La desaparición forzada en la Argentina desde el arte

Los artistas plásticos se sumaron –y dieron corporeidad– a las críticas al régimen imperante en la Argentina desde 1976 a 1983. Incluso durante el gobierno militar, algunos en la clandestinidad y otros en el

exilio, fueron la voz de los oprimidos. Sus creaciones plasmaron, en cualquier soporte, la tensión y el dolor de las víctimas directas e indirectas en el específico caso de las desapariciones forzadas de personas.

Pero existía una realidad: la visibilización de esa situación entrañaba importantes riesgos. Hasta 1983 imperaba una neta censura a cualquier cuestionamiento y era peligroso desafiar al régimen. Las muestras y exhibiciones en el extranjero eran la plataforma idónea para cuestionar y sensibilizar a la sociedad internacional sobre los estragos que se vivían en el Cono Sur.

El retorno de la democracia abrió espacios críticos. Pero las naturales sedes para exhibir estas manifestaciones eran insuficientes y, en alguna medida, inadecuadas. Al mismo tiempo, el arte y sus artífices tenían que enfrentar una peligrosa encrucijada, como por ejemplo, vencer la desconfianza y el escepticismo, pues no siempre se los reputaba idóneos para representar aquello irrepresentable e innombrable como era el horror sembrado por el terrorismo de Estado. Se trataba de una experiencia disruptiva y opuesta a todo lo vivido anteriormente en nuestro país, cuando se recurría al arte para trazar modelos conductuales. Así fue que el arte se transformó en un medio para visibilizar atrocidades.

Durante mucho tiempo, gran parte de la sociedad argentina consideró a las persecuciones raciales o al Holocausto como fenómenos lejanos, que no la afectaban directamente:

(...) el arte sufre una suerte de insuficiencia de representación pero, paradójicamente, logra fundarse en esa misma imposibilidad. Lo que ocurre es que a partir de las experiencias del Holocausto, el arte en tanto producto de la “civilización” sufrió una estocada y fue cuestionado en su capacidad para referir lo ocurrido. Sin embargo –y a pesar del evidente corte civilizatorio que implica para el caso argentino el hecho de los desaparecidos– el arte no ha cesado en su intento por interpelar estas experiencias participando activamente en el proceso de construcción de las memorias que la sociedad argentina emprendió a partir de la recuperación de la democracia (Battiti, 2012).

Otra visión nos proporciona Cury, cuando sostiene que el arte en general y la “estatuaría conmemorativa² desde nuestra fundación como Nación hasta la actualidad, fue funcional al proyecto ideológico imperante, cumpliendo “una función pedagógica” y actuando como “soporte material de imaginarios colectivos”. Es por ello que esta autora asigna

al arte una perspectiva distinta, pero a la vez complementaria a la anterior, al decir:

(...) los monumentos conmemorativos emplazados en los espacios públicos no se limitan a un simple ornamento urbano, sino que están ligados a la creación de espacios simbólicos vinculados (...) a la construcción y preservación de la memoria histórica (Cury, 2015).

Los cuestionamientos dentro del mundo del arte y las miradas críticas acerca de cómo sus espacios de exhibición juegan un rol preponderante en la sensibilización de los problemas sociales no son, sin embargo, de aparición reciente, sino que surgen ya a comienzos del siglo XX. Un ejemplo es el vanguardismo, encarnado en escritores y artistas que llevaron adelante campañas contra los museos tal como fueron concebidos en los siglos precedentes (Groys, 2016). En particular, el movimiento vanguardista al que refiere Groys sostenía un impulso democrático e igualitario, y en este sentido rechaza el rol del museo convencional. El citado autor entiende que estos son en la actualidad “espacios curatoriales temporales”, y anidando en los conceptos de Szeemann, explica este fenómeno en contraposición con la exhibición tradicional que trata al espacio como anónimo y neutral.

Los advenimientos de los años dictatoriales generaron un cambio de paradigmas en nuestro país. Esos hechos no podían pasar inadvertidos. Todo lo contrario, la discusión estaba instalada. Congruente con estos nuevos modos de ver y exponer el arte, en 1997 se pergeñó la idea de tributar un homenaje a los mártires de los tiempos negros, lo cual se concretó un año después, con la creación de un espacio destinado a representar el reciente pasado traumático. Fue así como nació en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires el Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹¹, cuya curadora, Florencia Ba-

11 Se trata de un espacio público de catorce hectáreas de extensión, ubicado en una franja ribereña del Río de la Plata. Este nace en 1998, a iniciativa de diez organismos de Derechos Humanos, que lo proponen en 1997, a través de la Ley N° 46 de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra albergado, entre otras piezas, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo, con el nombre de las personas desaparecidas entre 1969 y 1983 (Fuentes de información: <http://www.buenosaires.gob.ar/patrimonio-cultural/parque-de-la-memoria> <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/monumento-las-victimas-del-terrorismo-de-estado>. El diseño arquitectónico y paisajístico de este predio surgió, en 1998, del “Concurso Nacional de Ideas” impulsado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, para luego llamarse a un Concurso Internacional de Esculturas en 1999, del cual surgieron seleccionadas las piezas que hoy se hallan expuestas. Pormenores interesantes surgen del proyecto de resolución de Mario J. Colazo, cuyo texto puede consultarse en: www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/296198/downloadPdf. Incluso es de gran interés la

titi cuenta las motivaciones e inquietudes que los artistas tuvieron por aquellos tiempos al sumarse a esta reflexión colectiva sobre lo sucedido entre 1976-1983 y las consecuencias sociales de esos años, en particular, lo que respecta a “la discusión acerca de los intentos de construcción de ‘una memoria pública’ del terrorismo de Estado y del rol que el arte puede asumir como parte de estas iniciativas” (Battiti, 2012).

El discurso de Battiti reconoce una discusión interna, en el ambiente artístico, sobre la capacidad de sus artífices para ocuparse de este tipo de reflexiones, teniendo en cuenta que el mundo del arte también se encuentra sumido en reglas de mercado y caprichos de galeristas. De allí surge que, mientras algunos artistas siguen un dictado comercial, otros utilizan su arte como elemento de representación de los traumas sociales.

Esta concepción, que toma el arte como un catalizador de traumas sociales, emplazado fuera de los lugares en los que generalmente se enquistan las obras, es una de las premisas del trabajo. Por eso, elegimos analizar dos esculturas vinculadas por una misma temática, pero instaladas en sitios ajenos a los tradicionales: una ubicada en un espacio simbólicamente emblemático, como es el Río de la Plata, en el Parque de la Memoria y Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. La otra, en cambio, “escondida”, pues se encuentra en un depósito del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, fuera de la vista del público. De esta obra tuvimos conocimiento por referencias de especialistas, y solamente pudimos acceder a ella luego de varias gestiones burocráticas. Se trata de una escultura “encerrada” porque está deliberadamente fuera de la vista del público, no obstante haber sido objeto de un premio de la Ciudad en 1997.

Esta contraposición entre las obras de arte seleccionadas para nuestro estudio nos permite realizar un claroscuro entre lo visible y lo invisible, jugando con el valor y el sentido dado a esos dos términos desde muy variados ángulos de análisis; por ello las examinaremos separadamente.

La Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez

La primera de las obras elegidas fue realizada por la talentosa artista Claudia Fontes, nacida en Buenos Aires en 1964, ciudad en la que también se formó. Luego obtuvo becas de postgrado en el Taller de Barracas y en la Rijksakademie van beeldende kunsten en Ámsterdam, donde estuvo trabajando bajo la tutoría de Richard Deacon, Michelan-

remisión que hace Battiti al libro realizado como una obra colectiva *Escultura y memoria*, editado en 1999, en el que se hallan registrados los seiscientos sesenta y cinco bocetos presentados (Battiti, 2012).

gelo Pistoletto y Joan Jonas, entre otros. Desde 1992 expone con muestras individuales en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en las galerías Luisa Pedrouzo e Ignacio Liprandi, etc. Participó del Parque escultórico de Frieze Sculpture, Londres, en 2011; de “The Wordly House” en Documenta 13, Kassel, en 2012 y en distintas ferias internacionales como, por ejemplo, representando a la Argentina en la 57° Bienal de Venecia en 2017. Su trabajo integra las colecciones del Malba-Fundación Costantini, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Castagnino+Macro en Rosario, y de colecciones privadas en América Latina, Estados Unidos y Europa. Desde 2013, dirige The Appreciation Society, una compañía sin fines de lucro desde donde genera proyectos artísticos de base colectiva. Actualmente vive y trabaja en Inglaterra.¹²

La escultura que estamos analizando se halla emplazada en las aguas del Río de la Plata desde 2007. Se trata de la figura, en tamaño real, de un adolescente de catorce años, de pie, con el brazo derecho cruzado por la espalda, tomando el brazo izquierdo a la altura del codo, que mira al horizonte. La escultura realizada en metal –acero inoxidable pulido a espejo– se encuentra a una considerable distancia de la costa, sobre una plataforma flotante circundada de cuatro mojones de escasa altura que simulan ser piedras. La conjunción del material, que refleja el color del agua y los destellos del sol, y de la base flotante, que le imprime un ligero movimiento, la transforman en una suerte de faro. Lo peculiar de la obra es que el rostro de Pablo fue realizado con gran precisión. Para ello la escultora realizó un trabajo de investigación que incluyó la toma de contacto con su familia, entrevistas con sobrevivientes que compartieron con él su cautiverio en la Escuela Mecánica de la Armada (de acá en más ESMA) y consultas al Equipo Argentino de Antropología Forense, tareas que le permitieron sortear los obstáculos técnicos surgidos en el proceso de reconstrucción del rostro. Sin embargo, todo ese trabajo minucioso de reproducción de los rasgos físicos de la figura de Pablo no puede ser observado en detalle, porque la pieza, como ya se dijo, se encuentra emplazada de espaldas al espectador, pues era el deseo de la artista captar la tensión que provoca una idea, más allá de su materialización.

La elección de la obra de Fontes, formulada para ilustrar una porción de este trabajo, obedece a dos factores convergentes: la potencia de la imagen representada y el lugar en que esta fue emplazada. Al respecto, no es un dato menor que la escultora sea coetánea del “desaparecido” por ella representado, y que –dada su identificación concreta con la

12 Los datos biográficos de la autora fueron recuperados de <http://www.arteba.org/portfolio/claudia-fontes/>.

víctima– haya utilizado esta afinidad para exteriorizar su preocupación principal: representar la violencia institucional y hechos propios del período histórico 1976-1983, para que evitar que este tipo de violencias vuelvan a suceder. Incluso su emplazamiento y diseño constituyen una respuesta a esta situación de incertidumbre sobre el paradero de esas personas.

Es un llamado de atención, ya que la estatua –como las almas de esos cuerpos allí arrojados– se encuentra flotando sobre el Río de la Plata, en el predio del Parque de la Memoria, muy cerca del último lugar donde Pablo Míguez fue visto con vida, en el hoy Museo para la Memoria –ex centro de detención de la ESMA–, lo cual la carga ulteriormente de significado.

Este dato acerca de la identificación entre la artista y el personaje inspirador de la obra fue reconocido expresamente por Claudia Fontes. Ella, junto a Rini Hurkmans (Holanda); Marie Orensanz (Argentina); Grupo de Arte Callejero (Argentina); Nuno Ramos (Brasil); Marjetica Pötrc (Eslovenia); Germán Botero (Colombia); Dennis Oppenheim (Estados Unidos)¹³ fueron ponderados –hasta por sus pares– por su real compromiso con la temática (Battiti, 2012).

Otro elemento enriquecedor nos aporta el perfil de Claudia Fontes, toda vez que, a través de él, la artista nos ofrece algo que pocos autores explicitan tan claramente: un “porque”, en lugar de un “¿por qué?”. Es una artista cuya motivación no necesita interpretarse de su obra, sino que se encuentra escrita –reflejo del siglo en el que vivimos– en su sitio web oficial, que utiliza para la difusión de su labor. Es allí donde ella relata las motivaciones que la impulsaron a participar en el concurso abierto e internacional, llevado a cabo en 1999, para homenajear a las víctimas de la dictadura, diciendo: “Participo en este concurso porque creo que cultivar la memoria es una forma de ejercer la inteligencia. Porque creo que nombrar es una herramienta para preservar la memoria” (Fontes, 1999).

Así lo entiende Battiti, cuando analiza pormenorizadamente la obra de Fontes y la conceptualización que hizo de la escultura al representar a Pablo Míguez, sosteniendo:

(...) las marcas del discurso de Fontes no solo expresan el andamiaje conceptual de su proyecto sino que revelan su toma de posición frente al concepto mismo de memoria, una práctica que adquiere sentido solo a

13 De acuerdo con la Resolución del Senado de la Nación S-3030/00. Recuperada de <http://www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/296198/downloadPdf>.

través del trabajo de todos los agentes involucrados (Battiti, 2012).

La imagen de este joven “desaparecido” es el disparador, el elemento motivador, cuyo caso sintetiza el horror de un período. Pero pone también énfasis en su atipicidad, porque Pablo Míguez tenía solo catorce años cuando fue privado de su libertad, desapareciendo de la faz de la tierra sin dejar rastros.

Si algo se conoce de él es por testimonios de terceros. Según cuentan Lila Pastoriza, Elena Alfaro, Virgilio W. Martínez y Hugo Pascual Luciani, sobrevivientes a estas abominables prácticas y testigos en el Juicio a las Juntas, Pablo Míguez tenía catorce años la madrugada en que fue secuestrado el 12 de mayo de 1977. Un grupo operativo del Ejército fue a buscar a su madre y a su nueva pareja, con la que el menor convivía, y se lo llevaron también a él. Primero estuvieron madre e hijo detenidos juntos, en el centro de detención clandestina El Vesubio, pero luego los separaron.

Pablo terminó siendo trasladado y detenido en la ESMA, pero un día, en medio de rumores sobre su inminente liberación, los restantes reclusos dejaron de saber de él.¹⁴

Una de las teorías de lo sucedido con la vida de Pablo Míguez es que fue enviado en uno de los llamados “vuelos de la muerte”. En estos vuelos los cuerpos eran tirados al Río de la Plata y justamente es a orillas de ese río que está emplazada la obra.

Asimismo, Fontes analiza su obra como un mecanismo para no perder la memoria, para no olvidarnos –jugando en su rol dual, de escultora y de miembro de la sociedad espectadora– de Pablo Míguez.

La justicia y sus facetas

La segunda de las obras elegidas para nuestro análisis es *El otro lado de la Justicia*, del galardonado escultor Fabián Galdámez, nacido en la provincia de Mendoza en 1942. En su tierra natal dio los primeros pasos de su formación artística, cursado sus estudios en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo y en la Academia Provincial de Artes de Mendoza. Algunos de sus maestros fueron Lorenzo Domínguez, Santiago Cogorno y Leopoldo Presasesas.¹⁵

14 Los datos fueron recuperados de <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-03/98-03-24/pag03.htm> <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-154722-2010-10-11.html>. y <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-295260-2016-03-24.html>.

15 Conforme surge de los datos proporcionados por el mismo escultor, disponibles en <http://www.fabiangaldamez.com/menu.htm>.

A lo largo de su carrera, Galdámez recibió numerosos premios y distinciones, siendo uno de ellos, y sobre el que nos vamos a detener en esta oportunidad, el reconocimiento al valor cultural y artístico de la escultura bajo estudio. Ello ocurrió en el año 1997, cuando esta obra ganó el Segundo Premio a la Obra de Arte del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, desarrollado en el Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano, otorgado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.¹⁶ Justamente con motivo del galardón obtenido, la escultura que nos ocupa pasó a formar parte del Patrimonio Artístico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El conjunto escultórico, de importante tamaño, se compone de dos piezas antagónicas, realizadas una en madera y la otra en metal sobre una base de madera pintada de negro. La silueta central corresponde a una figura femenina tallada en madera, sobre la cual se ha ensamblado una segunda pieza también de madera que aparenta ser un gorro frigio.

Esta obra de finales del siglo XX conceptualiza el quiebre entre el ideal del valor justicia y la injusticia, que coexisten, y donde una socava a la otra. En dicha obra puede apreciarse la puesta en escena de la polaridad que caracteriza a las sociedades liberales, que se han establecido, como modelo dominante en Occidente, durante los siglos XIX y XX.

Esta observación se sustenta en la particularidad de que la efigie en madera, que simboliza la justicia, se encuentra acompañada de otra representación, contrapuesta, que hace alusión a la noción de injusticia, creada mediante una pieza de chapa, que ha sido trabajada por el escultor de modo tal que da la impresión al espectador de que esta se encuentra maltratada.¹⁷ Incluso el juego de los materiales utilizados también tiene una carga simbólica: la madera, blanda y maleable; el metal, frío y rígido.

Lamentablemente, la escultura *El otro lado de la Justicia* no se encuentra actualmente en exposición, ni forma parte de los catálogos de ningún museo, sino que fue trasladada a un depósito de obras artísticas ubicado en el barrio de Barracas, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este inmueble, por disposición de las autoridades gubernamentales, ha sido destinado a albergar las obras adquiridas por el Museo de Artes

16 Información provista telefónicamente por Fabián Galdámez, el 5 de marzo de 2013.

17 Conforme la lectura propuesta por parte de la Lic. Eliana Castro, Departamento de restauración y conservación, del Museo de artes plásticas Eduardo Sívori, en una entrevista realizada el 29 de mayo de 2013.

Plásticas Eduardo Sívori, a través de concursos y donaciones, hasta que se disponga su destino final.¹⁸

El involuntario ostracismo de esta escultura contrasta con la visibilidad de la *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*. Mientras que de esta última podemos consultar las motivaciones de la autora como las elaboraciones de los críticos de arte, encontramos serias dificultades para analizar la obra de Galdámez. Solamente hemos podido recoger algunos datos a través del contacto telefónico con su autor; ninguna valoración externa nos aporta datos o elementos de ponderación.

Esta situación de “ocultamiento” de la escultura, no obstante el premio obtenido y lo candente del tema de la Justicia en nuestro país, conjuga perfectamente con la obra de Fontes. Hace las veces de cara y seca de una misma medalla, pues ambas obras funcionan como una metáfora de las vivencias sociales entre 1976 y 1983. Porque los “desaparecidos” son el producto de una denegación de justicia. Pero mientras que estas ausencias fueron objeto de reflexión social, no siguió la misma suerte el problema de la falta de acceso a la Justicia.

Tematizar lo “injusto”, tanto sea desde la material denegación de justicia por parte de los jueces y tribunales, bajo la forma de un rechazo del pedido de *habeas corpus* en los años de la dictadura,¹⁹ a los largos procesos judiciales actuales que generan en los justiciables y en las víctimas la sensación de injusticia—²⁰, hasta las situaciones de vulnerabilidad social, apelan a ella y laceran el tejido social. Sin embargo, tantas situaciones de desprotección se silencian e invisibilizan, como durante los años de la dictadura en el caso de las víctimas de la violencia de Estado. Otra vez nos encontramos frente al mismo mecanismo: no existe lo que no se ve.

Conclusiones

Pensar el arte y la cultura en la Argentina nos remite al análisis de los procesos internos de elaboración de contenidos, adhesión a ciertos símbolos y anulación de otros en función del predominio contingente

18 Noticia que nos llega a través del Sr. Carlos Alberto Melo Frezzia, Departamento de Restauración y Conservación, del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, en un coloquio de fecha 14 de diciembre de 2012.

19 Sirva como ejemplo el rechazo del pedido de *habeas corpus* presentado por el padre de Pablo Míguez a los pocos días de la desaparición de su hijo. Sobre este aspecto, ver <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-03/98-03-24/pag03.htm>.

20 Interesante resulta lo planteado por Esnal (2014), cuando trata de estas dos figuras que contempla el art. 273 del Código Penal para encuadrar conductas de los jueces en general reñidas con la administración de justicia.

de una posición dominante y de corrientes de pensamiento que focalizan ciertos argumentos en detrimento de los restantes.

Según ha descrito Antonio Gramsci en *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno* –texto de notable actualidad–, el lenguaje funciona en la construcción de la Nación. Cada grupo político-social, militar o civil que se hace cargo del Estado, o que pretende hacerlo, necesita reinterpretar las categorías de lo nacional y de lo popular de forma tal que sea posible desenvolver una política de cultura capaz de aglutinar bajo su dominio a las especificidades que componen una identidad nacional.

En este marco, encontramos la mayoría de las obras que releva el proyecto UBACyT “Cinceles y martillos...” entre fines del siglo XIX y principio del siglo XX.

Sin embargo, las obras que estudiamos en este capítulo son disruptivas, pues consideramos que deben leerse en un marco tempo-social superador de ese fenómeno descrito por Gramsci. Incluso, resultan superadores de los paradigmas planteados por Cury cuando se refiere a la “estatuaria conmemorativa” en Buenos Aires, y cómo ella está estrechamente vinculada a la conformación del Estado nacional, entendiendo que las esculturas porteñas del último cuarto del siglo XIX y principios del XX son el soporte material de imaginarios colectivos funcionales al proyecto ideológico de la generación del ’80

Por otro lado, podríamos afirmar que Claudia Fontes en la *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, así como el abordaje sobre la injusticia que hace Fabián Galmadez en *El otro lado de la justicia*, vienen a presentar “los vientos de la memoria y la descolonialidad del poder”, entendido estos como ejercicios que evocan la reivindicación de la memoria popular y como dispositivos de memoria (Cury, 2015). Del mismo modo, ponen de manifiesto aquellos aspectos que quedan ocultos u oscurecidos, como sucede con las representaciones no tradicionales de la Justicia (Cury, 2015).

Si bien no puede desconocerse la experiencia argentina en el desarrollo de la temática relacionada con la “desaparición forzada” de personas, no es dable dar una fecha precisa al primer caso documentado en nuestro medio. Sin embargo, el desarrollo del concepto en el derecho internacional está bien documentado, en parte gracias a los esfuerzos de las Naciones Unidas.

El primer antecedente normativo que puede verse en el derecho internacional es la “Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas”, proclamada por la Asamblea General en su resolución 47/133 del 18 de diciembre de 1992. No obstante, el

tema era de interés de Naciones Unidas desde por lo menos la temprana resolución de la Asamblea General 33/173 del 20 de diciembre de 1978, en la que —a pedido de la Comisión de Derechos Humanos— se reclamaba el tratamiento de la cuestión de personas “perdidas o desaparecidas” con el objetivo de realizar las recomendaciones apropiadas, de acuerdo con Alcalá Nogueira (2005).

Uno de los principales hitos jurídicos que encontramos en este ámbito fue la resolución 20/36 de 1980, mediante la cual se creó el “Grupo de Trabajo”, con el mandato de ayudar a los familiares de los desaparecidos a averiguar la suerte y el paradero de dichas personas.

Por otra parte, mientras que la obra de Galdámez es anterior a la obra de Fontes, la primera no tuvo la trascendencia pública de esta última, no obstante su apelación a un valor tan motivador. Esta escultura salió, deliberadamente, de la vista y del cuestionamiento del público por decisión de quien la galardonó: la propia Ciudad de Buenos Aires, la misma que, ese mismo año de 1997, inició el proceso de rendir tributo a los “desaparecidos”. No son pocas las dudas que nos surgen respecto al “ocultamiento” de la obra *El otro lado de la justicia*; quizás pueda leerse como una metáfora de esa negación de justicia generadora del drama de los “desaparecidos”. No solamente en cuanto a ausencias, sino como falta de motivación del aparato judicial para conocer el paradero de esas personas.

Consideramos que esa invisibilización podría deberse a que ella cuestiona este estereotipo justamente desde los excedentes de significado: lo no dicho vocifera que la estructura de dominación está cuestionada. El Estado está cuestionado. No hay un ciudadano —contraparte más débil de la estructura de poder reflejada en obras escultóricas consideradas en torno a la temática justicia—, sino un oprimido, un “desaparecido”. Un ciudadano al que el Estado le suspendió sus derechos fundamentales —poniendo en jaque el Estado de derecho—, que ha dejado justamente de ser ciudadano.

Esperamos con este análisis haber generado un pequeño aporte y propiciar conciencia sobre lo que fueron los estragos de la violencia de Estado para que esta nunca más se vuelva a repetir. No solamente en nuestro país, sino de modo global. Hacemos votos para que nuestra sociedad crezca y madure a partir de estas experiencias. Para que la violencia no sea otra vez una forma de expresión de las tensiones políticas.

Referencias

- Aboso, Gustavo, "Aspectos sustanciales del nuevo delito de desaparición forzada de personas", *Revista de Derecho penal y Criminología*, Buenos Aires, La Ley, septiembre de 2011, p. 71-88.
- Abramovich, Víctor y Christian Courtis, "Apuntes sobre la exigibilidad judicial de los derechos sociales", Courtis, Christian y Ramiro Ávila Santamaría (eds.), *La protección judicial de los derechos sociales*, Quito, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Ecuador, 2003, p. 3-31.
- Alcala Nogueira, Humberto, "Los desafíos de la sentencia de la Corte Interamericana en el caso Almonacid Arellano", *Revista de Derecho de la Universidad Católica del Uruguay*, Montevideo, Vol. 14, N° 2, 2007, p. 155-179.
- Alexander, Robert, *International Trotskyism 1929-1985. A documented analysis of the movement*, Durham y Londres, Duke University Press, 1991.
- Antón, Gladys, "Las fuerzas armadas peronistas (FAP); los orígenes de la guerrilla peronista y sus debates políticos estratégicos", *III Jornadas de Sociología de la UNLP: Memoria Académica*, La Plata, 10 al 12 de diciembre de 2003. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6837/ev.6837.pdf.
- Anzorena, Oscar R., *Tiempo de violencia y utopía, del Golpe de Onganía (1966) al Golpe de Videla (1976)*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.
- Battiti, Florencia, "El arte ante la paradoja de la representación", Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, *Cuaderno*, N° 41, 2012, p. 29-40. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a02.pdf>.
- Comblin, Joseph, *Le pouvoir militaire en Amérique latine, l'ideologie de la sécurité nationale*, París, Delarge, 1989.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- Cury, Elisabet, "Monumentalia y modelos de Nación", Luis Padín (coord.), *El vuelco latinoamericano: de Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, Lanús, Ediciones de la UNLa, 2015.
- Cuya, Esteban, "La 'Operación Cóndor', el terrorismo de Estado de alcance transnacional", *Revista Debate*, N° 3, 2007, p. 44-55.
- Duhalde, Eduardo, *El Estado terrorista argentino*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2013.
- Esnal, Agustín A., "Una aproximación práctica al delito de denegación y retardo de justicia", Buenos Aires, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación Argentina, 2014, Id SAIJ: DACF140488 [en línea]. Recuperado de <http://www.saij.gob.ar/agustin-alejandrosenal-una-aproximacion-practica-al-delito-denegacion-retardo-justicia-dacf140488-2014-07-24/123456789-0abc-defg8840-41fcanirtcod?q=%28id-infojus%3ADACF140488%29%20&o=0&f=Total%7CTipo%20de%20Documento/Doctrina%7CFecha%7COrganismo%7CPublicaci%F3n%7CTribunal%7CTema%7CEstado%20de%20Vigencia%7CAutor%7CJurisdicci%F3n&t=1>.
- Ferrer Mac-Gregor, Eduardo y Carlos María Pelayo Moller, "La obligación de respetar y garantizar los derechos humanos a la luz de la jurisprudencia de la corte interamericana. Análisis del artículo 1° del pacto de San José como

- fuente convencional del derecho procesal constitucional mexicano”, *Revista de Estudios Constitucionales*, Vol. 10, N° 2, 2012, p. 141-192.
- Ferrer Mac-Gregor, Eduardo, “Las siete principales líneas jurisprudenciales de la Corte Interamericana de Derechos Humanos aplicable a la justicia penal”, *Revista del Instituto Interamericano de Derechos*, N° 49, 2014, p. 28-118.
- Filippi, Alberto, *De las dictaduras a las democracias*, Buenos Aires, Infojus, 2011.
- Fontes, Claudia, “Memoria descriptiva”, 1999. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14703677/texto-de-artista-claudia-fontes/2>.
- González, Juan, “El crimen de desaparición forzada de personas según la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos”, *Revista de la Facultad de Derecho*, N° 63, 2012, p. 139-152.
- Gramsci, Antonio, *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*, Buenos Aires, Nueva visión argentina, 2003.
- Groys, Boris, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Hannum, Hurst, “The status of the Universal Declaration of Human Rights in national and international law”, *Georgia Journal of International and Comparative Law*, Vol. 25, N° 1, 1995, p. 127-150.
- Kimball, Jeffrey, “The Nixon Doctrine, A Saga of Misunderstanding”, *Presidential Studies Quarterly*, Vol. 36, N° 1, 2006, p. 59-74.
- Jakobson, Ronald, *Quest for the Essence of language*, Londres, Diogenes, 1988.
- Newman, Frank, David Weissbrodt & Joan Fitzpatrick, *International Human Rights*, Cincinnati, Anderson Press, 1990.
- Ost, François, *Le temps du droit*, París, Odile Jacob, 1999.
- Parque de la Memoria, “Imagen de *El Retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes” [en línea]. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/> Permiso concedido por la administración del Parque de la Memoria, vía correo electrónico, datado el 13.08.2018.
- Perón, Juan, *Juan Perón en la Argentina 1973. Sus discursos, sus diálogos, sus conferencias. Plan trienal 1974-1977*, Buenos Aires, Síntesis, 1974.
- Requiere, Marisa, “Espacios del olvido, espacios de la muerte, los Centros Clandestinos de Detención en San Luis”, *V Jornadas de Sociología de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata, diciembre de 2008.
- Robles, Adriana, *Perejiles, los otros montoneros*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- Roggero, Jorge, *Derecho y literatura: textos y contextos*, Buenos Aires, Eudeba, 2015.
- Scirica, Elena, “Educación y guerra contrarrevolucionaria”, *Revista Clío*, Vol. 1, N° 11, 2007, p. 119-140.
- Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación Argentina, *Consecuencias actuales del terrorismo de Estado en la salud mental. Salud mental y derechos humanos. Cuadernillo orientativo dirigido a profesionales de la salud mental*, Buenos Aires, 2006. Recuperado de http://www.jus.gob.ar/media/1129094/10-dhpt-consecuencias_salud_mental.pdf.
- Serrano, Sandra y Daniel Vázquez, *Los derechos en acción, obligaciones y principios de derechos humanos*, México, FLACSO, 2014. Recuperado de <http://cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2015/05/5-Principios-obligaciones.pdf>.

Simmons, Beth, *Mobilizing for Human Rights, International Law in Domestic Politics*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009.

Velásquez Rivera, Jesús, “Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional”, revista *Convergencia*, N° 27, 2002, p. 11-39.

White, James, *The legal Imagination, Studies in the Nature of Legal Expression*, Boston, Little, Brown & Co, 1973.

Fuentes jurisprudenciales

Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas, Causa n° 13/84 (Sentencia comúnmente conocida como “del Juicio a las Juntas”), 9 de diciembre de 1985.

Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Blake vs. Guatemala”, 24 de enero de 1998.

Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Goiburú y otros vs. Paraguay” (Fondo, reparaciones y costas), 22 de febrero de 2006.

Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Gómez Palomino vs. Perú (Fondo, reparaciones y costas), 22 de noviembre de 2005.

Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Masacres de Río Negro vs. Guatemala” (Excepción Preliminar, Fondo, Reparaciones y Costas), 4 de septiembre de 2012.

Corte Interamericana de Derechos Humanos, “Torres Millacura y otros vs. Argentina” (Fondo, reparaciones y costas), 26 de agosto de 2011.

Ministerio Público Fiscal, “Detenciones e indagatorias a imputados en la causa ‘operativo independencia’ en Tucumán”, Buenos Aires, 18/10/2012. Recuperado de <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/detenciones-e-indagatorias-a-imputados-en-la-causa-operativo-independencia-en-tucuman/>.

Fuentes legislativas

Argentina, *Decreto 993/1975* (firmado por la presidenta María Estela Martínez de Perón).

Argentina, *Decreto secreto 1302/1974* (firmado por el presidente Juan D. Perón).

Anexo

El retrato de Pablo Míguez, de Claudia Fontes

Fuente: Roberto Fiadone (2015). Recuperada de <https://upload.wikimedia.org/wiki->



[pedia/commons/5/54/Reconstrucci%C3%B3n_del_retrato_de_Pablo_M%C3%ADguez_por_Claudia_Fontes_Parque_de_la_Memoria.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reconstrucci%C3%B3n_del_retrato_de_Pablo_M%C3%ADguez_por_Claudia_Fontes_Parque_de_la_Memoria.JPG).

El retrato de Pablo Míguez, de Claudia Fontes



Fuente: Parque de la Memoria. <http://parquedelamemoria.org.ar/>. Permiso concedido por la administración del Parque de la Memoria, vía correo electrónico, datado 13.08.2018.

“El otro lado de la Justicia”, de Fabián Galdámez, en el depósito de obras artísticas de Barracas, Ciudad de Buenos Aires



Fotografías: María Amelia Amigo.

La sombra de Pablo: (re)construcción de un dispositivo de la memoria

Juan Pablo Franco y Estefanía Giaccone

Quizá lo normal de la memoria es que sea abierta, que esté siempre sujeta a debates sin líneas finales, en constante proceso de revisión.

Elizabeth Jelin

Introducción

El 24 de marzo de 1976, en medio de confrontaciones políticas muy intensas, tuvo lugar el golpe militar que depuso a Isabel Perón (María Estela Martínez de Perón) como presidente de la Argentina, dando inicio a la más sangrienta dictadura militar que conoció la historia del país. El gobierno de facto se mantuvo hasta diciembre de 1983, cuando juró como presidente constitucional Raúl Alfonsín.¹

En el presente capítulo, realizaremos un estudio basado en la obra *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes², teniendo en cuenta referencias teóricas sobre la relación entre el arte y la memoria colectiva, por un lado, y por otro, el vínculo entre la memoria y la construcción de la identidad. En este contexto, concebimos al arte como un dispositivo de reconstrucción de la memoria, y a la escultura que aquí analizamos como un mecanismo de vinculación directa con la realidad social y los aberrantes hechos que acontecieron en la Argentina durante el período 1976-1983, y en particular, el delito de desaparición forzada de personas.

Las memorias e interpretaciones que surgen como consecuencia de hechos acaecidos en la sociedad durante un período histórico determi-

1 Similares contextos afrontaban otros países del Cono Sur tales como Chile, Uruguay, Brasil y Paraguay en donde la represión estuvo coordinada a escala regional –como en la Argentina– en el marco del Plan Cóndor.

2 Esta obra se encuentra situada en el Río de la Plata, frente al Parque de la Memoria, y fue concebida específicamente para su lugar de emplazamiento, ya que allí fueron arrojados los cuerpos de muchas de las víctimas de la dictadura militar, y por ende constituye, en la sociedad argentina, un referente simbólico de la desaparición forzada de personas.

nado son elementos claves en los procesos de reconstrucción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma (Jelin, 2003).

Metodológicamente, examinaremos en primer lugar, la relación del arte como dispositivo del despertar de la memoria colectiva, para luego demostrar la vinculación existente entre la memoria y la construcción de identidad del colectivo social a través de un estudio cualitativo.

Para ello, partimos de dos preguntas disparadoras, que buscan estimular la reflexión del lector: ¿cómo pensar lo social en los procesos de memoria colectiva? y ¿qué grado de vinculación existe entre la memoria y la construcción de una identidad?

La memoria colectiva y su vinculación con lo social

No es posible construir una única noción de qué se entiende por “memoria colectiva”. Sin perjuicio de ello, en el marco del presente capítulo, la definimos como aquellas “memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadrada en marcos sociales y en relaciones de poder” (Jelin, 2003).

Así definida, ella alude a las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados, que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas y las celebraciones públicas (Ricoeur, 1999).

En este sentido, consideraremos este concepto teniendo en cuenta las investigaciones de Maurice Halbwachs (1968), quien sostiene que los individuos no recuerdan de manera aislada, sino en grupos sociales delimitados temporalmente, y en consecuencia, la memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. Por lo tanto, “si la duración de la vida humana se doblara o triplicara, el campo de la memoria colectiva, medido en unidades de tiempo, sería mucho más extenso”.

En virtud de estas investigaciones, la memoria comienza a ser estudiada como memoria colectiva, y no únicamente individual. Es decir, se la concibe como el resultado de la intervención y lucha entre diversos grupos (con sus intereses, ideas y pensamientos), en los que el pasado se desmorona a medida que van desapareciendo los miembros individuales, sobre todo los más antiguos, del colectivo social (Halbwachs, 1968).

Existe entonces una vinculación directa entre la memoria colectiva y lo social, en tanto que las memorias individuales, como generadoras de memoria colectiva, necesitan de un marco social para crearla.

Ahora bien, ¿qué entendemos por marco social? Halbwachs (1968) lo refiere al contexto de la familia, la religión y la clase social. Aquí consideramos que el autor limita el marco social al período histórico en que realiza sus investigaciones, ya que más de cuarenta años después de la publicación de su obra, teniendo en cuenta los cambios sociales y culturales acontecidos recientemente y en particular en el Cono Sur luego de los períodos dictatoriales, él mismo se encuentra alcanzado también por la política, la cultura y la lucha para no olvidar lo sucedido, y en consecuencia, para evitar la repetición de episodios de violencia política que atravesaron la historia argentina durante el siglo XX.

Por consiguiente, a partir de la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI, la relación entre la memoria colectiva y lo social se hizo aún más estrecha: la memoria colectiva se transformó no solo en un conjunto de memorias individuales limitadas por un marco social, sino en un mecanismo para no olvidar la historia reciente.

La auto-alimentación de la memoria y la identidad

Sostenemos que no se pueden pensar a la memoria y a la identidad como cuestiones separadas, sino por el contrario, conectadas en tiempo y espacio, y en el marco del presente trabajo, delimitados en la historia argentina reciente.

Gillis (1994) entiende que tanto la memoria como la identidad son comprendidas en paralelo; sin embargo, es preciso comprender que una depende de la otra. La esencia de esta última, ya sea singular o grupal, se da a lo largo del tiempo y el espacio, y es mantenida por el recuerdo de quien la posee. Por lo tanto, debemos asimilar que tanto la memoria como la identidad no son entidades fijas, sino construcciones o representaciones de una realidad particular, conteniendo así un componente subjetivo más que objetivo.

De esta manera, ellas se constituyen como hechos históricos que pueden ser contruidos y reconstruidos, por lo que se deben decodificar para poder observar las relaciones que las constituyen y las conservan. Es decir, para poder estudiar estos fenómenos históricos particulares, debemos conocer más acerca de quienes las constituyen, y de los intereses particulares a los que sirven (Gillis, 1994).

En consecuencia, la relación entre memoria e identidad es histórica y cambiante, y se puede rastrear por medio de hechos conmemorativos, que en el Cono Sur se caracterizan por ser políticos y sociales, surgiendo como resultado de luchas internas (Gillis, 1994).

Teniendo en cuenta lo dicho, Jelin (2003) plantea que la constitución de la relación entre memoria e identidad implica un ida y vuelta en

el cual el sujeto resalta ciertos rasgos que lo identifican y lo diferencian al mismo tiempo del grupo social al que pertenece. Así, quedan definidos los límites de la identidad de la persona, dentro del marco social donde se encuadran las memorias. Algunos de estos rasgos, tanto para el sujeto individual como para el colectivo, se convierten en elementos fijos, en función de los cuales aquéllas se organizan.

Para Gillis (1994), en la actualidad, las memorias y las identidades son construcciones políticas y sociales, y así deben ser consideradas. De esta manera, no debemos categorizarlas como hechos que existen fuera del lenguaje, sino entender su existencia dentro de nuestras relaciones sociales, nuestras políticas y nuestra historia. Es decir, la declaración de una identidad no involucra a una sola persona, sino a todo un colectivo social.

Por consiguiente,

[l]o que es silenciado en determinada época puede emerger con voz fuerte después, lo que es importante para cierto período puede perder relevancia en el futuro, mientras otros temas o cuestiones ocupan todo el interés. Escenarios cambiantes, actores que se renuevan o persisten, temas hablados o silenciados dan a las memorias su aspecto dinámico. Los sentidos del pasado y su memoria se convierten, entonces, en el objeto mismo de hechos sociales y políticas (Jelin, 2018).

La memoria social

Como adelantamos al comienzo, no podemos construir una única definición de memoria. En este caso, planteamos como punto de partida un análisis de la situación social acontecida en la Argentina en el pasado reciente y los cambios observados a partir de la década de los noventa.

El estudio realizado por Jelin (2003) toma como base las preocupaciones que acontecen en la región con respecto a las diferentes miradas políticas sobre la democracia que poseen los nuevos movimientos sociales, y su visión sobre la construcción de la ciudadanía y la conformación de una subjetividad ciudadana asentada en las prácticas políticas de los movimientos de derechos humanos, lo que da como resultado una nueva interpretación de la relación entre Estado y sociedad.

Esta relación entre ciudadanía y derechos humanos tiene lugar en un espacio temporal particular de cambio, en el cual la acción social incorpora el presente, el pasado y el futuro. De esta manera entra en juego la idea de que no hay forma de construir un futuro con impunidad en relación con el pasado, en vinculación directa con la idea de memoria social.

Dicha vinculación se asocia al modo en que las sociedades latinoamericanas afrontan su pasado dictatorial reciente; en el caso de los movimientos de derechos humanos, estos apelan en sus prácticas políticas a valores fundamentales, tales como el derecho a la vida, la justicia y la verdad, a la vez que incorporan, con el correr del tiempo, demandas asociadas a nuevas realidades, tales como desigualdad, exclusión social, etc. Así se manifiesta la inclusión de los temas asociados al pasado en la memoria social (Jelin, 2003).

Es a partir de la incorporación en la memoria social de los temas del pasado que la memoria y el olvido toman un rol preponderante por medio de su vinculación con hechos traumáticos de carácter político como la represión estatal. De esta manera, la memoria remite a la temporalidad de los fenómenos sociales, donde los hechos acaecidos cobran sentido en el presente y generan expectativas futuras (Jelin, 2003).

Por lo tanto, la memoria no es pasado, sino la manera como los sujetos construyen un sentido del pasado, el cual se actualiza en su relación con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar y silenciar (Jelin, 2018).

En particular, y en cuanto se vincula directamente con lo planteado por Claudia Fontes en su obra –que analizaremos a continuación–, consideramos importante incluir una nueva categoría de análisis: la memoria viva.

La memoria viva puede ser definida como la fuente a partir de la cual se construye la nueva identidad colectiva de las sociedades actuales, en la medida que todos los ciudadanos comienzan a sentirse responsables de los acontecimientos que han tenido lugar en un pasado reciente en la sociedad y en el Estado, así como de la violencia estructural, de la pobreza y la exclusión social que persisten en el presente, y donde todos los ciudadanos hacen suyo el sufrimiento de las víctimas y su clamor de justicia (De Zan, 2008).

Es decir, la cuestión de la memoria viva no está ligada ya a la historiografía de los acontecimientos fundacionales del Estado Nación, sino que está vinculada a otros sucesos trágicos de la historia reciente de la sociedad, y sirve como fuente para la creación de una nueva identidad colectiva, que permite unir a todos los ciudadanos, sin distinción alguna (De Zan, 2008).

Por lo tanto, la memoria viva que todos los miembros de un colectivo social tenemos en común, ya no es la “de las glorias de antiguas batallas victoriosas, ni el culto de grandes héroes nacionales, sino la memoria de los crímenes y del sufrimiento de las víctimas, de los anti-héroes del horror y de las políticas de exclusión” (De Zan, 2008).

Asimismo, el lugar social de la memoria ya no está conformado por los espacios estructurados de las instituciones estatales, sino por espacios públicos autónomos, dinámicos y no institucionalizados de la sociedad civil. El rol del Estado también se modifica, en tanto puede y debe acompañar este proceso, pero no protagonizarlo ni manipularlo (De Zan, 2008).

La memoria y la Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez

Al adentrarnos al estudio de *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, consideramos importante también señalar el análisis de la historia reciente realizado por Emilio Crenzel (2008).

En este sentido, el mencionado autor sostiene:

[l]a constitución de las desapariciones en política de Estado durante la última dictadura militar (1976-1983), supuso dos cambios sustantivos respecto a los grados y formas que asumió la intensa historia de violencia política que atravesó Argentina durante el siglo XX. En primer lugar, a diferencia de la represión estatal contra militantes políticos o sindicales, las desapariciones objetivaron una decisión de exterminio político. En segundo lugar, implicaron el ejercicio de una forma novedosa de la muerte por causas políticas, su práctica clandestina. Esta particularidad, distinguió, además, a la dictadura argentina del resto de las que, en los años setenta, se establecieron en el Cono Sur de América latina (Crenzel, 2008).

Centrándonos en el segundo de los puntos mencionados en el párrafo que antecede, la obra bajo estudio demuestra un caso en el cual la persona que fue privada de su libertad, sigue en la actualidad desaparecida.

Cabe destacar que, durante el período histórico 1976-1983, la subordinación del Poder Judicial a los requerimientos del gobierno vigente era innegable. Esto explica los retardos en el servicio de justicia y el silencio que seguía a las desapariciones forzadas de personas en manos de grupos militares y paramilitares. A modo de ejemplo, al año 2016, seguía sin saberse el destino de trescientos nietos desaparecidos por el gobierno de facto argentino (Soto Tumay, 2016).³

3 Entre las medidas que contribuyeron al esclarecimiento de la identidad de personas que habían nacido durante la dictadura y separados de sus madres, se puede señalar la conformación en 1984 del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), a cargo en un inicio del entonces director del Programa de Ciencia y Derechos Humanos de la Asociación Americana para el

Para realizar esta obra, la artista emprendió un estudio que incluyó entrevistas con la familia Míguez y con sobrevivientes que compartieron con Pablo su cautiverio en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Asimismo, realizó un trabajo colectivo con niños en edad escolar y consultas con el Equipo Argentino de Antropología Forense a fin de poder reconstruir su rostro (Correa, 2016).

Es interesante observar que la escultura se encuentra de espaldas al espectador, de cara al horizonte. Esta decisión tiene vinculación directa con la idea de la memoria colectiva y puede observarse en las motivaciones de la artista. Así lo explica ella:

[m]e gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro. Para mí, esta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo. Un retrato es siempre una posible versión, tal vez esta es la más real posible porque está construida en base a la memoria colectiva desde distintos ángulos (Civale, 2016).

Si bien el *Retrato de Pablo Míguez*, irónicamente, no muestra su rostro, permite –al observar la obra– desde el imaginario individual reconstruir la desolación y el desarraigo de las víctimas del gobierno de facto, constituyéndose en consecuencia en un retrato altamente significativo y en un instrumento crítico para denunciar el terror vivido y para reconstruir la memoria colectiva reciente.

A pesar de que Pablo Míguez hoy no tendría catorce años, la artista decidió emplazarlo sobre la base de ese recuerdo a partir del marco social que lo rodeaba. Es decir, se utilizó a la obra como un canal para no olvidar, y esto se encuentra en relación directa con su condición de desaparecido, en la cual la inexistencia de cuerpo, tumbas y ritos relacionados con la muerte desfigura todo límite temporal. El desaparecido es recordado en la memoria colectiva tal como fue visto por última vez (Crenzel, 2008).

La artista se involucra con la obra buscando un sentido de ese acontecimiento histórico sufrido: la desaparición de Pablo Míguez. En consecuencia, lo “memorable” toma entonces una forma narrativa –una escultura– y se convierte en algo comunicable (Jelin, 2018).

Avance de la Ciencia, Eric Stover. Una de las primeras providencias que se llevaron adelante fue la interrupción de las exhumaciones de esqueletos humanos sin identificar.

Cabe destacar que durante el período histórico 1976-1983, se intentó borrar el recuerdo del desaparecido de la memoria colectiva mediante el ocultamiento de los cuerpos de las personas en cautiverio. En el encubrimiento de este crimen, fue decisiva la configuración de un espacio novedoso de cautiverio, el centro clandestino de detención. Así, la desaparición y la muerte se volvían un dispositivo a fin de eliminar en la consciencia social la imagen del desaparecido.

Sin perjuicio de ello, y tal como lo indica Claudia Fontes, el arte durante los períodos democráticos posteriores se transformó en un canal de crítica, una forma de simbolización y de construcción de memoria y duelo (Rubiano, 2014).

Es decir, la escultura se convierte en un intento de reafirmar sentimientos de pertenencia colectiva e identidades materializadas en la historia violenta argentina. Se instala como el resultado de luchas y conflictos, y su existencia es un recordatorio de un pasado político, que a su vez puede disparar nuevas olas de conflictos sobre el sentido del pasado en cada generación o período histórico (Jelin, 2018).

La elección por la artista de la figura de Pablo Míguez se basa en el hecho de que, en el presente, ambos tendrían la misma edad y compartirían una historia conjunta en un marco temporal específico.

Por lo tanto, existe una identidad entre la artista y su creación, pero a su vez, la escultura intenta reflejar una memoria colectiva y viva, la cual no solo hace referencia a la relación artista-representación, sino que refleja la identidad de un colectivo. Es decir, la memoria viva y colectiva de la tragedia nacional de la dictadura y de los miles de desaparecidos se constituye como un rasgo definitorio de la obra en estudio, que, como consecuencia, demuestra una sensibilidad muy visible y una nueva cultura política centrada en la vindicación de los derechos humanos y de los valores que los fundan (De Zan, 2008).

Archivo y objetualidad en la construcción de la memoria

Como ya explicamos, la memoria colectiva es un proceso social de reconstrucción del pasado vivido o significado por un grupo o sociedad, que se contiene en marcos sociales, como son el tiempo, el espacio y el lenguaje, pero también se sostiene por los significados que se encuentran en la cultura (Escalante Solís y Carrillo Trujillo, 2014).

Por otra parte, el olvido social se conforma por los procesos y prácticas que posibilitan que se releguen acontecimientos que en un momento tuvieron interés para un grupo, colectividad o sociedad, y de los que se pretende su desaparición del escenario social (Escalante Solís

y Carrillo Trujillo, 2014). El olvido social por tanto se contrapone a la memoria colectiva.

Debemos mencionar al menos tres formas de olvido social: el primero hace referencia a la necesidad humana de olvidar; el segundo es ocasionado por la aceleración que la modernidad imprime a las ciudades y a las personas, y como tal, se trata de un olvido que impide que se guarden los acontecimientos significativos; finalmente, el tercero, que se denomina institucional, consiste en la mutilación de otras posibles memorias, imponiendo y erigiendo una única versión de los hechos vividos (Escalante Solís y Carrillo Trujillo, 2014).

En consecuencia, a fin de evitar el surgimiento del olvido social, las personas precisan de instrumentos que activen la memoria, entre ellos el arte, como una forma de dar voz a aquellos que han sido callados, marginados y excluidos, aquellos cuya identidad ha sido ultrajada, y como un mecanismo capaz de resaltar aquel pasado significativo para el grupo social.

El planteo sobre el arte de Aon y Vampa (2007) nos permite problematizar la mirada de la sociedad sobre el pasado en tensión con el presente: si el arte es una manera de construir memoria colectiva, comporta en sí mismo una forma de transmisión comunicativa, en tanto que genera sentidos sociales.

Por otro lado, Hermsilla (2012), al examinar el mundo del arte, plantea una serie de cuestiones. Una de ellas hace referencia a los distintos procesos de construcción de memoria colectiva que conllevan las diferentes prácticas artísticas, como así también, recíprocamente, la influencia de estas obras artísticas sobre la construcción de la memoria colectiva. Por otro lado, se plantea la posibilidad de que se genere un cambio de paradigma en la percepción de la memoria sobre la base de los disímiles contextos (históricos, políticos, culturales, etc.) que determinen dicha memoria colectiva, en vinculación directa con el concepto de memoria viva que analizamos en el acápite anterior.

En el marco de la historia del arte, uno de los métodos empleados para analizar la construcción de la memoria colectiva es la utilización y creación del archivo, el cual permite no solo el almacenamiento de una memoria, sino también la convivencia de diferentes narrativas y discursos (Hermsilla, 2012).

A su vez, hay distintos tipos de artistas: por un lado, aquellos que construyen por medio de recursos visuales del tipo historicista y, por otro, los que parten de la esencia fragmentaria de la memoria. Guasch (2011) toma como punto de partida el arte de archivo, que funciona de dos maneras: el que se basa en el principio regulador de la ley (nomos)

y el orden topográfico, y el que hace hincapié en los procesos que provienen de las acciones contradictorias de recolectar y guardar, y destruir y olvidar huellas, basándose en consecuencia en un componente fuertemente anímico.

De esta manera, se entiende el archivo como un instrumento que nos permite referirnos al mismo tiempo a la memoria y al elemento discursivo que asocia el pasado, el presente y el futuro. El archivo cumple la función de asociar los diferentes elementos (datos, nombres, fechas, etc.) que preservan la memoria y la rescatan del olvido (Hermosilla, 2012).

Es por medio de sus obras que los artistas exponen su propia visión objetiva de los sucesos en el presente temporal. Martínez Rosario (2013) hace referencia a la doble dialéctica de la obra de arte planteada por Achille Benito Oliva, quien sostiene que ella está constituida por la dialéctica que se conforma dentro de la obra de arte, y la que expone la relación con el mundo, con el exterior. Este segundo aspecto es el que justifica el rol que cumple el espectador, ya que es él quien realiza el ejercicio de memoria. Por todo ello se puede decir que la obra de arte responde tanto a las narrativas como a las reglas de las esferas del arte y de lo social.

En el caso de la artista Claudia Fontes, también puede observarse la implementación de una doble dialéctica: como creadora y como espectadora, ya que, dada la historicidad de la artista y su obra, los acontecimientos y actores que se propone rememorar están inscriptos en un devenir histórico-temporal, y su significado depende de los contextos políticos y sociales (Jelin, 2018).

Así, la *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez* funciona como un elemento discursivo que asocia al pasado con el presente y con las generaciones futuras, que verán la obra emplazada en el Río de la Plata. Es decir, como un archivo –en términos de Hermosilla– capaz de evitar el olvido de Pablo Míguez y de los desaparecidos en la dictadura militar argentina durante el período histórico 1976-1983.

El desaparecido, gracias al archivo y en particular a la obra de Claudia Fontes, se encuentra presente en cada una de las personas que observan la obra emplazada; paralelamente, el arte se convierte así en un mecanismo para construir la memoria social y en consecuencia, llega a su meta: evitar que la figura del desaparecido caiga en el olvido social.

Conclusiones

A lo largo del presente capítulo, buscamos definir el arte como un dispositivo de reconstrucción de la memoria colectiva, a través del

estudio de la obra *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez* de la artista Claudia Fontes.

A partir de los distintos autores analizados, concluimos que la “memoria colectiva” se constituye como una construcción social enmarcada en un contexto social determinado. En el caso de la obra bajo análisis, ese contexto se configura en el período 1976-1983.

Ahora bien, ¿ese marco social es afectado por los períodos históricos posteriores y en el caso particular, por el reconocimiento de los desaparecidos y familiares en su condición de víctima?

Consideramos que sí, y ello se ve remarcado con la noción de identidad plasmada en la escultura de Claudia Fontes. La obra analizada se establece como un canal para no olvidar, y en este sentido se encuentra en relación directa con la condición de desaparecido, donde la inexistencia de cuerpo, tumbas y ritos relacionados con la muerte desfigura todo límite temporal. Ello se debe a que, como ya se explicó, tanto la memoria como la identidad no son entidades fijas, sino por el contrario, construcciones o representaciones de una realidad particular, la cual, en el caso de Pablo Míguez, está influida por la realidad de la artista (sus sentimientos, ideas y pensamientos) al momento de realizar la escultura.

Es decir, el arte representa un mecanismo capaz de construir la memoria colectiva, y en consecuencia, conlleva en sí mismo una forma de comunicación en tanto que repercute en la realidad social de las generaciones presentes y futuras.

Referencias

- Aon, Luciana y María Soledad Vampa, “Arte y comunicación: aportes a la memoria colectiva”, *Questión, Revista especializada en periodismo y comunicación*, Vol. 1, N° 16, 2007. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/454>.
- Civale, Cristina, “En camino”, Página 12, Buenos Aires, 24/12/2016. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/10518-en-camino>.
- Correa, Claudia, “Los niños de Japón. Poéticas de la Infancia”, 2016. Recuperado de <http://losninosdejapon.blogspot.com.ar/2011/06/el-nino-que-camina-sobre-el-agua-por.html>.
- Crenzel, Emilio, *La historia política del Nunca Más*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- De Zan, Julio, “Memoria e identidad”, *Tópicos*, N° 16, Santa Fe, 2008, p. 41-67. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n16/n16a03.pdf>.
- Escalante Solís, Luis Mauricio y Carlos David Carrillo Trujillo, “Que el olvido social no nos gane: prácticas sociales conmemorativas en Latinoamérica”, *Liminales*, Santiago, Universidad Central de Chile, Vol. 1, N° 6, 2014.

- Recuperado de revistafasco.ucentral.cl/index.php/liminales/article/download/160/156
- Gillis, John R., *Commemorations: the politics of national identity*, Princenton, Princenton University Press, 1994. Recuperado de http://www.memoriapopular.cl/wp/wp-content/uploads/2015/07/Memoria_e_identidad.pdf.
- Guasch, Ana María, “Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades”, 2011. Recuperado de <https://annamariaguasch.com/en#publications>.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hermosilla, Daniela, “La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión”, 2012. Recuperado de <https://www.danielahermosilla.com/texts/la-memoria-y-la-pr%C3%A1ctica-art%C3%ADstica-contempor%C3%A1nea-hacia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n-2012-spanish-text/>.
- Jelin, Elizabeth, “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales”, *Cuadernos del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)*, N° 2, Buenos Aires, 2003. Recuperado de http://www.ides.org.ar/shared/doc/pdf/cuadernos/cuaderno2_Jelin.pdf.
- Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.
- Martínez Rosario, Domingo, *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria anti heroica como recurso en el Arte Contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2013 [tesis doctoral]. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34786/MART%C3%8DNEZ%20-%20La%20obra%20de%20arte%20como%20contramonumento.%20Representaci%C3%B3n%20de%20la%20memoria%20antiheroica%20como%20re....pdf?sequence=1>.
- Pollak, Michael, “Memoria e identidad social”, *Estudios históricos*, Vol. 5, N° 10, 1992. Recuperado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>.
- Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Colección Punto Cero, N° Especial E-2, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Rubiano Pinilla, Elkin, “Arte, memoria y participación: ¿dónde están los desaparecidos?”, *Hallazgos*, Vol. 12, N° 23, 2014, p. 31-48. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-38412015000100003.
- Soto Tumay, Martín, “Aún hay 300 nietos desaparecidos por la dictadura”, *El Comercio*, Lima, 11/8/2016. Recuperado de <https://elcomercio.pe/mundo/actualidad/argentina-hay-300-nietos-desaparecidos-dictadura-222623>.

Parque de la Memoria de Lanús: en torno a la violencia de Estado, la memoria y el arte

Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco

Introducción

Queremos comenzar este trabajo parafraseando un cuento de Oscar Wilde, “El Artista”, en cuya narración aparece un escultor de un pequeño pueblo a quien se le encarga una estatua vinculada al “placer”. El artista emprende la tarea encomendada; no obstante, justo en el momento en que tiene terminada la obra, muere su ser más amado. Al intentar realizarle una escultura en el mausoleo, se da cuenta de que no tiene bronce; entonces funde la estatua del placer —el cual dura solamente un momento—, para realizar la estatua del dolor, que es eterno.

Este relato nos habla de las condiciones emocionales y de sublimación del artista al producir la obra: dolor y placer son dos caras de la misma moneda. En el presente trabajo intentaremos abordar la historia de un dolor tan profundo como el del cuento, pero desde un enfoque estético, social y jurídico.

El arte exterioriza tanto los aspectos personales como los momentos de una época, imaginarios y tensiones sociales, relacionados con un dolor que estructura un orden y una forma de mirar el mundo específicos. Sin embargo, no nos proponemos aquí una perspectiva ingenua, creyendo que al tratarse de arte la postura será contestataria o de cambio. Todo lo contrario: hemos visto a lo largo de la historia como ciertos movimientos artísticos han sido complacientes al poder de turno y al orden establecido. No hay arte escindido de su problemática histórica ni de su presente y el artista que se postule en esa indiferencia está planteando una postura. En este caso, el dolor estructurante del que estamos hablando rige todo el trabajo y no acepta indiferencias.

Superar el trauma no es otra cosa que re-nombrarlo para poder procesarlo. Consideramos que es en el espectador en el que se genera esa catarsis, con toda la carga emotiva que esto significa. Las emociones mapean toda la historia, la cual para nosotros no es otra cosa que esa suma de biografías de aquellos que no tienen voz.

En las esculturas que analizamos, no se fundió el bronce del placer como hablamos al principio –de hecho, ninguna de ellas es de bronce–: en estas esculturas se fundieron proyectos de familias enteras y de un país inmerso en el terror. ¿Cómo reformular, interpretar o mínimamente entender esto? Lo haremos no solo desde lo racional; por tanto, también lo abordaremos desde lo sensible y perceptivo, con todos los obstáculos que plantea esta postura.

La sensibilidad implica para nosotros razón, capacidad de ordenar desde otro punto de vista –diferente, alternativo, a veces hasta lúdico– cuestiones que de otra manera quedarían inadvertidas. Vincularemos la razón y la sensibilidad describiendo la empatía que se genera con el lugar, con los artistas y fundamentalmente con aquellos que vivieron esos momentos terribles de nuestra historia. Estas obras de arte no hacen otra cosa que retrotraernos, ponernos en el lugar del otro y ver de qué manera metabolizamos el dolor.

Arte e historia

De acuerdo con algunos autores, el arte y las ciencias se expandieron a partir de los inicios de las sociedades modernas (Berman, 1993). Fue en este marco que la humanidad comenzó a valerse del arte para plasmar el impacto que los sucesos políticos tienen en torno a cada sociedad.

Esta tendencia no pasó desapercibida a los ojos de los funcionarios públicos, quienes se sirvieron de estas manifestaciones y las utilizaron con fines propagandísticos. El arte pasó así de la esfera popular a la pública, siendo objeto de apropiación política y convirtiéndose en una herramienta clave para manipular y plasmar los intereses de los agentes del poder estatal.

En el Renacimiento, el arte comenzó a sacralizarse y surgieron dispositivos visuales enfocados en explorar las relaciones de los individuos con el mundo. De este modo, el arte se alejó del diálogo con los dioses, al tiempo que se configuró como mucho más que un elemento de simple consumo estético, cristalizándose en un modo de reflexión sobre las relaciones humanas.

Otro hito revolucionario en la historia de las manifestaciones estéticas surgió en el siglo XX cuando, tras las guerras mundiales que turbaron la seguridad internacional, las vanguardias (expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo, entre otras) asumieron el deber de anunciar los cambios que estaban llegando, para barrer con las viejas concepciones fallidas del mundo. Un nuevo modo de ver, de sentir y de vivir era menester y llevaba la bandera del arte.

En consecuencia, las expresiones visuales se constituyeron desde el inicio de las sociedades modernas en el portavoz de las críticas y denuncias de los dolores e insatisfacciones que sufrió la humanidad a partir de la Revolución Industrial, con el advenimiento de la máquina (Berman, 1993).

Por otro lado, como mencionamos anteriormente, las representaciones visuales han estado estrechamente ligadas al discurso hegemónico que intenta imponer el aparato estatal. De este modo, entendemos que el arte, como práctica social, está en una relación constante de tensión y resistencia con los valores que intenta legitimar el Estado.

Uno de los autores que mejor visualizaron la íntima relación entre el arte y la historia en el siglo XX fue Walter Benjamin. Su biografía da cuenta de un gran dolor personal, ya que, siendo judío, debió escapar de los nazis y exiliarse en Francia. Dicha experiencia marcó tanto su vida personal como sus estudios, los cuales revolucionaron las ciencias sociales trazando caminos interdisciplinarios sumamente novedosos.

Walter Benjamin fue uno de los primeros pensadores en reconocer la dimensión política del arte y el valor cultural que una obra artística puede contener. Así, esta ha logrado trascender su mero valor estético, el único que había sido considerado preponderante hasta ese momento por parte de sus teorizadores. Además, marcó la diferencia entre dos modalidades contrapuestas del ser de la obra de arte: una, a favor del historicismo de los vencedores y la otra, como objeto de la memoria de los vencidos (Molano, 2012).

Entre los estudios actuales dedicados al tema se destaca *Estética Relacional*, de Bourriard (2008). Este autor entiende que la actividad artística es fundamentalmente relacional, en tanto se vincula con los sujetos y con las diferentes realidades sociales del mundo. El arte volvió la mirada hacia lo cotidiano, hacia lo existente, y allí se encuentra con sociedades alienadas por un modelo productivo que mercantiliza sus vínculos sociales. El arte tiene por esto la responsabilidad de encontrar posibilidades alternativas a la organización impuesta por el capitalismo y reforzada principalmente por el Estado, el cual regula, delimita y mecaniza todas las funciones y relaciones sociales.

De esta manera, la obra artística se configura como un medio de resistencia a la homogeneización que el Estado pretende imponer a la sociedad en la que estas obras se originan. Por ende, las producciones artísticas tienen la capacidad de plantear modelos de acción combativos dentro de la realidad existente (Bourriard, 2008).

Arte y memoria

En los últimos años surgieron diversas teorías que relacionan al arte y la memoria. Este campo de estudio, que emerge de la articulación entre ambos conceptos, analiza los dispositivos artísticos como modos de interpretación de las prácticas culturales y de las formas mediante las cuales las sociedades se reapropian del pasado. Nosotros entendemos que el arte habilita canales alternativos de expresión que permiten anexas el pasado y el presente desde dispositivos lúdicos y de reflexión.

Una de las representaciones artísticas que funcionan como instrumentos de reflexión memorística son aquellas que forman parte de los monumentos conmemorativos. Las sociedades, al menos desde hace dos siglos, han tenido la necesidad de construir obras para recordar hechos significativos de su pasado¹, en la medida que estas representaciones visuales se componen de símbolos propios y plausibles de lograr una identificación inmediata y duradera en el tiempo (Piccioni y Aguerre, 1998).

Los gobiernos post dictatoriales de Latinoamérica se valieron de este recurso. Fue de este modo como las actividades artísticas y culturales se convirtieron rápidamente en uno de los medios más efectivos para dejar atrás las prácticas abusivas de los Estados. Así, las políticas de memoria pasaron a ser parte del discurso hegemónico, legitimando la necesidad de la sociedad de alzar la voz ante las injusticias; a su vez, ellas son funcionales al aparato estatal para “limpiar” su imagen frente a la cruel y traumática represión llevada a cabo por los gobiernos autoritarios.

En nuestro país, el arte y la cultura tuvieron una importancia real y simbólica en relación con el proceso de reconstrucción democrática. Un claro ejemplo en este sentido es el *Nunca Más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, documento que recopiló los hechos sucedidos en la última dictadura argentina, y que fuera encomendado por el Estado a artistas y reconocidas personalidades del mundo de la cultura. De hecho, el escritor y científico Ernesto Sábato fue seleccionado para estar a la cabeza del proyecto.

En consonancia con esta tendencia, surgieron en la década de los noventa los Parques de la Memoria, que abrieron la posibilidad de explorar la reconstrucción de hechos pasados desde una mirada crítica a través de intervenciones artísticas plásticas en espacios públicos. Este tipo de manifestaciones sirvieron como puerta de entrada al debate y la reflexión, convirtiéndose en un modo de construir la memoria social.

1 Recordemos a este respecto obras tales como *Los fusilamientos del tres de mayo* de Francisco Goya, *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix y *El Grito* de Edvard Munch.

El arte tiene distintas funciones en los procesos sociales de construcción de memoria, destaca Florencia Battiti, productora artística del Parque temático ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En primera instancia, se les reconoce una función de transmisión intergeneracional. Battiti (2007) entiende que el arte contemporáneo puede ser un instrumento para canalizar la experiencia de la última dictadura a las futuras generaciones.

Sin embargo, en una segunda mirada –la que aquí nos interesa– propone que el arte sirve para generar una crítica a la memoria establecida. Esto sugiere un papel activo de la sociedad frente a los discursos hegemónicos, ya que el pueblo, valiéndose de un lenguaje sensible, logra observar críticamente los sucesos históricos y abre el juego de los significantes y las significaciones contenidas en las obras. De este modo, se trabaja la memoria a la vez que se favorece la conciencia de la posición de subordinación dentro de la estructura social (Battiti, 2007).

Parque de la Memoria de Lanús

El Parque de la Memoria de Lanús fue inaugurado el 24 de marzo de 2011. Las esculturas que lo integran fueron elegidas mediante un concurso.

A los fines de la elaboración del presente trabajo, hemos seleccionado dos de ellas: *El arquero de los sueños perdidos*, de Sandro Lacuna Pires y *Portal para el descanso del guerrero*, de Oscar De Bueno.

El Parque fue creado gracias al impulso de los vecinos de la zona y organizaciones sociales como “Hermanos desaparecidos por la Verdad y la Justicia”. En el acto de inauguración, representantes de dicha asociación explicaron la importancia de este suceso artístico refiriéndose a aquello que el parque representa:

(...) Un lugar que recupera en su interioridad un sentido. Un sentido que pudo extraviarse, perderse en las zonas del olvido (...). Este Parque se convertirá en un parque contra el olvido, que al recordar agigantará nuestra posibilidad de habitar en un país libre de impunidad (Blog Homenajes de Desaparecidos, 2002).

Aspectos urbanos y espaciales

El lugar de emplazamiento de las esculturas tiene una gran importancia a la hora de dar cuenta de la magnitud y peso simbólicos de las obras. En este apartado describiremos los aspectos urbanos y espaciales del predio en donde se encuentran ubicadas las esculturas mencionadas.

Nuestra primera aproximación al lugar de emplazamiento fue a través de internet. De acuerdo con los sitios oficiales², el predio se encuentra ubicado en la localidad de Lanús, provincia de Buenos Aires, muy próximo al centro de transferencia más importante de la localidad, donde convergen el tren, líneas de colectivos y las principales arterias de tránsito, de fácil acceso. El espacio es también de uso cotidiano por parte de la comunidad, ya que forma parte del Polideportivo Eva Perón (Figura 1). Estas circunstancias ponen en evidencia el valor que dieron al proyecto los actores políticos y sociales que participaron de la obra.

Sin embargo, cuando nos dirigimos al Parque para realizar el primer relevamiento *in situ*, consultamos en la zona a diferentes vecinos y transeúntes respecto de qué tipo de información tenían acerca del mismo. Las respuestas fueron elocuentes, en la medida que, en su gran mayoría, desconocían su existencia.³ Este hecho es particularmente significativo, en términos de aquello que Armando Silva expone sobre la diferencia existente entre lo legal y lo imaginario: mientras que las páginas oficiales del municipio de Lanús muestran la intención de proyectar y materializar un lugar de gran valor simbólico (Silva, 2006), las representaciones que los vecinos tienen de él no dan cuenta de dicha intencionalidad. Muy por el contrario: en el plano imaginario, el lugar que ocupa el Polideportivo Eva Perón, en razón de su uso, es sugestivamente mayor.

Lo dicho anteriormente no pretende minimizar la iniciativa tomada por las autoridades de la Municipalidad, ni, claro está, por los vecinos que plasmaron este emprendimiento, por cierto, de gran envergadura, sino que pone de manifiesto que el Parque no se encuentra todavía instalado en el plano imaginario de los habitantes de Lanús, a diferencia de lo que sucede con el Polideportivo o el velódromo.

En este caso observamos que pujan dos símbolos, uno dentro de otro. Podríamos conjeturar al respecto que el tiempo y la apropiación que hagan del lugar sus pobladores contribuirán a su mayor arraigo por parte de la comunidad.

Fuente: Elaboración propia.

2 Sitios consultados:

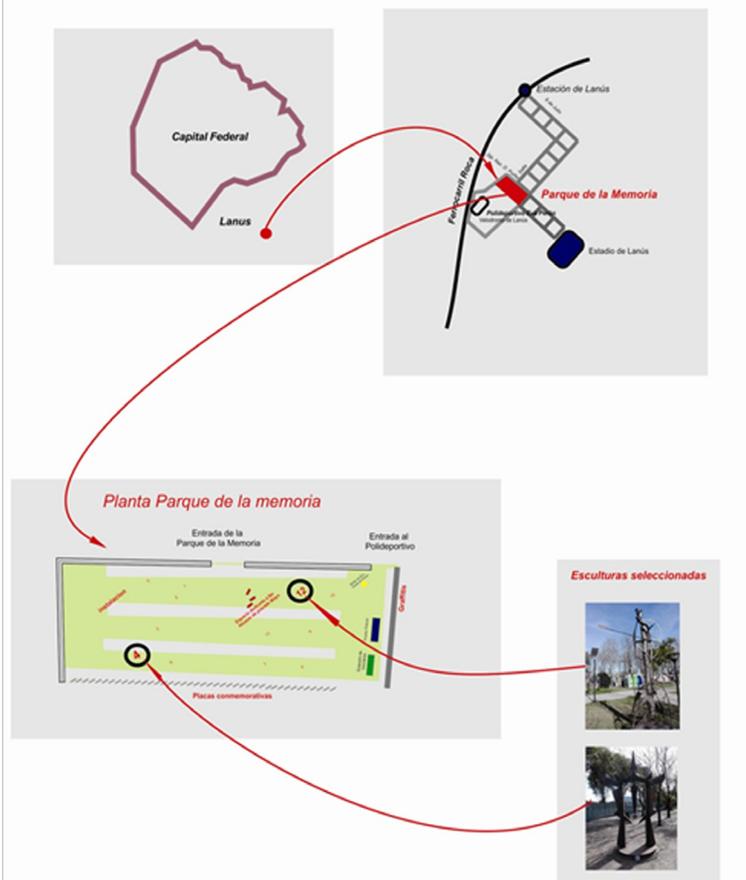
<http://www.lanusnoticias.com.ar/web/lanus-ya-tiene-su-parque-de-la-memoria/>

<https://auno.org.ar/article/lanus-tiene-su-paseo-para-la-memoria-de-200-vecino/>

http://www.elmensajero diario.com.ar/contenidos/construirn-parque-memoria-lans_4738/

3 Así, de diez vecinos consultados, nueve ni siquiera conocían del Parque. Sin bien tan escaso número de personas consultadas no constituye una muestra en sentido estadístico, el dato en sí mismo es ciertamente elocuente.

Localización e implantación del predio y las esculturas



Dentro del Parque propiamente dicho encontramos tres monolitos pintados, dedicados a Abuelas de Plaza de Mayo, y un playón central que nos invita a recorrer trece esculturas distribuidas de manera uniforme en dos manzanas. El límite posterior del parque se encuentra intervenido por una serie de placas conmemorativas que nombran a las personas que fueron “desaparecidas” de las localidades de Lanús, Remedios de Escalada y Monte Chingolo durante el último gobierno militar.

El lugar dispone de un equipamiento muy completo y las distancias entre las esculturas plantean un espacio para “estar”; invitan a meditar y transitar lentamente, en consonancia con la idea de que las obras artísticas situadas en los parques conmemorativos buscan la reflexión y el debate sobre los hechos que intentan rememorar.

Un dato que llama la atención a primera vista es el tipo de materiales, tanto utilizados como omitidos; no encontramos, por ejemplo, ninguna obra realizada en piedra o mármol. Este detalle no es casual, ya que denota el espíritu anti academicista de la propuesta y sintoniza con el origen industrial, obrero y ferroviario de Lanús. Por el contrario, los materiales que predominan aquí nos recuerdan al ambiente fabril: madera, hierro forjado, tornillos, engranajes, entre otros. Casi en su totalidad, ellos nos hacen pensar en una especie de fábrica a cielo abierto, remitiéndonos al origen, en términos de Heidegger, como una fundación poética, en la que la instauración de la obra está directamente relacionada con la palabra y, en definitiva, con la esencia del lugar:

Tan solo el mero servir para algo sigue siendo ahora visible. Y suscita la apariencia de que el origen del útil está en el mero confeccionarlo, imprimiendo a un material una forma. Pero el útil viene, en su auténtico ser, de más lejos. Material y forma y la distinción de ambos, son ellos mismos de un origen más hondo (Heidegger, 1988).

Análisis de las obras elegidas

Las dos obras que elegimos están evidentemente contrapuestas en el espacio que plantea el parque, así como también en su metodología, ejecución y resolución. Desde lo material, los dos artistas concibieron su trabajo de manera muy diferente. Pires utilizó la varilla de hierro soldada, dándole ritmo y moldeándola como si fuera una línea en el espacio, adosando cierta mixtura y diversidad de materiales, como madera y algunos reutilizados. De Bueno, por su parte, manipuló el hierro casi como una superficie plana, en una comparación rápida, que nos recuerda a los encastres mecánicos.

Observando la obra de Oscar de Bueno, *Portal para el descanso del guerrero* (Figura 2), notamos en su aspecto morfológico una marcada simetría. Entendemos que, a pesar de que el lenguaje que plantea el artista es totalmente vanguardista, casi constructivista en su concepción, no deja de hacer una referencia alegórica al Estado.

La idea de la simetría como algo bello proviene de la cultura griega clásica, en la que lo simétrico era considerado como un punto anhelado de perfección, y esta era a su vez entendida como parte de un todo social. Nos recuerda el concepto de Estado propuesto por Platón en *La República*: “Lo bello y bueno, es bello y bueno para el Estado”.

También la composición de la obra es fuertemente tectónica, lo cual aporta un orden muy claro a los materiales. Esta circunstancia, a su

vez, remite directamente a la arquitectura monumental clásica, la cual fue utilizada como discurso de poder y propaganda de los gobiernos totalitarios del siglo XX.

Siguiendo con el análisis morfológico, observamos que la escala de la escultura duplica la altura de una persona promedio. El espectador se siente apabullado frente a la dimensión de la obra. No solo el tamaño produce este efecto, sino también las terminaciones en formas triangulares, que sugieren la idea de algo peligroso y violento.

En los aspectos figurativos, de Bueno, con total manejo del espacio, forma y materia, cuenta una historia que es paradójica: homenaje y denuncia al mismo tiempo. Los llenos y los vacíos no son antojadizos. En el centro, el autor plantea un espacio que bien podría ser atravesado por una persona. Sin embargo, la presencia allí de las formas punzantes produce un efecto de expulsión, puesto que nadie, en su sano juicio, podría pasar por allí. Se trata, por cierto, de una clara alusión a la tortura. Por otro lado, en el centro se ve una forma semejante a un péndulo, como una metáfora del paso del tiempo, casi como una trampa o un límite muy fuerte. Luego, para el espectador no hay nada más, ningún

Portal para el descanso del guerrero, de Oscar de Bueno. Parque de la Memoria de Lanús (agosto de 2017)



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco.

otro significativo: solo hay abismo, solo la muerte.

La escultura se planta como un “samurái” o un guardián que nos dice: “luego de este lugar, solo hay vacío y dolor”. Vemos aquí una alegoría a los tiempos en los que el proyecto de vida quedó inacabado, merced a ese abismo en el que operó el Estado. Sustancialmente, la obra nos lleva a generar una mirada mística e introspectiva en cierta medida: mística, porque ese vacío nos habla de ese lugar óntico en el que no hay palabra, donde no hay nada dicho. Pero todo artista sabe que ese es también es el lugar de la creación.

La obra de Pires, por su parte, se titula *El arquero de los sueños perdidos*. En ella encontramos una composición dinámica y a-tectónica (en tenso desequi-

librio). En su concepción, ya desde el trabajo con los materiales (varillas forjadas de construcción), se sugiere una estructura mucho más liviana, que se manifiesta con mayor preponderancia. También notamos una labor muy fluida de llenos y vacíos, que nos recuerda al *Guernica* de Picasso (foto detalle). Es casi inevitable para cualquier artista aludir a dicha obra dentro de esta temática. Nos dice al respecto Mario De Micheli:

Podemos decir que Picasso es un testimonio de nuestro tiempo, un testimonio incluso de lo que en él hay de antihumano; podemos decir que es un “testigo de cargo”, pero siempre es un testigo, a su vez, implicado en el proceso. Este es el origen de sus «monstruos», fruto de un tiempo trágico, ensangrentado y devastado por el furor de las guerras: el tiempo de la destrucción del hombre. Pero, junto a los «monstruos», Picasso también supo pintar los sentimientos más humanos: pintó la alegría, la aspiración a la justicia y a la paz; pintó el honor del hombre. Por tanto, ¿se puede separar en la obra de Picasso lo que es el bien de lo que es el mal, lo que es vida de lo que es muerte? Sería una operación absurda, falsa y carente de fundamento crítico. Picasso es esta complejidad, es esta dialéctica, es esta unidad de la contradicción. Podemos decir que en toda su obra se revelan estos caracteres contradictorios. Sin embargo, lo decisivo es el peso que en esta dialéctica tuvo el encarnizado amor de Picasso por la sinceridad y la verdad. De ahí que no pudiera permanecer mucho tiempo en el ámbito del primer y segundo cubismo: «El arte –dijo– no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro conciben más allá de cualquier canon». Por eso él, que había partido del cubismo, llegó al *Guernica* y más allá del *Guernica* (De Micheli, 2002).

En la obra de Pires, la complejidad del trabajo se observa en la base. Y arriba, en total síntesis, remata una punta de lanza que se direcciona hacia el horizonte.

Esta escultura, metafóricamente, nos invita a recordar las ideas y sueños que rondaban en el imaginario de la sociedad durante los años

setenta. El verdadero “arquero de los sueños perdidos” es aquel joven que en esos años luchó por su utopía y que murió en manos del Estado.

Tomamos estas obras como puertas de entrada al debate. Su análisis pone de manifiesto que la memoria colectiva tiene un origen y una constante actualización. Esta actualización es necesaria, ya que de lo contrario corremos el riesgo de la fosilización de los sentidos, como en un museo polvoriento. Se trata, pues, de un espacio-territorio que solo es resignificado por quienes lo integran, como nos dice Halbwachs:

Cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero a la vez se somete y se adapta a cosas materiales que se le resisten. Se encierra en el marco que ha construido. La imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene con él pasa al primer plano de la idea que se forma de sí mismo (Halbwachs, 2004).

En este sentido, coincidimos con Benjamin (1989), quien propone que la obra de arte siempre es resignificada, actualizada y refundada, pero que, sin embargo, siempre alude a su origen.

Por nuestra parte, sostenemos que la resistencia a la homogenización en lo artístico y la lucha constante por la obtención y el respeto de los derechos de los diferentes y los vulnerables en el campo jurídico, nos llevan a meditar sobre nuestra propia existencia. La impronta y la pregnancia de la memoria nos asalta, como en el caso de estas dos esculturas que mueven a pensar en acción y reflexión: vemos acción en la obra de Pires y reflexión en la obra que presenta de Bueno. Así, esta tensión posibilita el ininterrumpido resignificar desde lo negado, como afirma Enrique Hernández:

La piedra que desecharon los constructores se vuelve piedra angular, maravilla para el profeta, inquietud para filósofo, escándalo para el doctor en universidades: este es el movimiento que está en la base de nuestro pensar indoamericano, la irrupción de lo negado por la racionalidad ajena. (Hernández, 2017).

***El arquero de los sueños perdidos, de Sandro Lucuna Pires
(agosto de 2017)***



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco.

***El Arquero de los sueños perdidos, de Sandro Lucuna Pires. Detalle
(agosto de 2017)***



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli y Sergio Lobosco.

Conclusiones

El arte es uno de los lenguajes con los que la humanidad ha sabido manifestar sus diversas emociones, con la posibilidad no solo de canalizar sus alegrías y desdichas, sino también de dejar un registro perdurable en el tiempo. Entendemos que las obras de arte se relacionan con el mundo que habitan, desde un plano activo, cuestionando las estructuras de dominación. Así, los dispositivos artísticos se configuran como portavoces por excelencia de las denuncias de los pueblos oprimidos.

A su vez, en los últimos años, las clases dominantes se valieron de esta herramienta y han utilizado las representaciones visuales de modo que sean funcionales a su discurso hegemónico, buscando con ellas legitimar el sistema jurídico vigente.

En los procesos de recuperación de la memoria colectiva, y bajo una estructura de poder cuyo discurso esté en consonancia con las políticas de derechos humanos, el Estado ha intentado generar políticas públicas tendientes a la reparación de las heridas que generaron los episodios violentos de represión llevados a cabo por el aparato estatal. Es en esta clase de procesos sociales en los que el arte ayuda a la sociedad a romper las tensiones con el Estado, unificando el discurso hegemónico con el popular.

A través de las obras artísticas, la sociedad reclama el recuerdo del pasado y genera un antídoto contra el olvido. Estas producciones invitan a diferentes lecturas y reflexiones sobre lo vivido, generando distintas formas de decir y hacer memoria, a la vez que inscriben un duelo simbólico frente a las experiencias vividas y traumáticas.

Referencias

- Agencia Universitaria de Noticias, “Lanús tiene su Paseo para la Memoria de 200 vecinos desaparecidos”, 29/3/2012. Recuperado de <https://auno.org.ar/article/lanus-tiene-su-paseo-para-la-memoria-de-200-vecino/>.
- Battiti, Florencia, “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la post-dictadura”, Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, México/Buenos Aires, Universidad del Claustro de Sor Juana y Editorial Gorla, 2007, p. 309-324.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Berman, Marshall, “Brindis por la Modernidad”, Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por asalto, 1993, p. 67-91.
- Bourriard, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

- El mensajero diario, “Construirán un Parque de la Memoria en Lanús”, Buenos Aires, 20/1/2011. Recuperado de http://www.elmensajero diario.com.ar/contenidos/construirn-parque-memoria-lans_4738/.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Herman@s de desaparecidos, “Inauguración Parque de la Memoria-Lanús”, 16/5/2011 [blog]. Recuperado de <http://homenajesdesaparecidos.blogspot.com.ar/2011/05/inauguracion-parque-de-la-memoria-lanus.html>.
- Hernández, Enrique, *Función de la filosofía y sentido del pensar latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2017.
- Lanús Noticias, “Lanús ya tiene su parque de la memoria”, 2011. Recuperado de <http://www.lanusnoticias.com.ar/web/lanus-ya-tiene-su-parque-de-la-memoria/>.
- Molano, Mario Alejandro, “Walter Benjamin: historia, experiencia y modernidad”, *Ideas y valores*, Vol. LXIII, N° 154, Bogotá, abril 2014, p. 165-190. Recuperado de <file:///D:/Documents%20and%20Settings/pc1/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-WalterBenjamin-4986002.pdf>.
- Piccioni, Raúl y Marina Aguerre, “Eduardo Schiaffino y el ‘mono tití’ del Parque Tres de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña”, Wechsler, Diana (coord.), *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 83-117.
- Silva, Armando, *Imaginario urbanos*, Bogotá, Tercer Mundo, 2006.

Juana Azurduy: del color bronce al opaco gris

*Michelle Chavez Stefanelli, María Andrea Cuéllar Camarena
y Lorena Russo*

Introducción

En el presente trabajo analizaremos la escultura de Juana Azurduy de Padilla, emplazada hoy en la Plaza del Correo, frente al Centro Cultural Kirchner; lo haremos desde una perspectiva sociológica y de género.

Partimos del supuesto de que el arte es una herramienta fundamental para reflexionar acerca del derecho, la estructura de dominación social y otras categorías asociadas a ellos, tales como colonialismo, sexismo y racismo. Asimismo, sostenemos que el lenguaje metafórico de las expresiones artísticas es útil para abrir el debate a la crítica de los valores éticos y democráticos que rigen la convivencia social. En esa línea, utilizaremos la citada escultura como eje de análisis teórico y estético.

Derecho y arte: de la racionalidad económica a la estética

El derecho es un fenómeno que transversaliza la realidad social, es el nombre dado a un cierto terreno de la interacción humana, y es el resultado complejo y dialéctico de las relaciones de poder. Si nos alejamos del formalismo jurídico que se limita a observar y estudiar la norma jurídica, el ámbito de la ley es el del reconocimiento teórico y práctico de los conflictos básicos de una sociedad. De ahí que sea necesario advertir la importancia de las normas en el estudio de los procesos de disputa, para entender cómo el poder y el cambio inciden en los procesos jurídicos (Krotz, 2002).

Desde una perspectiva sociológica, el derecho es un elemento fundamental de la conformación de la sociedad política, como forma de organización social que superó a la comunidad territorial. En efecto, la ley como principio decisivo racional, diferencia y desiguala socialmente en la medida que convalida la estratificación de las personas desde su nacimiento. Por otra parte, las normas jurídicas en las que funda su po-

der el Estado moderno están movilizadas por la acción de la expansión de los conocimientos científicos y tecnológicos (Agulla, 1987).

En el sistema social cuya legitimidad se basa en la dominación manifestada bajo la forma de Estado (Agulla, 1991), la ley funciona como un instrumento para legitimar y sancionar comportamientos. Luego, dado que el aparato político está en manos de unos pocos que detentan el poder, ciertos intereses tienden a perpetuar las divisiones y desigualdades sociales. En tal medida, ese uso del derecho, lejos de buscar el equilibrio de la sociedad, sirve para reproducir las lógicas de dominación.

En algunos momentos históricos específicos y lugares concretos, y como resultado de un proceso o unos procesos sociales, el derecho acompaña al cambio social y se impone; en estos casos, puede suceder que, a pesar de cierto rechazo, se promulguen leyes, decretos o se produzcan modificaciones a la jurisprudencia.

En el arte ocurre algo similar, en tanto los artistas captan sensiblemente los hechos jurídicos de impacto social y los expresan a través de la escultura, la pintura, el teatro, el cine, la literatura o la música. Por lo tanto, las ciencias jurídicas pueden verse enriquecidas al conectarse con otros ámbitos de estudio, que ofrecen un acercamiento distinto a lo humano, como por ejemplo las artes.

Boris Groys (2016) afirma que el arte siempre ha sido comunicativo: transmite imágenes del mundo exterior, actitudes y sentimientos de los artistas, las disposiciones culturales específicas de la época, su propia materialidad y naturaleza como un médium. El público democrático quiere encontrar en las representaciones artísticas, los temas, tópicos, controversias políticas y aspiraciones sociales que lo motivan a diario. El espectador espera que la experiencia estética le genere agrado, frustración, rechazo e infinidad de otras reacciones y emociones.

Entendemos que el nexo entre derecho y arte existe en virtud de que ambas disciplinas son –principalmente– producto de la creatividad humana, modos de expresión de las personas. Sin embargo, el arte da al derecho un contenido que va más allá de su normatividad y propone una lógica alternativa a la racionalidad puramente económica. En esa medida, el estudio de las relaciones entre la ley y otras manifestaciones sociales, resulta fecundo para entender los procesos jurídicos y develar el poder que reside más allá de las normas (Tedesco, 2007).

El componente humano ficcional permite que campos epistemológicos aparentemente tan distantes como el arte y el derecho se nutran entre sí. De tal modo, las representaciones sociales y en concreto las obras de arte pueden resultar una herramienta sumamente útil para co-

nocer el orden jurídico y los diversos controles sociales, en la medida que sirven para descifrar las relaciones de poder que median entre los actores sociales, en diversas experiencias y contextos históricos. Se trata de un encuentro en el cual se produce un intercambio de tipo simbólico y político.

En las últimas décadas, se inició un creciente movimiento de estudios interdisciplinarios¹ del que emergieron teorías como las de Peter Goodric, quien sostiene que los estudios jurídicos requieren el auxilio de otras disciplinas acostumbradas a tratar lo fugaz, lo evanescente (Roggero, 2015). Por eso, con el apoyo de expresiones artísticas como la literatura, las ciencias de la comunicación, el cine y el análisis psicológico, se puede intentar acceder al impulso de las imágenes, a los efectos y afectos del teatro legal.

Entendemos este último como una puesta en escena, muy especialmente en el caso de los juicios orales, por ejemplo. Así, encontramos una exhibición de símbolos en la vestimenta obligatoria de los operadores jurídicos en muchos países del mundo (la toga negra o colorada, la peluca, el traje y la corbata, etc.). La representación teatral también se puede encontrar en la organización de la sala: los espacios reservados para la persona acusada, su abogada o abogado defensor, las y los representantes del ministerio público, el jurado, la fuerza policial, los asistentes, etc.

Por su parte, Ian Ward (2009) pone énfasis en el potencial pedagógico de estos estudios. El autor considera que el arte es un medio que invita a la reflexión sobre los valores democráticos, mientras que también promueve el pensamiento filosófico de contenido ético. De este modo, además de estudiar la doctrina, el orden normativo y la jurisprudencia, observar las manifestaciones artísticas e intentar comprender su mensaje podrían ser ejercicios muy útiles teniendo en cuenta que, como sostiene Duncan Kennedy (2009), “el razonamiento jurídico presenta a las reglas jurídicas como más necesarias, inevitables e intrínsecamente justas de lo que realmente son”. Al enfrentar el discurso legal con el metafórico, logramos reflexionar sobre las normas cuestionando sus orígenes, los valores arraigados y el fin de las instituciones. El arte, entonces, constituye una herramienta apta para poner en duda todo aquello que se nos presenta como verdad jurídica.

1 Movimientos como Derecho y literatura, Derecho y ética y Derecho y psicoanálisis, entre otros, tuvieron su auge en la década de 1970 en Estados Unidos. Dado nuestro marco referencial, sería conveniente preguntarse acerca qué mecanismos diferenciales operan cuando el escenario analizado es un espacio situado en América Latina, en el momento actual, máxime cuando en el propio lugar de surgimiento ha habido cambios significativos y un cierto declive de este tipo de estudios.

Desde una perspectiva diversa, en la rama artística existen algunas escuelas que afirman la intrínseca relación de sus obras con la sociedad. Por ejemplo, Nicolás Bourriard (2015), artista y ensayista, describe las bondades del arte a la hora de romper con los estándares que establece el sistema económico capitalista y, en última instancia, el Estado moderno, entendido como estructura que condensa los valores de la democracia burguesa y liberal. La forma de organización estatal es característica de Occidente y presenta una constitución establecida sobre la base de un derecho racionalmente estatuido y una administración compuesta de funcionarios guiados por reglas positivas (Agulla, 1987).

La obra artística, fundamentalmente relacional, volvió su mirada hacia otra realidad. El arte, así, se perfila como herramienta revolucionaria capaz de actuar dentro de una verdad dada para transformarla. Se opone de este modo al modelo homogeneizante y racionalizador del comportamiento propio de los sistemas jurídicos occidentales, que como dispositivos, se constituyen en una de las formas del colonialismo (Foucault, 2016). Así también, contrapone la matriz individualista derivada de la epistemología positivista que tiende a desagregar la realidad y ofrece una visión parcial de los fenómenos que se pretenden juzgar, al fragmentar la totalidad. Por ello, la reflexión a través de las obras de arte puede abonar a la reconstrucción de los vínculos sociales.

De la interpretación de una obra y cómo salir de la literalidad

En este apartado propondremos posibles modos de analizar una obra de arte y la manera de utilizarla como herramienta para examinar el orden jurídico y otros sistemas normativos que también guían la acción humana. En este ejercicio de observación y análisis, surgen fundamentalmente dos modos de abordaje: una interpretación tradicional y una interpretación crítica (Gadamer, 1997).

La interpretación tradicional, que pretende ser objetiva, analiza los rasgos más visibles y distintivos de las expresiones artísticas, a la vez que realiza un examen del contexto histórico y social. Esta mirada, similar a la propuesta por la escuela positivista del derecho², que toma la letra de la ley de manera “literal” y sin salir de ella, plantea que identifiquemos los símbolos característicos de la obra y así la delimitemos. Este análisis lleva a una definición basada en el significado de las partes más representativas.

² Para un análisis de los conceptos fundamentales del positivo jurídico, remitimos a Cárcova (1996).

Por su parte, la interpretación crítica o “de la sospecha”³ asume que interpretar es una tarea subjetiva *per se*, que nunca puede considerarse “verdadera”, e intenta develar y reconocer los múltiples fondos ocultos tras una representación social estética. De este modo, aleja a la obra del autor, haciendo que de ella emerja un mensaje sobre el contexto social en el cual se elaboró, poniendo en duda la apariencia de fiabilidad de la primera impresión. Este tipo de interpretación resulta útil cuando se pretende tener en cuenta las experiencias humanas o sociales.

Sin embargo, estos no son los únicos modos de interpretar, sino que existen otros métodos. Susan Sontag (2008), por ejemplo, pone en evidencia que la teoría mimética o de la representación descendiente de los griegos, generó un marco a la consciencia en que se sostiene la reflexión occidental sobre el arte, en el que la forma tiende a separarse y se torna accesoria al contenido. La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos y su labor es virtualmente de traducción. Comprender es interpretar e interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente, debiendo ser a su vez evaluada dentro de una concepción histórica de la conciencia humana.

Gadamer (1997) reflexiona acerca de la interpretación y dice que “no es una actividad aislada de los seres humanos, sino la estructura fundamental de nuestra experiencia de vida”. Además, hace énfasis en que la percepción sensible nunca es dada, sino un aspecto del enfoque pragmático del mundo, en tanto siempre estamos realizando nuestro propio análisis de los acontecimientos y sucesos que nos rodean. Sabido es que lo que incorporamos siempre se refiere a algo que previamente tenemos, y procedemos, entonces, a capturar estas cosas y a modificarlas. Por eso, como sostiene Diana Maffia (2007), nuestra manera de conocer el mundo se parece más a una metáfora que a la literalidad y los sujetos significan los objetos a través del lenguaje.

Es importante tener presente que, en el caso del discurso jurídico, quien ejerce la facultad jurígena termina imprimiendo su propio orden interno –un orden intencional– en las cosas que están en el fuero externo, a las que dota de un sentido específico (Riofrío Martínez Villalba, 2014). Tal es el caso de la ley y de lo que deviene como norma. De lo cual se ponen en evidencia, como refiere Gayatri Spivak (2011), los dos significados de la representación que están relacionados pero son irreductiblemente discontinuos, el de política, que es “hablar a favor de”, y el del arte y la filosofía, que constituyen el conjunto de significaciones que ocupan el lugar de lo real.

3 Freud, Marx, Gadamer, Heidegger y Derrida fueron algunos exponentes de esta corriente.

Juana Azurduy. Una mirada hacia el Este, cambiando al Sur

La escultura en homenaje a Juana Azurduy fue emplazada en nuestro país durante el mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner, merced al dinero donado por el Estado Plurinacional de Bolivia. La obra fue encargada al escultor Andrés Zerner y su equipo. Fue cincelada en bronce, pesa veinticinco toneladas y mide nueve metros y cincuenta centímetros; se encontraba ubicada sobre una base trapezoidal de seis metros inspirada en las pirámides de la cultura Tiahuanaco. Se terminó de realizar en un plazo de tres años aproximadamente, mucho mayor al estipulado en el proyecto original.

El 15 de julio de 2015 fue ubicada en el Parque Colón, detrás de la Casa Rosada⁴, mirando hacia el Río de La Plata. Por consiguiente, el monumento desplazó al grupo escultórico de Cristóbal Colón, el cual había sido donado por la colectividad italiana con motivo del primer centenario de la Revolución de Mayo, y que fue trasladado a la Costanera Norte.

Más tarde, durante la presidencia de Mauricio Macri, y con el argumento de la construcción del “Paseo del Bajo” del año 2017, la obra fue reubicada frente al Centro Cultural Kirchner, pero sin la base que la sostenía, lo cual contribuía a disminuir su impacto visual. Asimismo se modificó su ubicación en relación con el punto cardinal al cual se orienta, encontrándose ahora mirando al Sur, y dándole por consiguiente la espalda al continente americano.

En marzo de 2019, se concluyó la base y se colocaron –en sus laterales– cuatro placas de mármol negro. Al frente, se leen el nombre y apellido de nuestra heroína, así como el año de su nacimiento y muerte. Además, se aprecian las siguientes leyendas talladas en el material: la inscripción “Rendimos Homenaje a la Mariscal Juana Azurduy de Padilla, Guerrillera y Gran Heroína que ofreció su vida por la Liberación de las Naciones y Pueblos de Abya Yala”; en el lateral derecho, un pequeño *racconto* de su vida; en el lateral opuesto, la letra de la canción “Juana Azurduy”, escrita por Félix Luna y musicalizada por Ariel Ramírez (incluida en el Anexo), y finalmente en la parte trasera, una referencia al país donante y propósito de la obra.

4 Tal como se conoce la sede edilicia del Poder Ejecutivo argentino.

Escultura de Juana Azurduy en su segundo emplazamiento frente al Centro Cultural Kirchner (en construcción)

Fotografía: Lorena Inés Russo.



Escultura de Juana Azurduy en su segundo emplazamiento frente al Centro Cultural Kirchner (terminada)

Fotografía: María Andrea Cuéllar Camarena.



“La Justicia” es también mujer, madre, indígena y guerrera

Como se expuso anteriormente, las representaciones sociales y las expresiones artísticas, en este caso la escultura, pueden servir como una caracterización del derecho, proveniente de un conocimiento que, si bien no goza de valor para la dogmática jurídica, es simbólico y tangible. Según Enrique Marí, “el discurso jurídico debe comprenderse y evaluarse no solo por lo que descarta de sí, sino por lo que atestigua con esa exclusión” (Viturro, 2017). Nos posicionamos entonces en un enfoque que, lejos de verse limitado por las intenciones del autor, pretende descubrir significaciones ocultas tras una metáfora y en un contexto específico.

En relación con “la Justicia”, existen innumerables estudios acerca de las diversas formas en las que históricamente se ha estetizado. Al efecto González García (2016) escribió:

ha sido pensada (...) como una diosa o una dama, una personificación de la principal de las virtudes cívicas que hacen posible la vida de los seres humanos en sociedad. Desde la filosofía griega hasta la actualidad, la Justicia ha sido imaginada, conceptualizada y representada de maneras muy diferentes, pero ha permanecido constante la idea de considerarla como fundamento de la vida colectiva, la base de la convivencia de los individuos en la ciudad y el Estado.

En efecto, “desde la mitología griega, el valor justicia era simbolizado a través de diosas, como en los casos de Némesis (que simbolizaba ciertos aspectos de la justicia y la venganza) y Temis (la justicia representada en el orden universal)” (Amante, Gastron y Russo, 2017).

A partir del relevamiento y análisis de las esculturas en nuestro medio, advertimos que la representación de la Justicia se encuentra mayoritariamente en cuerpos femeninos (Gastron, 2016), circunstancia que, a su vez, podría reflejar el lugar de subordinación de las mujeres dentro de la estructura de dominación. Si observamos los rasgos fundamentales de las esculturas que estetizan este valor en el mundo occidental, podemos notar que históricamente se la pensó como una mujer de una belleza evidentemente ajustada a los cánones europeos, semidesnuda o vestida con ropajes de la antigüedad griega o romana, que lleva en su mano dos atributos, la espada y la balanza y, en muchas ocasiones, aparece con los ojos vendados.

Las autoras consideramos que la escultura de Juana Azurduy, como obra de arte moderno, y por los motivos que analizaremos a continuación, también representa el valor “justicia”, con lo cual no solo desafía un *ethos* establecido, sino que además rompe con los estereotipos de género. En esa línea, haremos un breve análisis de las características principales de la estatua en cuestión, a los fines de compararla con la representación tradicional de la justicia. Nos valemos de palabras de Andrés Zeneri, el escultor, para dar el puntapié inicial: “Se ve a una mujer con una espada en la mano, un bebé en la espalda y un proyecto en la cabeza” (Fuente: *La Nación*, 16/6/2015).

En efecto, al observar la escultura de Azurduy, nos encontramos con una belleza distinta a los modelos de la estética occidental europea, así como con características diversas a las asociadas a los roles de género históricamente construidos. La mujer en la cual se inspira esta obra fue una persona destacada por atributos tales como la valentía, la fuerza y el coraje. Así lo pone en evidencia su propia historia de vida, al unirse en su juventud al Ejército de Bolivia y luchar en las guerras de la independencia latinoamericana por la emancipación del Virreinato del Río de la Plata, dejándolo todo, incluidos sus cuatro hijos varones, que dieron su vida por la libertad del pueblo.

Por otro lado, mientras que comparte con las esculturas tradicionales el hecho de llevar una espada, la clásica balanza podría estar representada en un sentido metafórico: Juana carga el peso de su bebé en la espalda, sostenido por un aguayo, tejido artesanal que las mujeres originarias usan para transportar a los niños, que sustituye a los ropajes griegos o romanos ya mencionados. También notamos que no lleva vendaje; por el contrario, mira de frente y con profundidad al horizonte. Además, el nexo con la comunidad latinoamericana se transforma en uno de sus significantes más explícitos.

Esta obra se encuentra conformada por un grupo escultórico que refleja representaciones de mujeres y varones (cuatro son sus hijos) pertenecientes a pueblos americanos originarios luchando, amparados por la figura de evidente mayor dimensión, Juana la heroína.

Así se compone la alegoría de la escultura analizada: Juana Azurduy, mujer, madre, indígena y guerrera, representando a una justicia distinta que empodera al género femenino y le reconoce un lugar en la lucha por una sociedad más justa y equilibrada. Pero la metáfora no es solo visual, es menester tener en cuenta el polémico contexto en el cual se emplazó esta obra: la escultura que se encontraba detrás de la Casa Rosada sustituyó a una preexistente, la de Cristóbal Colón. Creemos que este gesto es asimismo significativo, en la medida que la figura de

un “descubridor”, como lo nombran y cuentan los vencedores, o de un “invasor” en la visión de las culturas originarias de América Latina⁵, criterio que compartimos, ha sido reemplazado por la de una mujer indígena que fue parte de la lucha por la liberación de nuestros pueblos.

La obra de Juana Azurduy, de acuerdo con nuestra interpretación, representa fielmente a la justicia, ya que, a diferencia de las tradicionales esculturas, rompe con los roles de género y con una estética cultural occidentalocéntrica propia de la modernidad. Además, desequilibra el discurso hegemónico que reproduce esa permanente negación del Otro cultural, del diferente, del que no piensa igual, fortaleciendo las ficciones de los “bárbaros” y “racionalmente inferiores” (Poderti, 2011). Por eso, constituye una operación de resemantización y resignificación del discurso público, al incorporar sujetos hasta entonces desplazados de la escena política.

Ahora bien, haciendo un paralelismo entre la obra y el cuerpo, este está asociado a un conjunto de características y funciones biológicas que la sociedad atribuye a las personas en virtud del binarismo sexual, que a su vez determinó los roles de género históricamente definidos. En efecto, el género se construye a través de las relaciones de poder y específicamente, las restricciones normativas, que no solo producen, sino que además regulan los diversos seres corporales. Las normas reguladoras del sexo obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, que a su vez afirma las acciones de ciertos mandatos simbólicos. En esa línea, la hegemonía heterosexual opera para modelar las cuestiones sexuales y políticas (Butler, 2002).

El concepto de la diferencia entre los sexos ontológicamente constituye a las mujeres como diferentes u otras. Sin embargo, sabido es que la función de la diferencia es enmascarar en todo nivel los conflictos de intereses, incluidos los ideológicos (Wittig, 1978). Por ello, el pensamiento feminista se apropia de la crítica marxista al principio igualitario del Estado moderno y denuncia la escisión entre lo público y lo privado. Porque en esta división misma hay una construcción ideológica; en otras palabras, se advierte la situación epistemológica del discurso oculto. En tal sentido, observamos que los marcos valora-

5 Si bien no es el propósito del presente trabajo profundizar en el estudio de las diferentes posturas de los historiadores sobre los objetivos de Colón en el continente americano, cabe mencionar que, para algunas, era un navegante con espíritu explorador y el propósito de conocer nuevas tierras, mientras que, para otras, su objetivo era apoderarse del territorio, los recursos naturales y los bienes de los diversos pueblos que habitaban de este lado del mundo. Lo cierto es que, tras él, se sucedieron años en los que los pueblos originarios fueron exterminados y gran parte de su producción cultural destruida.

tivos no son solo descriptivos, sino que operan como normativas que determinan la percepción social de lo corporal en torno a determinados grupos sociales.

Profundizando en la noción de cuerpo como un constructo cultural, es necesario relacionarlo con otra categoría compleja, la de representaciones sociales. En este sentido, un sujeto se percibe a sí mismo, a través del entrecruzamiento de creencias de un marco de referencia base.

Los sujetos, pues, se socializan en grupos; abordan la realidad inmediata desde determinadas representaciones, las cuales se definen como un conjunto de percepciones sobre los eventos cotidianos. Sobre la base de esas percepciones, se encuentran valores, creencias y conocimientos que han sido construidos en un contexto cultural particular.

Estas categorías de pensamiento permiten dar un sentido a la realidad inmediata y guían además comportamientos (Moscovici, 1984; Pierret, 1989). Así, según Moscovici, las representaciones constituyen conglomerados de creencias que se cristalizan en imágenes y actitudes, circulan en determinados grupos, no son universales, y poseen un carácter simbólico autónomo. Se trata de construcciones ideológicas y colectivas, de reservas de procedimientos para abordar la realidad.

Es por ello que reflexionamos sobre la historia de la obra y los mensajes que sociológicamente son relevantes como datos. Y en esa medida es que el cambio de lugar y de punto cardinal de la mirada de la estatua no parece ser menor, ya que su vista hacia el Este, lugar desde el cual sale el sol, podía interpretarse como una metáfora de la “liberación y unión patriótica” entre los hermanos del continente americano, de la emancipación de los pueblos. Por el contrario, la actual ubicación, dirige sus ojos hacia otra parte del territorio, donde además no hay luz refulgente.

Del mismo modo, la plataforma que actualmente sostiene el grupo escultórico, contrario a su construcción original, y la consiguiente disminución de su impacto visual, podrían ser interpretados como un disvalor para los pueblos indígenas que integran nuestra cultura.

Por último, en las narraciones con perspectiva masculina las mujeres han sido invisibilizadas de los registros históricos. En esa línea, las ciencias sociales adoptaron la categoría “género” como una forma de reevaluar las interpretaciones de la realidad a partir de una perspectiva que cuestiona las suposiciones bien aceptadas sobre el papel determinante de las diferencias de sexo (Ramos Escandón, 1997). Resulta por demás curioso analizar la historia de las mujeres como objeto de estudio desde una perspectiva latinoamericanista, cuando tantas veces el foco de la reflexión se centró en los movimientos feministas de los años sesenta.

En efecto, la reflexión y análisis de esta ola feminista (no casualmente conocida por sus palabras en inglés, *Women's Lib*, y este no es un dato banal), postuló la necesidad del conocimiento de nuestro propio pasado como una forma privilegiada y única de explorar la experiencia femenina, y sobre todo de explicar la ausencia de las mujeres como agentes y protagonistas de la vida y como objeto de la reflexión historiográfica. Sin embargo, bien sabemos que los feminismos en nuestro medio tuvieron características y tiempos de aparición muy diferentes que los del así llamados “primer mundo”.

Dejamos, pues, planteada aquí, como una de nuestras premisas de trabajo, la necesidad de abonar a la reconstrucción del pasado, a partir de un examen de las voces subalternizadas, y con ello desequilibrar la hegemonía cultural.

Elegimos esta estatua porque en América colonial ‘no era natural’ que una mujer estuviera al frente de un regimiento. Sin embargo, ‘la mujer’ también es una creación del patriarcado y para inventar como mujeres otra dimensión de lo femenino (o de las feminidades), debemos primero descolonizar la mente. Como plantea Diana Maffia (2007), la exclusión de las miradas subalternadas en la cultura no solo es un problema político, sino que es un empobrecimiento del resultado mismo de la empresa humana del conocimiento. En este sentido, cabe a las mujeres reclamar el lugar de sujeto de enunciación, como legitimación de una visión propia de nuestra condición.

Conclusiones

Las obras artísticas logran expresar –gracias a la sensibilidad del autor– las aspiraciones del pueblo y también sus contradicciones a través de un lenguaje simbólico. Todo arte es material y comunicativo. La posibilidad de usar conceptos, ideas, proyectos y mensajes políticos se produce gracias a lo que filósofos conceptualistas llaman el ‘giro lingüístico’, o sea, el carácter lingüístico del pensamiento y el carácter material del lenguaje.

Sirviéndonos de las representaciones artísticas, logramos reflexionar sobre los valores jurídico-sociales, y también poner en duda la racionalidad del discurso legal, que pretende ser autosuficiente a pesar de las limitaciones que hemos señalado. En esta batalla cultural por develar los mecanismos del poder y la dominación, el arte hace su contribución, brindando herramientas para profundizar en el estudio del orden jurídico, las normas sociales, la ética y la moral.

Asimismo, al analizar una obra de arte a través de un método que desafía la representación tradicional, logramos pensar sobre los conceptos propios de la dogmática del derecho.

La escultura de Juana Azurduy es una obra disruptiva: se aleja del mensaje tradicional representando a una mujer que se destacó históricamente en el espacio público y en un ámbito que era principalmente reservado a los varones, la guerra. Si bien conserva rasgos históricamente asociados al género femenino, como la maternidad, también destaca la fuerza, el valor y convicciones de la persona homenajeada, rompiendo de este modo con la clásica construcción de una femineidad entendida como “débil” y “frágil”. Además, esta obra de arte y el lugar de su colocación constituyen un verdadero acto de subjetivación política que implica un desafío normativo, al exaltar el *ethos* popular, indígena y latinoamericanista.

Referencias

- Agulla, Juan Carlos, *La promesa de la sociología*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1984.
- Agulla, Juan Carlos, *Teoría sociológica. Sistematización histórica*, Buenos Aires, Depalma, 1987.
- Amante, Ma. Ángela; Andrea Gastron, y Lorena Russo, “La Justicia esculpida: Mujeres eternamente observadas”, *V Jornadas Nacionales de Política Educativa sobre la Enseñanza de la Filosofía y IV Jornadas Internacionales de Filosofía de la Educación. En homenaje al Dr. Gregorio Weinberg: “La violencia simbólica y real. Fantasmas, imaginarios y narraciones: transformaciones Socio-Educativas, a partir de la intervención Filosófica”*, Grupo de Análisis Político de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, abril de 2017.
- Bourriard, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Escudero, Jesús Adrián, “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”, *Anuales de Historia del Arte 2003-2013*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0303110287A/31272>.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Buenos Aires, Gedisa, 2016.
- Gadamer, Hans Georg, *La hermenéutica de la sospecha*, Madrid, Editorial de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- Groys, Boris, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- González García, José M., *La mirada de la Justicia. Ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016.
- Kennedy, Duncan, *¿Son los abogados realmente necesarios? Desde otra mirada. Textos de Teoría Crítica del Derecho*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

- Krotz, Esteban, *Antropología jurídica: perspectivas socioculturales en el estudio del derecho*, Barcelona, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2002.
- La Nación, “Cómo es y qué representa la estatua de Juana Azurduy”, Buenos Aires, 16/7/2015. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1810748-como-es-y-que-representa-la-estatua-de-juana-azurduy>.
- Maffia, Diana, “Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia”, *Revista venezolana de estudios de la mujer*, Caracas, Vol. 12, N° 28, enero-junio 2007. Recuperado de <http://www.rimaweb.com.ar/wp-content/uploads/2012/07/Rev-28-063-092.pdf>.
- Moscovici, Serge, *Psicología Social II. Pensamiento y vida social*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Pierret, Janine, “Significaciones sociales de la enfermedad, clases sociales y salud”, *Tercer seminario - taller de investigación en Ciencias Sociales y Salud*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Buenos Aires, septiembre de 1989.
- Piñeiro, Laura y Margarita Romano Yalour, “Cuerpos y espacios de mujeres”, *La Aljaba, segunda época. Revista de Estudios de la Mujer*, Vol. II, 1997. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v02a-09pinero.pdf>.
- Poderti, Alicia E., *Perón: La construcción del mito político 1943-1955*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria académica, 2011 [tesis de posgrado]. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.442/te.442.pdf>.
- Ramos Escandon, Carmen, “El concepto de ‘género’ y su utilidad para el análisis histórico”, *La Aljaba, segunda época. Revista de Estudios de la Mujer*, Vol. II, 1997, p. 13-32. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v02a02ramos.pdf>.
- Riofrío Martínez-Villalba, Juan Carlos, “Derecho, realidad y ficción. Posibilidades y límites”, *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, N° 17, 2014. Recuperado de <http://www.rtfed.es/numero17/05-17.pdf>.
- Roggero, Jorge, *Derecho y Literatura. Textos y contextos*, Buenos Aires, Eudeba, 2015.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, Debol-sillo, 2008.
- Tedesco, Ignacio F., *El acusado en el ritual judicial. Ficción e imagen cultural*, Buenos Aires, Ediciones del Puerto, 2007.
- Vigo, Alejandro, “Hans-George Gadamer y la Filosofía Hermenéutica: la comprensión como ideal y tarea”, *Centro de Estudios Públicos*, No. 87, Santiago de Chile, 2002, p. 235-249.
- Ward, Ian, “Legal Education and Democratic Imagination”, *Law and Humanities*, Volumen 3, N° 1, 2009, p. 89 y sig.
- Wittig, Monique, “La mente hétero”, *Congreso Internacional sobre el lenguaje moderno*, Nueva York, 1978 [discurso]. Recuperado de https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/mente.pdf.

Anexo

Juana Azurduy (Cueca)

Letra: Félix Luna

Música: Ariel Ramírez

Juana Azurduy,
flor del Alto Perú,
no hay otro capitán
más valiente que tú.
Oigo tu voz
más allá de Jujuy
y tu galope audaz,
Doña Juana Azurduy.
Me enamora la patria en agraz,
desvelada recorro su faz;
el español no pasará,
con mujeres tendrá que pelear.
Juana Azurduy,
flor del Alto Perú,
no hay otro capitán
más valiente que tú.
Truena el cañón,
préstame tu fusil
que la revolución
viene oliendo a jazmín.
Tierra del sol
en el Alto Perú,
el eco nombra aún
a Tupac Amarú.
Tierra en armas que se hace mujer,
amazona de la libertad.
Quiero formar
en tu escuadrón
y al clarín de tu voz,
atacar.

Juana Azurduy,
 flor del Alto Perú,
 no hay otro capitán
 más valiente que tú.

Obras relevadas en el marco proyecto UBACyT Cinceles y martillos, balanzas y espadas:
 Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires

Compilación de datos: Estefania Giaccone
 Armado: Sergio Lobosco

Título	Autor	Cant.	Fecha de emplazamiento	Lugar de Emplazamiento
La esclavitud	Francisco Cafferata	1	1882	Parque 3 de Febrero, Ciudad de Buenos Aires
Mausoleo de Virgilio Tedin	Miguel Sansebastiano	1	1889	Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires
Mausoleo de Juan Bautista Alberdi	Camilo Romairone	1	~1900	Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires
Equidad	Rogelio Yrurtia	1	~1905	Museo Casa Yrurtia, O'Higgins y Blanco Encalada, Belgrano, Ciudad de Buenos Aires
Res non verba	Rogelio Yrurtia	1	~1905	Museo Casa Yrurtia, O'Higgins y Blanco Encalada, Belgrano, Ciudad de Buenos Aires
El beso (calco)	René Francois August Rodin	1	1907	Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a La Libertad (calco)	Lola Mora	1	1906	Congreso de la Nación, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a El Comercio o Progreso (calco)	Lola Mora	1	1906	Congreso de la Nación, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a La Paz (calco)	Lola Mora	1	1906	Congreso de la Nación, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a La Justicia. (calco)	Lola Mora	1	1906	Congreso de la Nación, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a El Trabajo (calco)	Lola Mora	1	1906	Congreso de la Nación, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que representa dos Leones (calco)	Lola Mora	2	1906	Ciudad de Nieva, Ciudad de Jujuy
Mausoleo de Carlos Cisnetto Olivera	Lucio Fontana	1	~1918	Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires
Falucho	Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales	1	1923	Palermo, Ciudad de Buenos Aires
Tablas de la Ley	Alejandro Enquin y Eugenio Gantner	1	1932	Templo de la Congregación Israelita, San Nicolás, Ciudad de Buenos Aires
Tumba de José Figueroa Alcorta	Pietro Canónica	1	1935	Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires
El Obelisco de Buenos Aires	Alberto Prebisch	1	1936	Plaza de la República, Ciudad de Buenos Aires
Monumento fúnebre de Miguel Estanislao Soler	Torcuato Tasso i Nadal	1	1937	Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires

Título	Autor	Cant.	Fecha de emplazamiento	Lugar de Emplazamiento
Justicia (tumba Carlos Delcasse)	Rogelio Yrurtia	1	1938	Cementerio de Olivos, Provincia de Buenos Aires
Monumento a Bartolomé Mitre	David Calandra y Edoardo Rubino	3	1938	Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a la Figura Femenina	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a un Descamisado	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que representa a Eva Perón	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que representa a Perón	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que representa al General San Martín	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a la Figura Femenina	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a la Figura Masculina	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a la Figura Masculina	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude al Niño y Mujer	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Pieza del grupo escultórico que alude a la Ancianidad	Leone Tommasi	1	1953	Fundación Eva Perón, Ciudad de Buenos Aires
Justicia	Rogelio Yrurtia	1	1959	Palacio de Tribunales, Ciudad de Buenos Aires
Justicia	Luis Perloti	2	1960	Museo Perloti, Quilmes, Prov. de Buenos Aires
El otro lado de la Justicia	Fabián Galdámez	1	1997	Depósito Municipal de obras Barracas, Ciudad de Buenos Aires
Homenaje a "Raoul Wallenberg"	Philip Jackson	1	1998	Plaza Rubén Darío Austria y Av. Figueroa Alcorta Ciudad de Buenos Aires
Escultura en memoria de "Raoul Wallenberg"	Norma D'Ippolito	1	1999	Reproducciones en las Embajadas de Suecia, Alemania, EE. UU., Polonia y Portugal
Floralis Genérica	Eduardo Catalano	1	2002	Plaza de Naciones Unidas, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires

Título	Autor	Cant.	Fecha de emplazamiento	Lugar de Emplazamiento
Reconstrucción del retrato de Pablo Miguez	Claudia Fontes	1	2007	Parque de la Memoria, Ciudad de Buenos Aires
30000	Nicolás Guagnini	1	2010	Parque de la Memoria, Ciudad de Buenos Aires
Monumento a Janusz Korczak	Norma D'Ippolito	1	2010	Escuela ORT, Sede Belgrano, Ciudad de Buenos Aires
Portal para el descanso del Guerrero	Óscar De Bueno	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Construcción colectiva	Yamila Cartannlica	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Esperanza	Raúl Bernarin	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Asertivo	Luis Mensias	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
LaMemoria	Juan Carlos Visconti	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Resiliencia	Adriana Badii	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Pórtico de la impunidad	Oscar Staffora	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
El Arquero de los sueños perdidos	Sandro Pires	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Militantes de la vida	Ruben Passaniti	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
El Manifestante	Gabriela Klendijilan	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Contrapeso Social	Matías Nogueira e Isabel del Pozo	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Funesto	Mario Marmaj	1	2011	Parque de la Memoria, Lanús, Prov. de Buenos Aires
Esculturas en memoria de "Raoul Wallenberg"	Gerónimo Villaiba	1	2012	Terminal A del Aeropuerto Ministro Pistarini, Ezeiza, Prov. de Buenos Aires
Monumento a Juana Azurduy	Andrés Zernerri	1	2017	Plaza del Correo, Ciudad de Buenos Aires

Total de esculturas relevadas 61

SECCIÓN II

MIRADAS HUMANAS SOBRE CUERPOS DE PIEDRA

Michelle Chavez Stefanelli y Rodrigo Monés,
con la colaboración de
Lorena Russo

Imagen I
Mausoleo de Virgilio Tedín, de Miguel Sansebastiano. Cementerio
de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1889



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen II
Mausoleo de Virgilio Tedín, de Miguel Sansebastiano. Detalle.
Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1889



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen III
Mausoleo de Juan Bautista Alberdi, de Camilo Romairone. Ce-
menterio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. ~1900



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen IV
***La Justicia*, de Lola Mora (calco). Palacio del Congreso, Ciudad de Buenos Aires. 2014**



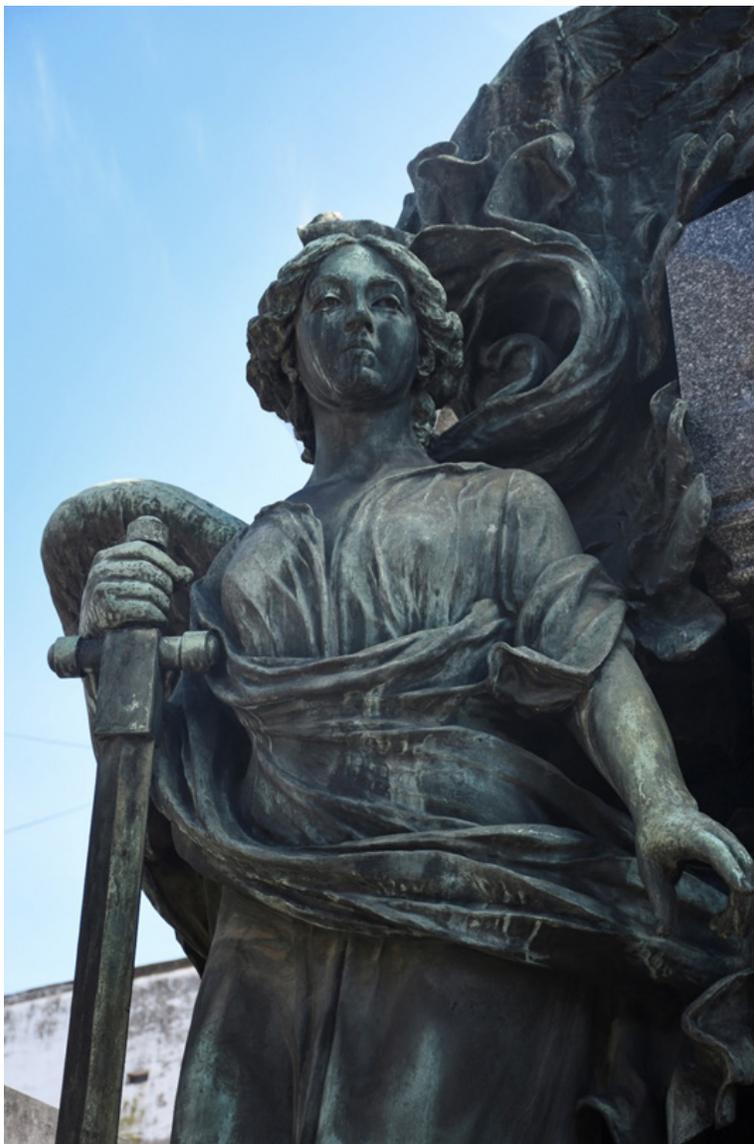
Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen V
Grupo escultórico *La Paz, La Justicia y El Trabajo*, de Lola Mora (calco). Detalle. Palacio del Congreso, Ciudad de Buenos Aires. 2014



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen VI
Mausoleo de Carlos Cisnetto Olivera, de Lucio Fontana. Cementerio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. ~1918



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen VII
Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Cementerio
de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen VIII
Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Detalle. Ce-
menterio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935



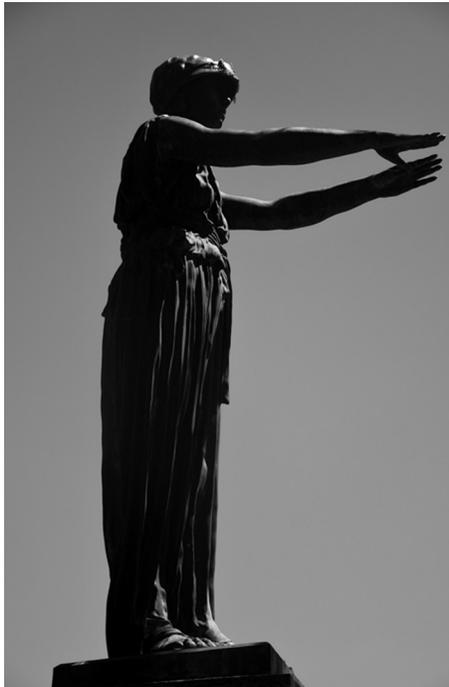
Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen IX
Tumba de José Figueroa Alcorta, de Pietro Canónica. Detalle. Ce-
menterio de la Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1935



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen X
***Justicia*, de Rogelio Yrurtia (Tumba Carlos Delcasse). Cementerio**
de Olivos, Provincia de Buenos Aires. 1938



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2017).

Imagen XI
***Justicia*, de Rogelio Yrurtia (Tumba Carlos Delcasse). Detalle.**
Cementerio de Olivos, Provincia de Buenos Aires. 1938



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2017).

Imagen XII
Monumento fúnebre de Miguel Estanislao Soler, de Torcuato
Tasso i Nadal. Cementerio de la Recoleta,
Ciudad de Buenos Aires. 1937



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen XIII
Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo Rubino. Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1938



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen XIV
Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo Rubino. Detalle. Plaza de Mitre, Recoleta, Ciudad de Buenos Aires. 1938



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen XV
Monumento a Bartolomé Mitre, de David Calandra y Edoardo
Rubino. Detalle. Plaza de Mitre, Recoleta,
Ciudad de Buenos Aires. 1938



Fotografía: Rodrigo Monés (2016).

Imagen XVI
Monumento a Carlos Pellegrini, de Félix Coutan. Plaza Carlos Pellegrini, Ciudad de Buenos Aires. 1914



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2016).

Imagen XVII
El Obelisco, de Alberto Prebisch. Plaza de la República, Ciudad de Buenos Aires. 1936



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2019).

Imagen XVIII
El Obelisco, de Alberto Prebisch. Plaza de la República,
Ciudad de Buenos Aires. 1936



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2019).

Imagen XIX
Floralis Genérica, de Eduardo Catalano. Plaza de las Naciones
Unidas, Ciudad de Buenos Aires. 2002



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2019).

Imagen XX
Floralis Genérica, de Eduardo Catalano. Plaza de las Naciones Unidas, Ciudad de Buenos Aires. 2002



Fotografía: Michelle Chavez Stefanelli (2019).

Las y los autores

María Ángela Amante

Es abogada por la Universidad de Buenos Aires, con formación en resolución alternativa de conflictos y en Derecho Notarial. Ejerce la profesión liberal en Capital Federal y provincia de Buenos Aires. Se desempeña como Auxiliar Docente Regular de Segunda por concurso en el área de Sociología, y como Auxiliar Docente graduada *ad honorem* en “Elementos de derecho Procesal Civil y Comercial”, ambas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Participa en la categoría Investigadora en formación en el Proyecto UBACyT “Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”. Ha participado como organizadora y coordinadora de Mesas Redondas, y ha publicado en colaboración capítulos y artículos en el país y en el exterior acerca de sus áreas de interés.

mariangiulina@hotmail.com

Michelle Chavez Stefanelli

Es abogada por la Universidad de Buenos Aires, y colabora como ayudante en la materia “Metodología de la Investigación social” en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en congresos regionales y ha presentado ponencias que vinculan al arte con el derecho.

Se desempeña como “Ejecutiva de cuentas” en la compañía Disney Argentina. Por otro lado, es fotógrafa; sus muestras de fotografía han sido expuestas en diversas instituciones, tales como la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, el Colegio de Abogados de Quilmes, etc.

chavez587@est.derecho.uba.ar

María Andrea Cuéllar Camarena

Es abogada por la Universidad de Guadalajara, México. Estudió una Maestría en Derechos Humanos en la Universidad Nacional de La Plata, y se especializó en Género y Derecho por la Universidad de Buenos Aires.

Se desempeña como Auxiliar Docente Regular de Segunda (por concurso), en las materias “Metodología de la Investigación Social” y “Cultura y Derecho”, ambas pertenecientes al área Sociología del Ciclo Profesional Orientado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Participa en la categoría Investigadora en formación, en el Proyecto UBACyT “Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”.

Ha participado como expositora, organizadora y coordinadora en actividades académicas, y ha publicado –en colaboración– capítulos y artículos, en las áreas de los feminismos jurídicos y los Derechos Humanos.

Es integrante de la Red Profesoras de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, con quienes escribió el libro *La Marea Verde desde el Derecho*.

Es productora del programa de radio por internet “Somos Nosotras”, conducido por Nelly Minyersky.

mariandrea.cc@gmail.com

Juan Pablo Franco

Es profesor y licenciado en Sociología por la Universidad del Salvador. Se desempeña como Auxiliar Docente concursado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Derecho de la Universidad de Bs. As., en la materia “Metodología de la Investigación Social”, y como Profesor Adjunto interino con dedicación parcial en las asignaturas Sociología del Turismo, de la carrera de Licenciatura en Turismo, y Taller de Proyecto, de la Tecnicatura en Turismo, en la Facultad de Ciencias de la Administración de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Participa en carácter de Investigador en Formación en el Proyecto de investigación UBACyT aprobado y acreditado según la Resolución (CS) N° 4756/16 “Cinceles y Martillos, Balanzas y Espadas: Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”. Asimismo, es integrante del Proyecto de Investigación PID-UNER N° 7056. Resolución “C.S.” N° 355/18 duración tres años 2019 – 2022: “Contribución al desarrollo de ciudades sustentables en la costa del Río Uruguay: Diseño de indicadores de responsabilidad social y sustentabilidad para gobiernos locales”. Por otro lado, es docente en el nivel medio y dicta talleres de formación profesional.

profjuanpablofranco@gmail.com

Andrea L. Gastron

Es Posdoctora en Estudios de Género (UCES) en dos oportunidades; Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Sociología; Especialista en Sociología Jurídica (UBA); Abogada y procuradora (UBA). Es Profesora Adjunta regular en el Área de Ciencias Sociales, Facultad de Derecho (UBA). Se desempeña como Vice-directora del Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Derecho (UBA), y como Profesora en el Doctorado de dicha Facultad, en la Universidad de Girona (España), en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, en la Universidad de Palermo, en la Universidad de Belgrano, en la Universidad de Chile, en la Universidad del Magdalena y el ILAE (Colombia), etc. Ha sido evaluada en el Programa de Incentivos a los Docentes-Investigadores como Categoría II, y ha culminado la dirección de varias tesis doctorales. Actualmente dirige la investigación: “Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires” (Proyecto UBACYT), y participa en el proyecto “Lectores para la Justicia” (UBACYT). Ha sido designada Visiting Scholar en Columbia University (NYC, NY, USA), y Fulbright Scholar (CIES). Ha obtenido una beca posdoctoral del CONICET y tres becas de investigación de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido distinguida con Mención académica por la Universidad de Buenos Aires, el Premio a la Producción Científica y Tecnológica de la UBA; el 1er. Premio “Coca-Cola en las Artes y las Ciencias” por su libro Situación actual de la mujer en el Poder Judicial argentino, y el 5º Premio del “Grand Concours du Bicentenaire de la Révolution Française”, otorgado por la Alianza Francesa. Como parte del Proyecto UBACYT “Lectores para la Justicia”, ha recibido también el Premio “Viva Lectura”. Es autora de libros, capítulos de libros, artículos científicos y presentaciones a eventos académicos.

andregastron@hotmail.com

Estefanía Giaccone

Es abogada por la Universidad de Buenos Aires, becaria Fulbright Argentina y magister en Leyes por la Universidad de Nueva York (NYU). En el marco de sus estudios en NYU, fue seleccionada como “Human Rights Scholar”, “Transitional Justice Fellow”, ganadora del “Dean Scholarship Award” y del “Public Interest Award” para estudiantes de la maestría en leyes. Además, fue elegida por NYU para realizar una fellowship en Derechos Humanos en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Ejerce la profesión en el fuero Contencioso Administrativo y Tributario de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se

desempeña como Ayudante graduada en la materia “Derecho Constitucional profundizado”, de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Es integrante del Proyecto UBACyT “Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires” y ha publicado en colaboración capítulos y artículos en el país y en el exterior acerca de sus áreas de interés.

eg2920@nyu.edu

Viviana Kühne

Es Magister di Secondo Livello (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), Doctoranda por la Universidad Nacional de Luján en la orientación Ciencias Sociales y Humanas (tesis en curso), Abogada y Procuradora (Universidad Nacional de Lomas de Zamora). Se desempeña como Asesora Jurídica en la Dirección de Dictámenes y Asesoramiento Legal de la Secretaría de Gobierno de Cultura, y como Profesora Invitada en la Facultad de Estudios para Graduados (UB), en el Doctorado de Fonoaudiología (UMSA) y en l’Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Scienze Politiche (Italia). Es Auxiliar Docente concursada en la materia “Metodología de la Investigación Social”, Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Derecho (UBA), y en “Obligaciones Civiles y Comerciales”, Departamento de Derecho Privado I de la misma casa de estudios. Participa en carácter de Investigadora Formada en el Proyecto de investigación UBACyT aprobado y acreditado según la Resolución (CS) N° 4756/16 “Cinceles y Martillos, Balanzas y Espadas: Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”. Asimismo, es autora de libros, artículos y presentaciones de ponencias en congresos de la especialidad a nivel nacional e internacional, co-coordinadora de mesas de discusión y co-editora sobre temas vinculados con sus competencias en foros nacionales e internacionales.

vivianakuhne@gmail.com

Sergio Martín Lobosco

Es Diseñador Gráfico (UBA) e Investigador UBACYT “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: Las representaciones escultóricas de la Justicia”, Facultad de derecho, Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de la Dra. Andrea Gastron. Se desempeña como Jefe de trabajos prácticos de la Materia “Historia Urbana de Buenos Aires”, cátedra Lupano, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), y Jefe de trabajos prácticos de la Materia “Historia y teoría de técni-

ca”, en la misma cátedra y casa de estudios. Asimismo, forma parte del equipo del Proyecto: “Tiempos Americanos, Programa Jorge Ramos de Dios”, con sede en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA).

sergiolobosco@gmail.com

Lorena Inés Russo

Es Abogada por la Universidad de Buenos Aires, y ejerce la profesión liberal en Capital Federal y Provincia de Buenos Aires. Es integrante de la investigación: “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: Las representaciones escultóricas de la justicia en Bs. As.” (Proyecto UBACyT 20020150100152BA; directora: Andrea Gaston). Colabora en la asignatura “El Derecho como objeto de la investigación social”, Prof. Titular Dr. Felipe Fucito, Comisión a cargo de Andrea Gaston (Facultad de Derecho, UBA). Se ha desempeñado como expositora en mesas redondas relacionadas con la investigación en curso.

lrusso@cpacf.org

Agustina N. Vázquez

Es Abogada por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Desarrollo y Derecho Internacional (University of London LSE, UCL), Doctoranda (UMSA-UBA), Profesora de Derecho Internacional (UBA, UFLO) y de Sociología Jurídica (UBA, UP). Asimismo, se desempeña como Investigadora (UBA-UFLO-UP) y Directora de los proyectos de Investigación “¿CIADI en crisis?” y “Empresas y Derechos Humanos”, bajo la programación científica de la Universidad de Flores. Fue designada como Visiting scholar en Florida International University (2019) y como Fellow RCIL Latin America and the Caribbean de las Naciones Unidas (2019).

avazquez@derecho.uba.ar

Victoria Villa

Ha culminado sus estudios de la Licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (tesis en elaboración). Se ha desempeñado como auxiliar docente en la Olimpiada Argentina de Filosofía (UBA), coordinando docentes y alumnos de todo el país y editando material bibliográfico, y como docente de Filosofía en forma particular.

Participa como investigadora en el Proyecto UBACYT “Cinceles y martillos, balanzas y espadas: Las representaciones escultóricas de la

Justicia”, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de la Dra. Andrea Gaston.

Es autora y co-autora de varios artículos sobre Filosofía y Filosofía de la Educación.



**Secretaría de Investigación
Departamento de Publicaciones**