



# MISTRAL

Journal of Latin American Women's  
Intellectual & Cultural History

---

## **Archivos de arcilla y afectos políticos en *Las Cautivas: Ejercicios para desarmar un monumento* de Lucía Sbardella**

Agustina G. Wetzel, CONICET, Argentina

To cite this article: Agustina G. Wetzel. 2023. "Archivos de arcilla y afectos políticos en *Las Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento* de Lucía Sbardella." *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 3 (1): 86-99, <https://doi.org/10.21827/mistral.3.41202>

**Resumen:** Este artículo propone algunas reflexiones en torno a la instalación de sitio específico *Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento* de la artista correntina Lucía Sbardella. Sus ejercicios, a través de lo que analizamos bajo las nociones de contra monumentalidad y arte inespecífico, se encuentran vinculados a los efectos traumáticos de la Guerra del Paraguay. Sus esculturas de arcilla anticipan un rastro singular del trauma y su práctica reincorpora la vida afectiva en nuestras concepciones de la ciudadanía.

**Palabras Clave:** Afectos; Trauma; Queer; Contramonumento; Lucía Sbardella

**Abstract:** This article offers reflections upon *Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento*, an installation by the artist Lucía Sbardella. It analyzes her practices according to notions of counter-monumentality and non-specific art, thinking about the traumatic effects related to the Paraguayan War. It proposes that her clay sculptures anticipate a singular trace of trauma and incorporate affective life into our conceptions of citizenship.

**Key Words:** Affect; Trauma; Queer; Counter-monument; Lucia Sbardella

## Archivos de arcilla y afectos políticos en *Las Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento* de Lucía Sbardella

Agustina G. Wetzel, CONICET, Argentina

Los tiempos de esas resistencias con mayúscula, de un alcance épico y significativo, han quedado atrás, lo contemporáneo se ve enfrentado a las consecuencias de la catástrofe heredada donde lo único que queda es el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.

Esther Cohen (2015)

En este artículo proponemos algunas reflexiones e interrogantes en torno a la instalación *Cautivas: Ejercicios para desarmar un monumento* de la artista correntina Lucía Sbardella.<sup>1</sup> Aunque la artista se ha movido por distintas disciplinas a lo largo de su trayectoria, aquí nos acercaremos a su instalación de sitio específico desarrollada en el marco de la residencia de arte R.A.R.O. de la Galería de Arte Contemporáneo Camarones en Buenos Aires, en el año 2019.

El acercamiento a esta representación nos conduce a analizar la construcción de memorias visuales y narrativas históricas de la guerra, dando cuenta que la memoria está siempre expuesta a “inversiones, conversiones y reversiones del presente” (Richard 2010, 12). *Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento* se alinea de este modo a una serie de antecedentes que, dentro de las artes visuales y audiovisuales, han producido múltiples formas de acercamiento a los relatos de la Guerra del Paraguay re-actualizando memorias inconclusas en nuevos escenarios representacionales. Los ejercicios de Sbardella y sus formas de visitar los monumentos y archivos históricos se inscriben dentro de esta arena de producciones artísticas en torno a la Guerra del Paraguay<sup>2</sup> (1864-1870), escenario que para Mariana Giordano (2016) puso de relieve una reproducibilidad singular y sobresaliente de la imagen:

La Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay (1865-1870) no solamente fue un evento bélico de gran envergadura en el espacio Sudamericano, sino que fue el primer acontecimiento de este tipo donde se puso de manifiesto un papel y una reproducibilidad sobresaliente de la imagen. En términos actuales, podríamos aventurar una especie de “hipervisibilidad” para el siglo XIX para el espacio del cono sur sudamericano.

(Giordano 2016, 120)

---

<sup>1</sup> Nació en Corrientes, Argentina. Desarrolla proyectos interdisciplinarios relacionados con la identidad, la memoria y sus formas de representación. Sus proyectos de arte incluyen video, pintura, arte sonoro, instalaciones y trabajos en colaboración. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas: BORDE en el Museo René Brustau; Mirar a los ojos (volver a) en Lumiton; El Salón Nacional de Artes Visuales de Argentina (2016 - 2018); FASE 09, Encuentro de Arte, Ciencia y Tecnología; Festival de Cine Experimental Eneagram; Fundación OSDE. Proyección de video experimental en The Exchange Gallery de Pensilvania (EE.UU.). Fue artista residente de la Bienal de la Imagen en Movimiento y del Centro Cultural Recoleta y también ha participado como residente en R.A.R.O. (Argentina). Publicó el libro *A Ghost Never Dies* con el escritor singapurense Jeremy Fernando.

<sup>2</sup> Entre 1864 y 1870, Paraguay y los tres países aliados (Argentina, Brasil y Uruguay) protagonizaron el mayor conflicto bélico de la historia sudamericana. La Guerra del Paraguay (también llamada Guerra de la Triple Alianza o Guerra Guasú), que tuvo una duración de casi seis años (entre diciembre de 1864 y marzo de 1870), constituyó una verdadera línea divisoria en la historia de los países implicados, ya que se trató del conflicto externo de mayor repercusión para los Estados contendientes en lo que respecta a la movilización y pérdida de vidas llevándose consigo cientos de miles de muertos en batallas y epidemias, la mayoría de ellos, paraguayos. El país guaraní quedó devastado económica y demográficamente e intervenido políticamente por los aliados.

Giordano se refiere así a los conocidos periódicos de trinchera que, durante la contienda, se dedicaron a la propaganda de guerra. Es en estas manifestaciones donde tuvieron protagonismo los grabados realizados por las tropas paraguayas, que dieron origen a “una iconografía entre documental y satírica que circuló en periódicos como el Cabichuí, La Estrella y Cacique Lambaré” (Plá 1984; Escobar y Salerno 1997; Giordano 2008).

A pesar de su impopularidad (Baratta 2013), la guerra del Paraguay configura una clave fundamental para comprender un proceso histórico de carácter regional vinculado a las derivas que atravesó la constitución de los Estados Nacionales que surgieron a partir de la desmembración del antiguo Virreinato del Río de la Plata. Durante ese proceso, por su situación fronteriza y por los estrechos vínculos sociales y económicos, Corrientes tuvo un rol fundamental y, junto a Entre Ríos, constituyó el corredor obligado de las tropas antes de cruzar a territorio paraguayo. Soldados, animales, mercancías debían pasar por allí, esto generó un profundo impacto en la sociedad correntina cuya clase dirigente estaba parcialmente dividida en tres sectores (Ramírez Braschi 2000): uno ligado a la política liberal mitrista liderado por el gobernador Manuel Lagraña, otro ligado al sector federal y a Urquiza, cuyo modelo de país era la confederación argentina anterior a Pavón y mostró gestos de confraternidad con Paraguay, como la conformación de un triunvirato pro-paraguayista (Quiñonez 2013). La tercera postura, minoritaria, contaba con algunos viejos aliados de la política rosista:

Más allá de la existencia o no de vínculos de parentesco o comerciales con el Paraguay, que provenían de los tiempos coloniales, la lucha contra el país vecino en alianza con Buenos Aires y el Brasil resultaba una situación poco natural para la masa popular o el pueblo bajo de Corrientes, y también lo era para muchos miembros de su elite. No hay que perder de vista que estamos en los inicios del proceso de organización institucional argentino, y que tan solo seis años antes la Confederación Argentina, con Urquiza al frente, había enfrentado a las fuerzas de Buenos Aires, encabezadas por Bartolomé Mitre, en Cepeda y en Pavón.

(Quiñonez 2013, 314)

En esa línea, el sociólogo Lucas Rubinich (2022) afirma que aún cuando ya se había promulgado una constitución, en ese paisaje aún no existían con fuerza instituciones estatales desparramadas por todo el territorio que “produjeran o eventualmente reforzaran la sensibilidad de sentirse parte de algo en común, de pertenecer a una comunidad” (Rubinich 2022, 106), se podría entonces pensar que en ese momento existía un Estado que seguía una ley fundamental, pero una importante porción de quienes habitaban ese territorio no se reconocían como parte de un orden simbólico común, había un Estado pero todavía no se había conformado la nación (Rubinich 2022, 106), ésta se habría conformado a partir de instituciones capaces de imponer uniformidad nacional como la educación estatal, los puestos de trabajo estatales y el servicio militar (Tilly 1993; Baratta 2013). Es posible, por eso, pensar que la Guerra del Paraguay produjo efectos que contribuyeron al reforzamiento del Estado:

En principio, a costos altísimos, modernizó y profesionalizó un ejército nacional (...) Las jóvenes generaciones de la elite unitaria vieron en la guerra la posibilidad de continuar una tradición bien cercana percibida como honorable, que era la que valoraba desempeñarse en el ejército y en combates concretos del mismo modo que lo habían hecho sus padres (...) Lucio V. Mansilla participó en esa guerra y en sus brazos murió el hijo de Domingo Faustino Sarmiento. Julio Argentino Roca, quien sería presidente de la

República y encabezaría la guerra contra Calfucurá, peleó en el frente paraguayo donde murieron su padre y dos hermanos. En la batalla de Curupaytí se reafirmó como soldado y obtuvo el grado de coronel. Sin lugar a dudas, entonces, esa experiencia consolidó una herramienta crucial para el establecimiento del Estado moderno, una fuerza que le posibilite efectivamente disponer del monopolio de la violencia legítima.

(Rubinich 2022, 107)

La innegable importancia de Corrientes en este conflictivo escenario justificó el emplazamiento de un monumento en la ciudad a 150 años del fin de la Guerra del Paraguay. El monumento en cuestión<sup>3</sup> (Fig. 1) fue elaborado por el escultor Luis Perloti con materiales como bronce, mármol y laja en la Punta Arazá de la Ciudad de Corrientes. La búsqueda de la instalación que Sbardella realiza en el 2019 orbita en torno a dicha conmemoración oficial del hecho histórico-nacional, aunque su énfasis está puesto en la monumentalización de un acontecimiento particular: el secuestro durante cuatro años de cinco mujeres correntinas (conocidas como “Las Cautivas”<sup>4</sup>), y dos de sus hijxs, por parte del ejército paraguayo en el contexto de uno de los más sanguinarios conflictos del espacio Sudamericano, protagonizado por la Confederación Argentina, el Imperio de Brasil, la República del Paraguay y la República Oriental del Uruguay, y Gran Bretaña como auspiciante europeo.<sup>5</sup>



Fig. 1. Monumento de Perloti a “Las Cautivas” emplazado en la punta Arazá de la Ciudad de Corrientes. Archivo personal de la artista.

<sup>3</sup> Entre la colocación de la piedra fundamental de un monumento que debía homenajear a Mitre y la concreción del mismo, conteniendo un homenaje a las cautivas, hay una operación histórica que merece un profundo análisis (Quiñonez 2013, 324).

<sup>4</sup> Durante la ocupación del territorio correntino por el ejército paraguayo, cinco damas de la sociedad correntina, esposas e hijas de destacados miembros de la elite dirigente y del ejército, fueron apresadas y luego de negarse a revelar información sobre sus esposos que participaban en la defensa del territorio correntino, fueron llevadas a Paraguay, donde permanecieron cautivas (Quiñonez 2013, 311).

<sup>5</sup> “Enrique Rivera, militante de la izquierda nacional publicó en 1954 *José Hernández y La Guerra del Paraguay* donde sostuvo que la Guerra de la Triple Alianza fue llevada adelante por el capitalismo británico y sus agentes, las oligarquías porteña y uruguaya y el imperio brasileño en contra del pueblo del Paraguay y también de la Argentina. El resultado fue la destrucción del modelo de país desarrollado por los López y la reducción de nuestro país a la condición semi-colonial. Rivera afirmó también que la contienda fue el primer genocidio de la América Independiente” (Baratta 2013, 103). Según Baratta, algunas hipótesis revisionistas a partir de la década de 1960 empatizaron con esta postura.

En una de sus vistas, el monumento de Perlotti rememora a las cinco cautivas (y a dos de sus hijxs) que, se dice, regresaron de Paraguay en 1869, luego de haber sido secuestradas y apresadas por orden del mariscal paraguayo Francisco Solano López. En el monumento, las cautivas se ubican en dirección a la ciudad, mirando a la población, a la comunidad. A sus pies, la piedra sobre la que están paradas lleva inscripto un epígrafe que dice: “...y Corrientes dio la sangre de sus varones y el dolor de sus mujeres”. A sus espaldas, contemplando el río Paraná, el monumento rememora al entonces presidente de la Argentina y comandante en jefe de las fuerzas aliadas, Bartolomé Mitre (Fig. 2). Estas dos figuras están separadas por un obelisco de unos tres metros de alto. El objeto escultórico de Perlotti alberga también una serie de acontecimientos pasados que mantienen una relación histórica con el lugar específico donde se ubica. Además de las elevaciones, el monumento está compuesto de dos grandes muros revestidos de placas grabadas en bronce en las que se representan otros momentos de la Guerra del Paraguay con figuras femeninas de las mujeres cautivas y figuras masculinas de los soldados de la guerra. En la parte frontal, a los costados de la escalera de ingreso y subida al monumento, hay dos grabados más pequeños que ilustran batallas de la guerra. Su forma monumental y perdurable, así como su ubicación en zonas urbanas significativas resaltan el hecho de que su utilización sea útil para la transmisión de ideologías dominantes (Young 1999, 3).



Fig. 2. Cara lateral del monumento a Mitre y a “Las Cautivas” realizado por Perlotti, emplazado en la Punta Arazá en Corrientes Capital. Archivo personal de la artista.

Decíamos, en los párrafos anteriores, que la búsqueda de Sbardella orbita en torno a dicho monumento oficial y que utiliza en sus ejercicios de desarme la imagen escultórica de Perlotti para otorgar a estos cuerpos, a esta historia, una nueva vida. A nuestro entender, la nueva vida de las imágenes que Sbardella produce, incorpora una serie de afectos políticos y gestos *queer* que van a contrapelo de la narratividad de Perlotti e intentaremos desandar esta idea a partir de una serie de operaciones que observamos en los ejercicios de desarme que su instalación de sitio específico propone.



### Archivos de arcilla, afectos políticos

A primera vista, una de las operaciones de desarme que la artista propone tiene que ver con un gesto a partir del cual reemplaza las materialidades duras del monumento de Perlotti por la fragilidad de la arcilla. Las cautivas aparecen en su ensayística como rostros fragmentados hechos con arcilla (Fig. 3). Los moldes de estas figuras fueron generados a partir de la reproducción en 3D de los cuerpos del monumento oficial de Perlotti, de donde extrajo las medidas prototípicas para trabajar digitalmente y producir una serie de copias en negativo de los fragmentos, obteniendo como resultado partes de cuerpos elaboradas con arcilla.



Fig. 3. Registro de la instalación Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento en el sótano de la Galería de Arte Contemporáneo Camarones, CABA, 2019). Archivo personal de la artista.

La arcilla como materialidad resulta contrastante a aquellas que históricamente producen la elevación de los monumentos, la firmeza del bronce característica del monumento de Perlotti es disuelta en la instalación de Sbardella, donde los rostros de arcilla quebradiza esbozan apenas formas parciales, atisbos de una gestualidad inherente a la forma humana. Este gesto nos permite pensar en la puesta en escena de una serie de mapas afectivos que reparan sobre el trauma y la pérdida como efectos de la guerra. Siguiendo a Ann Cvetkovich (2018), la categoría de trauma abre un espacio para exponer el dolor como algo psíquico, no solo físico.

En su libro *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, las reflexiones de Cvetkovich se ubican en cercanía a aquellas personas cuyas experiencias circulan cerca del trauma y están marcadas por él, situando en diálogo momentos

de trauma extremo junto a momentos de angustia emocional cotidianos que, a menudo, son la única señal de que los efectos del trauma se siguen sintiendo. La autora repara sobre acontecimientos históricos como la Guerra de Vietnam y el Holocausto en tanto hechos que le permiten acercarse a historias de traumas nacionales analizando sus efectos en el cotidiano. Las culturas públicas que documenta toman como punto de partida “la nación como un espacio de lucha”, y busca visibilizar las formas de violencia olvidadas u ocultadas por los poderes amnésicos de la cultura nacional (Cvetkovich 2018). De tal modo, el trauma es tratado por la historiadora literaria como un discurso social y cultural que surge en respuesta a las exigencias de enfrentarse a las consecuencias psíquicas de los acontecimientos históricos. Como nombre para las experiencias de una violencia políticamente situada, el trauma forja así las conexiones manifiestas entre la política y la emoción. Es en este último sentido que estamos pensando en los rostros de la ensayística de Sbardella como mapas afectivos pasibles de ser leídos dentro de su propia cartografía, aislada de los registros volumétricos de un cuerpo. El rostro, de tal modo, adviene un territorio clave en la representación visual de las identidades:

la identidad imaginada que, a través de su ser soberano, se vuelve imagen. Imagen circundante, imagen empoderada, imagen para el poder, amenazante [...] nos interesa hablar de ciertos estatutos de iconicidad del rostro que desde su condición de mapa se vuelve territorio insurrecto frente al poder hegemónico, al estado.

(Pignataro 2015, 32)

Al tomar al rostro en su intensidad abstracta y fragmentaria, estas cautivas pasan a representar también otras cautividades que, en el marco del conflicto bélico, desbordan lo que se presume inherente sólo a este grupo de mujeres. Su traducción afectiva, a partir de materialidades frágiles, introduce posiciones críticas que no sólo se preguntan por la cautividad de estas cinco personas, sino también de otras tantas que han sido reificadas y transportadas en calidad de mercancía y mano de obra en este y otros territorios durante la Guerra del Paraguay. De modo tal, su ensayística se torna un gesto que disloca la representación hegemónica y masculina de Perlotti en torno a la vivencia de un grupo de mujeres durante el conflicto bélico y se aproxima, más bien, a una representación donde la mirada *queer* y la producción artística desde la perspectiva minoritaria de las culturas lesbianas de la Ciudad de Corrientes a las que la artista adscribe, devuelve a la historia una serie de mapas afectivos que tensionan e incomodan al hecho histórico y al contrato social sobre el que éste, en silencio, descansa.

Al interior de los mapas afectivos que la artista repone en su instalación, el silencio en tanto afecto políticamente situado adquiere fundamental relevancia. La apelación al silencio, sugerida en la instalación de Sbardella, se anuda a una serie de testimonios de tradición oral que sostienen que las cautivas, al regresar a la Ciudad de Corrientes, realizaron un pacto de silencio en las escalinatas de la Iglesia de la Merced donde prometieron a la Virgen de la Merced, en un acto público, no decir palabra sobre lo que habían vivido durante su forzada permanencia en territorio paraguayo.<sup>6</sup> La anécdota de la promesa de silencio frente a la Virgen es frecuentemente reproducida por la tradición oral que, en correspondencia, construye

---

<sup>6</sup> La historiadora María Laura Quiñonez afirma que “la historia de las cautivas correntinas ha podido reconstruirse a través de la tradición oral y de algunos testimonios escritos durante o después de la guerra de la Triple Alianza [...] Las mujeres no pronunciaron palabras hasta después de haber rezado ante la Virgen de la Merced, en cumplimiento de una promesa que habrían realizado durante el cautiverio. Después de su retorno, se alejaron de la vida social [...] Ese pacto de silencio pareció extenderse luego a toda la elite correntina respecto de las cuestiones vinculadas con la guerra en sí misma” (2013, 312).

discursivamente a estas mujeres y a su experiencia de cautiverio como sujetos heroicos que han sido capaces de soportar todo, en silencio, en nombre de Dios y de la Patria.

Los rostros desencajados conviviendo en un sótano porteño con charcos de agua y telas húmedas en la instalación *Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento*, nos ubican frente a un escenario distinto a aquel del monumento oficial de Perlotti, el dramatismo al que apela la escena produce un tipo de expresión alternativa a la firmeza de la escultura de Perlotti que, ligada a la firmeza silenciosa de la tradición oral, compone una arquitectura semiótica que sostiene historias institucionales, vínculos familiares, relaciones interpersonales y coyunturas político-económicas. Historias que, reunidas, relacionan lo personal y lo público, lo individual y lo social a partir de la instrumentalización de una serie de *afectos ordinarios* entre los que cuentan aquellos asignados al universo de lo femenino. En su obra, la fragilidad *queer* se sitúa en oposición a estos relatos de tradición oral, desactivando transitoriamente los regímenes de signo que la tradición sostiene ubicando a las cautivas en significantes silentes que instalan sus designios bajo la matriz funcional a imaginarios en los que la mujer es puesta como signo de docilidad, entrega y sumisión (Cowie, 2014). Estos *afectos ordinarios*, como los llama Kathleen Stewart (2007), funcionan como “un conjunto de objetos, conocimientos prácticos y experiencias de contacto cotidiano que condensan los afectos que modulan la vida diaria, las relaciones sociales y las contingencias de lo común” (Cuello 2019, 17). Siguiendo a Nicolás Cuello (2019), podemos pensar que los ejercicios de desarme que Sbardella propone en su instalación ofrecen:

Una generosa oportunidad para sacudir las restricciones epistemológicas que impone aquella política basada en objetivos rectos, intereses prácticos, acciones concretas, sentidos coherentes, efectos equilibrados y resultados transparentes que son modelados por la experiencia colonial sobre las pasiones políticas.

(Cuello 2019, 19)

Desde la forma que asume esta cartografía afectiva, a partir de representaciones rotas y en estado de disolución, algo queda en claro: *Cautivas: ejercicios para desarmar un monumento* constituye un ejercicio de imaginación política en el que se reinventan los dispositivos de enunciación, representación y rememoración histórica, no a partir de reponer la facticidad ni la legitimidad de lo que se presume “verdadero” apelando a la construcción de una certeza documentada, sino dando a conocer la artificialidad de esos modos de instituir la historia, incomodándola a partir de técnicas de significación efímera que producen alternativas a los imperativos de transparencia o de estabilidad signifiante. Los mapas afectivos fragmentarios que la instalación propone no pretenden construir un saber cerrado que produzca verdad, de hecho, solo contiene algunas de las incalculables experiencias que constituyen la trayectoria del trauma local, buscando intervenir poéticamente desde la ocupación del espacio público con relecturas críticas que producen conexiones incómodas, tensionan la historia, unen líneas de intervención y recodifican sitios históricos (Cuello, 2014).

En esas líneas de intervención, el silencio en tanto emocionalidad vinculada a la construcción de un proyecto de nación, complica y complejiza la noción de duelo que podría anudarse a la guerra en tanto hecho histórico y a sus efectos traumáticos, de allí que ese *hacer hablar* de la ensayística de Sbardella resulte tan potente en su voluntad de visitar la historia desde la perspectiva de la disidencia sexual, aportando otras metodologías de lectura y aproximación sensible a los acontecimientos históricos. La representación del trauma y la pérdida en la fragilidad escultórica de las cautivas de Sbardella, nos posiciona en un espacio de lucha frente al fantasmal silencio que se ha impuesto sobre el hecho histórico, abriendo un modo alternativo de memorialización y conocimiento donde objetos efímeros permanecen



junto a los documentos de la cultura dominante (Cvetkovich 2018, 24). En esa línea reflexiva, este hecho histórico y su posterior silenciamiento instala interrogantes acerca del pasado traumático, la pérdida y el estatuto de duelo público en torno a lo que vivieron estas y otras personas en situación de cautiverio y esclavitud. En este último sentido que abre reflexiones en torno a la comunidad de la pérdida, es dable preguntarse, siguiendo a Judith Butler en *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (2010), ¿qué beneficio puede obtenerse en el campo político al incluir el dolor en el marco de nuestros vínculos internacionales? Para Butler, esto conlleva recuperar el sentido de la vulnerabilidad humana y asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de lxs otrxs (Butler 2010, 56), mientras que pensar en la pérdida y el duelo nos pondría en primer plano los lazos sobre los que reposa nuestra dependencia fundamental.

### **El trauma en las imágenes de tránsito**

La potencia epistémica de la práctica artística se encuentra entonces más allá de la forma, Sbardella aplica materialidades periféricas al canon que desordenan campos energéticos en torno a la historia y, en otro audaz movimiento, introduce otra operación de desarme que en su instalación en la residencia R.A.R.O vuelven sobre los regímenes de sensibilidad opacos. Allí la artista, en oposición a la luminosidad del espacio escultórico del monumento de Perlotti en un espacio abierto y parquizado de la Ciudad de Corrientes, elige un sótano con filtraciones de agua para montar sus esculturas de arcilla en la galería porteña. La instalación se produce en un espacio subterráneo, húmedo y gris con pequeños charcos de agua que parecen derretir o transpirar los cuerpos y rostros de esas cautivas, una elección deliberada a través de la cual la artista hace intervenir al agua como componente crucial del relato. Estas cautivas sudan, conviven y están en el agua, no a sus espaldas como en el monumento de Perlotti.

En el desplazamiento contemporáneo y extemporal de las frágiles piezas escultóricas desde el nordeste argentino al centro del país, su ensayística devuelve formalmente a la capital una serie de cuerpos rotos, no incólumes, no monumentales, más bien restos, esbozos de cuerpos que portan las matrices del dolor y de la pérdida: “se puede ver en esos rostros desencajados, en esos cuerpos contorsionados, un índice, o tal vez un síntoma (también en su estricto sentido freudiano) de lo que anda mal –incluso de lo que siempre anduvo mal– en la cultura” (Grüner 2017, 21).

Para Juliane Rebentisch (2018) las instalaciones son sensibles al contexto no solo en lo que se refiere al espacio interior o exterior en el que se las exhibe, sino también en lo que hace a las condiciones sociales que influyen en la recepción del arte. El arte instalativo, por lo tanto, tematiza la sociedad no desde una esfera no afectada por aquel, y en este sentido, autónoma; a menudo tematiza también la dimensión social misma, lo que tal vez explique algunas operaciones de nomadismo intenso y el desplazamiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones que atraviesan la instalación de Sbardella.

Por su parte, Cvetkovich dirá que un archivo de sentimientos explora los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo por su contenido, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción, “el foco puesto en el trauma sirve como un punto de entrada a un vasto archivo de sentimientos, las muchas formas del amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza, entre otras cosas que forman parte de la vitalidad de las culturas queer” (Cvetkovich 2018, 22). Al ofrecer piezas rotas, traumatizadas, rostros al borde de la desaparición a la capital del país, lo que opera en su ensayística es el ofrecimiento de otra vida a la imagen escultórica, otra alternativa de narración de los hechos que produce una guía para leer un documento de la cultura recogiendo las ruinas del pasado para darles otra vida, apelando para eso a lo diminuto, lo efímero y fragmentario.

Es interesante, en ese sentido, la aproximación a esta representación que hace el artista Andrés M. Pinilla en una conversación que mantiene con la artista y que se introduce transcrita e impresa en aquel sótano porteño donde tiene lugar la instalación. Lxs artistas conversan y ofrecen así una lectura conjunta que añade algunos artefactos literarios como un fragmento de una carta de Domingo F. Sarmiento a Bartolomé Mitre, citada en un artículo del historiador argentino Alberto Lettieri (2020), y un sustrato de la novela *Cautivas* de la escritora y periodista Gabriela Saidón. Esta última, entre la ficción y la crónica muestra el hálito aristocrático de la época puesto de manifiesto en los dichos ficcionales de Carmen (una de las cautivas), así como también la participación encubierta de Gran Bretaña en el conflicto bélico:

Horas antes, en la bodega del buque de guerra de seis cañones, el más rápido de la flota paraguaya (había sido fabricado en 1854 en los astilleros británicos Blyht para el mariscal Francisco Solano López, hijo del presidente Carlos López y para 1865 presidente él mismo de la República del Paraguay) viajaban las cautivas y los negros brasileños que Carmen miraba con cierta aprensión: les faltaba una buena lavada. Y enseguida pensaba, pobres, ellos no eligieron dónde nacer, pero qué olor... Dios protege a todas sus criaturas y las ama por igual y sobre todas las cosas, se repetía Carmen, mientras apretaba contra su cuerpo a la beba, adormecida por el movimiento del barco.

(Saidón 2008, s/n)

La cita que elige Pinilla nos conduce al interior de un buque de guerra de la flota paraguaya, ubicando a las cautivas en un espacio similar a aquel donde la instalación de Sbardella tiene lugar. La humedad, el encierro, la cautividad y la convivencia de cuerpos abyectos en el tránsito de guerra aparecen como elementos presentes tanto en el texto como en la instalación de la artista. Otro texto que repone Pinilla en la conversación antes dicha es una correspondencia, algo tardía, escrita por Domingo F. Sarmiento a Bartolomé Mitre veintisiete años después de escribir *Facundo o civilización y barbarie* (1845), tal vez uno de los libros más representativos de la literatura argentina del siglo XIX en tanto traza una dicotomía constitutiva en la vida cultural y política del país bajo la fórmula *civilización o barbarie*:

Estamos por dudar de que exista el Paraguay. Descendientes de razas guaraníes, indios salvajes y esclavos que obran por instinto a falta de razón. En ellos se perpetúa la barbarie primitiva y colonial. Son unos perros ignorantes de los cuales ya han muerto 150 mil. Su avance, capitaneados por descendientes degenerados de españoles, traería la detención de todo progreso y un retroceso a la barbarie... Al frenético, idiota, bruto y feroz borracho Solano López lo acompañan miles de animales que le obedecen y mueren de miedo. Es providencial que un tirano haya hecho morir a todo ese pueblo guaraní. Era preciso purgar la tierra de toda esa excrecencia humana: raza perdida de cuyo contagio hay que librarse.

(Sarmiento citado en Lettieri 2020, s/n)

Tanto el pasaje de Saidón como el de Lettieri apelan a una imagen privilegiada del transporte que dialogan con una pequeña representación también presente en la instalación de Sbardella: un buque construido con una simpática escultura de origami hecha con el billete discontinuado y devaluado de dos pesos argentinos que lleva el rostro de Mitre (Fig. 5).



Fig. 5. Escultura de origami hecha con billete de dos pesos argentinos sobre pared del sótano de la Galería de Arte Contemporáneo Camarones (CABA, 2019). Archivo personal de la artista.

Para analizar la incorporación de este buque de origami, nos interesa dialogar con lo que propone Andrea Torrano en su artículo “La ‘máquina teratológica’ en el *Facundo* de Sarmiento.” Allí, Torrano, citando a Julio Ramos, advierte que la operación narrativa del *Facundo* fue “llenar vacíos: poblar desiertos, construir ciudades, navegar los ríos. La imagen del transporte, a lo largo del *Facundo*, es privilegiada: condensa el proyecto de someter la heterogeneidad americana al orden del discurso” (Ramos en Torrano 2014, 19-20). En ese texto, Torrano sugiere que para llenar este vacío, Sarmiento debe dar cuenta a través de la escritura del saber del otro, esto es, “producir al otro”, al bárbaro como algo que ocupa un lugar dentro del territorio y la sociedad, tratándose más bien de un “enemigo interno”, un monstruo, un individuo que representa una amenaza para la población civilizada que se buscaba promover y defender (Torrano 2014, 4-12). Mismo, los héroes y villanos al otro lado del río fueron contruidos de este lado como advertencias a las disidencias internas. La creencia de la superioridad argentina frente a ese otro presente en los discursos denigratorios de Sarmiento, reforzaba una imagen peyorativa del Paraguay que no era novedosa en el discurso de las élites locales (Baratta 2013).

En la correspondencia entre Sarmiento y Mitre que Pinilla repone, vemos que la narración ubica al “indio salvaje” y al “esclavo” en cercanías a la figura del animal<sup>7</sup>, menos un hombre y más un “ser que obra por instinto a falta de razón”, más cercano a “un perro ignorante, acaso miles de animales que obedecen y de cuyo contagio hay que librarse” (Domingo F. Sarmiento en una carta a Bartolomé Mitre, 1872). La correspondencia entre Sarmiento y Mitre citada por el artista pueden entonces asociarse a la ya trabajada tensión centro/periferia presente en la ensayística de Sbardella, tensión que caracterizó al ideal sarmientino en cuanto a lo que consideraba civilización y lo que consideraba barbarie. Ideal que, en hechos, implicó la pérdida y aniquilación de territorios considerados “desérticos” para mantener al centro como lugar próspero. Según María Victoria Baratta (2013), Paraguay fue un otro en esta guerra y, para diferenciar al enemigo, se habría apelado a identificaciones nacionales que delimitaban lo que no se era: “Paraguay representaba para estas posturas el atraso, la barbarie, el salvajismo, la esclavitud, una historia no compartida, un gobierno despótico; otra nación, en definitiva. La

<sup>7</sup> Los estudios de la animalidad se preguntan por la vida sin atributos, la vida desnuda y sin valor. Pensar en estos umbrales biopolíticos (Wolfe 2012), en esta distinción entre vidas negativamente valoradas y vidas sin valor en el contexto del conflicto bélico, demanda la necesidad de pensar en el animal como categoría dentro del pensamiento político.

caracterización del Paraguay era casi una caracterización de todo lo que la Argentina no constituía, no representaba” (Baratta 2013, 122).

A partir del conjunto analizado, podríamos pensar que la obra de Sbardella, por su inespecificidad, logra a través del lenguaje artístico, traer a escena mapas afectivos que reinstalan preguntas en torno al malestar constitutivo de nuestra sociedad y trae a la vista la cuota de barbarie inscrita en su proyecto de “civilización”. Para Eduardo Grüner, estos modos de supervivencia (*nachleben*) de las imágenes hay que leerlos como incubus, esto es, como captura “vampírica” o sobrevida zombie de lo pasado-siniestro en la imagen actual (Grüner 2017, 16). Esa predisposición activa el interés en la presencia y el potencial de formaciones culturales que llevan historias traumáticas a la vida pública y utilizan narraciones de la experiencia afectiva para transformar nuestro sentido de lo que constituye un espacio público. Dado que el trauma puede ser inenarrable e irrepresentable,<sup>8</sup> marcado por el olvido y la disociación, a menudo parece que no deja registro alguno. El trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación y, por lo tanto, exige un archivo inusual, cuyos materiales –al señalar lo efímero del trauma– son, en sí mismos, a menudo también efímeros. En tal sentido, los estudios sobre el trauma se convierten en un campo interdisciplinario para analizar las culturas públicas creadas alrededor de los acontecimientos traumáticos para atender a dicho malestar constitutivo, lo que invita a pensar en el trauma como parte del lenguaje afectivo que describe la vida bajo los procesos coloniales y el capitalismo, a ver cómo el shock y la lesión se vuelven socialmente significativos dentro de la experiencia cultural.

## Consideraciones Finales

El acercamiento de Sbardella a las narrativas en torno a la guerra y a la memoria regional se produce a partir de la perspectiva minoritaria de las culturas lesbianas, intentando desandar las formas estéticas de cómo se construyen los recuerdos anclados en la experiencia del dolor y la pérdida, deteniéndose allí donde la memoria avanza con objetos efímeros, como la arcilla y los billetes, en oposición a las elevaciones categóricas de la cultura dominante.

Siguiendo a Cvetkovich (2018), podemos pensar las contramonumentalidades de Sbardella como manifestaciones *queer* del trauma que logran cuestionar las formas convencionales de representación, dando lugar a nuevos géneros de expresión, “a frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar” (Garramuño 2015, 20) así como a nuevas formas de conmemoración que apuestan por lo efímero en tanto modo alternativo de textualidad, materialidad y narratividad. Lo efímero en su obra se alinea de tal modo a una serie de gestos que las culturas minoritarias utilizan como formas de argumentación y evidencia (Muñoz 1996), se trata de aquellas cosas que quedan después de una actuación, una especie de evidencia de lo que ha ocurrido, pero ciertamente no la cosa en sí (Muñoz 1996). El arte contemporáneo constituye, en tal sentido, un medio ideal en el que tratar los actuales discursos y espacios de memoria (Longoni, 2016; Giunta, 2014; Nora, 2008), la hibridación de géneros y lenguajes que las instalaciones habilitan, conceden la posibilidad de crear nuevas formas de memorialización y conmemoración de la historia (Domingo Martínez 2013, 19), y es en ese margen donde la posibilidad del contramonumento se produce.

Estas aproximaciones ayudan a leer sus *Ejercicios para desarmar un monumento* como una operación de traducibilidad donde la artista ofrece una apertura crítica a las formas de la historia oficial, resistiéndose a juntar los fragmentos de la vasija rota que es la historia. En lugar

---

<sup>8</sup> En *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror*, Judith Herman advierte que los acontecimientos traumáticos destrazan los sistemas de protección normales que dan a las personas una sensación de control, de conexión y de significado, y explica la cautividad como una forma de trauma prolongado y repetido.

de identificarse con el original, la artista reconoce su fractura y la deja actuar. Las piezas que construye a partir de elementos frágiles como la arcilla, imposibles de presentarse bajo una forma acabada –sino sólo a condición de su fragmentación–, se alinea a una serie de gestos donde lo *queer* aparece por medio de figuras inadecuadas, rotas, identidades contradictorias y difusas.

La conflictividad dramática de las escenas que propone Sbardella piensan el vínculo entre violencia y política durante el siglo XIX, buscando devolver una mirada hacia la guerra, su duración y crueldad a partir de una emocionalidad fragmentaria y minoritaria, apelando a la memoria del trauma y la pérdida.

Al rastrear un archivo del trauma, sus ejercicios aportan metodologías singulares para el examen de las estructuras afectivas que constituyen una experiencia cultural y sirven de base para la creación de culturas públicas. Así, los cuerpos rotos en su instalación, sus imágenes discontinuadas, inestables, efímeras y figuraciones del rostro activan repertorios sensibles de representación del trauma social que ponen en escena la consideración de los modos de vida que tramamos en común, las políticas de su representación histórica y su compleja funcionalidad en la articulación de nuestras vidas subjetivas. En una serie de gestos mínimos, no en los relatos de la gran revolución o pretensiones de veracidad, sino en las resistencias mínimas del cuerpo, a través de materialidades débiles como la arcilla, los ejercicios de Sbardella eligen lo minúsculo y quebradizo como forma de resistencia crítica. De modo que, a través del arte, la mirada desde la disidencia sexual tal vez permite abrir nuevos horizontes de sentido que, más que atender a significantes heroicos, se detengan en cuestiones relacionadas a la rebeldía política, la vulnerabilidad compartida y la relación hospitalaria con otrxs.

### Obras Citadas

- Ahmed, Sara. 2019. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Baratta, María Victoria. 2013. “La Guerra del Paraguay y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina (1864-1870).” Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. España: Planeta.
- Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Cohen, Esther. 2015. *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Cowie, Elizabeth. 2014. *From Fantasia. Contemporary Film Theory*. London: Routledge.
- Cuarterolo, Miguel Ángel. 2000. *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres en la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta.

- Cuello, Juan Nicolás. 2019. Prólogo a *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* de Sara Ahmed. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2014. “Imaginación cartográfica: herramienta colectiva para una desobediencia poético política del silencio.” *Aletheia* 5 (9): s.p.
- Cvetkovich, Ann. 2018. *Un archivo de los sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Derrida, Jacques. 1992. *Dar la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- Domingo Martínez, Rosario. 2013. “La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo.” PhD diss., Universitat Politècnica de València.
- Escobar, Ticio y Salerno, Osvaldo. 1997. *Cabichuí, el arte de la guerra de Paraguay*. Catálogo de la exposición. Asunción: Museo del Barro.
- Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Mariana. 2016. “Agencia y visualidad: las imágenes de la Guerra del Paraguay. De Cándido López a los videojuegos.” *Folia Histórica del Nordeste* (25): 119-131. <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.025320>.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial.
- Giunta, Andrea. 2014. “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina.” *Artelogie* (6): s.p. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>.
- Grüner, Eduardo. 2017. *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política “warburguiana” en la antropología del arte*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires.
- Herman, Judith Lewis. 2015 *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror*. London: Hachette.
- Lettieri, Alberto. 2015. “La Guerra de la Triple Alianza. Poder, negocios y coloniaje.” *Apym*. <https://apym.hcdn.gob.ar/publicaciones/ensayos/21>.
- Lettieri, Alberto. 2020. “La guerra del Paraguay y la alianza contra los ‘perros ignorantes.’” *Realpolitik*, 1 de marzo de 2020. <https://realpolitik.com.ar/nota/39364/la-guerra-del-paraguay-y-la-alianza-contralos-perros-ignorantes/>.
- Longoni, Ana. 2016. “Dialectical Images. About Media Sites /Media Monuments of Antoni Muntadas.” *Dialog* 118/119 (3-4): 25-32.
- Muñoz, José Esteban. 1996. “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts.” *Woman & Performance: a journal of feminist theory*, 8: 2, 5-16.



- Nora, Pierre. 2008. *Les lieux de mémoire*, España: Ediciones Trilce.
- Pignataro, Gabriela. 2017. “Rostros (in)visibles: formas de la resistencia política en las identidades visuales contemporáneas.” *Ver Poder*, 6 de diciembre de 2017. <https://verpoder.com.ar/2017/12/06/rostros-invisibles-formas-de-la-resistencia-politica-en-las-identidades-visuales-contemporaneas/>.
- Plá, Josefina. 1984. *El grabado: instrumento de la defensa*. Asunción: Museo del Barro.
- Quiñonez, María Gabriela. 2013. *Historias que nunca se escribieron: las cautivas, la Guerra del Paraguay y la historiografía correntina*. Corrientes: Universidad Nacional del Nordeste.
- Rebentisch, Juliene. 2018. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Richard, Nelly. 2010. *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rubinich, Lucas. 2022. *Contra el Homo Resignatus. Siete ensayos para reinventar la rebeldía política en un mundo invadido por el desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Pinilla, Matias Andrés. 2020. “Cautivas, ejercicios para desarmar un monumento.” *El gran otro*, 24 de abril de 2020. [Http://elgranotro.com/andres-matias-pinilla/](http://elgranotro.com/andres-matias-pinilla/).
- Ramírez Braschi, Dardo. 2000. *La guerra de la Triple Alianza a través de los periódicos correntinos*. Corrientes: Amerindia Ediciones.
- Ramírez Braschi, Dardo. 2006, “La provincia de Corrientes y la Guerra del Paraguay.” En *La historia de Corrientes va a la Escuela*, Tomo 2. Corrientes: Fundación Aguas de Corrientes.
- Saidon, Gabriela. 2008. *Cautivas*. Buenos Aires: Planeta.
- Severi, Carlo. 2010. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press.
- Tilly, Charles. 1993. *Coerción, capital y los Estados europeos 990-1990*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Torrano, Andrea. 2013. “Canguilhem y Foucault. De la norma biológica a la norma política.” *Estudios de Epistemología*. (10): 122-144.
- Torrano, Andrea. 2014. “La «máquina teratológica» en el Facundo de Sarmiento. Una lectura biopolítica de la literatura argentina.” *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires* (11): s.p.
- Wolfe, Cary. 2012. *Before the Law*. Chicago: University of Chicago Press.