

Travesías, arte, política y memoria en la obra de Hilda Zagaglia.

Entrevista con la artista¹

Sailings, art, politics and memory in the work of Hilda Zagaglia.

Interview with the artist

Adriana Musitano
FFyH-UNC

Luisa Domínguez
FFyH-UNC

Una tarde de marzo, nos reunimos en la casa de Hilda Zagaglia² en Alta Gracia. Visitamos su taller y su hermosa huerta. En este día tan agradable, recorrimos, junto con ella, su trayectoria artística como un anticipo de una próxima publicación de *Bosquemadura E-DITORIAL DE ARTE*³ en la que se disfrutará de muchas de sus obras acompañadas por ensayos con distintas perspectivas (espirituales, estéticas y feministas) a cargo de tres investigadoras argentinas y de un crítico italiano.

Esta entrevista recupera los principales ejes de su obra, entre ellos, destacamos sus preocupaciones, dolores y respuestas a problemáticas socioambientales. Inspirada en los mitos americanos, en la religiosidad (indígena y judeocristiana) y en la naturaleza local. A lo largo de su vida y obra, Hilda ha creado pinturas, esculturas, grabados, cajas objeto, instalaciones y *performances*, con múltiples técnicas y perspectivas, para denunciar y no olvidar los distintos momentos que, a lo largo de la historia de América, supusieron la explotación de la tierra y vejaciones en los cuerpos.

BM: Hilda, organizamos este encuentro para conversar con vos sobre arte, política, ecoarte, entre otras cuestiones. Has trabajado con mapas de la conquista relacionando mujer/territo, mujer/territorio en nuestra América Hispana. Estas representaciones las hallamos en pinturas al óleo, en grabados con formas de moldería, en esculturas como la virgen de palo y yeso, y también en instalaciones. ¿Por qué esta detención en los mapas del siglo XVI y XVII, y en el vínculo entre conquista/mujer/territorio, mujer/cuerpo/dominación?

¹ Entrevista a la artista plástica Hilda Zagaglia realizada por el equipo editorial de *Bosquemadura*, integrado por Adriana Musitano y Luisa Domínguez.

² Sitio web: <https://hildazagaglia.com.ar/>

³ Sitio web: <https://bosquemadura.com/es/>

HZ: Mi relación con los mapas viene a partir de la búsqueda de una identidad y sucede después de la dictadura militar, como parte de un proceso propio que hice de ese tiempo oscuro en mis pinturas. La idea fue la de buscar el lugar en el mundo que nos corresponde o que me correspondía, o que me toca como latinoamericana. En ese momento, me preguntaba: esta situación de poder y dominio, ¿de dónde viene? Buscaba rastrear el paisaje cultural propio. Arranqué con los mapas de la conquista preguntándome ¿qué es un mapa?, ¿para qué sirve?, ¿quiénes lo usan?, ¿qué deseos despierta?

Ese conjunto fue conformando pensamientos y problemas acerca de territorio, propiedad, dominación, poder, uso de la ciencia. También, definiendo nuevas preguntas sobre cómo intervienen en todos estos siglos –XVI y XVII en adelante– en servicio de lo que parecía ser un progreso, pero que, a su vez, escondía, como todas las cosas duales, otra/s cosa/s. Una certeza es un progreso con conquista. Me impactó ese sentido de la conquista de América como laboratorio de Europa y primera globalización, sumándole lo que se vivió con la dictadura. O lo que yo viví. Me desperté. Era más joven y no tenía todavía esa perspectiva histórica de los dominios imperiales que siguen teniendo las nuevas potencias o las potencias que continúan manejando el poder. Fue empezar a ver qué nos estaba pasando, desde dónde viene esa energía de conquista y dominio. Creo que fue pintar, pensar y descubrir la relación entre el mapa y la tierra, la tierra como dadora de vida. Ahí me relaciono más profundamente con el sentir mitológico. Yo venía trabajando con los mitos, pero los mitos universales, no los mitos particulares.

BM: ¿Prehispánicos?

HZ: Sí, es que con los prehispánicos había trabajado, pero no los había sentido/visto profundamente, en todo su sentido político, económico, religioso, en todo lo que implica la trayectoria de un mito. Entonces, empecé a trabajar con esa relación entre tierra, mujer, mapa, en ese espacio de poder y conquista. Con la ciencia al servicio, una cuestión que no tenemos que perder de vista. En mis obras, el cuerpo femenino es dador de vida, alimento y procreación. Ya antes había venido trabajando el motivo del árbol, del árbol de la vida que produce frutos, relacionado con la tierra y la mujer. Ambas fueron sometidas, controladas, mediante diferentes procesos culturales y de la historia, por el uso y explotación del cuerpo de la mujer y de la tierra. Esa fue una de las formas de unir mapa y molde.⁴ Seducir significa todo un estudio, un cálculo, una matemática, un gusto que coincida con lo que requiere el poder, por eso siempre hago

⁴ La artista se refiere a una muestra en la que expuso grabados que reproducen, en moldes, los mapas de la conquista y que, además, “adornaban” torsos escultóricos, creando íntimas prendas femeninas.

referencia al uso de *la mujer mapeada*. En la representación del cuerpo humano pongo restos de los tiempos antiguos de la cultura, esas memorias que se van acumulando y superponiendo.

BM: Componés tus pinturas con mapas, con textos de historiadores, filósofos, poetas. ¿Cómo es esa relación entre texto escrito y arte plástico? Para vos, fue muy importante la lectura de *La conquista del imaginario* y *El pensamiento mestizo* de Serge Gruzinski (2007). Contanos, ¿por qué estas y otras lecturas atraviesan como imágenes-textos tus obras?

HZ: En el interés de conocer nuestra identidad y de conocerse, una va recorriendo distintos autores que van aportando sus semillas, por eso yo permanentemente incorporo textos de filósofos, poetas, pensadores. Es un homenaje a la capacidad de síntesis que han tenido para ver toda esa problemática. Me acuerdo de que uno de los primeros con los que tuve contacto fue el mexicano Octavio Paz. Me atrajo aquello de que la cultura americana (antes de la conquista española) había estado pasando por un ciclo de mucha agresión por los aztecas, que la habían alejado de los antiguos dioses. Estos estaban ligados a la vida, a la procreación, a la tierra, al agua, a la lluvia. Dioses benefactores, protectores. Y con los aztecas había sobrevenido una cultura de mucho dominio, poder, muy sangrienta. Por eso, sostiene que cuando llegan los conquistadores, en un principio aparecen como dioses que vienen a salvarlos de esa hecatombe. Muchas comunidades indígenas estaban atravesando las presiones de las otras comunidades que las sometían y mataban. Esos indígenas estaban en una orfandad mítico-religiosa, en una profunda crisis, entonces retoman aquellas antiguas creencias en lo femenino, en el núcleo dador de vida que los cubre del desamparo. Cuando llegan los españoles –esto lo dice también Gruzinski (1991) cuando trabaja profundamente la imagen durante la conquista y especialmente la figura de la virgen– quizás la única imagen femenina que viene a representarlos como dadora de vida y protectora de los huérfanos (porque porta un niño) es, precisamente, la virgen. Y esa palabra, “orfandad”, que usa Octavio Paz a mí me atrajo, la sigo teniendo presente. Apunta a algo psicológico profundo, también a los sometimientos que vinieron después, muchos niños sin padres. Esa mezcla de no saber bien quién era el padre, si era blanco, si era indígena... o si era negro. Porque tenemos que considerar que del escenario también formaron parte los esclavos exiliados de África, robados y traficados, quienes tuvieron una fuerte influencia en nuestra cultura mestiza. La historia los tapó, los invisibilizó, y de ellos no se cuenta mucho. La explicación está en ver las mezclas que hacen que en este país tengamos una tercera raíz. No es solamente la europea o la indígena. La africana es la tercera raíz que nos constituye y que ha legado muchísimo a nuestras vidas.

BM: La revista *Heterotopías* (2021), en su último *dossier*,⁵ ha centrado su atención en la relación entre arte y ecología, arte y activismo, contra el despojo y el extractivismo: ¿cómo te ubicás vos frente a ese tipo de arte y denuncias? Observamos en tu obra un camino, un tránsito que vincula arte, política, memoria. Comenzaste en los 80 con lo que Adriana llamó “la fiesta de los asesinos” (Musitano, 2011, p. 278), cuando trabajabas con las imágenes de los diarios de la época de la dictadura y cadaverizaste a los asesinos. Registraste, en muchas pinturas, esa parte cómplice de la sociedad civil, eclesiástica y militar. Recién decías que a partir de allí buscaste tu identidad e incursionaste en la problemática de conquista y el despojo de nuestras tierras... ¿Qué pasa en relación con las plantas, con los frutos, con los recursos naturales que aparecen posteriormente en los años dos mil en tus grabados?

HZ: Larga la pregunta. No sé por dónde empezar a responder. Lo que pasa es que si miramos todo lo que está ocurriendo vamos hacia un suicidio colectivo, abandonando todas las prácticas culturales antiguas, con respecto a la naturaleza y al ecosistema. Es decir, somos conscientes de que el mundo elige, el mundo va por este camino destructivo en una especie de alzheimer cultural. Si no defendemos la vida, no defendemos el futuro. Entonces, todo lo que puedo estar pintando –así como lo hice con los militares– es una ironía, un dolor, una forma de comunicar, una manera de decir. Los escritores tienen la pluma y los pintores tenemos un pincel, pero es muy difícil transmitir las ideas como puede hacerlo un poeta. Porque estoy sobre la tela en blanco, a tientas, meses sobre una obra que no sabés qué va a ir develando, viviendo la experiencia del encuentro y el desencuentro, de la conformidad o no de lo que te ocurre ante determinadas cosas. Tampoco es que piense “¿cómo lo comunico?”, porque no estaría haciendo la obra. La obra es un proceso y, al final, a lo mejor pegás un ajuste para que quede la pregunta, quede la picadura, el mordisco, para que el otro entre con su mundo. El espectador tiene un mundo completamente diferente al mío. Aprendo mucho de los espectadores porque me cuentan cosas que nunca me hubiera imaginado de mis pinturas. Hay un intercambio. A los espectadores les interesa escuchar la vivencia de una y eso produce otro conocimiento, otro intercambio, las vivencias son muy distintas. Además, no es que pinto una cosa que tenga que ver con pensar “estoy demostrando...”. Es una superposición de capas de memorias, una especie de una *sopa cósmica*, en la que sumo todo y después cada uno buscará su propio camino, su propio gusto. Soy barroca, no lo puedo evitar. Me preocupa todo.

BM: Entonces, no hacés diferencias entre disciplinas, entre técnicas.

⁵ *Heterotopías* publicó *Fragmentos cartográficos* (2004, óleo collage, 120 x 0.50), en el dossier “Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias eco-poéticas” (2021).

HZ: Claro, me preocupa todo, y como todo está en todo y todo se percibe, una está atenta a las cosas que se presentan. Hay días en que no podés hacer nada, otros días hay objetos que te persiguen y hasta que no le das una forma, bueno... Dejás de hacer montones de cosas hasta que terminás, porque estás con ese empuje. Es lo que decía de los soportes, los soportes connotan. Hay muchos soportes y muchos objetos que pasan delante nuestro y no nos damos cuenta, no los vemos, pero vas caminando por la calle y encontrás montones de cosas. Lo más hermoso es cuando la gente te trae cosas, porque la gente sabe. Es decir, hay una intuición y un saber en el otro: el otro te trae, suponte, los pelos, crines, de un caballo o una madera gastada y vieja que encontró en la calle. Esas personas ya están conectadas con lo artístico, aunque no saben cómo armarlo. A veces me lleva meses o años completar una obra. Pero las cosas están, tienen un en sí, una presencia, un estar ahí siendo. Una tiene que encontrar ese punto de anclaje con otro elemento, para que dialoguen todos los objetos de la naturaleza o del arte, del desecho, de lo descartado. Sí, sirven, por eso no me interesan solo las técnicas. Uso lo efímero, lo callejero, la chatarra. Puedo moverme con la *performance*, con la pintura, con la escultura... es muy avasallante la presencia de los objetos y las imágenes.

BM: Has hecho muchas cajas. Ahí trabajás con la ironía, lo cultural, lo religioso y con los desechos de la sociedad de consumo. ¿Allí están esas cosas que te hablan?

HZ: Los desechos me interesan muchísimo, es todo lo que la industria ha hecho y descarta, lo que queda desvalorizado, tirado, olvidado, descartado como los cuerpos. Entonces, darle vida a ese objeto es darle vida a lo invisibilizado, a los cuerpos que fueron olvidados, a las memorias olvidadas. Hago como si estuviera diciendo "¡ustedes lo tiran, pero esto tiene una presencia, una labor, fue hecho por alguien que no va a estar nunca más!". Esta pieza o esos objetos tirados, o lo que encuentres en las chatarrerías, es lo que podés armar, transformar, modificar, hacer metamorfosis, como con todo lo que se va reciclando dentro del organismo vivo que es la tierra. Todo se recicla.

BM: O sea, sos una especie de *bricoleuse*: una mujer que, con los restos, compone o entreteje imágenes, narraciones, decires, saberes, objetos y seres desechados, en el mismo sentido que el pensamiento salvaje, como decía Lévi Strauss (1997).

HZ: Sí, por ejemplo, uso huesos. El hueso tiene toda una simbología y un saber, una presencia de quién lo usó, de quién fue, en qué cuerpo vivió, ya sea pájaro, animal o lo que fuere. Uso plumas, también. Recursos muy de la pintura latinoamericana y del arte performático de los carnavales

y rituales religiosos. Lo religioso es lo que te religa, liga lo de abajo con lo de arriba. Doy mucha importancia a toda la serie de mitos y saberes antiguos, porque son los que estaban más unidos con la vida en la naturaleza y con las preguntas de la humanidad, con ese cuidar y proteger. Sí, y con los pedidos, relacionados siempre con lo vital. El pedido es para la vida. Siempre es la vida la que aparece. Los mitos son ecológicos en muchos sentidos. Podríamos hablar de las cifras que los investigadores ambientalistas nos dan para proteger la vida. Los mitos también denunciaron, prohibieron y pusieron reglas. No podías salir a cazar en determinada época del año, suponte, guanacos, porque salía el monstruo o tendrías una desgracia, porque se resguardaba el tiempo de reproducción del animal. A través de relatos se conocían los límites. Nosotros, con los saberes científicos, tenemos que saber los daños del extractivismo, la polución del ambiente, el agujero de Ozono, cuáles son los límites a los que pocos atienden. El límite es una cosa muy importante también.

BM: ¿Al límite cómo lo tomás?, ¿como frontera?

HZ: Como el parar, como el *hasta ahí*.

BM: ¿Como cuidado?

HB: Claro, porque hasta ahí se puede. Después, el mundo del consumo te lleva a mil situaciones. No sabemos bien qué está pasando con las células madre, qué están haciendo con los espermias, ¿a dónde va eso? ¿qué están haciendo con eso? Como dice Prigogine, la sociedad tiene que poner límites al científico y al político. Entonces, claro, el suicidio colectivo. Hablo de un límite moral, ecológico, ético.

BM: Tu obra remite al territorio amplio de la América Hispana y, en ella, representás de distintas maneras el constante despojo –por la conquista, el desmonte, el extractivismo y la devastación del imaginario–. En esta línea, te relacionas con el manifiesto antropófago de Oswald de Andrade. Tus obras denuncian la violencia de ese despojo y la desertificación y, ante ese vacío, encontrás respuesta en el barroco: tus pinturas y grabados están llenos de frutos, plantas, animales, mujeres, hombres, niños, con textos filosóficos, poéticos, etc. Los escribís pintando, muy cuidadosamente.

HZ: Los transcribo. Creo que es un homenaje. De la nada nada sale, entonces, si yo puedo leer algo que a mí me golpea fuerte, que me interesa y que hace una síntesis, como la hace el poeta, una síntesis del pensamiento, ¿por qué no voy a hacer el homenaje de incluirlo en lo que a mí me

pasa con la obra?, ¿por qué no incluirlo? Me parece que excluir esas referencias sería invisibilizar a los poetas, invisibilizar esos pensamientos o esas cosas que hacen testimonio, aunque pequeños. Es como si una encontrara pequeños documentos y, con eso, hiciera historia. En general se tiende a pensar en lo grande, y a lo mejor, lo micro, lo que te parece insignificante es lo que puede dar movimiento a la rueda.

BM: Me hacés acordar a una muestra tuya, 2014, en la que trabajaste con textos de Arnaldo Calveyra, y a otra en que trabajaste con textos de Horacio Castillo, en la estancia jesuítica de Alta Gracia.

HZ: Cierto. Con Calveyra hice, primero, el trabajo del maíz en Hora Libre, una librería. Fue un acto performático. Nos preparamos con las chicas de teatro. Entre los libros estaban las cajas. Había que abrirlas y dentro tenían un texto de Calveyra. Trabajamos con el libro *El maizal gregoriano* que relaciona el ruido de las hojas de la chala del maíz con el canto gregoriano. Entonces, en la exposición, sonaban cantos gregorianos y la iluminación era con velas. Cada una iba haciendo un recorrido. Íbamos destapando las cajas y leíamos fragmentos. Era un acto de sorpresa para la gente que estaba presente, porque después íbamos pasando esos textos. Fue muy interesante la experiencia.

BM: Traés a colación algo muy importante, el recorrido tuyo con los maíces. Denunciaste el maíz transgénico mucho antes de que se instalara esa lucha en la sociedad. En tu propia obra estableciste la importancia de oponerse a las corporaciones como Monsanto.

HZ: Yo empecé cuando se hablaba de la *revolución productiva*, me opuse a esa mentira de Menem. Ahí empecé a hacer pintura con el paisaje, reconociendo el paisaje latinoamericano, el paisaje visto desde arriba, de costado. En esas obras están incorporados los animales americanos y el maíz.

BM: ¿Por qué el maíz?

HZ: Bueno, porque el maíz, según los mitos, es un dios que da su cuerpo y se entrega para que surja la planta. Porque es una planta que no es de la naturaleza propiamente. Hay plantas que son naturales, como puede ser la cebada o el trigo, pero el maíz no existía en la naturaleza, fue una creación humana, por eso es de un dios que da ese cuerpo.

El maíz alimentó a toda América. Calculá que el Cuzco, cuando se descubre América, era tres veces más grande que París. La cantidad de habitantes y el sistema que tenían, los

almacenes, los depósitos para que la gente tuviera qué comer... El maíz es un dios que se humaniza y muere, que da su cuerpo para alimento. Por eso, “los hombres son de maíz”, como dice el *Popol Vuh*. Somos hijos e hijas del dios. A su vez el maíz alimenta a los pájaros, a las aves, a las aves de corral y a los animales que alimentan al hombre. Es un ciclo completo. El maíz no nace por sí mismo. Los astrólogos, biólogos americanos, crearon esta semilla, no se sabe si en Perú o si en México, de la cual hay montones de variedades con montones de colores. Creo que son como 300 variedades que están en peligro de extinción, porque la nueva tecnología genética ha hecho una transformación en la semilla que hace que no se reproduzca por sí misma, por el gen que le colocan. Antes el hombre tenía su maíz, su quinta, su color de maíz y se alimentaba él, la familia y toda la familia de animales que tenía alrededor. Y le servía su paja para miles de cosas, como alimento para los animales, la misma chala del maíz, no solamente el grano. Para dar calor también, con el marlo hacían el fuego. Es decir, un ciclo completo. Con lo transgénico, el maíz y su ciclo pueden perderse, pues el híbrido no se reproduce.

BM: Entonces cada familia va a depender de comprar el grano anualmente.

HZ: Sí, se pierde la independencia. Ahí es donde la ciencia y tecnología no tienen límites, donde los monopolios no tienen límites, donde los gobiernos no ponen límites, o son socios de los monopolios. No hay límite. A ese límite me refiero. El campesino pierde su libertad y su autonomía alimentaria. Es muy grave lo que nos está pasando. Como dice Calveyra, Colón se equivocó tres veces: porque llegó y creyó que eran las Indias; porque le regalaron una planta de maíz que podía salvar el hambre del mundo y no le dio importancia; y porque trajo aquí el grano blanco, el trigo.

En cuanto a lo religioso y mítico es mucho más lo que tiene el maíz, era de maíz la pasta con la que se hacían las figuras de los dioses en las fiestas rituales. Se las hacían para carnaval, el Inti Raymi... En las fiestas indígenas te estabas comiendo el cuerpo de ese dios. Bueno, cuando viene el cristianismo, viene con la hostia redondita. Comés el cuerpo de Cristo y tomás la sangre de Cristo. Mirá qué paralelo hay con el cuerpo de Cristo. Por eso muchos toman el cristo maíz.

BM: Como ese Cristo hecho de granos de colores de Tilcara, que se encuentra en el Museo de las ermitas.

HZ: Claro, todos esos Cristos que se hicieron en la época del virreinato y de la conquista. Los indígenas estaban acostumbrados a manejar las imágenes culturales con las pastas de los cereales que producían, especialmente del maíz. Hacían distintas tortas y panes y demás, que

colgaban a veces de los árboles. También hacían el Cristo de maíz. Mirá qué síntesis entre la cultura europea que se come el grano blanco a través de la hostia y el vino rojo a través de la uva. Y acá se comía el cuerpo del maíz y se tomaba la chicha. Es decir, tragar lo sacro, como dice el manifiesto antropófago. Tragarte al enemigo sacro y transformarlo. Bueno, un poco de eso es lo que yo trato de hacer en la pintura. Me como aquello que se desecha, que se oculta, lo trago, lo transformo y digiero de otra forma.

BM: Además, tenés mucho trabajo y conocimiento sobre la pintura medieval y la pintura renacentista. En tus óleos, destaca el trabajo que hacés con las transparencias, con la perspectiva y cómo la rompés. También puede verse la relación de tu obra con las vanguardias: hay toda una antropofagia –diríamos, pensando en Andrade– en tus creaciones. Toda una pluralidad de relaciones técnicas, simbólicas y filosóficas. También saliste a la calle, como cuando sacaste la virgen del museo Genaro Pérez a la ciudad. Y la calle te gustó. ¿Por qué?

HZ: Fue una experiencia extraña al principio. Después, me di cuenta de que, fuera de las instituciones, había un modo de comunicarse mucho más profundo, de ser una misma y, a la vez, que era posible comunicarse con distintos grupos de gente. Así, surgieron dos colectivos. Primero uno, después otro. Uno se llama *8 de noviembre*, el otro, *La negrada*, con intereses diversos. Los integran músicas/os, maestras/os, docentes, amigas/os, bailarinas/es. La gente aprende haciendo y una aprende mucho de la gente.

Podés estar exponiendo en el museo más importante del mundo, pero la devolución, la experiencia con que se va la gente después de haber participado en estas acciones, es otra. Igualmente, sabemos que las *performances* no son tan espontáneas como parece. Decía un amigo italiano, performer: *la spontaneità è fatta*.

BM: Hay una conceptualización previa.

HZ: Sí, parece espontaneidad, pero está trabajada por el grupo. Estudiada. Cada quien en el área que le toca o que le gusta tiene una forma de participar, entonces se integra y enriquece al grupo que es una potencia y resulta de un aprendizaje. Algo más importante que si estuvieras exponiendo en un museo, con todo el protocolo que implica el museo, donde la gente no se suelta. En cambio, en la calle se recupera ese espacio de libertad que se pierde dentro de una institución. La institución tiene otros límites. También tengo y pongo límites cuando realizo *performances*, porque vamos a estar en la calle y hay cosas que se pueden hacer y otras que no corresponden. El acercamiento con el público es mucho más intenso en las calles, no es un

trabajo preparado para entretener (este trabajo con los dos colectivos es voluntario, a pulmón, participativo).

BM: Te estás refiriendo a tus trabajos performáticos con gente de Alta Gracia acerca de la invisibilidad de los esclavos negros en el período jesuítico, sobre su legado, no solo en las iglesias y en todas las estancias jesuíticas, si no también en la cultura argentina, por la descendencia afro que hay en este país.

HZ: El trabajo que se hizo y hacemos en la calle tiene ese propósito. Abrir los ojos ante lo invisibilizado, esta herencia colonial que fue negada, aportada desde la esclavitud. Aún hoy hay gente que, cuando estamos haciendo los distintos recorridos, niega que hubo esclavos, no pueden creer que los jesuitas tuvieran esclavos. Eso deja ver cuánto hay que trabajar. En las escuelas es fundamental, por ejemplo. El día 8 de noviembre, declarado en 2013 como día de la liberación y de los afrodescendientes argentinos, fue puesto en la currícula escolar y al día de hoy (estamos en el 2022) algunas/os maestras/os todavía no tienen en claro cómo hacer presente el trabajo y legado de los africanos y afrodescendientes.

BM: O sea, no está instalado dentro del calendario escolar.

HZ: Está dentro, sí, pero no incorporado, a diferencia del día de Sarmiento o el 9 de julio. Existe nominalmente pero no está sentido, pensado desde el cuerpo, los cuerpos. Sigue la invisibilización. Escuchás hablar de invisibilización en muchos aspectos, de género, de montones de cosas, pero si no vemos esta invisibilización de quienes formaron memorias, no vamos a poder ver esto, porque tenés que ver desde dónde venimos, tenés que ir para atrás. El testigo es la memoria.

Este tema de la negritud va incluso más allá. Estuve trabajando en Alta Gracia para la incorporación del arroyo y de la acequia como patrimonio del paisaje cultural. Es decir, el reconocimiento del propio paisaje que te rodea en este caos, nosotros con nuestras plantas, árboles, aguas, plantas curativas y demás. Es un lugar que pasó desapercibido, que quedó desplazado, salvo este último tiempo cuando se hizo la ciclovía, ya que era intención que el turista o los deportistas caminaran alrededor del arroyo. Pero, sin embargo, no fue reconocido como un paisaje indígena, un asentamiento comechingón en el que después trabajaron los esclavos. Bajo la dirección de estos frailes ellos trajeron el agua por cuatro kilómetros con una diferencia increíble del nivel en metros y armaron este lago acá arriba. Nosotros tenemos el lago Tajamar y nadie se pregunta de dónde viene el agua. Nadie. Yo hace diez años que estoy

trabajando sobre este tema. Podría decirte que solo el diez o el cinco por ciento de la población conoce el dato. Alta Gracia es una ciudad muy pequeña que creció, en estos últimos veinte años, de una forma extraordinaria, con mucha gente que no es de acá. Por eso, con los colectivos, nuestra tarea es integrarlos, hacer sentir o vivenciar el valor del agua y la naturaleza en la vida social y a respetar el arroyo.

BM: Es también para vos una cuestión de identidad.

HZ: Con ciertas personas no hablas de los negros, de la naturaleza, del extractivismo, de las minas, no les interesa. A muchas sí les interesa reconocer el arroyo como un espacio cultural. Entonces, salir a la calle es enfrentarse con varias capas, posibilidades, miradas... todas dentro de ese abanico. No se trata de ir con lo unidireccional.

Fuimos tragados y conquistados, pero a su vez al tragar y pasar por ese cuerpo con otra cultura se produce una tercera posición. Una tercera raíz. Se habla de las dos razas, la blanca o la indígena, y hay siempre una tercera, que es la mezcla de todo, lo que somos hoy. También, la connotación de que, por una cuestión cultural, nos olvidamos de poner que en todo hay influencia afro. Todo tiene influencia afro.

BM: ¿Te considerás una mestiza? A pesar de que tu fisonomía es muy de ascendencia italiana, en tu recorrido artístico, en tu tránsito creativo y acción plástica uno reconoce la profundidad de ese pensamiento mestizo.

HZ: Yo diría que sí. Una se debe al paisaje donde vive, la tierra que te acunó, que acunó a tus abuelos, que acunó a tus ancestros. Reconozcamos que la mayoría hemos venido de los exilios y de las hambrunas. Los que han venido en barco no solamente fueron los negros robados y vendidos. Después de ellos, cuando sucedió la libertad de la esclavitud, vinieron los campesinos europeos, a trabajar, huyendo de la hambruna de Europa. No dejamos de estar hablando del exilio. Los mismos exilios que están pasando ahora, porque están devastando zonas para quedarse con esos territorios. Esa gente ¿a dónde va?, ¿dónde encuentra su *axis mundi*?, ¿cómo va a ser esa familia? Muchos van a querer volver, otros no volverán, no sabemos. Son los procesos históricos de los movimientos humanos, por las guerras, las migraciones.

BM: Gracias, Hilda. Gracias al equipo de *Heterotopías*. A modo de cierre –por todo lo que arte posibilita–, compartimos esta cita de Ticio Escobar (2021, p. 22):

el arte no contesta las preguntas; las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles. El arte no predice el futuro, imagina sus dislocaciones y desvaríos, sus espejismos y espirales. Incuba sus simientes. Anticipa ficcionalmente el tiempo por venir, lo discute mediante los argumentos de la memoria, trata de enmendarlo desde los antojos sabios del deseo y las fundadas razones de la ilusión.

Bibliografía

- Anónimo. (1993). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antonelli, M. A., Fobbio, L., Wagner, L. (2021). "Tramas de vida en la América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia". *Heterotopías*, 4(8), disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2405>
- Calveyra, A. (2003). *El maizal gregoriano*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lévi Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Musitano, A. (2011). "Hilda Zagaglia, la muerte, los muertos, una cartografía americana". En Musitano, A., *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX* (pp. 279-298). Córdoba: Comunicarte.

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2022

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa); No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

