



Interrumpir el relato. Dos escenas de arte en las que se dijo “Aún estamos”¹

Viviana Yanina Ayilef²

Resumen

En este trabajo nos interesa problematizar dos escenas de arte que tensionan el relato fundante de la Nación argentina. En cada una de ellas se presenta un tópico de ese relato que recupera un evento o un símbolo paradigmático de la historia oficial. Ambas escenas tuvieron lugar en el espacio público de dos ciudades de la provincia del Chubut. En la primera, ocurrida en Trelew, mientras se fijaba una imagen sobrevino la respuesta por la que esa representación fue impugnada. Es el caso de una escultura que presentaba a un sujeto indígena en posición de rodillas. En la segunda, sucedida en Esquel, se impugnó el relato de una imagen encumbrada (el busto de Francisco Moreno) mediante una intervención artística. En las acciones teórico metodológicas que emprendemos, vinculamos estas discusiones con el reclamo de verdad y justicia, convocando al pueblo argentino a que haga extensivo ese pedido de Nunca Más a lo vinculado con pueblos originarios. A la vez, señalamos como una aporía el hecho de que sea aún el Estado Nación, su historia y la memoria que consagra el referente obligado y el interlocutor con quien se discuten estas representaciones vinculadas con el tema indígena.

Palabras clave

Arte- Representación- Monumentos- Pueblos Originarios- Genocidio

Interrupting the narrative. Two art scenes that say “we are still here”

Abstract

This work is interested in problematizing two art scenes that trouble the founding narrative of the Argentine Nation. Each of them presents a topic which recovers an event or a paradigmatic symbol of the official history. Both scenes took place in the public space of two cities in the province of Chubut. The first occurred in Trelew, where a sculpture that represented an indigenous subject in a kneeling position was met by an immediate social response. The second, taking place in Esquel, was an artistic intervention that contested the narrative of an illustrious figure (the bust of Francisco Moreno). These scenes are examined through its relation with the debates around the claim for truth and justice, extending the request of the Nunca Más movement regarding the crimes against humanity perpetrated by the last dictatorship to the genocide of Indigenous peoples. In addition, the fact that

¹ Este trabajo fue realizado en el marco del Proyecto “Narrativa y representación colonial sobre el pueblo mapuche tehuelche en Chubut. Parques Nacionales, museos, monumentos y efemérides”, co dirigido junto al Lic. Cristian Matías González Valenzuela (Res. 109/ 2021. Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales). Un primer avance fue presentado en el marco de la Semana de los Pueblos Originarios, en la ciudad de Esquel, en una actividad organizada por la Delegación Académica Sede Esquel (FHyCS)/ CELLPA, 22 de abril. Res. Ad. Ref. N° 33/22

² UNP/ ILLPAT/CELLPA vivianayilef@gmail.com

Recibido: 1/3/2023

Aceptado: 14/6/2023

Ayilef, V. “Interrumpir el relato. Dos escenas de arte en las que se dijo ‘Aún estamos’”, *Identidades*, 26(14), 19-33.

the State, its history and the memory it consecrates, remains the obligatory referent and interlocutor in the discussion of these representations of Indigenous issues, is pointed out as an aporia.

Keywords

Art, Representation, Monuments, Indigenous Peoples, Genocide

*Lo extraordinario de los monumentos es que uno no los nota.
No hay nada en este mundo tan invisible como un monumento.*

Robert Musil (1927)

*El terrorismo simbólico debe cesar mediante
el reemplazo de personajes encumbrados en
pedestales por los prontuarios correspondientes.*

Marcelo Valko (2019)

En este trabajo nos interesa problematizar desde la perspectiva de la memoria y la historia, por un lado; y desde el eje de arte y racismo, por el otro; dos escenas de arte que tensionan el relato fundante de la Nación argentina. En cada una de ellas se presenta un tópico de ese relato que recupera un evento o un símbolo paradigmático de la historia oficial. Ambas escenas tuvieron lugar en el espacio público de dos ciudades de la provincia del Chubut. En la primera, ocurrida en Trelew, mientras se fijaba una imagen sobrevino la respuesta por la que esa representación fue impugnada. En la segunda, sucedida en Esquel, se impugnó el relato de una imagen encumbrada.

Nos interesan las aristas que tensionaron ambas escenas de arte en Chubut. Por eso mencionaremos brevemente ciertos tópicos que se han forjado como relevantes para la identidad histórica desde ámbitos institucionales. Se denomina “tópicos” a las recurrencias discursivas que construyen representaciones e imaginarios. En esa provincia operaron a partir de una fijación educativa (en manuales escolares, diseños curriculares y efemérides provinciales); de una fijación espacial (desde la toponimia y las señalizaciones e itinerarios turísticos) y de una fijación cultural (la veneración de figuras de la ciencia y el ensalzamiento de una colectividad con predominancia por sobre otras).

Los dispositivos institucionales han favorecido la circulación oficial de una memoria galesa junto a un arquetipo controlado de la figura indígena. El espacio patagónico y el sujeto que lo habita fueron ejes temáticos a partir de los cuales se reprodujo *ad infinitum* la idea de quietud y fantasía en el denominado “desierto”. Esa imagen del desierto, con todos sus implícitos, cooperó a la legitimación de una mirada que se hizo extensiva hacia su gente.

Las representaciones estéticas no fueron ajenas a esta lógica, y ese tipo de *estatismo* fue respaldado por retóricas, estatuarias, museificaciones, efemérides y todo tipo de lógicas pétreas y petrificantes que, en su trasfondo de folklorismo, produjeron y reprodujeron formas veladas de la violencia. Usamos aquí *estatismo* en su doble

acepción: como práctica del Estado y como fórmula repetida de alteridad pasiva. Esto es, como un adjetivo cuyo significado es “que permanece igual, que no se mueve”. Nos interesan aquí dos derivaciones de este tipo de estatismo: el mito del buen salvaje y la sacralidad laica del prócer.

En esas derivaciones subyace la idea de que junto con la “conquista” del “paisaje” sometido se produjo la sumisión de todo lo que este abarcara. Así, la figura indígena se presentó prioritariamente como padeciente (no como resistente), y de ese modo impedida de actuar en la historia.

Comentaremos en principio el caso de una escultura que presentaba a un sujeto indígena en posición de rodillas, que debió ser removida y sustituida a causa de un reclamo y un repudio colectivos en la ciudad de Trelew. Luego, nos centraremos en una intervención artística que denunció la complicidad de la ciencia con el genocidio. Para construir las conclusiones, aludiremos anecdóticamente al derrotero del cambio de nombre de la calle Roca en Trelew. Vinculamos estas discusiones con lo que en la historia sobre el pasado reciente se conocen como “batallas por la memoria” y que están centradas en el reclamo de verdad y justicia como reparaciones del daño causado por el terrorismo de Estado. En las acciones teórico metodológicas que emprendemos, se convoca al pueblo argentino a que haga extensivo ese pedido de Nunca Más a todo lo vinculado con pueblos originarios.

Un indígena arrodillado: el agravio histórico en una escultura (2015)

El 11 de octubre de 2015 apareció una escultura en la vereda del Museo Municipal de Artes Visuales en la ciudad de Trelew. La escultura no fue inaugurada, sino que se pudo ver, de manera repentina, sobre la calle más céntrica de la ciudad, frente a la plaza Independencia, en el marco del denominado “Último día de libertad.”

Distintas organizaciones sociales y personas mapuche tehuelche solicitaron al intendente de la ciudad que hiciera retirar esa escultura porque representaba una ofensa a la memoria y al presente de los integrantes de ese pueblo. La representación en discordia, a partir de esta escena, introduce el problema que nos interesa desplegar.

En principio, es necesario establecer ciertos rasgos formales y procedimentales que caracterizan al género escultura. Esta se destaca por tener su origen en la imaginación de un artista. Eso la diferencia en primer término de las estatuas: el tipo de injerencia creativa que puede tener el sujeto que la idea. Ambas pueden, no obstante, cumplir la función de “monumento” (esto es, aquello que honra o conmemora un evento o una figura de la historia), aunque es la estatua la que habitualmente se inscribe en el espacio público. Si bien ambas tuvieron en su origen una función religiosa o ritual, en la retórica de las naciones se le adjudica a la estatua

la función de asegurar esa suerte de aura sagrada que reviste el prócer; en tanto no se espera lo mismo de una escultura.

De antemano, la autonomía en la creación aparece como el primer problema en esta polémica, ya que habiendo podido elegir entre un amplio espectro de posibilidades, la persona a cargo habría optado por esta representación “de rodillas”. Una escultura ubicada en el espacio público suma su sentido a los sentidos otorgados por los nombres de las calles y las instituciones que esas calles suelen rodear. En Trelew, al lado del Museo de Artes Visuales funciona la Dirección de Turismo. Eso implica que todo aquel visitante que consultase allí información sobre la provincia, su historia y los itinerarios posibles quedaría *informada* con el imaginario que genere la escultura visualmente. Como afirma Marcelo Valko, “nada menos inocente que una estatua que, con la excelente coartada de su inmovilidad, permite que se agazapen las falacias de la Historia Oficial” (Valko, 2013: 31). En este trabajo entendemos que esas esculturas deben ser descritas en su cualidad de estatuaria por la lealtad que sostienen respecto de la representación histórica en su versión oficial.

Pero las representaciones de la figura indígena exigen actualizarse, particularmente, porque esto que denominamos como “versión oficial” hace años que está en proceso de cambiarse. Así, aquellas antiguas convenciones por las que esa figura podría haber pasado antes inadvertida, ya no generan consenso. Dado que no es posible especular acerca de la ingenuidad de las formas elegidas, subrayamos que la decisión de la artista fue similar al comportamiento del Estado para con los pueblos originarios: “una historia oficial que ofrece vencedores y vencidos a perpetuidad. De un lado, el hombre civilizado pleno de futuro y, del otro, el salvaje reducido como un eslabón invisible de lo arcaico, reconociendo con la sumisión postural la victoria absoluta del otro.” (Valko, 2019: 148)

Mediante el lenguaje del arte un artista ofrece respuestas o dialoga con el entorno social y político en el que presenta su obra. El hecho de que una obra de arte haya desatado una polémica pone de manifiesto que las implicancias conceptuales de una escultura como esa no son ajenas al común de la gente. Mucho menos, entonces, al conocimiento de una especialista. Raymond Williams señala que las convenciones son siempre algo más que decisiones “estéticas”. Si bien “pueden ser identificadas por medio del análisis formal (...) sólo pueden ser comprendidas por medio del análisis social (ya que) cualquier punto de vista, incluso el que excluye a las personas o las convierte en un paisaje, es un punto de vista social.” (Williams, 2000: 202- 203)

En un texto de 1936 titulado “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, Jan Mukarovsky ya proponía que era la conciencia social y no el intérprete individual lo que definía el valor del artefacto estético. Para quienes producen teoría estética desde un enfoque relacional y social, el límite entre la esfera estética y la esfera extra estética es ilusorio. De este modo, cuando la conciencia social está atenta

es el pueblo quien se puede erigir en regulador del valor de una obra, como fue en este caso, en el que advirtió un disvalor y lo dijo.

Las formas tradicionales de representación devienen obsoletas cuando el horizonte ideológico en el que surgieron atraviesa caBook Antiquambios. Así, hay representaciones que, si bien pueden no corresponder con el presente, conviven armoniosamente con formas más novedosas. Esto es así porque en lo concreto no agreden ni ponen en riesgo lo sensible de la identidad que representan. Lo dicho vale para las “amables” formas del multiculturalismo, pero provocan reacción cuando toman por otros dos caminos. Cada uno, en un extremo ideológico. El primero, cuando el viraje crítico es tan novedoso que genera algo “nuevo”. El segundo, cuando el nivel de arcaísmo que sostiene se acopla a un relato que en el presente tambalea. En este caso, y como veremos, el repudio unánime que recibió esa escultura obedece a un acuerdo social respecto de qué Nunca Más se va a construir y sostener como pueblo.

La negatividad de una obra caracteriza al arte contemporáneo y garantiza su dimensión cognitiva porque da lugar a ciertos procesos reflexivos sobre asuntos antes “impensables”. Este término, entrecomillado adrede, forma parte de una discusión que se dio en el campo de la estética después de la experiencia de Auschwitz. Así, el arte público del siglo XXI puede llevar adelante un ejercicio refutatorio, a diferencia de lo que se esperaba de la estatuaria en el siglo XIX, y a contramano de su relato. En este trabajo entendemos que los lenguajes del arte prevalecen por sobre lo inenarrable, lo inefable, lo indecible.

En el contexto del repudio provocado las esculturas amanecieron vestidas con afiches y diversas leyendas. Sobre el pecho del hombre indígena arrodillado colocaron la siguiente frase que pertenece al libro *Pedagogía de la desmemoria*: “la Historia avanza pese a las manipulaciones, la Historia con mayúscula avanza pese a la muerte, y avanza desde y con los muertos y se abre paso en medio de la invisibilidad.” (Valko, 2014: 334)

Las personas voceras en ese reclamo se manifestaron en los medios. También se generó un documento en forma de *Carta al Intendente* que solicitó el retiro inmediato de dicha escultura. Ese documento fue acompañado por la firma de organizaciones sociales, políticas, gremiales y culturales de la zona, además de integrantes del pueblo mapuche tehuelche. Citamos a continuación un fragmento de la carta:

toda producción artística, como todo lenguaje simbólico, implica una intencionalidad manifiesta en el imaginario colectivo. Por lo tanto, cualquier persona de rodillas simboliza sumisión hacia otro, lo cual consideramos una falsa representación de la realidad ya que el pueblo Mapuche-Tehuelche sigue resistiendo aún hoy a la invasión de su territorio, al intento de desaparición de su cultura por parte del winka opresor y a los agravios físicos. Nos preguntamos ¿Por qué será que

no pueden representar la lucha y la dignidad de los pueblos originarios? (...) esta falsa representación realizada por el Gobierno expresa una vez más el agravio histórico hacia estos pueblos, en la que pretenden mostrar e imponer una visión distorsionada de la historia, negando lo que fue y sigue siendo un genocidio. No es el Estado el que nos tiene que homenajear con una simple escultura, por ser justamente éste el que nos oprime. La mejor forma de homenaje es atendiendo los reclamos y devolviendo el territorio ancestral.

El acto público de retiro tuvo que esperar a otra fecha simbólica para los pueblos originarios: el 19 de abril del año siguiente. "Jamás nos arrodillaremos ante nadie" fueron las palabras que acompañaron el momento de la remoción. Dicho evento restaurativo se llevó adelante en el marco del gobierno de otro jefe comunal. Los voceros antes mencionados presentaron en ese acto una propuesta de artista para que trabajase en la escultura sustituyente.

Para Jacques Rancière, lo político se destaca por mover a los sujetos representados del lugar en el que están, de los modos asignados de ser y de hacer y de las tramas pedagógicas de afirmar una imagen. Lo contrario al acto político es el acto policíaco, que continúa acorralando la imagen del sujeto que representa en el lugar en el que está, en el que ya estaba incluso antes de las representaciones. Lo que nos recuerda a Frantz Fanon, en la célebre frase que atraviesa como un estribillo su libro *Piel Negra Máscaras Blancas*: "Tu quédate donde estás". Con ella, Fanon representa la idea de que ciertas formas intelectuales -y creativas- con el argumento de "ayudar" o "dar lugar" solidariamente a las denominadas minorías, lo hacen a *condición de* que no se muevan de los sitios y las formas asignadas. En términos de Rancière, que no se transformen en sujetos parlantes, que continúen siendo "ruido" (Rancière, 1996: 36). En la situación que indagamos, es posible observar que el impulso tomado por el colectivo de impugnación no fue proseguido por un proyecto sustitutivo de tipo revolucionario en el orden de las representaciones. Se acudió a un artista de la zona especializado en el trabajo con la piedra, que presentó una escultura en cuya imagen no se traman necesariamente otros sentidos. Si bien ya no son indígenas arrodillados, no destituyen plenamente el imaginario consagrado. Se acomodan, así, al mito del buen salvaje, construyendo una representación armónica que de ningún modo tensiona la situación actual de los pueblos originarios. Particularmente, del pueblo mapuche tehuelche. Al parecer, los actores y promotores del cambio no tuvieron injerencia (desconocemos si quisieron tenerla) en la trama decisiva de la representación sustituyente sino solo en la decisión de quién iba a ser el artista encargado de realizar el trabajo. El trabajo final presenta dos rostros indígenas de notables proporciones que se inscribe en un orden de representación indígena de índole culturalista, centrado en rasgos biológicos e identitarios que se asemejan demasiado a los discursos multiculturales que propicia el Estado. En síntesis, y desde una inconveniencia contra factual, nos preguntamos qué hubiera

pasado si además de pedir y lograr la remoción de esa estatua considerada agravante, se hubiera exigido tener injerencia y monitoreo en un diseño novedoso que restituyera un lugar en la Historia o que problematice las memorias del pueblo representado. Esto es, ¿qué hubiera pasado si se desarticulaba la lógica de lo representado?

“La barbarie sobre la civilización”: intervención artística de Chugo (2017)

“La herencia de todas las generaciones muertas acosa la mente de los vivos como una pesadilla”. Eso escribía Marx en *El 18 Brumario de Napoleón Bonaparte* (1851). Walter Benjamin señaló en la tesis VI de *Sobre el concepto de Historia* (1940) que “ni siquiera los muertos estarán a salvo si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer”. Más acá, Adrián Moyano afirma en *Komütum. Descolonizar la historia mapuche en Patagonia* (2013) que “por ahora, los balazos y las granadas de gases lacrimógenos que se insisten en disparar, siempre van en la misma dirección. Los cuerpos que reciben los proyectiles y los pulmones que respiran el veneno son mapuche, pero algunas puertas ya se abrieron y parece muy difícil que se vuelvan a cerrar.” (Moyano, 2013: 41)

En esa lógica de apertura, el artista esquelense Hugo Chandia, Chugo, llevó adelante la intervención que comentaremos en el año 2017. Por entonces era estudiante del Profesorado de Artes Visuales (IES 818) y culminaba su cursada con el trabajo que tituló “La barbarie sobre la civilización. Masacre originaria”. El artista planteó el trazado de una cartografía del racismo y su accionar genocida a partir de un cuestionamiento del tópico de civilización y barbarie. La descripción previa fue la siguiente:

La intervención está pensada en la ciudad de Esquel, en tres puntos vinculados históricamente con la campaña y “Conquista del desierto. El día previo marcaré con flechas en el asfalto el recorrido que tendrá la muestra. Dichas flechas se harán con la técnica stencil sobre el asfalto. La intervención consistirá en colocar cráneos humanos hechos de cartapesta, venda enyesada, yeso y cerámica, al pie del monumento de Francisco Pascasio Perito Moreno; en la calle Julio Argentino Roca ubicados en cada cartel de dicha calle se apilarán cráneos y huesos. Sobre el suelo se volverán a ubicar piezas de calaveras, huesos y algunos objetos representativos de la cultura mapuche. En la Avenida Alvear se continuarán con flechas en el asfalto que indicarán el camino hacia la Sociedad Rural, y en la entrada de dicho predio también se ubicará una importante cantidad de cráneos y huesos. Todos son simbologías referidas al genocidio y una denuncia social hacia quienes históricamente han practicado este crimen con el objetivo espurio de usurpar tierras bajo el andamiaje de una supuesta campaña civilizatoria, siendo el Estado argentino el principal responsable de aplicar con su accionar una política de demonización de

los pueblos originarios y finalmente de aniquilamiento. Toda la intervención será registrada fotográficamente y filmada en fragmentos. La intención es estimular esa reflexión pudiendo también generar rechazo o aceptación.

A los pocos días de la intervención un grupo de vecinos consideró necesario hacer un “desagravio” a la memoria de Moreno. El historiador local, Celedonio Díaz, escribió acerca de los “pergaminos y apellidos”, y señaló la presencia de “rotarios” en ese acto. Los Rifleros del Chubut, el Rotary Club, la Sociedad Rural de Esquel, a través de sus representantes se nuclearon para subsanar el accionar del artista, llevado a cabo sobre el busto de quien en vida escribiera “Hice abundante cosecha de esqueletos y cráneos en los cementerios de los indígenas sometidos”. Como vemos, los escritos del propio Moreno atestiguan que los documentos de cultura son los documentos de barbarie.

El busto, surgido en la Modernidad, es la representación por excelencia de la figura sagrada para el relato que sostiene al Estado Nación, ya que “fueron contruoidos con materiales ‘nobles y duraderos’ como el mármol y el bronce, acordes a la nobleza de sus valores y hazañas y con la intencionalidad de que su recuerdo sobreviviera en forma perenne”. Como respuesta a esa supervivencia “a mediados del siglo XX comienzan a aparecer otras formas de producción asociadas a la idea de contramonumento, obras que son realizadas desde otra concepción del uso de los lenguajes y los materiales.” (Lobato C. y Circosta C., 2014: 17)

Desde una sintaxis novedosa con esos materiales, Chugo construyó una contra memoria de “historias olvidadas y reprimidas” (Martínez, 2013: 17). Detonando la contemplación serena que genera la didáctica de la estatuaría, esta intervención discute con el monumento transformándose en una especie de memorial que desafía lo que aquél sostiene. Así, la obra en tanto contramonumento interviene los argumentos que respaldan ese imaginario y lo hace a partir de proponer una impugnación “a los criterios conmemorativos del monumento tradicional en el espacio público” (Núñez, 2018: 3). El contramonumento puede ser una instalación temporal, una acción o una performance que desaparezca o se transforme con el tiempo. En él se produce una “yuxtaposición de las funciones tradicionalmente atribuidas a los monumentos, a los memoriales, a los museos y a las obras de arte” (Martínez, 2013: 23). En la lógica del contramonumento el espectador se vuelve “sujeto activo del memorial” y tiene que hacer un “esfuerzo por recordar” (Martínez, 2013: 140), por eso “reclama la responsabilidad histórica cotidiana y la capacidad de reflexión de los ciudadanos.” (Martínez, 2013: 40)

Para ilustrar cómo percibe a Moreno el pueblo mapuche, compartimos un fragmento del Pronunciamento del Espacio de Articulación Mapuche:

Su memoria es koylatufe porque con sus informes reveló al Ejército la ubicación de las tolderías que atacaría poco años más tarde, llamativo ejercicio de la ciencia.

Su memoria es koylatufe porque no sólo saqueó los enterratorios de futrakecheyem ante el espanto de los peñi que le hicieron de guía, además anheló su muerte para quedarse con sus cráneos.

Su memoria es koylatufe porque contó el número de guerreros dispuestos a resistir ante el inminente avance del brazo armado del Estado.

Su memoria es koylatufe porque Sayweke jamás lo hizo prisionero, simplemente pensó en pedirle intermediación para lograr la libertad de 70 pu peñi cautivos en Choele Choele.

Su memoria es koylatufe porque en el Museo de La Plata sometió a sufrimientos indecibles a sus antiguos "amigos". ¡Menos mal que eran "amigos"!

Su memoria es koylatufe porque el gobierno le otorgó el título de perito, pero fueron nuestros peñi quienes revelaron los secretos de cada río, cada montaña, cada bosque, cada cañadón.

Su memoria es koylatufe porque devolvió al Estado sólo 3 leguas cuadradas de las 20 y tantas que había recibido, enclavadas todas en una de las profundidades más hermosas del territorio mapuche-puelche. ¡Usurpador y beneficiario directo de la Campaña al Desierto!

Su memoria es koylatufe porque la institución que le rinde pleitesía nació del desalojo de las comunidades sobrevivientes al Wingka Malon (...)

Koylatufe es su memoria porque el Estado que lo homenajea con monumentos, nombres de museos y escuelas, calles y festejos anuales, es colonialista, racista y genocida. ¡Ayer y hoy!

Ningún crimen de lesa humanidad prescribe y la memoria de quienes fueron partícipes necesarios de esos crímenes, ¡también merece cárcel!

Por su parte, el poeta guluche Bernardo Colipan utilizó como epígrafe para uno de sus poemas las propias palabras de Moreno: "La cabeza de Catriel sigue aquí conmigo; hace rato que la revisé pero aunque la he limpiado un poco; sigue siempre con bastante mal olor. Me acompañará al Tandil porque no quiero separarme de esa joya" (Azul, 5 de abril de 1875). El poema dice:

En las estanterías del museo de la Plata, mi cabeza es la séptima de la orilla,

o tal vez sea la cuarta a la izquierda del cráneo de Pincen

Mi cabeza no sé cuál sea, tal vez esté arriba de la cabeza de Damiana

o debajo de Margarita Foyel o quizás a un costado del cerebro de Inakayal

en formalina.
Sus señales no se parecen cuando boleaba avestruces
ni cuando comía yuyos silvestres.
Mi cabeza brilla con la luz de los tubos fluorescentes.
Mi cabeza es un número en el inventario colonial.
Mi cabeza tuvo un alma humana embutida en un cuerpo
Siempre lo dije, sólo que ahora no significa mucho.
Mi cabeza desenterrada por Perito Moreno se comporta a veces
como si estuviera en la Gobernación de las Manzanas, allá lejos
donde los pastos crecen y engordan por las tardes los caballos.

Un documento político y un documento poético dan cuenta de este comportamiento basado en la personalidad mentirosa (koylatufe) y las actividades profanatorias del científico. En una larga enumeración, ambos, completan esta perspectiva que fue el fundamento para la obra del artista esquelense. Hugo Trincherero señala que el racismo de Estado es el *punto de fuga* del humanismo clásico como “modelo ideológico con el que se pretende (...) obturar el agujero producido por la emergencia de las prácticas genocidas” (Trincherero, 2009: 47). Rita Segato advierte que el término racismo “engloba en sí una variedad de sentidos que vale la pena diferenciar para entender mejor los procesos involucrados y, de esa forma, podernos defender mejor de sus consecuencias” (Segato, 2007: 74). Así, la acusación de revisionismo para prácticas artísticas como la de Chugo suelen provenir de quienes ejercen el negacionismo. Para esa concepción, el aura dañada del busto es el aura lesionada de la Nación. Por eso, “el monumento se ha transformado en un lugar de combate y pugna de significados. Algo más parecido a un sitio de conflicto cultural que de valores e ideales nacionales compartidos.” (Young, 2000: 74)

El epígrafe que inaugura este trabajo alude a la indiferencia que genera un monumento en los ciudadanos. Sin embargo, basta que alguien señale lo que aquél oculta para que se vuelva visible. Las acciones contramonumentales, así como los ejercicios restaurativos no han terminado. Mientras investigábamos para este trabajo nos encontramos con una noticia del año 2021 en la que un ciudadano de Esquel, en apariencia cansado del daño infligido al busto de Moreno por salpicaduras de pintura, se ocupó de limpiarlo. Esto podría conducirnos a suponer que Chugo no es la única persona consciente del daño causado -por Moreno-, sino que en esa ciudad existen otras personas dispuestas a continuar la tarea que el artista emprendiera. No obstante, averiguar eso no solo escapa a los propósitos de este trabajo, sino que exigiría diferenciar en principio la práctica por la cual se vandaliza un monumento del ejercicio de desmonumentalización crítica que se lleva adelante en los lenguajes del arte.

En la nota que leímos, el ciudadano indicó: "Lo hice de corazón e indignado por el maltrato que hacen los vándalos con todo lo público y los próceres. Busqué que la gente se movilice y que esto no se puede dejar pasar. Cada vez que lo hagan, hay que tomar cartas en el asunto y limpiarlo". La noticia, publicada en un medio local y difundida en sus redes, tuvo una larga hilera de comentarios que hemos leído con atención y que serían también objeto de otro trabajo.

Una conclusión a partir del proyecto de cambio de nombre a la calle Roca (2021-2022)

En la ciudad de Trelew se llevó adelante un proceso colectivo para el cambio de nombre de la calle Roca, impulsado por la Cátedra Abierta de Pueblos Originarios y en sintonía con la campaña nacional de la cual fuera pionero Osvaldo Bayer y que fue continuada por Marcelo Valko.

La multisectorial de vecinos convocantes realizaron diversas acciones que buscaron informar a la sociedad acerca de las razones del cambio de nombre, y a quienes residen en esa calle sobre lo que implicaría la acción en términos administrativos. El bloque de concejales que impulsó la Ordenanza, por su parte, desarrolló distintas y numerosas actividades que buscaron asesorar a todos los integrantes de dicho Concejo acerca de las razones por las cuales esa demanda era considerada legítima y reparadora. Los documentos de esas sesiones forman parte de un archivo de contramemorias y una lección de Historia digna de conocerse y replicarse.

No obstante la aprobación (hubo una abstención y un voto negativo), a los días se conoció la decisión municipal de atender un reclamo contrario a esta votación. Los concejales deberán revisar y volver a votar esa norma en la convocatoria a un Referéndum. Como respuesta a ese valioso trabajo documental, el Poder Ejecutivo Municipal entregó un veto a la Ordenanza en la que, tras conceder en algunos argumentos, inicia con "Que por otro lado no podemos olvidar que Roca fue elegido democráticamente dos veces como Presidente; consolidó la Argentina", para desarrollar en un extenso párrafo de más de treinta renglones las acciones consideradas positivas, y culminar afirmando "siendo esta parte de la obra de que quien (sic) hoy es calificado como 'genocida'".

Como dijimos más arriba, los modos en los que puede todavía perpetrarse la violencia son insospechados. En los documentos jurídicos que hacen a la vida legal, en las efemérides escolares, en las estatuas, en las esculturas o en los nombres propios que admitimos en las calles. No para que haya un *che mamull*³ en lugar del busto de Moreno o de Julio Roca, sino para que el cambio en ese paradigma permita que el pueblo mapuche tehuelche se corra definitivamente del lugar en el que el Estado lo mantiene: arrodillado y negado. El mismo Estado que mantiene activos los

³ Un *che mamull* es una estatua de madera con aspecto de persona.

mandatos exterminadores de aquellos cuyas estatuas defiende, pese a que tenga una oficina de “asuntos indígenas” y coordinaciones educativas que realicen trabajos de interculturalidad bilingüe.

Aquella lógica de sumisión que implicaba la escultura de rodillas se orquesta con los tópicos que conducen las acciones del Estado. Comentaremos brevemente el feriado del 3 de noviembre. De manera arbitraria e inconsulta, en diciembre de 2014 se sancionó un feriado mediante ley provincial N° 547. El único documento al que en el presente podemos acceder consta de dos hojas de Digesto en el que dice: “en conmemoración del día en que las tribus Tehuelches y Mapuches le juraron fidelidad y lealtad a orillas del Arroyo Genoa a la Bandera Argentina”. La escultura o el documento que materializa la efeméride garantizarían que un amplio espectro de gente tenga por seguro la retórica de la sumisión. La escultura se removió, pero la remoción de un feriado que generó gran repudio puede llevar otro tiempo. Compartimos las palabras de la poeta Liliana Ancalao:

No está en la memoria oral de los pueblos originarios, esta fecha, sólo está en las páginas escritas de un inglés. No está en nuestra cosmovisión el concepto de jura a los símbolos. No fueron los pueblos originarios quienes propusieron esta efeméride que agrega más cenizas al olvido. La reunión de los lonkos y la presencia de la bandera argentina en esta escenografía sólo pueden entenderse en el contexto de 1869, cuando Casimiro Biguá negociaba pacíficamente con los estados -en formación- chileno y argentino, indistintamente, por el bien de su tribu. El tsúnika nómada, de cabellos y piel curtidos por la intemperie, abrigado por su killango de jerarquía, no se reconocería en el monumento que le han hecho en la localidad de José de San Martín: allí su cabello se parece al del Ceferino de las estampitas y le han puesto una corbata muy civilizada. Ni un rastro de Sayweke en los monumentos cercanos al Genoa.

Así opera el discurso que deforma la historia y demora el encuentro entre los pueblos. ¿Qué se recuerda? ¿y qué se olvida?

Se olvida la guerra, los arreos humanos, los campos de concentración, la esclavitud, los huesos en exposición, Aquello en lo que devino esta "jura de lealtad a la bandera argentina".

Como vemos, los asuntos aquí planteados no pertenecen meramente al campo de la “estética”, aunque a partir de sus formas materiales desarrollamos nuestras reflexiones. En la actualidad, algunos miembros del pueblo mapuche continúan siendo fusilados en las recuperaciones territoriales bajo el supuesto de legalidad del terrateniente. No se los ha visto en fotografía alguna arrodillados; uno no los imaginaría jurando “lealtades” al Estado que los mata.

Nos resta una pregunta que construye sus interrogantes en torno de la preponderancia del Estado. En las escenas del arte abordadas, la interrupción del relato ocurre precisamente allí donde el Estado debe responder. Por el pasado, por el presente, hacia el futuro. No deja de incomodar el hecho de que pese a todo continúe

siendo el Estado y sus tramas el horizonte de referencia, soberano en el discurso. Será cuestión de detenerse en adelante en alguna escena de arte fortalecida por la autonomía, surgida desde una zona ajena a los tópicos que mencionamos, y ubicada más acá o más allá de las impugnaciones estudiadas. Un arte sin estado; una poética del buen vivir, una política de la identidad que ni siquiera mencione las identidades; que ya no deba discutir al prócer o señalar al Estado. Una totalidad, una existencia. Tal vez para eso sea necesario un acuerdo previo entre los pueblos que habitan este Estado para que el Nunca Más sea un mismo pedido que condene la lesa humanidad tanto en la memoria larga como en el pasado reciente de los argentinos.

En “El poder del relato”, Trouillot afirma que “cada narrativa histórica renueva un reclamo de verdad” (Trouillot, 1995: 4) y que “los custodios de la historia tiemblan, temerosos de que el pasado esté acercándose demasiado rápido al presente” (8). Y el pasado se acerca. Como dice en cada una de sus entrevistas el antropólogo Marcelo Valko: es lento, pero viene. A través de distintas voces que no pertenecen exclusivamente al campo académico de la Historia. Autoridades ancestrales, artistas visuales, educadores, organizaciones sociales y políticas tienen injerencia en la discusión sobre las narrativas que se presentan como dominantes. Enzo Traverso escribe:

En Alemania, el pasado nazi está abrumadoramente presente en las plazas y calles de la ciudad a través de monumentos conmemorativos que celebran a sus víctimas y no a sus victimarios. En Berlín, el Memorial del Holocausto se erige como una advertencia a las generaciones futuras (das Mahnmal). Los crímenes de las SS no se recuerdan con una estatua que rememore a Heinrich Himmler, sino mediante una exposición al aire libre y bajo techo llamada «Topografía del terror», que se encuentra en la sede de una antigua oficina de las SS.

Aquí sí. Los crímenes genocidas contra los pueblos originarios están diseminados a modo de homenaje en el territorio y en el imaginario argentino. Por eso consideramos necesario interrumpir el relato, para que con el tiempo “Aún estamos” vuelva a pronunciarse lentamente en el idioma de la tierra y de manera resuelta se escuche ¡*Petu Mongeleiñ!*⁴, y todos entiendan, y acuerden, y también acompañen.

Fuentes de Diarios y Medios Periodísticos

- S/autor, 2015. “La escultura de la polémica en Trelew”. LU17. 24 de octubre.
<https://lu17.com/destacado/la-escultura-de-la-polemica-en-trelew>
- S/autor, 2016. “Un día de dignidad aborígen en Trelew”. Diario Jornada. 20 de abril.
https://www.diariojornada.com.ar/157521/sociedad/la_municipalidad_retir_o_la_polemica_escultura_que_mostraba_un_hombre_originario_arrodillado/

⁴ Aún estamos, Todavía estamos, Aún seguimos vivos en idioma mapudungun.

- S/autor, 2015. "Comunidades aborígenes expresaron su repudio con carteles en esculturas instaladas en Trelew". Diario El Chubut. 29 de octubre. <https://www.elchubut.com.ar/regionales/2015-10-29-comunidades-aborigenes-expresaron-su-repudio-con-carteles-en-esculturas-instaladas-en-trelew>
- S/autor, 2021. "Un vecino de Esquel arregló el busto de Perito Moreno que había sido vandalizado". Red 43. 17 de agosto. <https://www.red43.com.ar/nota/2021-8-17-18-38-48-un-vecino-de-esquel-arreglo-el-busto-de-perito-moreno-que-habia-sido-vandalizado?fbclid=IwAR0lYQu1SN2HrQIdWk-8RF6iM7Ybq7yuMyX2MQGPYujUL3UQmqWgMz11h2Y>

Bibliografía

- Benjamin, W. (2012), *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, CABA, Godot.
- Díaz, C. "Emotiva reflexión del busto del Perito Moreno ante el patriótico desagravio que le hicieran eminentes vecinos del pueblo Esquel", 23 de noviembre de 2017.
- Lobato C., Circosta C. (comps). (2014), "Arte y espacio público: Muralismo, Intervenciones y Monumentos", Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Espacio de Articulación Mapuche. "Pronunciamiento del Espacio de Articulación Mapuche y Construcción Política. Al cumplirse un nuevo aniversario del Golpe de Estado de 1976, y a 142 años del comienzo de la Campaña al Desierto, Genocidio fundante del Estado Argentino", 24 de marzo de 2021.
- Fanon, F. (1974), *Piel negra, máscaras blancas*, Buenos Aires, Schapire.
- Gómez Aguilera, F. (2004), *Arte, ciudadanía y espacio público*, On the W@terfront 5, 36-51.
- Marx, K. (2003), *El 18 Brumario de Napoleón Bonaparte (1851)*, Madrid, Fundación Federico Engels.
- Martínez Rosario D. (2013), *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- Moyano, A. (2013), *Komütuum descolonizar la historia mapuche en Patagonia*, Bariloche, Alum Mapu.
- Municipalidad de Trelew, Expediente 28764 del Concejo Deliberante.
- Mukarovsky, I. (1936), "Función, norma y valor estético como hechos sociales", S/d.

- Núñez, M. P. (2018), "El arte como posibilidad de representar el horror. Obras contramonumentales de la memoria traumática", *Octante*, N° 3, 15 de agosto, UNLP. <https://www.readcube.com/articles/10.24215%2F25250914e015>
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Segato, R. (2007), "Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales", En *Educación en ciudadanía intercultural. Experiencias y retos en la formación de estudiantes universitarios indígenas*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Traverso, E. (2020), "Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla con más claridad". *Convergencia de Medios*. Recuperado en: <https://nuso.org/articulo/estatuas-historia-memoria/>
- Trincheró, H. (2009), "Las masacres del olvido. Napalpí y Rincón Bomba en la genealogía del genocidio y el racismo de estado en la Argentina", *Runa*, vol. XXX, núm. 1, pp. 45-60, Universidad de Buenos Aires Buenos Aires.
- Trouillot, M. R. (1995), "El poder del relato". Traducción de Cristóbal Gnecco de *Silencing the past. Power and the production of history*. Beacon Press.
- Valko, M. (2019), *Pedestales y Prontuarios. Arte y discriminación desde la conquista hasta nuestros días*, CABA, Continente.
- Valko, M. (2013). *Desmonumentar a Roca. Estatuaria oficial y dialéctica disciplinadora*, Lomas de Zamora, Sudestada.
- Viveros Vigoya, M. y Lesmes Espinel, S. (2014), "Cuestiones raciales y construcción de Nación en tiempos de multiculturalismo", *Universitas Humanística*, 77(77). Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/8077>
- Williams, R. (2000), *Marxismo y Literatura*. Prólogo de J. M. Castellet. Trad. Pablo Di Masso, Barcelona, Península.
- Young, J. (2000), "Cuando las piedras hablan", La Plata, Revista Puentes.