

Imágenes recientes de la "Conquista del Desierto". Problemas de la memoria en la impugnación de un mito de origen

Autor:
Masotta, Carlos

Revista
Runa: archivo para las ciencias del hombre

2006, 26(1), 225-245



Artículo

**IMÁGENES RECIENTES DE LA
“CONQUISTA DEL DESIERTO”.
PROBLEMAS DE LA MEMORIA
EN LA IMPUGNACIÓN DE UN
MITO DE ORIGEN**

*Carlos Masotta **

RESUMEN

El trabajo aborda la problemática de la memoria política en Argentina a través de recientes intervenciones polémicas del relato de la llamada “Conquista del Desierto”, la empresa militar que concluyó con la dominación de los indígenas en la Patagonia en 1879. Dichas intervenciones, desde la toma del espacio público en torno a monumentos alegóricos hasta algunas realizaciones de artistas visuales hacen referencia a la última dictadura militar y a otros sucesos de la política reciente en Argentina.

El caso es analizado como el proceso de transformación de uno de los relatos civilizatorios de origen de la Argentina moderna que ubicó a la figura militar en su centro. Esta figura comienza a ser desplazada por el discurso crítico a la violación de los derechos humanos por la última dictadura (1976 - 1983) y, en consecuencia, modifica el discurso hegemónicos de la genealogía nacional instalada por las tradiciones conservadoras den el país.

Palabras Clave: “Campaña del Desierto” – Roca – impugnación – memoria colectiva – “Proceso de Reorganización Nacional”

ABSTRACT

This article refers to the problem of political memory in Argentina through recent controversial interventions of the narrative about the so-called “The Conquest of the Desert”, the military enterprise that resulted in the domination of indigenous people in Patagonia in 1879. These interventions, that range from a public space takeover –on allegorical monuments– to some works of visual artists, make reference to the last military dictatorship as well as to some recent political facts in Argentina.

The case is analyzed as the process of transformation of one of the civilizing narratives of modern Argentina that placed the military figure in its center. This figure starts to be displaced by the critical discourse about the violation of human rights perpetrated by last dictatorship (1976-1983) and, therefore, it modifies the hegemonic discourse of the national genealogy established by conservative traditions in our country.

Key words: “Conquest of the Desert” - Roca - impugn - collective memory - “The National Reorganization Process”

INTRODUCCIÓN

En 1896, dos años antes de la inauguración del Museo Histórico Nacional, Juan Manuel Blanes realizó uno de los cuadros más grandes de la pintura de temática histórica argentina. Las dimensiones del cuadro “*La Conquista del Desierto*” (11 x 4 metros) superan las aberturas de la casa. Como un mural, parece haber sido concebido como parte inseparable del edificio. Así, cuando el Museo abrió sus puertas en 1898, la empresa militar de 1879 denominada también “Conquista del Desierto” apareció como el punto culminante de la versión oficial del relato nacional y al mismo tiempo como el hecho fundacional que hacía ingresar definitivamente a la Argentina en el proceso de la civilización.

Las paredes del museo atrapando al cuadro o, con más precisión, el museo poseído por un cuadro que fue concebido en sus entrañas con los cuidados de no ser extirpado de allí, es una imagen sugerente de los problemas en torno a la “Conquista del Desierto” que comentaré aquí.² Su incorporación en los últimos 100 años (cuadros, monumentos, homenajes) en conjunto con la figura de su hacedor el General Julio Argentino Roca es parte de la tradición conservadora que adoptó esa “Conquista” como un mito de origen de la Argentina moderna.

Con todo, en las últimas décadas, ese relato fue intervenido por un proceso de impugnación de sectores de la izquierda intelectual, en particular desde la apertura democrática en 1983 hasta la actualidad. La “Conquista” es denunciada como una campaña de genocidio y Roca como su responsable. Sobre el monumento mayor del prócer en la Ciudad de Buenos Aires fue escrito el graffiti “Roca genocida”, “Roca=Videla”. Como una demostración de la vitalidad de aquella tradición conservadora, hacia fines de 2004 desde el mismo Museo Histórico Nacional se contestó esa crítica con una nota en el diario La Nación: “Roca y el mito del genocidio”(23 de noviembre).

Entre la civilización y el genocidio aparece entonces la “Conquista del Desierto” como un *evaluador* de algunas transformaciones operadas en la memoria argentina aproximadamente en los últimos 20 años.

IMÁGENES RECIENTES DE LA “CONQUISTA DEL DESIERTO”

La avanzada militar liderada por el General Roca en 1879 fue cuidadosa de constituirse en un acontecimiento estéticamente memorable. En los diarios de

campana, antes que batallas con el indio, se describe el avance de las columnas, paradas militares con marchas y entonaciones del himno nacional para tomas, a su vez, especialmente compuestas por el fotógrafo oficial Antonio Pozzo. Es más, todo fue organizado para concluir el día 25 de Mayo, inscribiendo así a la movilización de tropas en la fecha máxima del calendario patrio. Algunas de esas fotos serían luego utilizadas por el pintor Blanes como modelos para su famoso cuadro.

La escena del cuadro consiste en la distribución sobre la tela de los participantes militares (Roca con las principales figuras militares en el centro). No hay rasgos explícitos de violencia. El cuadro describe una formación militar al amanecer del aniversario de la independencia patria: el saludo al 25 de mayo en las costas del Río Negro. La ambigüedad de sentidos de la avanzada militar, entre la épica y la ocupación, pueden observarse en la diversidad de nombres otorgados a la pintura: *“La Revista del Río Negro”*, *“La Conquista del Desierto”*, y *“Ocupación militar del Río Negro por el Ejército Nacional el 25 de Mayo de 1879”* (para un análisis específico ver Amigo Cerisola, 1994).

Si bien esa “Conquista” ya había sido incorporada a los festejos patrios desde la asunción de Roca a su primer gobierno en 1881 a través de marchas y desfiles en la Plaza de Mayo, la culminación del cuadro en 1896 y su incorporación al Museo Histórico Nacional pareció el gesto definitivo que la afianzó como un mito destinado a perpetuarse a lo largo del siglo XX. Ese proceso fue regularmente sostenido por medio de monumentos, rituales conmemorativos, actos escolares, comisiones de homenaje, obras históricas y biográficas. El caso excede este espacio y lo he desarrollado en trabajos anteriores (Masotta, 2001; 2002 y 2005).

Desde la apertura democrática de 1983, con diferentes iniciativas, el mito de la “Conquista del Desierto” comenzó a ser impugnado desde la crítica literaria, movilizaciones públicas en torno a los monumentos de Roca y algunas realizaciones de la plástica y las artes visuales. Tal vez uno de los aspectos más interesantes de ese proceso de impugnación del mito sea el hecho de que ha desandado de alguna manera el camino de su conformación. Su simbología fue además intervenida con capítulos de la historia reciente: el terrorismo de Estado de la última dictadura militar; las manifestaciones del año 2001-2002 y el “movimiento piquetero”.

Brevemente, los puntos más destacados de este proceso: en *“Indios, ejército y fronteras”* (1982), David Viñas escribió desde el exilio una contestación a la versión apologética de la “Conquista” desarrollada por los homenajes realizados por la dictadura militar en su centenario (1979); en 1992 Hermenegildo Sábat pintó un retrato irónico del general Roca para una exposición sobre indígenas argentinos en la Biblioteca Nacional; entre 1996 y 2000 el artista RES presenta la obra *“NECAH 1879”* (“No entregar Carhué al huinca”); en 1997 repetidas manifestaciones en Bariloche exigen la remoción del monumento a Roca en esa ciudad; en 2002 el artista Leonel Luna realiza *“La Conquista del Desierto”*, intervención del cuadro original de Blanes mediante fotografía digital; en 2004 se organizan manifestaciones en Buenos Aires que exigen la remoción del monumento a Roca y se desarrolla un debate en notas periodísticas (P/12 y La Nación).

“NECAH” (*“No entregar Carhué al huinca”*). Obra de RES desarrollada en 1996 (y con modificaciones hasta 2003. Ha llevado también el título “Regreso al Desierto”). Está integrada por dos series fotográficas. En primer lugar confronta las antiguas imágenes del fotógrafo oficial Pozzo con fotografías actuales tomadas por el artista en esos mismos parajes. La segunda serie consiste de 24 fotografías del autor en la zona de Carhué (La Pampa) intervenidas cada una con las letras correspondientes a la frase atribuida al cacique Calfucurá *“No entregar Carhué al huinca”*. Se trata de una topografía política y evocativa: el señalamiento de las huellas del poder sobre el territorio a partir de las mismas huellas de la política topográfica que las produjo para invertir su sentido.³

“Pero si Pozzo ha quedado en la historia como el fotógrafo de la Campaña al Desierto, el ojo de RES invierte el sentido de esa guerra: sus fotografías parecen narrar una campaña de desertificación, obligándonos a leer de otra manera el relato de las viejas imágenes.

Hasta las letras que componen la consigna de Calfucurá “No entregar Carhué al huinca” flotan enormes, fantasmagóricas, como si hubieran permanecido en el desierto a modo de mandato histórico contra el terror y la discriminación” (Dardo Castro, 2003: 50)

“La Conquista del Desierto”. Obra de Leonel Luna de 2002. Sobre la base de un trabajo con fotografía digital, Luna recreó con otros cuerpos el cuadro clásico de Juan Manuel Blanes arriba citado. El grupo ecuestre porta rifles conformando una milicia civil de guerrilleros que con el rostro cubierto evocan

la figura del Subcomandante Marcos o, más propio de la escena argentina actual, a un grupo de “piqueteros”⁴. La composición de Blanes es así resignificada en términos de las movilizaciones populares de diciembre del 2001. El cuadro mantiene el nombre original, pero ya no son los militares los conquistadores, sino civiles y “piqueteros”. Se reproduce el tropo de la conquista sobre *el desierto* de la Argentina contemporánea. En lugar de los indios reducidos del cuadro original, a la izquierda, avanza una columna de manifestantes a pie con pancartas, mientras que a la derecha un grupo de policías observa la escena. Los militares han salido de la acción fundacional. En su reemplazo, los guerrilleros de Luna *exageran* la contemporaneidad de los “piqueteros” —que no son un movimiento armado—. El antecedente es la guerrilla de los años setenta del siglo XX. Luna transforma el cuadro histórico original en una metáfora. O mejor, señala que el mito de la “Conquista del Desierto” puede operar como una metáfora de la Argentina.

Tanto RES como Leonel Luna han incorporado su propia imagen en sus obras. Índice de una actitud reflexiva, suman a la vez un comentario identitario dada la temática histórica y nacional abordada. El primero *replica* el viaje del fotógrafo de la Conquista y en una de sus fotografías incorpora un autorretrato reflejando su rostro en un espejo. En el caso del segundo, el lugar de Roca del cuadro original es ocupado por la imagen ecuestre del mismo Luna⁵.

En ambos casos se contrasta la iconografía *original* de la “Conquista” con imágenes *contemporáneas*. Las imágenes que formaban parte del culto evocativo roquista (fotos, cuadros) son citadas una vez más, pero para su evaluación desplazándola del sistema ritual de evocaciones apologeticas realizadas hasta la fecha por el Estado. La operación produce crítica a través de un *efecto de memoria* desarrollado sobre el *efecto de realidad* de aquellas imágenes. Si esa iconografía conformaba el aparato de irrefutabilidad del lugar central del Ejército en el avance de la civilización, en el modo de gobierno y en la autoridad de la elite político-económica, su contraste con la actualidad pareciera situarlas en el anacronismo del festejo de un aniversario luctuoso. En el mismo sentido, ese *efecto de memoria*, descompagina el sistema mítico y ritual de la “Conquista”. Señala sus símbolos como objetos de artificio. Así, el cuadro de Blanes, a pesar de sus dimensiones, ha sido finalmente *trasladado* del campo de la historia al campo de las artes. Del Museo Histórico Nacional (Blanes, 1896) al Museo de Arte Moderno (MAMBA) (Luna, 2004)⁶. Las fotos de la “Conquista” realizan un tránsito análogo. Del Archivo General de la Nación y el Museo Roca son trasladadas por RES al reportaje fotográfico (las primeras fotos de su obra fueron

publicadas en el diario Clarín en 1996), a la fotogalería y a diversos museos de arte hasta la muestra de 2003 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). De la verosimilitud a la denuncia, del realismo a la imaginaria.

El caso podría ser evaluado como un capítulo de los avatares de la pintura histórica argentina según las reglas del arte y las transformaciones del campo artístico en los términos de Bourdieu. Sin embargo, el traslado mencionado trasciende las fronteras de dicho campo y las *reglas del arte* han sido intervenidas por las *reglas de la política*. No sólo de una política del tiempo sino también del espacio.

EL DESIERTO Y LOS PAISAJES DE LA MEMORIA

Como han sugerido Jean-Pierre Vernant (1973) y Michel Foucault (1992), los mitos de origen son mitos de soberanía, de exaltación y naturalización de orden social con sus formas y figuras de autoridad específicas. No es aleatorio que el relato de la “Conquista del Desierto” y la figura de Roca hayan tenido capítulos relevantes en su revitalización (monumentos y rituales) con el ingreso decisivo del Ejército al Gobierno Nacional en la década de 1930 o que la última dictadura militar haya celebrado su centenario en 1979. Nótese que en la fórmula el Ejército es el sujeto implícito de la acción y en el cuadro histórico casi su único protagonista.

Al operar sobre el tiempo de la nacionalidad incorporándose como efemérides y culto al héroe civilizador, la “Conquista del Desierto” (sus paradas militares, sus fotografías) también lo hizo sobre el territorio. O mejor, a través de la ocupación territorial operó sobre el tiempo. Su iconografía está más cercana al paisaje que a la fotografía de guerra. En consecuencia, el mito cuenta con una base de representación territorial. *Un desierto para la nación Argentina*. Pero ¿cuál es el beneficio de semejante territorio tan lejano y casi una antítesis de la idea de nación? Si la ocupación de Patagonia tuvo un interés económico y político, también lo tuvo la representación de esa ocupación. De alguna manera y con una lógica colonial, la empresa pareció funcionar en los términos de “conquistar allá, para dominar acá”. Una ilustración humorística del semanario “El Mosquito” de 1880 mostraba a Roca regresando del sur con el bastón de la presidencia. El epígrafe aclaraba “*Fue al Río Negro a buscar el bastón*”. En la misma dirección, con la representación de la “gesta del desierto” se *conquistaba* el tiempo de la metrópoli, y con ella el de la nación. El diario de marcha de la expedición describe así la escena que luego reproducirá el cuadro de Blanes.

“Choele-Choel. 25 de mayo de 1879: La diana a las 6 AM precedió al solemne saludo militar rendido al sol naciente de este día que marca la más gloriosa efemérides de los argentinos.

Las salvas y las melodías agitando hoy el espacio de la orilla del río Negro han sido más que una conmemoración, la continuidad o repercusión de los himnos del gran día de 1810.

*Este día de Choele-choel es digno día siguiente de aquél; porque inaugurar el dominio de la civilización, aquí donde la barbarie ha reinado tres siglos, es lo que verdaderamente puede llamarse continuación de la tarea principiada del 25 de mayo de 1810. Fuimos entonces libres e independientes; damos ahora el paso más trascendental de nuestra soberanía adquirida.”*⁷

Este conglomerado de ocupación del espacio, rito y evocación patriótica hace del desierto un *paisaje de la memoria*.

La idea de paisaje ha ingresado decididamente en el campo de las ciencias sociales en las últimas décadas. Son diversas sus aplicaciones en geografía, sociología urbana, historia, estética y antropología, (Zukin, 1991; Duncan, 1990; Aliata y Sivestri, 1994; Sivestri y Aliata, 2001). Con definiciones más o menos precisas e incluso con abusos del término (Appadurai, 2001), además de una moda pareciera tratarse de un señalamiento sobre la relevancia de la imagen y la mirada en la conformación de subjetividad sobre el espacio. Aquí me interesa el término en tanto proceso de naturalización de hegemonía en su inscripción espacio-temporal estética y performativa.

En este sentido, el tiempo de la nación no sería consecuentemente homogéneo y vacío como lo caracteriza Benedict Anderson (1993), sino también mitológico y circular. Así, el 25 de mayo de 1879 de Choele-Choel puede ser el *digno día siguiente* del 25 de mayo de 1810. Y la ocupación del territorio es también la producción de su tiempo. En consecuencia el paisaje es un constructo cultural que recurre al uso del territorio para la demostración de ese tiempo. Se articulan en él la ocupación del espacio público, los rituales político-evocativos, la representación y el uso de imágenes. A través del paisaje así entendido es posible el ingreso a los *marcos sociales de la memoria* (Halbwachs, 1992). El paisaje de la Conquista incorpora en la genealogía de la Nación una fórmula retórica y eufemística de exclusión social. Al igual que en el tropo “Conquista del

Desierto”, en el cuadro de Blanes los indígenas son mencionados elípticamente: sólo un pequeño grupo dominado por la figura de una cautiva y un sacerdote de pie se amontona en el extremo izquierdo inferior del cuadro. El desarrollo del culto a Roca en el transcurso del siglo XX es elocuente de un proceso de actualización de ese paisaje en el contexto urbano.

En 1941 concluyeron las tareas de la *Comisión Nacional Monumento al General Roca* (1935-1941). Después de 6 años de gestión ininterrumpidos los resultados parecieron superar en mucho su objetivo inicial que consistía en la instalación de un monumento en la Capital Federal. Ese objetivo fue desplazándose en el tiempo por un plan de homenajes que se desarrollaron en todo el territorio del país. Contando con subcomisiones locales, elevaron monumentos en provincias y territorios nacionales, ritualizaron efemérides roquistas y publicaron una voluminosa colección de textos históricos y biográficos. Finalmente, el monumento a Roca de la Capital Federal fue concebido como el último acto de la Comisión, como la “apoteosis de Roca”, su constitución en prócer (apoteosis: deificación).

La política de monumentos es de interés para la observación de las formas de ocupación del espacio público urbano. Redunda en la naturalización de simbologías en los ámbitos de circulación, habilita espacios rituales evocativos (lugares de memoria), expresa el poder del estado en la ocupación espacial. Al mismo tiempo es portadora de proyectos precisos que dialogan más o menos críticamente con la diagramación del espacio sobre el cual se instalan.

El monumento a Roca de la Capital Federal es la figura ecuestre de mayores dimensiones del centro de la ciudad. Fue ubicado estratégicamente sobre la Avenida Roca (Diagonal Sur) en su intersección con la calle Alsina (el militar que antecedió al prócer en la guerra contra el indio y Ministro de Guerra que auspició la campaña de Roca). Lo acompañan una alegoría de la guerra y otra de la agricultura (al frente y detrás, respectivamente). La estatua está orientada como avanzando desde el sur hacia la Plaza de Mayo. Describe así el paso del militar desde su campaña en la Patagonia (1879) a la presidencia de la República (1880), pero también la marcha del Ejército hacia el centro simbólico de la Nación y una concepción militarista civilizatoria al preceder la alegoría de la guerra a la de la agricultura⁸. En 1930 se había producido el primer golpe militar en Argentina, que impuso decididamente al Ejército como grupo de poder en el gobierno.

El gobierno de la Concordancia (que fue un producto de ese quiebre del orden constitucional) había iniciado una serie de renovaciones de los edificios de las Fuerzas Armadas en diferentes puntos del país, pero con especial atención en torno al centro de la ciudad de Buenos Aires. Uno de los casos más sobresalientes fue la construcción del edificio Libertador San Martín que, con quince pisos, alberga al Comando en Jefe del Ejército a sólo una cuadra de la Casa de Gobierno. La imponente puerta de ese edificio fue construida enfrentando a la calle Alsina, que se eleva hacia el interior de la ciudad. Desde allí la figura ecuestre de Roca se recorta sobre el cielo. Es decir, el monumento ocupa uno de los vértices de un triángulo que se completa con la Plaza de Mayo (con la Pirámide de Mayo) y el Comando en Jefe del Ejército en sus otros extremos. El alcance de la glorificación de Roca en ese momento no tuvo parangón y fue el ingreso decidido de esa figura en la tradición conservadora de la política argentina del siglo XX.

La actitud y cercanía de dicho monumento con la Pirámide de Mayo es expresión de un proceso de superposición de simbologías. Si en un primer momento el relato de la “Conquista” se construye como *el día después* del 25 de mayo de 1810, ahora la intención es que la “Conquista” sea ella misma gesta de independencia⁹.

EL TRIÁNGULO DE ROCA

“¿...por qué no se habla de los indios en Argentina? (...) ¿Se trata paradójicamente del discurso del silencio? ¿O, quizá, los indios fueron los desaparecidos de 1879? Todos estos interrogantes, especialmente *ahora*, necesito aclararlos.” (Viñas, 1983: 12)

Es posible que con “*Indios, ejército y fronteras*” David Viñas inaugure la asociación entre *indios* y *desaparecidos*. Nótese que este vínculo repara especialmente en un discurso silenciado¹⁰. Para entonces, entre 1982 y 1983, el movimiento de derechos humanos en Argentina fue el vocero principal de la denuncia del terrorismo de Estado y del reclamo de justicia sobre todo a través de movilizaciones multitudinarias. Ese año se realizó el llamado “siluetazo” que intervino la Plaza de Mayo con siluetas humanas de papel con la inscripción del nombre de un desaparecido, la fecha de su secuestro o la frase “Aparición con vida”. Se trató de la 2ª Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo.

David Viñas escribió su libro en el exilio como una contestación al discurso que la dictadura montó para la celebración del centenario de “La Conquista del Desierto” en 1979. El gobierno había realizado homenajes, congresos de historia de la “conquista”, publicaciones, actos escolares, una expedición repitiendo la avanzada de Roca y se reeditó la biografía originalmente escrita por Leopoldo Lugones a pedido de la Comisión de Homenaje en los años 30, entre otras iniciativas. Ese mismo año la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA) visitó la Argentina en el mes de septiembre y recibió más de 5500 denuncias de casos de desapariciones. El general Albano Harguindeguy, que ofició como Ministro del Interior en el período, fue el presidente de la “Comisión Nacional de Homenaje a la Conquista del Desierto” y dos meses después de esas denuncias inauguró el “Congreso Nacional de Historia sobre la “Conquista del Desierto” en la Ciudad de General Roca concluyendo en su discurso de apertura “...*que en el ejemplo que nos legaron sus actores encontremos inspiración y fuerzas para emularlos*” (Congreso..., 1980: 43).

Pero la última dictadura militar no solo evocó a la “Conquista del Desierto” recordando a su hacedor sino que además pareció querer replicarla con su política militarista y represiva. A diferencia de los homenajes de la década de 1930 que la evocaban por medio de la figura del héroe, ahora su centenario la *colocaba* en el centro de la escena como principal protagonista. Nótese el *regreso* de las Fuerzas Armadas a la Patagonia (conflicto con Chile en 1978 y la guerra de Malvinas en 1982) y la idea de un *enemigo interno* en relación al accionar del terrorismo de Estado con puntos similares a la política seguida con los aborígenes en el siglo XIX.

Desde la llamada “apertura democrática” (1983) los discursos indigenista y de derechos humanos parecieran haberse reconocido mutuamente. Creemos que la noción de genocidio ha operado como una bisagra entre ambos¹¹.

En 1997 el monumento a Roca de la ciudad de Bariloche fue objeto de una fuerte polémica cuando diferentes grupos de la sociedad civil (entre ellos agrupaciones indígenas) se manifestaron exigiendo su remoción y calificando la campaña de Roca de “genocidio”. La Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos ante esa solicitud respondió que el traslado del monumento era imposible dado su carácter de “Monumento Nacional”. Las manifestaciones de Bariloche fueron un antecedente de las que se produjeron posteriormente en la

ciudad de Buenos Aires. En el transcurso de 2004 y 2005, regularmente cada quince días, un grupo de militantes exigían la remoción de la estatua porteña. La movilizaciones periódicas se desprendían de la tradicional marcha de la agrupación Madres de Plaza de Mayo de los días jueves y contaron con el apoyo de esta institución y del escritor Osvaldo Bayer¹². El monumento ha sido intervenido con pintura roja y leyendas como “Roca genocida” y “Roca=Videla”. Los carteles con el nombre de la avenida Julio A. Roca en torno al monumento fueron tapados por la leyenda “Pueblos Originarios”. En la última “Marcha de la Resistencia” la Pirámide de la Plaza de Mayo fue cubierta con fotos de desaparecidos y, a metros de allí, el monumento a Roca fue rodeado con fotografías de indígenas de la Patagonia.

Lo que intento considerar con este recorrido no se limita al señalamiento de articulaciones entre el discurso indigenista y el de los derechos humanos en torno al terrorismo de Estado sino a la fractura operada por los efectos de ese terrorismo, las políticas de impunidad vinculadas a él y los reclamos de justicia en las configuraciones de la memoria del pasado nacional.

La ocupación de la Pirámide de Mayo por las manifestaciones regulares de las Madres de Plaza de Mayo intervino el vértice fundamental del *triángulo de Roca* arriba mencionado. Al mismo tiempo el extremo correspondiente al Comando en Jefe del Ejército sufrió también una modificación. Esta institución instaló frente a su puerta y en línea recta a la estatua de Roca un monumento conmemorativo de la Guerra de Malvinas. Finalmente con las manifestaciones en torno a la estatua del prócer se concluye modificando el sentido original del triángulo. Pareciera tratarse de una inversión. De la “apoteosis” del pasado del Estado en sus monumentos al ejercicio de una memoria traumática y en duelo.

“¿POR QUÉ PINTAR UN CUADRO NEGRO?”

Con el video “*¿Por qué pintar un cuadro negro?*” (2002) Carlos Trilnick introduce el luto sobre el territorio e interroga sobre esa condición con la impertinencia de inquirir sobre un *secreto a voces*. En un solo plano el desierto aparece como devastado luego de una tormenta donde el artista como un único sobreviviente se encarga de incorporarle su signo con la repetición performativa propia del ritual.

El paisaje muestra a la pampa ensombrecida por un cielo plomizo atravesado por troncos de árboles secos aún en pie (el momento es indefinido, no es crepúsculo ni amanecer como en el cuadro de Blanes). La única persona en la escena se dedica a montar un telón negro usando algunos troncos como soportes. Se trata del mismo artista que ha filmado su performance en función de una videoinstalación con tres pantallas que reproducirán esa acción, aunque con desfases en los tiempos. Junto al luto, los telones negros desarrollan una cita a las “tolderías indias” características de los grupos de Patagonia según la versión del artista (Tejada, 2005). Un año después, en el 25to aniversario del campeonato mundial de fútbol realizado en Argentina durante la última dictadura, Trilnick filmó el video “1978-2003” donde repite la misma escena que en “¿Por qué pintar...?” pero en el estadio de River Plate sobre el arco donde el equipo argentino se definió ganador en aquel campeonato¹³.

Al igual que en las obras de RES y Lionel Luna antes citadas, la representación del territorio vuelve a ser soporte de pasado y presente. Es decir, como el mito, organizan la subjetividad sobre el tiempo. ¿Pero qué pasado y qué presente? Los casos parecerían sugerir el establecimiento de una genealogía con origen en lo indígena-patagónico. Desplazando de esa manera el rol protagónico del Estado en la construcción de la nación. Más aún, ese pasado indígena no es *pre-histórico* sino que es el pasado de la *derrota indígena* en el siglo XIX, el mismo que el de la “Conquista del Desierto” pero invertido: nada que festejar. Se establece una genealogía luctuosa calificada anacrónicamente: los indígenas son los primeros *desaparecidos*, “Roca es Videla”, la crisis del 2001-2002 concluyó en *el desierto*.

En los tres casos los artistas desarrollaron el registro de una performance de su propio cuerpo sobre ese territorio mítico que reúne pasado y presente. Podría decirse (aventuro una hipótesis) que se trata de un sujeto alegórico, del *desaparecido* que aparece revisitando el/los lugar/es del genocidio¹⁴. Las obras de RES y Trilnick cuentan con antecedentes explícitos sobre la temática (“¿Dónde están?” de 1984-89 y “Cuerpo ausente” de 1994, respectivamente).

El caso de Lionel Luna es diferente. Con la misma técnica (fotografía digital) que en su “Conquista del Desierto”, ha recurrido también a otras obras de temática histórica: “La vuelta del malón” (2002) donde interviene el cuadro original de Della Valle (1909) o la serie correspondiente a los grabados de “Tres años de cautiverio en la Patagonia” de A. Guinard (1864). En estos casos también

es el cuerpo de Luna el que aparece en lugar de indígenas o cautivos. Incluso en *“El rapto”* (2002), correspondiente a esta última serie, ocupa por igual el lugar de los indígenas y el blanco capturado. El humor de la composición desbarata el estereotipo y la verosimilitud de los relatos del comienzo de la civilización argentina.

Pero ¿de quién es en verdad el cuerpo que puede con su aparición desbaratar ese plan civilizatorio mostrando su ambigüedad y sugiriendo que en su interior podría hallarse la barbarie que su mito se esforzaba en señalar como antítesis?

“ROCA=VIDELA”. COMENTARIO FINAL

He abordado, en este tránsito zigzagueante entre monumentos, formas de ocupación del espacio público y algunas expresiones de la plástica en torno a la “Conquista del Desierto”, un problema sencillo de enunciar dada la insistencia de los estudios sobre memoria social en las últimas décadas. Puesto que la memoria colectiva opera coyunturalmente, ¿de qué manera la evocación crítica del terrorismo de Estado de la última dictadura interviene en la configuración del relato de la nacionalidad?

Como ya sugiriera Malinowski (1948) y sistematizara luego Levi-Strauss (1973), el mito vive en sus versiones y en la relación entablada entre ellas, que puede ser de transformación e incluso de inversión. Para este último caso, el antropólogo francés propuso la metáfora de la inversión de la imagen por el efecto de la cámara oscura. Cuando un haz de luz atraviesa un pequeño orificio puede refractar una imagen invertida al ser constreñido por las dimensiones de dicho orificio. Esta sugerencia es útil para pensar las transformaciones de nuestro relato mítico. Si tomamos ese crificio y su variabilidad (similar al diafragma de una cámara fotográfica) como la mediación política que modula la variación entre las versiones del mito, es posible distinguir al menos cuatro momentos en la vida de la “Conquista del Desierto” desde su nacimiento hasta su inversión actual:

1) 1879-1898. Fundación del mito. La “Conquista del Desierto” *replica* a la Independencia como continuación de ese relato, “1879 es el día después de 1810”. Uso político de la frontera en el advenimiento del roquismo.

2) Entre 1930 y 1940. Roca es elevado a prócer. La “Conquista del Desierto” *replica* la Independencia superponiéndose a su relato y simbología a través de la evocación del héroe. El relato se nacionaliza (creación de monumentos y ritos escolares) y es intervenido por la ideología fascista. Políticas de desarrollo en Patagonia y provincialización.

3) El Estado de la dictadura (1976-1983) *replica* metafóricamente a la “Conquista”. Se conforma la “Comisión Nacional de Homenaje a la Conquista del Desierto”. En 1979 se realizan celebraciones por su centenario. Políticas de terrorismo interno y guerra externa en Patagonia (conflicto Beagle y guerra de Malvinas).

4) Entre 1983 y la actualidad. Impugnación e inversión del mito: “La Conquista del Desierto” *replica* al genocidio de la última dictadura militar (“Roca=Videla”). El movimiento de derechos humanos y expresiones de las artes visuales *adornan* el relato como *terro*. Políticas *indigenistas* y de oficialización de la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado.

En 1, 2 y 3 “La Conquista del Desierto” se desarrolla en los *juegos* miméticos del Estado (cuadros, monumentos, terrorismo y guerra, en este orden). En 4 el movimiento social (especialmente el de derechos humanos) y expresiones artísticas intervienen críticamente esos *juegos* invirtiendo el mito de origen en *mito de muerte*. La inversión obedece a dos factores emergentes entre 3 y 4. En 3 ese *juego*, ahora inscripto en el terrorismo de Estado y la política de guerra, no *contempla* a “La Conquista del Desierto”, no produce versiones o iconografía relevantes en su 100mo aniversario pues la dictadura *es* “La Conquista del Desierto”. Si, como suponemos, los dictadores creyeron encarnar el mito de esa “conquista”, al hacerlo lo volvieron histórico a condición de no crear un nuevo mito. Recuérdese el carácter fundacional pretendido por el *Proceso de Reorganización* Nacional y su fracaso en ese sentido. El anacronismo “Roca=Videla”, producido en 4, cita la parábola de la tradición conservadora desde 1880 hasta la actualidad y desacraliza al héroe al igualarlo con la historia reciente, impugnando la misma naturaleza mítica del relato. Transformado en historia, el mito pierde su actualidad y como tal se transforma en anacronismo.

Pero el elemento decisivo en esta transformación corresponde a la aparición del factor que nuestro relato de origen mantenía oculto. Como sugerimos arriba, “La Conquista del Desierto” opera como un curioso *tropo de exclusión* (al igual que “La Conquista de América”) que eufemísticamente habla del otro excluido sin mencionarlo. Como un secreto a voces actualizó y reprodujo la oposición

Civilización o Barbarie, otro mito¹⁵. Lo que me interesa señalar es que tanto el principio mismo de exclusión como el silencio sobre el otro excluido (indígena o desaparecido) fue familiarizado al ser inscripto como fundamento del relato de origen común y como *mito de soberanía*.

Pero ese *secreto a voces* fue desbordado con la aparición de lo ominoso en los términos sugeridos por Freud (1919), es decir, como la emergencia de lo familiar reprimido que debió quedar oculto. En 4 la inversión del mito fue acompañada por la aparición de los cuerpos de los desaparecidos: en las fotografías y siluetas de papel de las manifestaciones públicas, en los restos en tumbas anónimas rescatados por el Equipo Argentino de Antropología Forense, en los testimonios de víctimas directas y de algunos represores, en los medios de comunicación, en realizaciones artísticas, etc.

No hay emergencia de *lo siniestro* sin reconfiguración del pasado: en 1998, por solicitud de diferentes organismos de derechos humanos, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires aprobó una ley para el proyecto de construcción del “Parque de la Memoria”, un espacio frente a las costas del Río de la Plata dedicado a la instalación de monumentos en recuerdo de las víctimas del terrorismo de Estado. En 2004, en conmemoración del golpe militar del 24 de marzo de 1976, el Estado nacional decidió la construcción de un “Museo de la Memoria” en la sede de la Escuela de Mecánica de la Armada. En diciembre de 2005, las cenizas de Azucena Villaflor (fundadora de Madres de Plaza de Mayo) fueron depositadas en la base de la Pirámide de Mayo junto a una placa conmemorativa¹⁶.

Con estas políticas de memoria parece detenerse el tiempo escatológico de la nación y de su mito civilizatorio, el tiempo de la conquista que, renovando el amanecer del 25 de Mayo con su desierto como poética de olvido, lo supo resguardar de los secretos de su pasado.

El *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) repitió una cronología. En 1876 el Estado cavó un extenso foso a lo largo de la frontera con el indio de la Patagonia al que llamó “la zanja nacional” y entre 1883 y 1884 tuvieron lugar las últimas avanzadas militares de aquella *guerra* en la región. La dictadura quiso mirarse en el espejo de la “conquista” y hoy la “conquista” es observada en el espejo de la dictadura. Si existe diferencia entre memoria y mito reside en que éste la coloca más allá de su coyuntura mientras que ella lo empuja insidiosamente a historizarse.

Notas

- ² Este trabajo es continuación de un artículo solicitado por el Instituto Austríaco para América Latina (LAI) (Masotta, 2005). Una versión anterior fue presentada en el Seminario Permanente del Centro de Antropología Social del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) en 2005. Agradezco los comentarios de Ingrid de Jong y de Sergio Visacovsky.
- ³ Un ensayo sobre la obra de RES puede consultarse en González (2003). El sitio del artista es www.ressh.com.ar
- ⁴ Durante la década del 1990 se organizó un nuevo movimiento social autodenominado “piquetero” y originario de zonas del interior del país con altos grados de desocupación producto del proceso de privatizaciones y políticas de ajuste neoliberal. En el verano de 2001-2002 se produjeron masivas movilizaciones populares en contestación a la crisis económica imperante. Los “piqueteros” ya eran un movimiento nacional con un fuerte desarrollo en el gran Buenos Aires y Capital Federal.
- ⁵ En muchas de las fotos históricas de la “Conquista” el mismo fotógrafo se autorretrató incorporando en la toma la sombra de su cuerpo con su cámara. El autorretrato de RES parece ser una cita de las sombras que Pozzo dejó sobre sus fotos del territorio. El caso de Luna da para la humorada; el cuadro opera por humor e ironía: En 1989, otro Luna publica “Soy Roca”. Se trata de una autobiografía novelada por el historiador Félix Luna a modo de las memorias del prócer en primera persona. La obra superó las 20 ediciones y no ha dejado de editarse hasta la actualidad.
- ⁶ Leonel Luna expone en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires en la muestra individual “Visitas” en 2004.
- ⁷ Citado en Páez (1970: 108-109)
- ⁸ La elección de la estatua se realizó por concurso público donde se presentaron 47 maquetas. La orientación militarista del certamen puede observarse en el artículo 6 del reglamento: “*Es requisito indispensable que en todos los proyectos se destaque, en forma ecuestre, la figura militar del Teniente General Roca...*” (Comisión..., 1936: 9).
- ⁹ Un ejemplo de ello puede verse en la réplica de la Pirámide de Mayo que se instaló en la capital de la actual provincia de La Pampa mientras oficiaba la Comisión de homenaje antes citada. Dicha réplica (según afirma la placa conmemorativa) no evoca el aniversario de 1810 sino la “Conquista del Desierto”, nombre que se dio también a la plaza en la que fue instalada.
- ¹⁰ Un caso más reciente también ilustrativo de la asociación historiográfica entre la frontera con el indio en el siglo XIX y el terrorismo de Estado de la última dictadura puede consultarse en Rotker (1999). Para ilustrar las transformaciones operadas en la visibilidad del discurso indigenista y su contemporaneidad con el movimiento de derechos humanos, podemos señalar algunos

- ¹¹ Para ilustrar las transformaciones operadas en la visibilidad del discurso indigenista y su contemporaneidad con el movimiento de derechos humanos, podemos señalar algunos acontecimientos relevantes. El Museo Roca cambió su función apologética de la “Conquista del Desierto” y organizó las “I Jornadas de Política Seguida con el Aborigen” (1984); alrededor de 1990 comenzó a discutirse la figura de la Conquista de América en torno a los festejos del V Centenario de la llegada de Colón a América (1992). Para el caso y como postura oficial se adoptó la expresión “encuentro de culturas”, mientras diferentes agrupaciones indígenas bautizaron el 11 de octubre como “último día de libertad”. En 1994 se incorporó a la Constitución Nacional un artículo específicamente dedicado al reconocimiento de los indígenas como “pueblos preexistentes” a la nación y con derechos particulares. En el periodo crecen las organizaciones indígenas y se divulga el término “pueblos originarios”. El monumento a Cristóbal Colón que se encuentra detrás de la Casa de Gobierno fue manchado con pintura roja al igual que el de Roca.
- ¹² Osvaldo Bayer es escritor e investigador de la historia del movimiento anarquista en la Argentina. Su obra “Los vengadores de la Patagonia trágica” (1972) documentó pormenorizadamente los fusilamientos de obreros huelguistas en 1921. La popularidad de esa obra se extendió con la realización del film “La Patagonia rebelde” (1974). Fue titular de la Cátedra Libre de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En 2004 fue autor de diversas notas críticas al desempeño de Roca y a su estatua publicadas por el diario Página /12 que entablaron una sostenida polémica con las editoriales y columnistas del diario “La Nación”. La agrupación que impulsa la remoción del monumento se llama Awka Liwen, que traducen del mapuche como “Rebelde Amanecer” y se ha conformado además como “Comisión anti-monumento a Julio A. Roca”.
- ¹³ “*La intervención que realizo en el video sobre un arco del estadio donde se jugó la final del mundial de fútbol es un acto de silencio, de luto, de contra festejo, de homenaje a aquellos que sufrieron en silencio.*” (Carlos Trilnick, comunicación personal)
- ¹⁴ Para el caso remito al texto de Ricoeur (1999) y en particular al vínculo entre alegoría y duelo en el contexto de “postdictadura” en América Latina tratado por Idelber Avelar (2000).
- ¹⁵ Véase un análisis de civilización y barbarie como mito en Szabón (2002).
- ¹⁶ Azucena Villaflor fue una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo y quien decidió comenzar con las manifestaciones en ese lugar. En diciembre de 1977 fue secuestrada, llevada al centro clandestino de detención de la ESMA y arrojada al Río de la Plata en los operativos conocidos como “Vuelos de la Muerte”. Su cuerpo y el de otros desaparecidos fueron arrastrados por el mar a las costas de Mar de Ajó y enterrados luego en tumbas anónimas. En 2005 sus restos fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense.

Fecha de recepción: 9/12/2005

Fecha de aceptación: 16/08/2006

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

1980 *Congreso Nacional de Historia sobre la Conquista del Desierto*. Tomo I. Buenos Aires.

AMIGO CERISOLA, Roberto

1994 "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina". En *Arte, historia e identidad en América*, tomo II. México, Universidad Autónoma de México, pp. 315-331.

APPADURAI, Arjun

2001 *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, FCE.

AVELAR, Idelber

2000 *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

CASTRO, Dardo

2003 "RES, Pozzo y la desertización de la pampa". En *La Verdad Inútil - RES fotografías*. Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes CARAFFA.

COMISIÓN ANTI-MONUMENTO A JULIO A. ROCA

S/F *Proyecto de ley* (folleto)

COMISIÓN NACIONAL MONUMENTO AL GENERAL ROCA

1936 Exposición de Maquettes. Buenos Aires.

DUNCAN, James

1990 *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge, Cambridge University Press.

DUNCAN, James y DUNCAN, Nancy

1988 *Rereading the Landscape. Environment and Planning D: Society and Space*, 6: pp. 117-126. Geography Department, Durham University, Durham.

FOUCAULT, Michel

1992 *Genealogía del Racismo*. Buenos Aires, Altamira.

FREUD, Sigmund

1982 [1919] *Lo Siniestro*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

GONZÁLEZ, Valeria

2003 “La verdad inútil” en *La Verdad Inútil - RES fotografías*. Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes CARAFFA.

HALBWACHS, Maurice

1992 [1950] *On Collective Memory*. Chicago, Chicago University Press.

LEVI-STRAUSS, Claude

1979 [1973] *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México, Siglo XXI.

MALINOWSKI, Bronislaw

1985 [1948] *Magia, ciencia y religión*. Barcelona, Planeta-Agostini.

MASOTTA, Carlos

2005 “Fantasmas de Roca. Fronteras de la memoria argentina entre la civilización y el genocidio”. En Rodríguez-Moura, Enrique (comp.) *Von Wäldern, Städten und Grenzen. Narration und kulturelle Identitätsbildungsprozesse in Lateinamerika. ¡Attention! Jahrbuch des österreichischen Lateinamerika-Institutes*. Band 8/9. Frankfurt am Main, Brandes & Apsel Verlag GmbH, pp. 105-130.

2002 “Un desierto para la nación. La Patagonia en las narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943)”. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, pp. 433-444.

2001 “‘Se desmoronarán primero estas montañas...’ Los monumentos y las memorias del Estado en la frontera austral argentino-chilena”. En *Revista de Estudios Trasandinos*, año V, n° 5, pp. 225-240.

PÁEZ, Jorge

1970 *La Conquista del Desierto*. Buenos Aires, CEAL.

RICOEUR, Paul

2004 *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ROTKER, Susana

1999 *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.

ROSALDO, Renato

1991 *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México, Grijalbo.

VIÑAS, David

1982 *ndios, ejército y frontera*. México, Siglo XXI.

SAZBÓN, José

2002 *Historia y Representación*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.

TEJADA, Isabel

2005 “Lo único posible es el silencio”. En *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

SILVESTRI, Graciela y ALIATA, Fernando

2001 *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión.