

Memorias, miradas y violencias. Los murales de memorias indígenas en la Comarca Andina del Paralelo 42° (Patagonia Argentina)

Carolina Crespo¹

¹Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Memórias, olhares e violências. Os murais das memórias indígenas na Comarca Andina do Paralelo 42° (Patagônia, Argentina) Este artigo analisa, a partir de uma perspectiva antropológica, as constelações de tensões e violências expressas nas imagens de certos murais de memórias indígenas de El Bolsón e El Hoyo, na Comarca Andina do Paralelo 42°. Ele examina esses murais como experiência e como gesto, atendendo às relações e práticas que se gestaram em seu contexto de produção e aquelas que resultaram de seus efeitos de presença e insistência. O artigo visa argumentar que esses murais devem ser vistos como sintomas de uma crise profunda e complexa, na qual colidem memórias, olhares e violências de um racismo hoje recrudescido.

Palavras-chave: murais, memórias indígenas, violências, crise, Comarca Andina do Paralelo 42°

Memories, Perspectives, and Violence. Murals Depicting Indigenous Memories in the Andean Region of Parallel 42° (Patagonia, Argentina)

This article analyzes, from an anthropological perspective, the constellations of tensions and violence expressed in the images of certain murals depicting indigenous memories in El Bolsón and El Hoyo, in the Andean Region of Parallel 42°. It examines these murals as an experience and as a gesture, paying attention to the relationships and practices that developed in the context of their production and those that arose from their effects of presence and insistence. The article aims to argue that these murals should be seen as symptoms of a profound and complex crisis in which memories, perspectives, and violence collide in the context of a resurgence of racism.

Keywords: murals, indigenous memories, violence, crisis, Andean Region of Parallel 42°

● Cuál es el poder de la imagen visual para provocar y testimoniar memorias disidentes cuando estas se emplazan en el espacio público?; ¿qué condiciones llevan a debatir modos de ver instituidos y desplazar la frontera de lo visible?; y ¿cuáles son los límites de lo visual en el debate sobre la violencia, el racismo y la colonialidad?, fueron algunos de los interrogantes que me generó observar las imágenes de varios murales emplazados en años recientes en la Comarca Andina del Paralelo 42°.

La Comarca o Comarca Andina, como la denominaré de aquí en adelante, es una región cordillerana limítrofe con Chile, en la Patagonia Argentina. Fue creada en los años 1990 para promover el desarrollo local, en especial, el turismo en las cinco localidades que la conforman: la localidad de El Bolsón, en la provincia de Río Negro y las localidades de Lago Puelo, El Hoyo, Epuyén y El Maitén en la provincia de Chubut, dentro de la Patagonia Argentina. Desde el cambio de siglo, varias familias mapuches se organizaron allí en comunidades, reclamando derechos indígenas –en especial, derechos territoriales– y recuperando espacios de los que habían sido desalojados como producto de distintas políticas implementadas a partir de las campañas militares desplegadas a fines del siglo XIX en Patagonia¹. La incorporación de ciertos derechos indígenas en el *corpus* legislativo a nivel nacional y provincial, desde 1983²; pero también la falta de concreción de varios de esos derechos –en particular aquellos vinculados con los títulos territoriales– y la

vulnerabilidad en la que se encuentran frente a históricos y continuos acechos, dieron lugar a un proceso aun abierto de autoreconocimiento público y organización de comunidades indígenas en distintos lugares del país. En la Comarca, este proceso de organización y autoreconocimiento público, y las demandas de sus derechos territoriales generó fuertes conflictos. Por un lado, porque en estos últimos años, los espacios ocupados y recuperados por las comunidades mapuche se volvieron de interés para el capital por sus recursos naturales, la belleza de su paisaje para el turismo y/o su emplazamiento en el límite con Chile, lo que incrementó su valor en el mercado inmobiliario y la presión sobre sus espacios. También porque algunas recuperaciones territoriales indígenas se emplazan en espacios adquiridos por empresarios multinacionales, en concesiones forestales de privados o en espacios turísticos dentro de parques nacionales y reservas provinciales. Por otro lado, porque sus demandas cuestionan una historia de negación de la ocupación indígena en la región, difundida tanto por la etnología clásica como por la historia oficial que, en todo caso –aun estigmatizadamente–, reconocían la presencia del pueblo mapuche en la región de la estepa patagónica, pero no en la cordillera.

A partir del año 2007, estos y otros conflictos fueron representados en el espacio público en varias de estas localidades a través de murales³ y, en menor medida, *stencils* (CRESPO, 2023; COLOMBO *et al.*, 2024). Muchos de estos murales se han emplazado en las zonas céntricas de algunas de estas localidades, donde se encuentran la plaza principal y/o los edificios ligados a los órganos políticos. Otros se han dado cita en barrios más alejados del centro⁴. En breve, los murales se fueron integrando en parte de la estética del paisaje y la vida cotidiana y, al menos algunas de sus presencias, fueron convirtiéndose –retomando una noción de Benjamin (1982 [1955])– en imágenes perturbadoras que iluminan “instantes de peligro” en el que múltiples pasados y proyectos de futuros entran en tensión.

En este artículo, me importa compartir un análisis situado de las constelaciones de tensiones o peligros en el que devinieron ciertos murales ubicados, específicamente, en dos localidades de la Comarca Andina: El Bolsón y El Hoyo. Como parte de una investigación de corte antropológico en la que combino trabajo de campo y de archivo⁵, abordo estas imágenes, como señala Poole (2000), en tanto objetos materiales que tienen sus propias características sensoriales y políticas, por lo que mi propuesta es atender a aquello de lo que nos hablan los murales como experiencia y como gesto, y examinar las relaciones y prácticas que generó su manufactura y emplazamiento. Esto supone discurrir sobre dos coordenadas. Por un lado, la que refiere a su contexto de producción; por otro, la que deviene de los efectos de su presencia, de su insistencia o de lo que llamaría como su posibilidad de permanencia. A través de ese recorrido, me propongo demostrar que estos murales deben ser vistos como síntomas de una crisis epocal profunda y compleja, en los que se colisionan memorias, miradas y violencias de un racismo, hoy, intensamente recrudecido.

Memorias, imágenes e iconoclasia

Como sabemos, memorias y silencios se construyen, transmiten y entran en conflicto a través de una diversidad de soportes que trascienden el lenguaje verbal; entre ellos, a través de imágenes. Estas imágenes, que combinan una dimensión visual y táctil, organizan en cada momento las experiencias, los vínculos, los saberes, las sensibilidades, lo “existente o la prueba” y los modos de ver mundos. De ahí que la lógica y encuadre de exhibición de las imágenes –con sus luces y sombras o, lo que es lo mismo, con sus visibilizaciones e invisibilizaciones– no deben ser vistas como meras ilustraciones o reflejos de una realidad, sino comprendidas en su contenido, como objeto y como práctica. Esto es, parafraseando a Mitchell (1996), como un rostro que nos habla –a veces literalmente, a veces figurativamente– y enfrenta al observador, y como generadora de una mirada o un modo de ver.

Esos modos de ver –retomando una noción de Berger (2007)– no refieren a una visión individual ni estática. Se trata de una habilidad culturalmente inscripta, aprendida y redefinida en el tiempo, que se vincula con un campo epistémico y político construido y organizado en forma sistemática tanto discursiva como visualmente (LARSEN; URRY, 2011), en el marco de regímenes de visibilidad hegemónicos. Son estos modos de ver informados por estos regímenes los que condicionan aquello que se selecciona construir y mostrar tanto como el campo de la visión de quien mira. Esto es, aquello que, aun viendo, no miramos y lo que podemos mirar y reconocemos como existente a pesar de no ser visible.

Poole (2000) recurrió al concepto de “economía visual” para pensar el poder de las imágenes y su complejidad política. Destacó su carácter organizado, su relación con dinámicas económicas, sus circuitos de producción y circulación, y sus implicancias en los procesos de sujeción y subjetivación y en la conformación de visiones coloniales y racistas cambiantes. Podríamos agregar a ello, siguiendo a Mitchell (1996), su poder de afección y su deseo de provocar preguntas, de cerrar y fijar conocimientos, miradas y recuerdos, apelando a emociones y comportamientos.

Cuando se trata de imágenes sobre memorias, estas asumen, como sostiene Guarini (2002), una doble función. Se constituyen en contenido y gesto dentro de un proceso de construcción de un pasado; y se conforman además como un soporte que procura que ese pasado no sea socialmente olvidado en el marco del desarrollo de una historia y un futuro posible. Pero, además, en la medida en que no reiteran la historia, suponen una práctica: hacen legible y sensible un encuadre del pasado por medio de un montaje que crea hechos e instauro imágenes, algo que Bredekamp denominó como un “acto de imagen” (BREDEKAMP, 2017 *apud* MAZZUCHINI, 2022). Particularmente en lo que respecta al campo de las memorias de violencia y la imagen, varios académicos han planteado la relevancia del arte en la transmisión de experiencias traumáticas en la que las palabras no alcanzan para narrar lo sucedido. Destacan el rol que este juega en la posibilidad de hacer y acompañar el duelo y en la creación o anudamiento de vínculos (JIMENO,

2007; RIAÑO ALCALÁ, 2005). Sin duda, reconstruir visiblemente procesos y experiencias de subordinación y violencia vividos o transmitidos a través de imágenes significativas, resulta una operación compleja, pues involucran dilemas éticos, estéticos, ontológicos y epistémicos, todos ellos políticos. En tanto ese pasado no pasó y está siempre en debate, cada imagen, con lo que ilumina, con lo que vela y con sus modos de ver –vinculados con determinadas circunstancias, inseparable de la mirada de enunciación y como experiencia de imagen que reclama un espectador (MITCHELL, 2003)–, tiene la capacidad de gestar experiencias, relaciones, conocimientos y sensibilidades heterogéneas, que pueden incluir acciones de cuidado y puesta en valor hasta ejercicios más extremos de destrucción, lo que ha sido definido como iconoclasia (FREEDBERG, 2016).

Dislocar la mirada

Como señalé en la introducción, desde el año 2007 comienzan a realizarse murales en espacios céntricos o muy visibles, en las localidades de la Comarca Andina. Estos refieren a femicidios, ejercicios de violencia policial, luchas anti-extractivistas –contra la minería, la forestación y el negocio inmobiliario–, reclamos territoriales indígenas y muertes relacionados con esos reclamos, cosmovisiones de mujeres mapuches, etc. Se trata de imágenes que, a la par que apelan en su contenido a memorias de violencias, despojos y luchas disidentes, construyen con su presencia una historia de esas luchas en la región.

Sin duda, el propósito de estos murales es afectar. A diferencia de otros murales que fueron analizados solo como emergentes de una tensión entre memoria y olvido (FABARON, 2019), estos murales se anclan y, a la vez, trascienden esa disyuntiva. Procuran provocar a locales y a turistas que pasan por allí en sus rutinas cotidianas o en sus visitas del lugar, e instalar un “modo de ver” comprometido y con-movido con una realidad que nos mira y que, aun cuando hay evidencias visibles de esta, no es mirada ni escuchada. Me refiero al hecho de que, aun desde visiones y estéticas heterogéneas, estos murales buscan dislocar, discutir la preeminencia que ha tenido lo “natural” en la definición de estas localidades, y poner al descubierto heridas abiertas, conflictos históricos y presentes, dolores y violencias que fueron archivadas por la justicia. Pero también contienen un contenido pedagógico y una búsqueda por sensibilizar e incentivar la lucha por derechos denegados y gestar alianzas y proyectos comunes. Estos propósitos se hacen posible a través de, al menos, tres decisiones. Por un lado, una decisión estético-política respecto a su lugar de emplazamiento, la paleta de colores y el montaje de imágenes y palabras que los acompañan. Decisiones estéticas que, en tanto la memoria es un campo abierto, situado y siempre en discusión, se modifican al momento de volver a diseñar la iconografía del mural, no así el tema que lo origina⁶ (CRESPO, 2023). Por otro lado, una decisión político-comunitaria en un doble sentido. En primer lugar, porque con

excepción de algunos de ellos que fueron pintados por un muralista, suelen concebirse como modos de hacer colectivos. Es decir, suelen ser coordinados y realizados por personas vinculadas con el arte plástico, pero acompañadas por pobladores de las localidades que no todos tienen formación artística y están vinculados con organizaciones políticas de distinto tipo⁷ o bien han formado parte de proyectos escolares⁸. En segundo lugar, porque buscan incidir en el entorno desestabilizando la historia oficial y el sentido común vigente, y proponiendo una forma alternativa de mundo posible (ALVARADO LINCOPI; QUESADA VÁZQUEZ, 2021). En tal sentido, esa experiencia colectiva que implica hacer el mural, habilita la reflexión conjunta sobre sí mismos, genera discusiones, pone en el espacio público problemáticas candentes, desacuerdos y procesos históricos tergiversados, funciona como forma de acompañamiento y afecto a familiares y amigos de las víctimas, recuerda y rinde homenaje a lo que quedó impune y convoca cada año a distintas movilizaciones y luchas. De hecho, algunos murales suelen ser un punto de cita para iniciar una marcha, para realizar una asamblea, un festival y una radio abierta. En suma, como decía un muralista, “El mural siempre genera algo lindo porque es algo comunitario. (...) crea lazos” (Entrevista PP, Marzo de 2023). Así, aunque con contenidos y estéticas divergentes, según la línea ideológica de quienes intervienen en su producción, estos murales forman parte de un régimen de sensibilidad en el que paradójicamente se articulan dolor y bronca por las políticas y la violencia padecida que se quiere retratar, junto a la alegría de estar juntos en una lucha colectiva que se hace cuerpo cada vez que, en su elaboración, se debate y expone la estructura de crueldad del sistema (CRESPO, 2023). Finalmente, estos murales se gestan en base a una visión y decisión política sobre el espacio público. Promovidos por sujetos con trayectorias y generaciones diferentes, suelen ser consensuados entre varios sectores sociales y, salvo excepciones puntuales, han sido instalados sin solicitar permiso al municipio: “Es decisión nuestra, hay que ocupar los lugares y no pedir permiso. Hay que dejar de pedir permiso para algunas cuestiones” (Entrevista a CP, Marzo 2022).

Ahora bien, si partimos de la idea, como señala Mazzuchini (2017, p. 198), de que “toda imagen forma parte de una comunidad de sentido que entra en juego dentro un régimen de lo sensible [aunque también agregaría de lo cognoscible], pero sólo algunas hacen emerger una dislocación sobre éste”, aquellas presentes en los murales céntricos o visibles a la vera de la ruta de El Bolsón y El Hoyo, que están relacionados con los pueblos originarios, merecen tener una especial atención. Estos murales surgieron como producto de la decisión de poner otras imágenes en el espacio público vinculadas con subjetividades y trayectorias que, en la región, han sido y siguen siendo violentadas, excluidas, estigmatizadas e impedidas por parte de una matriz de poder colonial, racista y patriarcal que excede al ámbito de la Comarca. Y tratan no tanto de “iluminar” una historia silenciada sino de darle presencia cotidiana e insistir públicamente sobre un debate vigente, vinculado con procesos históricos, violencias, asimetrías y luchas por derechos y espacios que han sido y continúan siendo avasallados bajo discursos y

prácticas, en parte novedosas y en parte de larga data. Es decir, se proponen cuestionar la forma en que los mapuches han sido mirados por otros e instalar una mirada que restituye pasados no derrotados –o lo que es lo mismo, una mirada que parte de la afirmación política reiterada por los indígenas de que aún están vivos y no han desaparecido–, para reorientar y abrir otros modos de ver y otras lecturas de un drama político de larga data, que ha quedado en el orden de lo impedido –como mencioné con anterioridad– y sobre el que no ha habido justicia.

En líneas generales, podría diferenciar tres grandes temas por los que transitan las imágenes de los murales sobre indígenas de El Hoyo y El Bolsón que se encuentran en espacios céntricos: la lucha mapuche y mapuche tehuelche, la cosmovisión de las mujeres mapuche y la violencia y el racismo padecidos por intereses territoriales. Estos grandes temas, surgen en el marco de dos contextos temporales diferentes –tal como analizaré más adelante– que explican su elaboración y sitúan los efectos que gestaron. En su mayoría esos temas se expresan a través de la imagen de un retrato de rostros fácilmente identificables, que responden a fotos que han circulado a través de los medios masivos de comunicación o de carteles emplazados en la vía pública⁹. Algunos se acompañan con nombres y apellidos¹⁰, inscripciones en mapuzungun, elementos que los fueron cercando –por ejemplo, alambrados, cadenas y candados–, imágenes relacionadas con el territorio y/o íconos vinculados con el pueblo mapuche, por lo que el montaje del mural adquiere una significación específica.

Foto 1 – Mural de Rafael Nahuel situado, hasta el año 2024, en la plaza Pagano en El Bolsón¹¹



Fuente: Carolina Crespo.

Foto 2 – Primer Mural de Rosa Nahuelquir, pintado en el Gimnasio Municipal de la localidad de El Hoyo



Fuente: Gabriel Verge.¹²

Otras composiciones en los murales no responden a personas específicas sino a subjetividades, relaciones y formas de pensar indígena; o bien –como en el ejemplo de abajo que detallaré en el apartado que sigue–, problematiza la perspectiva oficial de la memoria y la violencia estatal y eclesiástica en Argentina, incluyendo la lucha y la violencia ejercida sobre diferentes colectivos: indígenas, desaparecidos etc.

Foto 3 – Mural contra el terrorismo de Estado de ayer y de hoy. Se encuentra ubicado a la vera de la ruta nacional 40



Fuente: Noticias del Bolson.¹³

En suma, retomando a Didi-Huberman (2010), se trata de imágenes que “toman posición”. Tuercen un argumento muy sedimentado en el sentido común, e invitan a pensar nuestra relación con el espacio fuera del mural y a imaginar otros modos de vincularnos con el pasado y con los otros en el presente y futuro. Se inscriben e interpelan un espacio históricamente marcado por un racismo no acabado y convocan a la construcción, sensibilización y reflexión de memorias, conocimientos, miradas y vidas a las que no se les ha adjudicado valor y fueron constituidas en “desechables”.

La mirada abyecta

“...lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” (KRISTEVA, 1988, p. 2)

A lo largo del tiempo, en las localidades que componen la Comarca Andina el discurso oficial replicó la matriz nacionalista y racista sobre la que se constituyó la nación argentina, que categorizó a los mapuches como chilenos invasores, incendiarios y violentos. Constituidas estas clasificaciones estatales como pruebas o evidencias indiscutidas, sus reclamos y recuperaciones territoriales fueron puestos bajo sospecha y han sufrido desalojos, discriminaciones y ejercicios de violencia en distintos períodos históricos hasta el día de hoy. En este marco, muchos de los murales que tratan sobre situaciones de violencia indígena se volvieron blancos de conflicto, imágenes de lo abyecto que debían ser interrumpidas y, bajo dos estrategias diferentes, escenarios donde plasmar visiblemente el placer de su destrucción.

El primer mural que generó controversias fue el de Rosa Nahuelquir, realizado en la pared del Gimnasio Municipal en El Hoyo (véase Foto 2 y 4). Rosa y su marido, Atilio Curiñanco, conformaron la lof¹⁴ Santa Rosa-Leleque. Desde el año 2002, reclaman su espacio territorial en una porción de tierras en Leleque –situadas a pocos kilómetros de El Hoyo– que fueron adquiridas por la multinacional Benetton en los años 1990. Su lucha por el territorio se configuró como un emblema en la región y alcanzó dimensiones internacionales. En 2007, la lof recupera su espacio territorial. La propuesta de creación de un mural sobre Rosa surge ese año, en el marco de un proyecto escolar del “Centro de Actividades Juveniles”¹⁵ de la escuela secundaria No. 734 de la localidad. Rosa Nahuelquir había estado en El Hoyo conversando sobre la pobreza que marcó su vida desde pequeña y sobre las dificultades y la lucha por la recuperación de su espacio. Además, se había proyectado una película titulada “La segunda Conquista” en la que se revelaban las redes y entramados de poder en la región que, con posterioridad a la Conquista del Desierto, fueron acumulando tierras a través de mecanismos de desposesión¹⁶ de territorios indígenas. Para los promotores del mural, su figura permitía romper con aquellas representaciones del indígena en el pasado y dar cuenta de problemáticas de la región y de los alumnos de esa escuela, quienes tenían, en su mayoría, apellidos mapuches.

La propuesta había obtenido el permiso del municipio para llevarla a cabo y se inició con una serie de talleres organizados con los alumnos para discutir el diseño del mural. Pero con el cambio de gestión¹⁷, el nuevo intendente –cuya familia había desalojado a una comunidad mapuche cercana– y otros funcionarios, desaprobaron su elaboración bajo diferentes argumentos. El rechazo dio lugar a una proliferación de discursos en notas institucionales de distintas jurisdicciones¹⁸, ordenanzas, medios de comunicación, denuncias penales y encuentros de mediación. Los funcionarios locales señalaron que no podía usarse ningún espacio público para el desarrollo de proyectos que no hubiesen sido consensuados por la comunidad (Nota 129/08). La Directora de Cultura cuestionó además problemas técnicos y teóricos respecto a la disciplina del mural, falta de coherencia del proyecto y ausencia de “un contenido semiótico con aspectos que favorezcan la construcción de la identidad de nuestra comunidad en forma positiva” (Nota 127/08). Finalmente, el conflicto se dirimió a través de la intervención de la oficina de mediación del Ministerio de Educación de la provincia de Chubut y, luego de varios encuentros, el intendente decidió habilitar su realización, pero eliminarlo al poco tiempo de ser realizado.

En septiembre de 2008 se inauguró el mural en una pared lateral del gimnasio de la localidad, visible tanto al ingresar a la localidad como desde los autos que transitan por la ruta nacional 40. La elección del blanco y negro respondía a mostrar que ese proceso de recuperación territorial tenía larga data y debía ser entendido en su articulación con el genocidio y los traslados forzados de indígenas a campos de concentración ocurridos a fines del siglo XIX con la Conquista del Desierto. La composición incluía el rostro de Rosa con una mirada segura y fuerte –tal como aparecía retratada en un cartel ubicado frente a la recuperación territorial en Leleque–, una perspectiva y el alambrado por detrás, con una leyenda que decía: “La vida no se vende. Apoyamos a la comunidad Santa Rosa en la recuperación de su territorio”.

Foto 4 – Primer Mural de Rosa Nahuelquir, pintado en la pared externo del gimnasio municipal de El Hoyo



Fuente: Gabriel Verge.¹⁹

Luego de unos meses, el municipio tapa el mural con pintura amarilla. Las imágenes de la pintura borrando la imagen de Rosa fueron impactantes y quedaron registradas en un video subido a internet por quienes impulsaron su realización. Lo primero que se hizo fue pintar el texto y tapar sus ojos para pasar finalmente a cubrir todo el mural²⁰. El accionar del municipio fue definido como una “censura”. Participaron en esa acción, personas que, más allá de vincularse con el gobierno conocían de cerca a quienes estaban involucrados en la realización del mural, lo que resultaba para algunos irónico, triste e incomprensible. Para dar algunos ejemplos, la directora de cultura había sido profesora de los alumnos de la escuela y el escribano del municipio estaba haciendo la escritura de la casa del muralista:

¡Fue terrible! Fue todo un laburo de meses, de andamio, de proyectar, de festejar, de tramo a tramo, y cuando lo deciden borrar no entendíamos... aparte, ¡era un laburo escolar! No era un grupo subversivo muralista si se quiere llamar así. Era un laburo de escuela, de escuela del pueblo, donde los hijos del intendente iban a la escuela. La directora de cultura era profe de la escuela. Acá somos pocos y somos todos vecinos (Entrevista a PP, Marzo de 2023)

Los siguientes murales sobre problemáticas mapuches se realizan a partir del año 2017. Desde 2015 en adelante, algunos jóvenes mapuches de sectores muy pobres de la ciudad de Bariloche se organizan en lof y recuperan espacios territoriales en la Comarca Andina o bien en sus proximidades. En 2015, la pu lof resistencia Cushamen recupera una porción de la tierra ocupada por Benetton en Leleque. En 2016, la lof Lafken Winkul Mapu recupera un espacio territorial en Villa Mascardi, dentro del Parque Nacional Nahuel Huapi. En 2021, la lof Quemquemtrew hace lo mismo en Cuesta del Ternero, en El Bolsón. A diferencia de otras recuperaciones territoriales mapuches y mapuches tehuelches, que justifican su retorno por injustos desalojos del territorio ancestral realizados a familiares directos en el marco de un proceso de despojo y genocidio del pueblo mapuche, estas comunidades legitiman estas recuperaciones a través de otros lenguajes de contienda que, tal como sostienen Briones y Ramos (2020), ponen en entredicho no sólo una dimensión ideológica sino también epistémica y ontológica. Sostienen que los motiva recuperar un territorio ancestral y sagrado del pueblo Mapuche del que fueron despojados por la Conquista del desierto. Además, apelan a conocimientos y prácticas definidas como ancestrales mapuches para explicar el retorno territorial. Para dar un ejemplo, la lof lafken Winkul Mapu, ha afirmado públicamente su derecho a retornar al territorio señalando que, a través de un *pewma* (sueño), las fuerzas de este espacio habían indicado que era allí donde se debía levantar ceremonia para el aprendizaje de la *machi*²¹ –figura mapuche que tiene un conocimiento espiritual y lleva adelante sanaciones restableciendo equilibrios. Asimismo, en las entrevistas difundidas, reconstruyen la historia del genocidio estatal indígena de fines del siglo XIX señalando la complicidad de la iglesia católica, definen a la patrimonialización de sus ancestros como parte del saqueo vivido, describen a los museos como lugares de “cautiverio” y cuestionan la política de desalojo mapuche impulsada por Parques Nacionales, el uso o apropiación estatal de su lengua en la topografía, y la proliferación de emprendimientos económicos extractivistas que vulneran el equilibrio en sus territorios. Como en el caso de los integrantes de la pu lof de Cushamen y,

más tarde de la lof Quemquemtrew, esconden su rostro en capuchas, señalan dar la vida por el territorio –“y si nos tienen que sacar muertos a todos nos van a tener que sacar muertos a todos porque éste es el lugar en el que tenemos que vivir” (ZELKO, 2021, p. 44-45)–, reivindican el derecho a su defensa con piedras y establecen una íntima relación entre el territorio y la espiritualidad mapuche en términos políticos.

Desde el año 2017 estas recuperaciones territoriales, fueron fuertemente reprimidas. Tuvieron como saldo la desaparición, luego encontrado muerto, de Santiago Maldonado –un joven no indígena que acompañó el reclamo de la pu lof Resistencia Cushamen– y la prisión –luego extradición– de su *longko*; el asesinato del joven mapuche Rafael Nahuel de la lof Lafken Winkul Mapu; la judicialización de varios mapuches de la Comarca Andina que los apoyaron; la militarización de la zona y la irrupción de fuerzas de seguridad en muchas comunidades de otras regiones. Estas represiones fueron acompañadas de una intensa difusión de estigmatizaciones públicas –a nivel nacional y no sólo local– de los mapuches, a quienes se les imputaba ser violentos, incendiarios, saqueadores de bienes y/o chilenos, estereotipos de larga data, propios de la Generación de 1880 (DELRIO, 2017) y de archivos históricos estatales. Pero también se los definía como “indios truchos”, “oportunistas” y “terroristas”²², categoría novedosa con la que se comenzó a asociar a los mapuche y mapuches-tehuelches en Argentina. Altos funcionarios, medios de comunicación hegemónicos y otros sectores de la sociedad civil local invocaban estas clasificaciones e hicieron circular imágenes en todo el país que legitimaran el escenario de violencia estatal emprendido.

Los eventos ocurridos fueron leídos con diferentes acentos, según sectores e intereses sociales opuestos, a la luz de la diada “guerra-paz” (CRESPO, 2020). Altos funcionarios declaraban que las recuperaciones territoriales de las comunidades eran hechos de guerra y violencia terrorista. En los medios de comunicación aparecían títulos como “La guerra por la tierra”, “Benetton y los mapuche. Batalla sin fin en la Patagonia Argentina”, “Indios al ataque: Mapuches, terrorismo y complicidad estatal”²³. Los legisladores argumentaban desde posiciones opuestas –progresistas y conservadoras– su decisión de aprobar la prórroga de la ley de emergencia territorial indígena en ese momento en debate en el Congreso de la Nación, apelando a la necesidad de reforzar la “paz social”. En paralelo, se sucedieron una serie de banalizaciones y descréditos de muchas de las argumentaciones esgrimidas por estas lof, vinculadas con sus formas de entender el territorio, sus fuerzas y prácticas espirituales (RAMOS, 2020). Para dar uno entre muchos ejemplos, una nota se mofaba exponiendo que “una machi o chamán dice estar inspirada en espíritus ancestrales para indicar los terrenos a ocupar” (NOVARO, 2017).

La Comarca Andina y zonas aledañas pasaron desde entonces a ser noticia a nivel nacional y epicentro de una serie de acciones y discursos de un racismo desenfrenado. Dejaron de ser definidas hegemónicamente como una región “sin indios” para pasar a ser descritas como “zona de amenaza mapuche”. En este contexto en el que se iba poniendo en escena una escalada de violencia –física, epistémica, simbólica– hacia los mapuches, se crea la mayor parte de los murales vinculados con problemáticas indígenas en la zona. El 24 de marzo de 2017, fecha en que se rememora el último golpe militar en Argentina, se realiza un mural que recuerda el terrorismo de Estado en una historia de

más larga duración. En Argentina, el concepto de genocidio quedó circunscripto a un período histórico reciente: la última dictadura cívico-eclesiástica-militar desplegada entre 1976 y 1983. El mural amplía temporalmente esta noción, iniciándolo en el proceso de fundación del Estado nacional y las campañas militares llevadas adelante contra los indígenas a fines del siglo XIX hasta el año 2017 en que fue elaborado. Las comunidades hilan sus experiencias de engaños, expropiaciones y violencias con ese evento crítico que marcó un antes y un después en sus trayectorias, y consideran al genocidio como un proceso y una práctica que se continúa.

Posteriormente, los alumnos de una escuela intercultural de la zona de El Bolsón, reconstruyen los conocimientos y formas de configurar mundos de mujeres mapuches, su relación intrínseca con la tierra y su grito de victoria -bajo la inscripción: Marichiweu! Marichiweu! (Diez veces venceremos)-, en el marco de un mural titulado “11 de octubre por la libertad de los pueblos”. A diferencia de otros murales, este mural no singulariza con nombre y apellido a mujeres específicas, sino que representa al colectivo de mujeres mapuches. Para la misma época se retratan los rostros de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel²⁴ -muertos en las represiones antes mencionadas- en un mural realizado con mosaicos. Desde ya, estos no son los únicos murales referidos a experiencias indígenas en estas localidades, pero me detengo solo en ellos porque en breve, sus imágenes, que buscaban contraponerse a aquellas otras delictivas que estaban circulando sobre los mapuches, fueron sobre-escritas. Varios de los rostros de estos murales aparecieron tachados con pintura roja y violeta -según el caso-. Algunos fueron rayados varias veces²⁵. A otros se les dibujó esvásticas (ver Foto 5 y 7). El mural sobre el genocidio fue además embestido con aceite quemado y el del 11 de Octubre escrito con la palabra “femiputas” (ver Foto 6a y 6b).

Foto 5 – Mural contra el terrorismo de Estado de ayer y de hoy



Fuente: Carolina Crespo.

Fotos 6a y 6b – Mural “11 de octubre por la libertad de los pueblos”. Se ubica en el centro de la localidad de El Bolsón



Fuente: Carolina Crespo.

Foto 7: Mural con mosaicos de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel, situado sobre la pared de Coopetel en El Bolsón



Fuente: Revista Cítrica.²⁶

El palimpsesto en el que devinieron estos murales, expone líneas de conflictos que, aun presentes en otros espacios a nivel nacional y mundial, han tenido una intensa resonancia en el presente dentro de este ámbito local. Quienes han participado de los murales definen a estas últimas acciones sobre las imágenes no como “vandalizaciones”, tal como se las suele denominar. Las consideran “atentados” y “ataques” anónimos, términos que dialogan con la visión de una “guerra” con la que se designó oficialmente a esta zona desde discursos racistas, de odio y prácticas de violencia dirigidos tanto hacia los mapuches como a las mujeres mapuches. Racismo y violencia que, si bien estructurales e históricos, se recrudecieron y volvieron muy extremos en estos últimos años en un sector de la población.

Algunos personajes siniestros primero a ese mural lo quisieron quemar. Al del genocidio tanto mapuche como el genocidio de los 30 mil desaparecidos lo quisieron quemar. Después, en otro momento, fueron y pintaron la esvástica y taparon todo; y ahí hicieron toda la vuelta de los murales (Entrevista KP, Marzo 2022)

pasa especialmente con todo lo que tenga que ver con la lucha mapuche. Y por qué vos sabes que hay una estigmatización muy grande de que son terroristas (Entrevista AM, Marzo 2022)

por ejemplo, en el mural ese del 11 de octubre (...) dice femiputas. Muestra un odio hacia las personas, desde el punto de vista que desprecia también a la mujer que combate. (Entrevista a SR, Marzo 2022)

Freedberg (1989, 2016) analizó distintos episodios de ataques a imágenes de arte, mostrando los afectos a las que las imágenes dan lugar, entre ellos, el miedo, la ira y el deseo. Señaló que su

daño, mutilación, destrucción e, incluso, su censura eran actos de iconoclasia. Planteó que esos actos, siguen en su mayoría ciertos patrones: se suele dañar a las figuras antropomorfas, destrozando o tapando sus rostros, en especial los ojos y, en ocasiones también el cuerpo. “¿Qué mejor manera de privar a una imagen de su vida que atacando aquellos órganos que nos dan más sentido de su vivacidad?”, se pregunta retóricamente el autor (FREEDBERG, 1989, p. 32).

Tanto el cubrimiento con pintura del mural de Rosa como los daños realizados en estos otros murales siguen ese patrón. Hay en estos gestos un intento de romper con el poder de la imagen, de privarla de ese poder o disminuirlo, a la par que de dañar los símbolos de una disidencia entendida como abyecta para limitarla. Como decía un muralista, “cuando se tocan serios intereses y se hacen visibles en las paredes, molestan (...) Y empiezan por la mirada, no? Que era lo que más fuerte tenía el mural [se refiere en este caso al mural de Rosa Nahuelquir]” (Entrevista a PP, Marzo de 2024); “Se ve que hay algunos rostros, o algunas temáticas, algunas personas les molesta -sostenía otro-. (...) le tapan los ojos, o sea, se ve que la atacan” (Entrevista a MP, Marzo de 2022).

Con todo, el lenguaje de destrucción utilizado en cada contexto -la “censura” del mural de Rosa Nahuelquir y el “ataque” a los otros murales- merecen algunas reflexiones. Los murales proceden poniendo en juego dos tipos de evidencias, la evidencia de una óptica y la de una presencia material, háptica, permanente. Sin embargo, el acto de eliminación del mural de Rosa por parte de funcionarios locales muestra no solo la incomodidad que provocó la imagen sino, sobre todo, el temor que despertó, la amenaza que suponía su exhibición y la necesidad de establecer medidas de disciplinamiento y control. Tapar completamente así su huella, pero mostrando el gesto o la *performance* de su eliminación, empezando por sus ojos, fue parte de una estrategia política gubernamental de exhibir y afirmar a toda la comunidad su ejercicio de soberanía sobre el espacio público, sobre aquello que puede circular y sobre lo que no debe ser visto por el miedo que esas reflexiones y vínculos cotidianos pueden despertar a futuro.

Por el contrario, hay en la acción de tachar, sobre-escribir y dibujar esvásticas, por parte de una autoría desconocida, una actitud selectiva que busca combatir ciertas imágenes o -retomando una noción de Gruzinski (1994)- entablar una “guerra de imágenes”. Guerra que, a mi entender, no está simplemente vinculada con el miedo hacia el otro, sino con el deseo de construir otra imagen centrada en exponer el placer de su destrucción y el daño hacia lo que se concibe como un “enemigo”. Desde 2017, como describí, ciertas condiciones emocionales y afectivas en curso impulsadas por políticas represivas estatales fueron dando lugar, entre un sector de la población, al deseo de embestir a ese enemigo que serían ciertas imágenes mapuches y lo que estas imágenes proyectan y hacen. Más aún, de volver exhibible y permanente la imagen del rechazo y lo intolerable. Hacer del mural un lugar de enfrentamiento, una batalla ideológica y extender, a las imágenes, la “guerra” con la que se definió el escenario local en esta época más reciente. Destruir aquello en lo que el “otro”, entendido como un enemigo, cree y apuesta, para exponer una imagen de esa destrucción que es, quizá, tan o más importante que el ejercicio de dañar la imagen. Frente a ello, tapar los ojos, impedir ser vistos por quienes se vuelven una amenaza y hacer público y permanente que hay algo que no se va a poder

cambiar: “como está siempre ahí la mirada de Santiago –me decía un muralista– la tapan con aerosol” (Entrevista MP, Marzo de 2022). Fanon (2009) decía que el odio pide existir y quien odia debe manifestar ese odio mediante actos. Actos que importa que perduren en la mirada de los murales, de la de los muralistas que acompañan y de la sociedad en su conjunto.

A modo de Cierre: El mural como síntoma

Como otros lenguajes artísticos visuales que reconstruyen memorias alterizadas y subordinadas, en los murales se anudan tres temporalidades: el tiempo del acontecimiento, el de su elaboración y el de quien observa la imagen. Pero, a diferencia de otras artes visuales, su gran potencial político reside, en este caso, en su factura colectiva, su carácter iconográficamente cambiante y su emplazamiento en el espacio público cotidiano. En efecto, las imágenes no hablan solo de lo ocurrido sino de las condiciones que habilitan su construcción, transmisión y efectos en un espacio-tiempo específico. Esas condiciones tuvieron particularidades que se expresaron a través de distintos agentes que llevaron adelante diferentes actos de iconoclasia en estas localidades, haciendo del territorio de estos murales, un palimpsesto que acumula capas sobre capas de violencia visibles hasta el día de hoy.

Dos imágenes ponen en acto estos murales que, por dislocadoras en el pensar, sentir y actuar, resultaron amenazantes para el orden dominante. Por un lado, aquella de los montajes iconográficos propiamente dichos, que discuten en su presencia cotidiana el racismo y la “colonialidad del ver” (WINCKLER, 2021). Por otro, la del derecho y la autoridad sobre lo que es público y se ha definido de dominio de “todos”, pero que, sin embargo, suele ser de exclusiva reserva de lo que designan los agentes del Estado. Durante el año 2018, de hecho, mientras algunos murales eran dañados, los concejales de El Bolsón votaron una ordenanza que declaraba retirar “la cartelería [murales] no autorizada”. Aun cuando la ordenanza no fue ejecutada, los funcionarios sostenían: “Son hermosos artísticamente, y el reclamo es justo, pero no queda estéticamente adecuado que nosotros nutramos a la plaza Pagano²⁷ de una serie de carteles que imposibilitan la visión, que pueden ser un peligro por cómo están puestos, y sobre todo pensar de que yo no soy dueña de espacio público”. En una conversación informal, en 2022, un secretario del Concejo Deliberante de El Bolsón me señaló con enojo que la mayor parte de los murales habían sido “impuestos” sin autorización del municipio y agregó su desacuerdo tanto respecto a su contenido como a la falta de solicitud de permiso gubernamental para emplazarlos.

Después de las acciones de destrucción emprendidas sobre estos murales, durante la pandemia, en un contexto de crisis en el que las extremas derechas fascistas se amplifican a nivel mundial (FEIERSTEIN, 2023), se organizan públicamente en la región algunos sectores antimapuches con discursos y acciones racistas heterogéneas. Se crea una organización constituida por sectores con mucho poder económico²⁸ y otra, denominada Legión Nacional Patriota, que operó de manera anónima invitando a “cazar mapuches”. El nombre de esta última evoca la forma en que en 1920

se autodenominó un grupo de choque parapolicial de extrema derecha en Argentina²⁹. La zona de la ruta donde se encuentra la recuperación territorial de la lof Lafken Winkul Mapu, en Villa Mascardi, fue colmada de banderas argentinas. Se sucedieron varias movilizaciones de la sociedad civil con carteles contra los mapuches. Desde 2021 circulan también foros, páginas *web*, redes sociales y mensajes de *whatsapp* que, con distintos acentos, los definen como violentos, una amenaza a la soberanía nacional, la propiedad privada, la seguridad del ciudadano y, en algunos casos, la seguridad jurídica de las inversiones. En 2021, en el “Día de la Tradición”, un grupo de hombres a caballo con rebenques y facones, al grito “viva la patria”, ataca a mapuches que se estaban manifestando para pedir justicia por el asesinato del joven, Elías Garay, de la lof Quemquemtrew, quien había sido asesinado en el marco de la recuperación territorial de esta lof³⁰. Luego, este mismo grupo de hombres arremete contra otros mapuches que estaban fuera del hospital, esperando saber el estado de Gonzalo Cabrera, otro joven mapuche que, en el asesinato a Elías Garay, había sido herido de bala. Al día siguiente de estos sucesos, el intendente de El Bolsón felicita y agradece a esos hombres por su “valiente actitud ciudadana”.

En suma, sabemos que la imagen es un acto que crea la realidad política. Históricamente, la política ha producido imágenes para legitimarse y configurar un pasado-presente y futuro como vehículo de comunalización y de construcción de alteridades no deseables. A la inversa, la imagen ha sido una estrategia para expresar desacuerdos políticos, restituir humanidad a los muertos, enaltecer saberes soterrados y comprometer a los espectadores a un pedido de justicia (MAZZUCHINI, 2021). Las imágenes de estos murales, con sus borramientos y tachaduras, son, en todo caso, síntomas de una época de crisis compleja, de alcance incluso internacional, en la que se confronta la lucha por otros mundos posibles y una violencia, discursos de odio y racismo que no son recientes; pero que, particularmente en esta región, históricamente definida sin indígenas y entendida como armónicamente ligada a la naturaleza y lo natural, alcanzó una intensidad y dimensión pública muy extrema, orientada a hacer visible el placer de la destrucción del “otro”; o dicho con los términos en danza, orientada a crear y estampar una imagen de guerra contra lo que ha sido definido y sentido como lo abyecto.

Notas

¹ Las campañas militares desarrolladas en la Patagonia Argentina hacia 1879, conocidas bajo el eufemismo “Conquista del desierto”, supusieron la expropiación de la soberanía territorial indígena en manos del Estado nacional; la matanza de gran parte de esta población; la constitución de sus ancestros y materialidades de la vida cotidiana y sagrada como patrimonio a exhibir en museos nacionales; su desestructuración familiar y política; el desplazamiento forzado de muchos sobrevivientes a campos de concentración y espacios laborales alejados de la Patagonia; y el arrinconamiento de otros en espacios designados como “tierras fiscales” que no tenían interés para el capital. El Estado nacional fundó su soberanía a partir del genocidio indígena (DELRIO *et al.*, 2010) y desde entonces, se implementaron políticas asimilacionistas en las que los indígenas fueron incorporados subordinadamente al proyecto nacional blanco, europeo, civilizado y capitalista, sufriendo continuos despojos territoriales, desplazamientos de ámbitos rurales a urbanos, denegaciones de títulos de propiedad y experiencias de violencia física, simbólica y epistémica, que incidieron, hasta hoy, en sus autopercepciones, sus maneras de adscripción y sus modos de lucha.

² La legislación de estos derechos a partir de la reapertura democrática de 1983 está vinculada con luchas indígenas encaradas a nivel nacional e internacional y con directrices de organismos internacionales. Sin agotar la cantidad de leyes, decretos, resoluciones y articulados dictados en torno a los pueblos originarios en Argentina, me importa señalar que, en 1985 se dicta la Ley nacional No. 23302, que crea el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI), define quién es “indígena”, reconoce el funcionamiento de las “comunidades indígenas” bajo la figura jurídica de asociaciones civiles y establece una política específica a seguir respecto a los pueblos originarios. Desde entonces, se han dictado leyes específicas a nivel nacional y provincial, ratificaciones y adhesiones a normativas internacionales –por ejemplo, al Convenio 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales o a la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, respectivamente– y se han establecido artículos específicos de derechos en el marco de leyes que regulan cuestiones vinculadas con la educación, el ambiente, etc. Un hito importante en materia de dictado de normas jurídicas, ha sido la introducción de un artículo específico en la reforma de la Constitución Nacional en 1994, que reconoce la preexistencia de los pueblos indígenas y una serie de derechos; entre ellos, el derecho a la propiedad de sus territorios ancestrales y su participación en la toma de decisiones. Las provincias también dictaron leyes y artículos de reconocimiento de derechos de los pueblos originarios en el marco de sus reformas constitucionales e, incluso, algunos municipios lo hicieron. Estas leyes y articulados no siempre coinciden entre sí y algunas se contradicen con el corpus legislativo nacional. En lo que respecta al problema territorial, en 2006, se declaró la Ley de emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras tradicionalmente ocupadas por comunidades indígenas, que fue derogada en 2024, y en 2010 se creó por decreto (Decreto No. 700) la Comisión de análisis e instrumentación de la propiedad comunitaria indígena, pero hasta la fecha no se ha dictado una ley de propiedad comunitaria.

³ Cabe aclarar que no todos los murales son pinturas realizadas sobre paredes. Muchos fueron elaborados sobre la base de chapas o MDF y atados a postes.

⁴ El espacio donde se encuentran los murales –y no sólo los autores de su creación– incide en el objetivo de su elaboración, sus posibles interlocutores y su propuesta estético-política.

⁵ La investigación se nutre del relevamiento de documentos de archivos estatales municipales y provinciales, fuentes periódicas, imágenes y discursos difundidos a través de redes sociales y entrevistas y conversaciones informales mantenidas con secretarios y concejales del estado local, muralistas y personas que participaron en la elaboración de los murales.

⁶ Los cambios en los murales surgen cuando estos deben ser reparados, sea por deterioro natural o daño intencional.

⁷ Entre ellas, la agrupación “Ni una menos”, sindicatos, la “Asamblea Comarcal contra el Saqueo”, el “Movimiento de trabajadores excluidos”, el “Colectivo Santiago Maldonado” etc.

⁸ Aun cuando no va a ser materia de análisis de este escrito, cabe aclarar que, junto a estos proyectos de murales instalados en zonas céntricas, también hay otros que fueron promovidos por centros comunitarios y bibliotecas populares e, incluso, por escuelas que han sido realizados en las paredes de estas instituciones en sus respectivos barrios o parajes.

⁹ El objetivo de singularizar a personas mapuches en particular, no tiene como propósito mostrar individualidades sino subjetividades que importan vinculadas con determinados colectivos y trayectorias de pertenencia que históricamente han estado acechados por la violencia estatal y del capital.

¹⁰ Usualmente es el caso de los retratos de sujetos que fueron matados. En algunos incluso se pone la fecha en que murieron.

¹¹ Rafael Nahuel era miembro de la lof Lafken Winkul Mapu y fue asesinado en 2017 en el marco de un violento operativo de desalojo territorial encarado por las fuerzas de seguridad nacional. El mural incluye una imagen de su rostro que circuló en todo el país, un *kultrun* detrás y la frase “que siga nuestra lucha” en mapuzungun.

¹² Agradezco la cortesía de Gabriel Verge.

¹³ Disponible en: <https://www.noticiasdelbolson.com.ar/2017/04/ante-el-atentado-contra-el-mural-por-la.html>. Acceso en 11/02/2026.

¹⁴ En los últimos años, varios mapuches comenzaron a apelar a la noción de *lof* en sus reclamos de derechos territoriales. Se trata de un término en mapuzungun que refiere a una forma de organización político-familiar y territorial mapuche, que involucra tanto los vínculos con humanos como con fuerzas no humanas.

¹⁵ El Centro de Actividades Juveniles (CAJ) fue un programa del Ministerio de Educación realizado en varias provincias a partir del año 2001. Su propósito era abrir proyectos de participación juveniles que sirvieran como espacios de expresión, de valoración de sí mismos y de los otros, y de contención. Ha estado articulado con la mejora de la acción educativa de las escuelas y ha buscado responder “a las necesidades, intereses culturales y sociales, de participación, de recreación y de desarrollo artístico-expresivo de los jóvenes”. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005200.pdf>:4. Acceso en 12/12/2024.

¹⁶ El muralista que dictaba el taller y realizó el primer mural de Rosa Nahuelquir enmarca además la elección del tema del mural en un contexto en el que se estaba discutiendo en la región y entre algunos profesores de historia de la escuela, el problema de la falta de acceso al Lago Escondido por parte del magnate Joe Lewis, el dinero que éste había otorgado al hospital público y las marchas públicas contra la minería frente a algunos cateos que se habían realizado en territorios de comunidades indígenas (Entrevista a PP, 17 de Marzo de 2023).

¹⁷ La cantidad de lluvia durante ese año impidió su ejecución antes del cambio de gobierno municipal.

¹⁸ Entre otras, notas en las que interviene el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI), apoyando en este caso su elaboración.

¹⁹ Agradezco la gentileza de Gabriel Verge.

²⁰ La historia y censura del mural fue filmada y subida a la web en el año 2016 (El mural de Rosa, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iunth1unmel>). Durante ese año se realiza nuevamente el mural bajo el apoyo del nuevo gobierno municipal y con la declaración de interés municipal por el nuevo Concejo Deliberante. Aun cuando el tema era el mismo, la estética del mural se modificó, tanto en lo que refiere al color como a los dibujos que acompañan a Rosa, su postura, su gestualidad, sus manos quitando el candado de Benetton de las cadenas a su territorio. En 2022, un fuerte temporal de nieve derrumba todo el edificio del gimnasio y con ello, también el nuevo mural.

²¹ Hacia muchos años que en *Puelmapu* (Patagonia argentina) no se levantaba la figura de *machi*. A través de un *machi* de *Wallmapu* (Patagonia chilena), esta adolescente se entera sobre sus capacidades especiales de machi e inicia el proceso de aprendizaje para pasar de ser *machil* a *machi*.

²² Esta última clasificación se ha enmarcado en la Ley Antiterrorista sancionada en el año 2007.

²³ Canal 13, Programa Periodismo para Todos, 24/10/2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=y5hwNeDKQck>. Acceso en 09/09/2024.

²⁴ Hay otros murales de indígenas asesinados que se fueron agregando e incluso otros murales de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel. Aquí detallo sólo los que sufrieron distintos actos de iconoclasia en estas dos localidades.

²⁵ El caso del mural de Santiago Maldonado fue un caso particular, ya que fue realizado y atacado en distintos lugares del país. En Lago Puelo, localidad limítrofe con El Bolsón y El Hoyo, fue rayado con un objeto punzante en los ojos y tachado con aerosol rojo en varias oportunidades. En cada oportunidad que el mural aparecía dañado, el grupo muralista lo volvía a hacer con imágenes diferentes, hasta que, finalmente, decidieron cambiar la imagen del mural. Uno de los muralistas sospecha que, por el trazo de los ataques, fueron realizados por la misma persona.

²⁶ Disponible en: <https://x.com/revistacitrica/status/1017914185848586240?lang=ar>. Acceso en 11/08/2026.

²⁷ Plaza principal de El Bolsón donde se encuentran los órganos de gobierno y se realiza la feria artesanal, espacio que congrega a numerosos turistas desde hace muchos años en la localidad.

²⁸ Me refiero a Consenso Patagonia y sus diferentes “mesas” locales, que llevan como lema la apelación a la paz –“Por una Patagonia en Paz y Sustentable”– mientras implícita y explícitamente ubica a los mapuches en el lugar del enemigo.

²⁹ Bajo el nombre “Liga Patriótica Argentina” se organizó un sector de la sociedad civil, de ideología nacionalista, antisemita, fascista, racista y anti izquierdista. Esta organización actuó como grupo de choque en los actos de violencia y asesinatos ocurridos en lo que se denominó la “Semana Trágica” en Buenos Aires (1919) y la “Patagonia Rebelde” (1922) en la provincia de Santa Cruz.

³⁰ El 21 de Noviembre dos individuos con armas ingresaron al territorio de Lof Quemquemtrew, en Cuesta del Ternero, y dispararon a Elías Garay y Gonzalo Cabrera. Mientras el primero muere, el segundo es trasladado con urgencia al hospital en un estado de mucha gravedad. Los particulares estaban vinculados con quien tenía la concesión de pinos del territorio recuperado. Dado que desde un inicio la lof era vigilada y estaba cercada por fuerzas de seguridad que impedían el ingreso de alguien externo, se sospecha la connivencia entre estas fuerzas estatales y los dos particulares que ingresan con armas.

Referencias

- ALVARADO LINCOPI, Claudio; QUEZADA VÁSQUEZ, Ivette. Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización. **Corpus** [En línea], v. 11, n. 1, 2021. Disponible en: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4560> . Acceso en 09/08/2024.
- BENJAMIN, Walter. Tesis de filosofía de la historia. Santiago: **Revolta Global/Formacio**, 1982 [1955].
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BRIONES, Claudia; RAMOS, Ana. Los porqués del “de acá nos van a sacar muertos”. Procesos de recuperación de tierras en la Patagonia Norte. **Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas**, v. 9, n. 17, p. 9-43, 2020.
- COLOMBO, Georgina; RAMOS, Ricardo; GARCÍA, Roque. **Arte y poder en el espacio público**. Arte, patrimonio, memoria y acción política. El Bolsón: IDFC, 2024.
- CRESPO, Carolina. Los lindes de la interculturalidad: Patrimonio, violencia institucional y derechos humanos en la política indigenista Argentina (2016-2019). **Revista del Museo de Antropología**, v. 13, n. 2, p. 267-278, 2020.
- CRESPO, Carolina. Imágenes de la violencia. **Actas del XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria**, organizadas por el Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires, 2023. Disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_34/crespo_mesa_34.pdf. Acceso en 03/08/2024.
- DELRIO, Walter; LENTON, Diana; MUSANTE, Marcelo; NAGY, Mariano; PAPAIZIAN, Alexis; PÉREZ, Pilar. Del silencio al ruido en la Historia. Prácticas genocidas y Pueblos Originarios en Argentina. **III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”**. Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. Disponible en: http://170.210.71.26/pueblos_indigenas/imagenes/2_%20silencio_ruido.pdf . Acceso en 03/08/2024.
- DELRIO, Walter. La lucha de los mapuches y sus estereotipos. **Nueva Sociedad**, v. 9, p. 1-4, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Las imágenes son un espacio de lucha. Entrevista con Amador Fernández-Savater. **Diário Público**, 18 dez. 2010. Disponible en: <https://www.publico.es/opinion/hemeroteca/imagenes-son-espacio-lucha.html>. Acceso en 08/08/2024.
- FABARON, Ana Clara. **Las batallas del color**. Prácticas de imagen al sur de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2019.
- FANON, Franz. **Piel negra, máscaras blancas**. Madrid: Akal, 2009.

- FEIERSTEIN, Daniel. **La construcción del enano fascista**. Los usos del odio como estrategia política en Argentina. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2023.
- FREEDBERG, David. **Iconoclasts and their motives**. Netherlands: SDU Publishers Maarssen (Gerson lecture, 2), 1989.
- FREEDBERG, David. The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm. **Social Research: An International Quarterly**, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016.
- GUARINI, Carmen. Memoria Social e imagen. **Cuadernos de Antropología Social**, v. 15, p. 113-123, 2002.
- GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes**. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- JIMENO, Miriam. Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. **Antípoda**, v. 5, p. 169-190, 2007.
- LARSEN, Jonas; URRY, John. Gazing and Performing. **Society and Space**, v. 29, n. 6, p. 1110-1125, 2011.
- MAZZUCHINI, Santiago Roberto. Dislocar los rostros: imágenes, cuerpos y formas de construcción de identidades colectivas. **Estudos em Comunicação**, n. 24, p. 197-208, 2017.
- MAZZUCHINI, Santiago Roberto. Mártires, héroes y víctimas: estética y política en las imágenes de Santiago Maldonado. **Avances del Cesor**, v. 18, n. 25, p. 1-25, 2021.
- MAZZUCHINI, Santiago Roberto. 20 años de insistencia: las imágenes de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en la estación. **Aletheia**, v. 13, n. 25, p. 1-11 2022.
- MITCHELL, William J.T. What Do Pictures “Really” Want? **The MIT Press**, v. 77, p. 71-82, 1996.
- MITCHELL, William J.T. Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. **Estudios visuales**, v. 1, p. 17-40, 2003.
- NOVARO, Marcos. Espíritus ancestrales del Wall Mapu contra el Estado liberal. **Diario La Nación**, 8 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/espiritus-ancestrales-del-wall-mapu-contra-el-estado-liberal-nid2089370/> . Acceso en 06/03/2026.
- POOLE, Deborah. **Visión, Raza y Modernidad**. Una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- RAMOS, Ana Margarita. La memoria enactiva, las alianzas y la intolerancia política. In: VERDUM, Ricardo; RAMOS, Ana (orgs.). **Memórias, Violências e Investigação Colaborativa: Contribuições teóricas, metodológicas e ético-políticas ao fazer etnográfico**. Río de Janeiro: Editora /E-papers, 2020. p. 327-344.
- RIAÑO ALCALÁ, Pilar. Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. **Íconos**, v. 21, p. 91-104, 2005.

WINCKLER, Greta. Repertorios iconográficos en tensión: miradas contrapuestas en una experiencia de montaje. In: LUCERO, María Elena (coord.). **Poéticas de la interpelación: espacios y visualidades públicas**. Rosario: HyA ediciones, 2021. p. 100-112.

ZELKO, Dani (org). Reunión: Winkul Mapu. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2021. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/cronica/reunion-lof-lafken-winkul-mapu>. Acceso en 09/02/2026.

RESUMEN: Este artículo analiza, desde una perspectiva antropológica, las constelaciones de tensiones y violencias que se expresan en las imágenes de ciertos murales de memorias indígenas de El Bolsón y El Hoyo, en la Comarca Andina del Paralelo 42°. Examina estos murales como experiencia y como gesto, atendiendo a las relaciones y prácticas que se gestaron en su contexto de producción y las que devinieron de sus efectos de presencia e insistencia. El artículo apunta a argumentar que estos murales deben ser vistos como síntomas de una crisis epocal profunda y compleja en los que colisionan memorias, miradas y violencias de un racismo hoy recrudescido.

Palabras clave: murales, memorias indígenas, violencias, crisis, Comarca Andina del Paralelo 42°

CAROLINA CRESPO (carolcres@hotmail.com) es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (ICA-UBA, Argentina), profesora de la carrera de grado de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina) y de seminarios de posgrado de esta misma casa de estudios. Doctora en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina) y Licenciada en Ciencias Antropológicas por la misma universidad (UBA, Argentina).

 <https://orcid.org/0000-0002-1186-1290>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados relacionados a este artigo estarão disponíveis mediante solicitação ao autor correspondente.

Recebido em: 10/02/2025
Aprovado em: 27/05/2025

Editora responsável: Kátia Sento Sé Mello