

OTROS ARTÍCULOS

Ortemberg, Pablo (2016). "Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy", *TAREA*, 3 (3), pp. 96-125.

RESUMEN

El 15 de julio de 2015 se inauguró en Buenos Aires la escultura de Juana Azurduy de Padilla, obsequio del gobierno de Bolivia a la Argentina. La obra en bronce de gran tamaño, encargada al artista argentino Andrés Zeneri, se emplazó en el parque que se encuentra detrás de la Casa de Gobierno, en reemplazo de la estatua de Cristóbal Colón. Este trabajo presenta un análisis del entrecruzamiento y condensación de sentidos artísticos, culturales y políticos que encierra la pieza dentro del campo escultórico actual en Buenos Aires. Para ello se indaga tanto en lo simbólico de la obra como en su contexto de producción, los espacios que construye y las interacciones que suscita. Se utilizan como fuentes la prensa periódica, sitios web institucionales, documentos de los archivos históricos de los ministerios de Relaciones Exteriores de la República Argentina y de la República de Chile, material filmico disponible en la web, entrevistas y observaciones de campo realizadas por el autor.

Palabras clave: *Escultura pública, Juana Azurduy, entrecruzamientos de sentidos, interacciones.*

ABSTRACT

On July 15, 2015, a sculpture—a gift from the government of Bolivia—was dedicated to Juana Azurduy de Padilla in Buenos Aires. The big figure in bronze, commissioned to Argentine artist Andrés Zeneri, was located in the park behind the government palace, replacing a previous statue to Christopher Columbus. This paper analyzes the intersection of aesthetic, cultural, and political meanings this sculpture brings to the city's sculptural landscape. In order to do this, it studies the work's symbolism, its context of production, and the interactions and the uses of the space it enables. The analysis is based on press coverage, institutional websites, Argentine and Chilean diplomatic documents, online-available films, interviews, and my own fieldwork.

Key words: *Public sculptures, Juana Azurduy, intersection of meanings, interaction.*

Fecha de recepción: 18 de abril de 2016

Fecha de aprobación: 7 de julio de 2016

MONUMENTOS, MEMORIALIZACIÓN Y ESPACIO PÚBLICO: REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA ESCULTURA DE JUANA AZURDUY

Pablo Ortemberg
CONICET-UBA-CEHP/UNSAM

I. TRES CAMPOS ESCULTÓRICOS: INTERACCIONES

En su reciente visita a la Argentina, el presidente de Francia cumplió, desde el primer momento de su arribo y acompañado de su par argentino, con el protocolo de depositar una ofrenda floral en el monumento al Libertador General José de San Martín, ubicado en la plaza homónima en el barrio de Retiro. Esta ceremonia pública y solemne concierne a los funcionarios extranjeros de alto rango y se realiza casi desde el emplazamiento de la escultura. Abre en estos casos una abigarrada agenda, por lo general destinada a sellar acuerdos bilaterales y escenificar el estrechamiento de lazos entre los países representados en las figuras de sus ministros o mandatarios. El presidente de EE. UU. también tenía previsto cumplir con este rito al principiar su visita pocas semanas más tarde, pero por motivos de seguridad rindió los homenajes en el mausoleo del prócer dentro de la Catedral

Metropolitana.¹ Los ministros extranjeros, en especial los de países de la región, desde finales del siglo XIX suelen obsequiar a la Argentina homenajes similares cada 17 de agosto en este lugar de memoria patrio. Durante los pocos días que permanecieron en el país, ambos presidentes coincidieron, además, en su petición de incorporar en el itinerario una visita al Parque de la Memoria, situado en Costanera Norte, para homenajear ese espacio de memoria y monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Desde un pequeño muelle al final del recorrido, arrojaron flores al río, tal como lo ha establecido la costumbre. Así, un doble rito decimonónico –y aparentemente inercial en el siglo XXI– en torno a la escultura y mausoleo del “padre de la patria” convive con otro –no exento de controversias, sobre todo con la presencia norteamericana– vinculado al espacio y monumento conmemorativos de un trauma reciente.

Si nos remontamos apenas en el tiempo, dos semanas antes de concluir su mandato, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner decidió pronunciar un discurso de despedida desde el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA); y posteriormente, su último acto público, horas antes del cese de su gestión, consistió en la inauguración del busto de su antecesor y fallecido esposo Néstor Kirchner. La pieza está destinada a ocupar el Salón de los Bustos de Casa de Gobierno, de acuerdo con una tradición inaugurada por el presidente Julio A. Roca en 1883 (aunque podríamos identificar como remoto antecedente americano la sala de retratos de virreyes de los palacios de gobierno).² El ex presidente tuvo entonces su re-presentación oficial en la Casa Rosada.³ Así, nuevamente un discurso de balance y despedida desde el espacio “monumentalizado” –en el sentido amplio del término– más significativo sobre la última dictadura y promovido especialmente durante la gestión kirchnerista, se completaba con otro, vinculado a la inauguración de la escultura de cánones decimonónicos del ex presidente.

1 *Clarín*, 10 de marzo de 2016. Disponible en: http://www.clarin.com/politica/Buscan-Obama-San-Martin-Catedral_0_1537046704.html. Obama había cumplido con la ceremonia de homenaje días antes durante su visita a Cuba ante el monumento a José Martí.

2 Sitio oficial de la Casa Rosada: <http://www.casarosada.gob.ar/informacion/eventos-destacados-presi/527-el-hall-de-honor>. La ceremonia del corrimiento del velo la llevó a cabo junto con el presidente de Bolivia, Evo Morales. *La Nación*, 9 de diciembre de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1852728-en-su-ultimo-acto-cristina-presento-el-busto-de-nessor-kirchner>; <http://www.lanacion.com.ar/1852663-asi-es-el-busto-de-nessor-kirchner-que-presentara-cristina-en-su-ultimo-acto-publico-como-presidenta>.

3 El Decreto 4022 de 1973 establece que deben pasar por lo menos dos períodos presidenciales para la instalación del busto. <http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/cdhgarantias/expedientes%20estudio%20asesores/decreto%201872.06.htm>. Otro busto de Néstor Kirchner había sido inaugurado el mismo año en el Patio de los Presidentes, en el Congreso. La fecha conmemoraba los cinco años de su fallecimiento. Sobre la re-presentación de la autoridad, el clásico Louis Marin. *Le Portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Todavía un poco más atrás en el calendario, en un estratégico intento para ganar votos peronistas días antes del balotaje, el candidato presidencial Mauricio Macri inauguraba en la capital la estatua de Juan Domingo Perón, con el nombre “Todos unidos triunfaremos”. La frase, extraída de la marcha peronista, fue presentada por el candidato como una ratificación de su eslogan de campaña sobre la necesidad de “armar equipos” y terminar con el “autoritarismo”. La escultura del que fuera tres veces presidente de los argentinos estaba a la espera de ser realizada desde 1986, cuando se aprobó por ley gracias a la iniciativa del diputado Antonio Cafiero. En la ceremonia de inauguración estuvieron presentes varios líderes históricos del justicialismo y el poderoso sindicalista Hugo Moyano. El candidato Macri, sin embargo, durante toda la campaña se mantuvo lo más alejado posible de los monumentos memorialistas asociados a la última dictadura y a la lucha por los derechos humanos, una arena que decidió pisar recientemente como presidente al conocerse la agenda de visita solicitada por François Hollande y Barack Obama.

Más allá de las constantemente renovadas batallas culturales y de marketing político en las que los homenajes cobran siempre nuevos sentidos, es importante señalar que la persistencia del culto a las estatuas y bustos de personajes notables no es un fenómeno exclusivamente porteño, como evidentemente tampoco lo es la monumentalización memorialista. Por ejemplo, el historiador Jacques Lanfranchi nos recuerda que entre el 2005 y el 2013, la alcaldía de París inauguró cuatro monumentos de “grandes-hombres”: una estatua de Tomás Jefferson, inaugurada junto con el alcalde de Washington; una escultura a la memoria del general Dumas, primer general mulato, padre y abuelo de los célebres escritores (aunque se trata de una escultura no figurativa); un busto de Gastón Monnerville, antiguo presidente del Senado y nieto de esclavos; y otro de Habib Bourguiba, antiguo presidente de la República de Túnez (el busto fue vandalizado en dos ocasiones).⁴

Ahora bien, tal como observamos con los ejemplos precedentes más inmediatos, la vida oficial en torno al patrimonio escultórico público de Buenos Aires, como también en otras ciudades del mundo, se ha caracterizado por hacer coexistir, y en ocasiones interconectar mediante discursos y acciones, el campo memorialístico más innovador, desde el punto de vista estético, con el de la escultura tradicional del personaje notable, cuya desaparición como verificamos parece estar lejos de producirse. El caso de la escultura guerrera de Juana Azurduy, inaugurada en Buenos Aires el 15 de julio de 2015, condensa, a nuestro parecer, en forma extrema

4 Jacques Lanfranchi. *Les statues des héros à Paris. Les Lumières dans la ville*. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 5.

buena parte de las posibilidades que pueden llegar a adoptar estas interconexiones vernáculas. En las páginas que siguen, plantaremos algunas reflexiones sobre esta obra con la intención de enriquecer el debate actual sobre los usos de los monumentos y el espacio público en la ciudad de Buenos Aires. Así, los objetivos del presente trabajo consisten, en primer lugar, interpretar los significados estéticos, políticos y culturales de la obra. Analizar cómo participa la pieza de los lenguajes escultóricos disponibles en torno a la figura de las heroínas latinoamericanas en su cruce con las narrativas indigenista y de exaltación del mestizaje. En segundo lugar, pretendemos analizar los modos en que la obra se articula, desde su contexto de producción, con los sentidos políticos movilizados con especial intensidad en los últimos años por los gobiernos de Evo Morales, en Bolivia, y Cristina Fernández de Kirchner, en Argentina. La guerrillera altopereana pasó a ser un símbolo idóneo para canalizar demandas de diferentes movimientos sociales y a su vez condensar diferentes valores proyectados por los dos gobiernos desde sus ejecutivos. En este punto desarrollamos en particular la hipótesis de que el símbolo Juana Azurduy contribuyó a la transferencia de carisma de la épica independentista hacia las luchas contemporáneas por los derechos humanos, especialmente en las causas donde la cuestión de género es central. Es desde este marco en que también procuraremos entender el lugar otorgado a Juana Azurduy en la batalla cultural que se libró en Argentina con especial virulencia durante los festejos del Bicentenario. Finalmente, es nuestra intención analizar la obra dentro de la tradición de “esculturas diplomáticas”, una dimensión que no ha sido suficientemente examinada para este caso. El trabajo se apoya en bibliografía secundaria y en prensa periódica, sitios web institucionales, documentos de los archivos históricos de los Ministerios de Relaciones Exteriores de Argentina y de Chile, además de entrevistas propias y observaciones de campo.⁵

En forma esquemática, es posible, en principio, distinguir la convivencia actual de tres campos de la escultura pública en la ciudad de Buenos Aires. Por un lado *existe* la temática relativamente reciente de los memoriales de eventos traumáticos (masacres, holocausto, esclavitud, desaparecidos y demás tragedias colectivas), donde los monumentos parecen en general avanzar en la experimentación estética y la búsqueda de nuevas fórmulas creativas.⁶ En esta línea, la arquitectura desempeña un papel preponderante, además de la escultura. Por supuesto, los referentes

5 Una versión preliminar de este trabajo fue expuesta en la mesa de debate sobre monumentos dentro del ciclo “Cabildos Abiertos” en el Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo en la que participaron los artistas Andrés Zerner y Daniel Santoro, el 27 de agosto de 2015.

6 Existe una vasta bibliografía sobre el tema en nuestro país, por ejemplo, Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI, 2003.

internacionales ya clásicos son el Memorial a los Veteranos de Vietnam en Washington (1982) y el del Holocausto, en Berlín (2005). Otros ejemplos internacionales pueden ser los proyectos, concursados y por encargo, del arquitecto argentino Julian Bonder en EE. UU. y Francia, sobre temas como el 11 de Septiembre o la esclavitud. En lo que concierne a la ciudad de Buenos Aires, los arquitectos Gustavo Nielsen y Sebastián Marsiglia ganaron en 2009 un concurso internacional para realizar el Monumento Nacional a la Memoria de las Víctimas del Holocausto Judío, el cual fue inaugurado el 26 de enero de 2016, en la Plaza de la Shoá, sobre la intersección de las avenidas Libertador y Bullrich. Por su parte, el monumento en forma de herida abierta hacia el río del Parque de la Memoria convive con ocho esculturas en la actualidad, la mayoría elegidas por concurso y algunas por invitación (nueve de ellas todavía por construir). Este Parque tuvo existencia legal en 1998 y desde entonces atravesó diversas etapas para su concreción en las que proliferaron –como es inherente al tema de la memoria histórica– interesantes debates en su concepción. Asimismo, el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) se ha caracterizado por la intervención de arquitectos sobre los edificios originales para adecuarlos a guiones museísticos sin apuesta al arte escultórico ya sea abstracto o figurativo.⁷ En general, en la línea memorialista no resultan frecuentes las obras figurativas. Cuando esta dimensión aparece, suele estar asociada a la fragilidad de las víctimas despojadas de cualquier sentido épico y se expresa en escalas pequeñas que refieren al orden de lo cotidiano y cercano. Son elementos minúsculos en comparación con la elocuencia de los espacios pensados como protagonistas de la “monumentalización”. Estos espacios proponen un tipo de interacción con el público basado en el propio transitar que se pretende debe acompañar la reflexión.⁸ Pensemos acaso en la escultura figurativa de tamaño natural del militante adolescente desaparecido Pablo Míguez, flotando su frágil pequeñez en la desoladora inmensidad del Río de la Plata.⁹

7 Solo cuenta con una escultura contemporánea no figurativa de León Ferrari que representa la carta abierta a la Junta de Rodolfo Walsh.

8 Es abundante la bibliografía sobre las discusiones entre los arquitectos partidarios del “antimonumento” en el Parque de la Memoria y los familiares que exigían monumentos figurativos para poder ver los cuerpos y devolverles los rostros a las víctimas del terrorismo de Estado. Ver por ejemplo Susana Torre. “Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos de los detenidos y desaparecidos”, *Memoria & Sociedad*, vol. 10, Nº 20, enero-junio, 2006, pp. 17-24; Andreas Huysen. “El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos”, *Punto de Vista*, diciembre, 2000, pp. 25-28; Graciela Silvestri. “El arte en los límites de la representación”, *Punto de Vista*, 68, 2000, pp. 18-24; y Florencia Battiti. “Arte, diseño y medias tecnológicas. El arte en las paradojas de la representación”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 41, septiembre, 2012, pp. 29-40.

9 Claudia Fontes, autora de la escultura, expone en su memoria descriptiva: “este es mi proyecto: nominal, explícito, particular, figurativo, descriptivo, personalizado, oportuno y puntual, fechado, anclado

Por otro lado, *persiste* la temática del “héroe” (individual o colectivo, de la elite o popular), de los “hombres ilustres” o “personajes notables”. Numerosas opiniones recabadas de modo informal y espontáneo (sin ánimo aquí de exactitud estadística o medición de representatividad) consideran que este tema “atrás” (término más usado); es decir, existe cierta corriente de opinión que resalta que este tipo de escultura fue propia del siglo XIX y comienzos del XX, pero que al momento actual carece de sentido artístico, social y político, especialmente cuando se trata de la figura del héroe armado. Ha sido abundantemente estudiado el sentido histórico de este sistema de representación que predominó cuando el poder político empezó a ocupar espacios de la *civitas* que antes estaban bajo la égida de la Iglesia. Coincidió con esta expansión secular, la búsqueda por parte de las elites dirigentes de padres ejemplares para los jóvenes Estados en vías de consolidación, de modo que pudieran forjar pedagógicamente –tal fue el señalamiento de un Ricardo Rojas en 1909– una identidad nacional y un sentimiento patriótico frente a la cada vez más compleja cuestión social y las oleadas inmigratorias.¹⁰ Por entonces, había que “argentinar”, o “bolivianizar”, si nos atenemos a la Azurduy de comienzos del siglo XX. Como afirma la historiadora del arte Teresa Espantoso Rodríguez, mientras el primer campo tiene entre sus finalidades pedagógicas evitar que se repitan hechos aciagos, este último selecciona hombres virtuosos para estimular comportamientos cívicos. Aunque sin el pedestal de otrora, podemos incluir recientemente en este campo las diez esculturas de deportistas argentinos “ejemplares” que proyectó desde 2014 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, para, en palabras de las autoridades, fomentar la idea de que “el deporte nos enseña y transmite valores”.¹¹ El llamado Paseo de la Gloria, en Costanera Sur, se concretó en vistas, además, de las Olimpiadas de la Juventud que tendrán lugar esta ciudad en 2018.

Finalmente, podría considerarse un tercer campo escultórico de carácter lúdico-popular en el que convergen las modestas esculturas del Paseo de la Historieta en los barrios de Puerto Madero y San Telmo, y las de los personajes del espectáculo y de la cultura popular emplazadas a lo largo

a una hora y lugar, y es en ese metro cuadrado de río donde puede adquirir significado”, en <http://proyectoidis.org/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/>.

10 José Emilio Burucúa y Fabián Campagne. “Los países del Cono Sur”, en A. Annino, L. Castro Leiva y F.-X. Guerra (coords.). *De los imperios a las naciones*. Zaragoza, IberCaja, pp. 349-381. Sobre las celebraciones patrióticas finiseculares, Lilia Ana Bertoni. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 5, 1992, pp. 77-111.

11 *La Razón*, 1 de septiembre de 2014: http://www.larazon.com.ar/ciudad/Lanzan-Paseo-Gloria-homenaje-deportistas_0_602100011.html.

de la avenida Corrientes. Las abundantes fotos subidas a las redes sociales, como postales del nuevo milenio, testimonian la recurrente interacción festiva de porteños, turistas del interior o del extranjero con estas obras a escala humana que habitan las veredas y que tienen sus raíces en las ferias de diversiones, con afinidad de sentido con la *novelty architecture*. Es más, algunas esculturas están sentadas en un banco concebido con un espacio libre para que se acomode momentáneamente el transeúnte y complete la postal. Los clisés más frecuentes son los de Mafalda, Alberto Olmedo (“Borges”), Javier Portales (“Álvarez”) y Jorge Porcel. Simultáneamente, en un intento de acercar el arte escultórico a la sociedad, el gobierno porteño inauguró en 2009 el Paseo de las Esculturas, anualmente dedicado a las obras de un artista en particular, aunque sin la dimensión lúdica de los anteriores. Si los monumentos, como expresiones artísticas, estuvieron siempre relacionados con el mensaje político, moral e identitario, también se los consideró por sus posibilidades de convertirse en atractivos turísticos y, por consiguiente, instrumentos dinamizadores de la economía local. Pese a la riqueza etnográfica que encierra este último campo y la posibilidad en general de ampliar la tipología desde otros parámetros, nuestro interés aquí consiste, tal como enunciamos arriba, en explorar los vínculos entre los dos primeros a partir del caso Azurduy.

II. LA HEROÍNA EN EL PEDESTAL: CONNOTACIONES Y TENSIONES

Ya en 1825, Simón Bolívar declaró a Juana Azurduy “heroína” del nuevo Estado y su nombre y figura (y su efígie inventada) fueron, luego de su muerte, el motivo de estatuas, estampillas, nombre de calles y plazas en la forja de la identidad nacional boliviana. En el centenario de su fallecimiento, en 1962, fue nombrada por ley “heroína nacional” en ese país, y una Convención internacional la designó en 1980 “heroína de las Américas” en el centenario de su nacimiento. En su larga vida iconográfica, por momentos se masculinizaban sus rasgos para disimular la transgresión que implicaba una mujer destacada en una actividad tradicionalmente masculina.¹² Simultáneamente, a principios de siglo xx surgía también en Bolivia, no sin controversias, el culto a un héroe colectivo,

12 Estas reflexiones pertenecen a Berta Wexler. “Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo, 1809-1825”, *Revista Historia Regional* Nº 3, Instituto Superior del Profesorado, Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp. 64 y 68-69. Ver también, Heather Hennes. “Corrientes culturales de la leyenda de Juana Azurduy de Padilla”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 2, Nº 132, 2010, pp. 93-115; Pablo Ortemberg. “Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actrices de la independencia”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)*, Vol. 22, Nº 1, Universidad de Tel Aviv, 2011, pp. 105-128.

popular, mestizo y femenino encarnado en las “heroínas de La Coronilla”, en la ciudad de Cochabamba.¹³ El monumento actual fue pensado para conmemorar el Centenario de la Independencia y reemplazar al “obelisco escolar” que se había instalado en su homenaje en 1910. Desde 1927 el aniversario de su resistencia e inmolación en la colina de San Sebastián pasó a ser, en ese país, el Día de la Madre. Mientras muchos ven en esto un simple homenaje, algunos interpretan esta resolución, del mismo modo que con la masculinización iconográfica de Juana, como formas de despolitizar a las mujeres combatientes. Es decir, o bien no pueden ser también femeninas o deben ser, ante todo, madres. En todo caso, la aceptación del monumento de las heroínas fue un proceso arduo en su momento, puesto que disputaba versiones del pasado nacional y, tal como sostiene la historiadora Laura Gotkowitz, quien ha dedicado su tesis doctoral a este tema, “las mestizas de bronce quizá despertaron tanta inquietud porque se asemejaban a las vivas”.¹⁴

Los mismos relatos decimonónicos empezaron a seleccionar ciertos personajes femeninos desde muy temprano aplicando un modelo de idealización heroica coherente con las virtudes femeninas preconizadas por la doctrina cristiana. El amor a la patria, entendido como sacrificio, sumisión, generosidad, moderación y casto desempeño, justificó la intervención de ciertas mujeres en los hechos de armas.¹⁵ Se ha tendido a resaltar la dimensión martirológica de las heroínas de las independencias, como por ejemplo el caso Policarpa Salavarrieta (“La Pola”) en Colombia, cuya iconografía y escultura en Bogotá han sido analizadas en profundidad por Carolina Vanegas Carrasco en varios trabajos, o el de María Parado de Bellido en Perú, entre otras.¹⁶ El conjunto escultórico de las mártires cochabambinas, por caso, se halla debajo de un gran cristo redentor. No obstante, al observar la escultura de Juana de

13 El 27 de mayo de 1812, el general realista José Manuel de Goyeneche atacó la ciudad de Cochabamba y fueron en su mayoría mujeres las que se parapetaron en la punta de la colina de San Sebastián. Están representados en el monumento tres mujeres, dos niños, un anciano y como figura central aparece la líder del grupo, Manuela Gandarillas, que era ciega y se la figura blandiendo su bastón-insignia.

14 Laura Gotkowitz. “¡No hay hombres!": Género, nación y las Heroínas de la Coronilla de Cochabamba, 1885-1926”, en R. Barragán y S. Qayum (dirs.): *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*. La Paz, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 1997, pp. 701-716.

15 Esta es la hipótesis que desarrolla Inés Quintero. “Las mujeres de la Independencia: ¿heroínas o transgresoras?”, en B. Potthast y E. Scarzanella (eds.): *Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión*. Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 57-76, en especial pp. 60-61 y 75.

16 Carolina Vanegas Carrasco. “Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)”. Tesis, IDAES-UNSAM, Buenos Aires, 2015, inédita, pp. 153-165; Sara Beatriz Guardia (ed.). *Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. Lima, UNESCO, USMP, CEMHAL, 2014.

Zneri inmediatamente nos rememora la iconografía política francesa, menos a la asociada con la imaginería de Juana de Arco, heroína nacional también masculinizada, que a la protagonista del célebre cuadro de Delacroix, la *Liberté guidant le peuple...* (1830), cuyas derivas republicanas ha estudiado con exhaustividad Maurice Agulhon.¹⁷ Allí, la alegoría clásica se encarna en el lodo y pólvora de la revolución interclases de 1830. La mujer-libertad-patria de extracción popular agita vertical el estandarte nacional en forma de arenga, más alto y luminoso que el fusil sostenido en su izquierda descansada. Es acaso la espada de la Juana de Zneri que no quiere ser espada y por eso es blandida en forma de insignia con la mano izquierda, según la propia explicación del autor en varias entrevistas. Este aspecto de Azurduy la emparenta más a la representación de las heroínas de La Coronilla quienes se defienden con palos antes que a la de un militar liderando un regimiento. Según el escultor, cuando les pidió a los presidentes Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales que sintetizaran con una palabra el mensaje que debía transmitir la obra, separadamente coincidieron en elegir “movilización”.¹⁸ No obstante, la simbología de la escultura invita a muchas más lecturas.

A nuestro parecer, la escultura propone, además, resolver o enmascarar dos tipos de tensiones de las cuales ignoramos hasta qué punto su autor pudo ser consciente de ellas. En ella aparece una tensión entre la reivindicación del héroe individual y el colectivo, asociado con la gesta popular.¹⁹ El pueblo siguiendo a su líder está representado por rostros que corresponderían, según la explicación de Zneri en varias notas, a diferentes comunidades originarias: un indio tarabukeño, un colla, un quechua y un aymara, además de un gaucho de Güemes, la figura de un anciano y de una joven. ¿Propone un homenaje al héroe individual o a uno colectivo? En 2009, la presidenta Cristina Fernández intentaba zanjar una interpretación: Juana Azurduy “representa a los miles y miles de hombres y mujeres anónimos, sin los cuales sería imposible pensar las batallas por la libertad contra el yugo colonial”.²⁰ En el caso del liderazgo de Gandarillas representado en el conjunto escultórico de las heroínas cochabambinas, el mensaje no deja dudas sobre la heroificación de un

17 Maurice Agulhon. *Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris, Flammarion, 1979.

18 *Télam*, 13 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112548-escultura-juana-azurduy-andres-zneri-simbologia.html>.

19 Similar tensión aparece directamente como contradicción desde su origen en el programa del controversial Instituto de Revisiónismo Histórico Dorrego: se propone recuperar a los héroes colectivos y anónimos, pero terminan exaltando líderes conocidos: Dorrego, Rosas, etcétera.

20 *Página/12*, 26 de marzo de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-142727-2010-03-26.html>

colectivo. Asimismo, en el Centenario de Colombia (1910), la Sociedad de la Caridad financió un “Monumento a los Héroes Ignotos de la Guerra Magna”, es decir, un héroe colectivo, para el cual se optó por la abstracción de la columna clásica, un recurso de larga data en el mundo occidental.²¹ El homenaje se circunscribía a oficiales y soldados muertos en combate sin identificar, como antecedente del culto a la tumba del soldado desconocido que proliferó luego de la Gran Guerra. En torno al Centenario de la Independencia del Perú, se inauguró en el Morro Solar (Chorrillos) el “Monumento al Soldado Desconocido”, en forma de obelisco con una estatua de un soldado, en homenaje a los peruanos caídos en la Guerra del Pacífico, pocos años después la estatua ecuestre del General Manuel Baquedano en Santiago albergó la tumba del soldado chileno desconocido, también víctima de esa contienda.

Otra variante del homenaje al colectivo popular aunque no siempre en clave heroica puede ser el “Monumento al Indio” que representa a un chasqui anónimo y fue erigido en Tucumán en 1943,²² tan similar en lo genérico pero tan opuesto en la valoración a la pieza “El aborígen”, estereotipo del salvaje que Hernán Cullen Ayerza esculpió para la ciudad de Buenos Aires en 1910. Las reivindicaciones de derechos de los pueblos indígenas de los últimos años comenzaron a incluir la erección de estatuas de mártires históricos identificables de la llamada Conquista del Desierto, a modo de reparación simbólica. Estas esculturas figurativas de líderes históricos no solo aspiran a deslegitimar las placas y monumentos que conmemoran en localidades de La Pampa y Patagonia los hitos de estas campañas militares decimonónicas, sino que su propuesta escultórica también deja atrás la estética del “indio genérico”, por más que la falta de documentación dificulte la reconstrucción de la “vera imagen”.²³ Tampoco se conocen retratos de época que se acerquen al rostro de Juana Azurduy.

Si en el Centenario de 1916 se inauguraban monumentos en Argentina que homenajeaban “a los caídos en la lucha contra el indio”,²⁴ a partir de

21 Carolina Vanegas Carrasco. “Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)”, *op. cit.*, pp. 39; 156-157.

22 Realizado por Enrique Prat Gay y ubicado en la reserva provincial Los Sosa, en la ruta hacia Taffí del Valle. Mide 6 metros de altura y se eleva sobre una base de 10 metros.

23 Un ejemplo es el monumento al cacique (lonko) Pincén en Santa Rosa, inaugurado en 2013. *La Arena*, 23 de abril de 2013: http://www.laarena.com.ar/la_ciudad-homenaje_al_cacique_pincen-92608-115.html.

24 Por ejemplo, el 9 de julio el general Victoriano Rodríguez dio el discurso de inauguración de un monumento con ese nombre en el pueblo cordobés La Carlota. La descripción que realiza la prensa del acontecimiento es del todo sugerente: “el monumento (...) constituye, al mismo tiempo, un documento que el historiador del futuro ha de consultar, cuando se remonte en busca de los antecedentes de la raza”. *La Prensa*, 13 de julio de 1916, p. 13.

las décadas que siguen comenzaron a reorientar el sentido ideológico gracias a la influencia continental de corrientes indigenistas con epicentro en México y Perú. El hispanismo imperante en el Centenario de la Independencia peruana en 1921 no era incompatible con propuestas de este corte, como la estatua de Manco Capac, realizada por el artista peruano David Lozano Lobatón y obsequiada por la colonia japonesa, la cual luego de algunas discusiones se decidió que fuera instalada lejos del centro, en el nuevo barrio obrero La Victoria. Ese año de fastos patrióticos, el alcalde del Rimac propuso, sin éxito, erigir una estatua de Manco Capac en el Cerro San Cristóbal (a los pies del centro de la ciudad) y otra de Atahualpa en un cerro vecino. También se había proyectado años antes una estatua del héroe guerrero inca Cahuide.²⁵ Estas tres figuras se correspondían, sin embargo, con los valores de la exaltación heroica del líder o de una “raza” antes que con aquellos que podrían conmemorar a las masas anónimas y populares. Aun antes, el indigenismo académico de finales del siglo XIX rendía su culto de piedra a su Cuauhtémoc.²⁶ Así, el culto escultórico al héroe individual se expresó desde los albores del siglo XX tanto en las corrientes indigenistas que pretendían reivindicar a las grandes mayorías excluidas incluso en sus variantes oficialistas, como en los nacionalismos criollos dominantes que celebraban a los héroes militares que lideraron los procesos independentistas y los que luego se destacaron en los conflictos con las repúblicas vecinas. La Juana de Zerner constituye un reflejo imbricado de estas tradiciones, aunque intenta recuperar, no obstante, al héroe colectivo y popular a partir de la heroína individual mestiza y de los arquetipos indígenas que la siguen en su empresa.

La dimensión neoindigenista de la escultura de Zerner es deudora entonces de un americanismo estético-político de los años 1920 que en sus vertientes oficiales se orientó en la búsqueda de un estilo nacional.²⁷ Su inmenso pedestal, según el autor, inspirado en la arquitectura prehispánica, recuerda a aquellos “neoincas” o “tiahuanacos” que se expandieron en esa década, como por ejemplo el que sostiene a la escultura ecuestre del mariscal Antonio José de Sucre, en Lima, confeccionada en bronce por el

25 Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima y Sequilao Editores, 2014, pp. 28-30.

26 Citali Salazar. “Cuauhtémoc: raza, resistencia y territorios”, en B. Esquina Azcárate, E. Uceda Miranda y J. Jiménez Herrada (coords.): *El éxodo Mexicano: Los héroes en la mirada del arte*. México, Museo Nacional de Arte, 2010, pp. 402-439.

27 Para el caso peruano, Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano, op. cit.*; y una mirada continental en Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo, 1921-1945”, *Arquitectos. Vitruvius*, Año 4, 041.0, São Paulo, octubre, 2003, pp. 1-14.

ya mencionado Lozano Lobatón e inaugurada durante los festejos por el Centenario de la batalla de Ayacucho en 1924.²⁸

Si la Juana de Zernerer encierra una tensión entre el homenaje al héroe militar individual y al héroe colectivo, también presenta otra tensión entre los valores del mestizaje intrínsecos a la heroína –incluidos sus hijos que carga en su espalda– y la visibilización de las especificidades étnicas y el derecho de los pueblos indígenas representados en los tres arquetipos mencionados, además del aguayo en el que carga a su descendencia. Tal vez en esta conjunción haya querido buscar el autor la armonía de dos narrativas históricamente en conflicto (Vasconcelos intentará asociar a Cuauhtémoc, por ejemplo, con la “raza cósmica” o indoespañola en los años 1920),²⁹ o quizá directamente no haya sido consciente de esto. En este sentido, la inauguración de Juana motivó a la Confederación Mapuche de Neuquén a expresar en un comunicado: “el ‘crisol de razas’ nacional y popular, es un argumento fuerte para fundir todas las diferencias y sumergir en el mestizaje a más de 30 pueblos naciones que reclaman derechos desde sus plenas identidades y riqueza cultural”.³⁰ En lo que sigue, conviene referir algunas especificidades del contexto de producción de la obra.

III. JUANA NACE EN LA ESMA: ENTRECruzAMIENTOS

Andrés Zernerer (Buenos Aires, 1972), según sus propias declaraciones en diferentes entrevistas e intervenciones públicas, es un escultor autodidacta que desde niño consideró que el arte “debía transmitir un mensaje”. A mediados de la década de 1990 participó activamente con la agrupación HIJOS en los escraches a militares acusados de delitos de lesa humanidad y beneficiados por los indultos o por las leyes de punto final y obediencia debida.³¹ En esa época, los escraches se combinaban con diferentes lenguajes artísticos en función de la demanda de reapertura de los juicios.

28 Johanna Hamann. *Leguía, el Centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 2015, pp. 359-366. Sobre el pedestal de Juana, afirma Zernerer: “Tuvimos que montar la escultura en una base de seis metros, sobre una pirámide inspirada en la cultura tiahuanaco, para que alcance la altura de 15 metros, que es la ideal para que se vea desde las ventanas del Salón Mujeres Argentinas”. *La Nación*, 16 de julio de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1810748-como-es-y-que-representa-la-estatua-de-juana-azurduy>.

29 Citali Salazar. “Cuauhtémoc: raza, resistencia y territorios”, *op. cit.*, p. 429.

30 *El Diario de Buenos Aires*, 15 de julio de 2015: <http://www.eldiariodebuenosaires.com/2015/07/15/la-confederacion-mapuche-de-neuquen-contra-la-inauguracion-de-la-estatua-de-azurduy-hasta-a-ella-le-restan-su-origen-indigena/>.

31 Pablo Bonaldi. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, 2003; *id.* “Si no hay justicia, hay escrache”, *Apuntes de investigación*, N° 11, 2006, pp. 9-30; Ana Longoni. “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, *Aletheia*, vol. 1, N° 1, 2010, pp. 1-23, p. 14.

Uno de los grupos más activos fue el Grupo de Arte Callejero (GAC), formado en 1997 y cuyas expresiones artísticas han sido reconocidas en varios países.³² Una de sus obras, “Carteles de la Memoria”, fue elegida por el jurado en el concurso internacional de esculturas organizado por el Parque de la Memoria. La crisis de 2001 potenció el surgimiento de colectivos orientados al arte político y marcó la eclosión de intervenciones en el espacio público que abrazaban distintas causas sociales.³³ Zerner compartía militancia, clima artístico y contexto generacional con grupos como el GAC. Su proyecto creador, sin embargo, se orientó hacia la escultura en bronce de gran tamaño –un tipo de escultura rara en el país– sobre personajes notables vinculados con la épica popular, adoptando el sistema de representación figurativo decimonónico. El carácter solemne del culto a la personalidad lo alejaba de las experiencias estéticas más innovadoras en el espacio público, caracterizadas por una desolemnización de los lenguajes expresivos heredados.

El escultor adquirió notoriedad con la estatua del Che Guevara de cuatro metros iniciada en 2005 e inaugurada en Rosario en 2008, en conmemoración del 80 aniversario de su nacimiento. La obra fue construida a partir del bronce fundido de llaves y demás objetos de ese metal donados por alrededor de 14.500 personas, una iniciativa de Zerner mediante la cual buscaba hacer partícipe de la creación a la sociedad. El lugar de la Argentina para ser emplazada también fue decidido por votación de los donantes. Un rasgo que se mantendrá constante en el artista es la búsqueda de legitimación de su obra pública a partir de diferentes modos de incorporación del sentido colectivo en su producción. El Che fue declarado de interés municipal en Rosario y junto con el gobierno de Santa Fe, la embajada de Cuba y la Multisectorial de apoyo a Cuba se organizaron los festejos de inauguración, en los que estuvieron presentes diversas organizaciones y movimientos sociales, sindicatos, agrupaciones kirchneristas y de izquierda. El artista sentía desde hacía tiempo la necesidad de honrar la memoria del Che con una estatua y se lamentaba de que en la Argentina aún no se hubiera concretado un homenaje de ese tipo. Por entonces defendía su estatua del Che defenestrando la persistencia de los monumentos dedicados al “genocida” Julio A. Roca, haciéndose eco de una crítica que cobraba cada vez más vigor en aquellos años.

32 Ver libro colectivo: GAC. *Pensamientos Prácticas Acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

33 Nos recuerda Laura Vales en *Página12*, 7 de agosto de 2010: “durante los meses de movilización social que siguieron al estallido de 2001 era común que los nombres de las calles fueran cambiados vía sténzil o pintura en aerosol. Roca se llamaba Pueblos Originarios y a la Avenida Independencia le tachaban siempre la primera sílaba”: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-150915-2010-08-07.html>.

En efecto, entre 2003 y 2005 hubo una serie de intervenciones sobre el monumento de Julio A. Roca en Buenos Aires, algunas directamente sobre la escultura a modo de escrache, con el fin de denunciar la exaltación del prócer que había dirigido el exterminio de las poblaciones originarias. El GAC impulsó el “Proyecto de Ley de la Comisión Anti-Monumento a Julio A. Roca” para desroquizar al país en el plano simbólico. No se trataba de una cuestión meramente estética ni de revaloraciones sobre el pasado patrio, el monumento era soporte de reivindicaciones de justicia por grupos de poblaciones originarias que sufrían el avasallamiento frecuente de sus derechos cuando no la represión directa por parte de las autoridades provinciales en sus tierras. Por ejemplo, el GAC realizó pintadas en el monumento y en el espacio público circundante, así como la confección de un afiche publicitario paródico de la marca Benetton para poner en evidencia las compras de importantes territorios por parte de esta empresa en el sur argentino. Es más, el monumento del “genocida Roca” se convirtió en una suerte de “lugar de memoria política”, parafraseando la conocida fórmula de Pierre Nora, para que distintos movimientos sociales y agrupaciones kirchneristas u opositoras manifestaran sus reclamos. Las injusticias denunciadas se legitimaban en parte bajo el relato de los “500 años de opresión, colonización, avasallamiento” y evocaban la explotación sufrida por “Nuestra América”.³⁴

En aquella época, según suele contar él mismo en sus intervenciones, Zerner escuchaba las clases que Osvaldo Bayer daba a los pies del monumento a Roca. En ese contexto, el historiador y escritor lanzó la idea de reemplazarlo por otro dedicado a la mujer originaria, porque, según sus palabras, es “una persona a la que la historia nunca dio mucha importancia, pero en cuyo cuerpo nació el criollo, el mestizo, que fue el soldado de nuestra independencia” (nuevamente la condensación de la narrativa indianista con la del mestizaje).³⁵ Fue entonces cuando el escultor decidió emprender la tarea que denominó Movimiento Memoria y Organización (MMO). Logró que el gobierno nacional le concediera uno de los edificios de los que se estaban recuperando paulatinamente y empezaban a distribuirse entre los diferentes organismos de derechos humanos en el predio

34 Por ejemplo, el 25 de noviembre de 2010, “en el día internacional contra la violencia hacia las mujeres las organizaciones que conformamos la Coordinadora de Organizaciones y Movimientos Populares de Argentina realizaremos un escrache frente al Monumento a Roca, ubicado en Diagonal Sur y Alsina a las 16 hs.”, publicado en el sitio web del “Frente Popular Darío Santillán”: http://www.frentedario-santillan.org/fpds_ant/fpds/index.php?option=com_content&view=article&id=332:500-anos-de-colonizacion-y-violencia-hacia-las-mujeres&catid=7:genero&Itemid=24.

35 Discurso de Bayer reproducido parcialmente en *Página/12*, 19 de mayo de 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-194382-2012-05-19.html>. Sitios oficiales del monumento: <https://www.facebook.com/Monumento-Mujer-Originaria-Oficial-204559736249870/?fref=ts>; <http://www.mujeroriginaria.com.ar/>.

de la ex ESMA. Instaló allí su taller en 2009 y se propuso construir un monumento en bronce de una mujer originaria arquetípica de tamaño colosal, destinado a ser “el más grande de Argentina”. Acudió al mismo método de donaciones de llaves y objetos de bronce que había dado resultado con la estatua del Che y contó con la colaboración de cincuenta artistas y algunos representantes del movimiento indígena.³⁶ Ocurría todo esto cuando en 2012 fue convocado por el gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia, según él por su “afinidad ideológica” y por ser uno de los pocos que hacen esculturas en bronce de gran tamaño, para confeccionar la escultura de Juana Azurduy que el gobierno presidido por Evo Morales pretendía obsequiar a la República Argentina.³⁷

La ascensión a la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner coincide con la progresiva exaltación en la Argentina de la figura de Juana Azurduy, intensificada con la proximidad de la conmemoración del Bicentenario de Mayo. En 2007 el gobierno declaró por Ley n° 26.277, el 12 de julio, día del nacimiento de Juana Azurduy, como “Día de las Heroínas y Mártires de la Independencia de América” y en 2009, la presidenta promovió a la Teniente Coronel al grado de Generala posmortem y al año siguiente depositó ante sus restos en la Casa de la Libertad en Sucre las insignias y el sable.³⁸ Por entonces se creó el programa nacional “Juana Azurduy” de fortalecimiento y participación de las mujeres.³⁹ Su retrato se incluyó en el Salón Mujeres Argentinas del Bicentenario de la Casa de Gobierno, inaugurado en 2009 y desmantelado en 2015 por el nuevo presidente durante sus primeros días de gestión.

En ese contexto de promoción argentina de la imagen de Juana, el encargo con un presupuesto de un millón de dólares implicó entonces que Zerner pusiera entre paréntesis su proyecto autogestionado –pero con anuencia de Presidencia de la Nación– de la Mujer Originaria y se abocara

36 *Clarín*, 18 de febrero de 2016: http://www.clarin.com/cultura/artista-continua-ESMA-resiste-desalojo_0_1524448028.html; El canal estatal Encuentro estrenó la noche de la inauguración un documental sobre el proceso de creación de la escultura: <http://www.educ.ar/sitios/educar/noticias/ver?id=127174&referente=>; el documental completo en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=127163.

37 Explica Zerner: “Con respecto a lo técnico, yo trabajo en bronce y hago monumentos. Pero lo que decidí a Evo fue que yo había hecho el monumento al Che Guevara, en Rosario, y que estaba trabajando en el de la Mujer Originaria”. Cita extraída del periódico *Río Negro*, nota del 17 de julio 2015: <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-escultor-de-juana-azurduy-ahora-quiero-hacer-a-jaime-de-nevares-7824459-9574-nota.aspx>.

38 Sistema Argentino de Información Jurídica, Presidencia de la Nación: <http://www.saij.gov.ar/26277-nacional-conmemoraciones-dia-heroinas-martires-independencia-america-Ins0005340-2007-07-18/123456789-0abc-defg-g04-35000scanyel>; también, *La Nación*, 4 de julio de 2013: <http://blogs.lanacion.com.ar/historia-argentina/personalidades/juana-azurduy-ascendida/>.

39 Su coordinadora fue entrevistada en la televisión pública el día de la inauguración de la escultura de Zerner: <https://www.youtube.com/watch?v=rdvIm4qNjho>.

a la realización de esta obra también en los talleres de la ex ESMA y con el mismo aval de Presidencia.⁴⁰ Según declaró, el artista tenía proyectado homenajear, aun antes del encargo, a este personaje histórico, pues aparece dentro de un repertorio de héroes populares que anhela llevar al bronce.⁴¹ La Juana de Zerner en el clima de los Bicentenarios se presentaba entonces como emblema de las mujeres en la lucha por la emancipación, la movilización de los sectores populares y la conquista por la visibilidad del movimiento indígena.

El acampe indígena “Qopiwini” (Qom, Pilagá, Wichí, Nivaclé) de la avenida 9 de Julio, que por entonces reclamaba atención por parte del gobierno nacional, pidió marchar el día de la inauguración hasta la escultura bajo la consigna “Gracias, Juana”. Su intención era extender un documento a Evo Morales para invitarlo a visitar el acampe, pero finalmente no se realizó por presión del secretario de Derechos Humanos, Martín Fresneda (ex integrante de HIJOS).⁴² Tres meses antes de la inauguración de la escultura de Juana, se realizó la primera marcha de mujeres originarias de 36 naciones para reclamar el derecho al “buen vivir”. La columna contó con la participación de organismos de derechos humanos, la presencia de Nora Cortiñas (Madre de Plaza de Mayo, línea fundadora), Osvaldo Bayer, organizaciones ambientalistas y sindicatos. El recorrido comenzó en el monumento a Roca y concluyó frente al Congreso de la Nación.⁴³

Así, el entrecruzamiento de las demandas de los pueblos indígenas resumidas en la wiphala y dirigidas tanto hacia los gobiernos provinciales como también al nacional, la denuncia de los 500 años de opresión,⁴⁴ la política exterior latinoamericanista impulsada por la gestión kirchnerista con el ideograma “Patria Grande” y cimiento de la Unión de Naciones

40 No solo contó Zerner con el apoyo constante por parte de Presidencia para utilizar el edificio en la ex ESMA, sino también recibió sugerencias directas que él mismo juzgó atinadas de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner sobre la composición de la obra.

41 Según señala el *Diario Pulse* a partir de una entrevista realizada al escultor, “el bronce plasma un proceso realizado por Zerner, antes incluso de que el gobierno de Bolivia lo contratara para hacer la obra, ya que hacer una escultura de Juana estaba en sus planes dado que le resulta una figura ‘cada vez más admirable’, reconoció”: <http://diariopulse.com/juana-azurduy-compartio-con-san-martin-el-proyecto-de-defensa-de-la-patria-grande/7791>; también en *Página/12*, 15 de julio de 2015: “amasa el proyecto de fundar, con otros artistas plásticos, una escuela de monumentos a luchadores populares”: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-36072-2015-07-15.html>.

42 *Indymedia*, 13 de julio de 2015: <http://argentina.indymedia.org/news/2015/07/878982.php>, también nota del periodista y escritor Darío Aranda en *Territorios*, 9 de febrero de 2015: <http://www.darioaranda.com.ar/2015/09/acampe-indigena-y-derechos-humanos-selectivos/>.

43 *Télam*, 21 de abril de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201504/102392-mujeres-origina-rias-marcharon-junto-con-miles-de-personas-en-reclamo-del-derecho-al-buen-vivir.html>.

44 En el discurso de inauguración de la escultura, el presidente Evo Morales fue explícito: “esta es una forma de descolonizarnos”. *Télam*, 15 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112670-cristina-evo-morales-monumento-juana-azurduy.html>.

Suramericanas (UNASUR), la lucha por los derechos de igualdad de género y el discurso del empoderamiento de los sectores populares terminó por encontrar carnadura en la escultura de Juana Azurduy que regaló el gobierno boliviano en el marco de la gestión de Cristina Fernández de Kirchner. Esta progresiva superposición de sentidos y condensación de memorias (relecturas de la Conquista y de la Independencia), que algunos podrán identificar dentro del “relato” kirchnerista (si es que se puede hablar de un relato homogéneo), se fue gestando en la Argentina desde los comienzos del gobierno de Néstor Kirchner y la proximidad de los Bicentenarios en la región intensificaron los usos de la historia por parte del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y de la oposición.

Es en este punto que se produce un salto cualitativo con respecto a las prácticas precedentes en torno a los monumentos en Buenos Aires: ya no se escrachan los monumentos en función de las demandas populares, sino que se los intenta reemplazar por otros nuevos. Los estudios sobre arte público diferencian el carácter institucional, ordenador del espacio y patrimonial de la escultura pública con respecto al arte, por ejemplo, de los grafitis (en relación de contigüidad con las *performances* y en particular con los escraches) los cuales “se han impuesto a partir de la clandestinidad y la transgresión, demarcando la ciudad como una toma de terreno que rompe los cercos legales a través de la apropiación gráfica de los espacios públicos”.⁴⁵ Así como fue sustituida la estatua de Colón de la plaza homónima para ubicar a la Juana Azurduy de Zernerí, la Mujer Originaria fue concebida para reemplazar a la de Julio A. Roca en la av. Diagonal Sur.⁴⁶ Juana es, entonces, un “escrache” a Colón, como la Mujer Originaria lo es de Roca. La parábola escultórica de la reparación simbólica que estamos describiendo, entonces, se inicia en el clima antimonumento en el contexto de los escraches de la década de 1990 afín a las discusiones del campo memorialista sobre el problema de la representación y que se agudiza luego del descalabro de 2001, para concluir

45 Memoriachilena. “Arte en el espacio público”, sitio web de la *Biblioteca Nacional de Chile*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126930.html#presentacion>.

46 Afirma Zernerí con respecto a la Mujer Originaria: “Si por diversos motivos no fuese posible emplazarla en ese lugar, lo pondremos en otro, pero sería una obra inconclusa”. *Agencia Rodolfo Walsh*. “Entrevista a Andrés Zernerí”, 3 de marzo de 2009: <http://www.agenciawalsh.org/ec/77-cul/77-entrevista-a-andres-zeneri.html>. Por su parte, según versiones periodísticas sin fuentes verificables, la idea sacar el monumento de Colón le fue sugerida a Cristina Fernández de Kirchner por Hugo Chávez en una de sus visitas. En Caracas, el gobierno de Chávez había desmantelado la escultura del navegante genovés en 2004, dos años después de rebautizar el “Día de la Raza” como “Día de la Resistencia Indígena”. *El Universal*, 12 de octubre de 2013: <http://www.eluniversal.com/caracas/131012/la-ciudad-des-terro-a-cristobal-colon>. En algunos casos, también fueron reemplazadas por otras. Sitio web de radio *Alba Ciudad 96.3 FM*, Ministerio del Poder Popular para la Cultura: <http://albaciudad.org/2010/02/presidente-develo-estatua-de-ezequiel-zamora-y-promulgo-ley-del-consejo-federal-de-gobierno/>.

en las postrimerías del ciclo kirchnerista con la apuesta al monumento colosal, predominantemente fuera de la tradición del concurso público y bajo égida estatal.⁴⁷

Examinados el entrecruzamiento o condensación de demandas y el salto cualitativo del escrache (o grafiti) al monumento estatal, es posible detectar además otro entrecruzamiento referido a los campos de escultura pública que hemos planteado al comienzo del ensayo: el que existe con los memoriales trágicos y el que persiste con el culto al héroe. La escultura de Zernerri corresponde al sistema de representación decimonónico del héroe armado y a la vez, desde su misma concepción en la ESMA y por los valores que reclama, se yergue como obra compensatoria de los sectores desplazados históricamente.⁴⁸ Es decir, comparte con el campo memorialista el sentido de homenaje a las víctimas de la Historia que merecen reparación. Pero al mismo tiempo a esas víctimas se le provee un carácter épico propio de la estatuaria del prócer. En 2010, la presidenta conectaba explícitamente la heroína Azurduy con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, cuando desde el mencionado Salón Mujeres del Bicentenario resaltó un 24 de marzo su figura dentro del repertorio de mujeres argentinas. Señaló que allí “conviven viejas heroínas junto a modernas heroínas (...) El punto de unidad lo hacen las heroínas homenajeadas este miércoles 24 de marzo, quienes perdieron a su familia en la lucha contra la opresión y la falta de libertades”.⁴⁹ El Salón de Mujeres reproducía asimismo el retrato de heroínas como Eva Perón, designada “Mujer del Bicentenario”, o Aimé Paine, representante de los pueblos originarios. Desde ese espacio, la presidenta solía dar sus discursos por cadena nacional.

47 Ana Longoni señalaba en 2009 las derivas del activismo artístico de grupos como el GAC o Etcétera –rebautizado actualmente como Internacional Errorista–. Por entonces advertía cierto repliegue desde años precedentes, como una de las consecuencias de su salto del “activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias”. Ana Longoni. “Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Activismo artístico en la última década en Argentina”, *La Ventana*, intervención de la autora en Casa Tomada (Cuba), p. 4.

48 En una entrevista, el autor afirma: “No solo es un acto de reparación de nuestra memoria, porque se pondera un símbolo de la lucha latinoamericana, sino que es un mensaje de un presente político que se expande hacia las nuevas generaciones. Es un monumento de nuestras raíces en medio de una ciudad que se pensó a reflejo de Europa”, *Infojus Noticias*, 15 de julio de 2015: <http://www.avestruz.com.ar/infojus/archivo/2015/07/15/juana-azurduy-es-un-acto-de-reparacion-de-la-memoria-9152/>.

49 Cita reproducida en Página/12, 26 de marzo de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-142727-2010-03-26.html>; la noticia también repercutió en la prensa boliviana, por ejemplo, <http://www.eabolivia.com/politica/3545-cristina-fernandez-cologica-a-juana-azurduy-en-pedestal-de-la-historia-militar-de-argentina.html>. Pronunció un mensaje similar sobre la heroína el 26 marzo 2010 en Casa de la Libertad, Sucre: <https://www.youtube.com/watch?v=MPA-MEMKEgw>.

El entrecruzamiento de los campos (Azurduy y Madres de Plaza de Mayo) genera también fuertes imágenes reaccionarias de igual condenación. Es sabido que los foros de los periódicos masivos en su versión digital, especialmente *La Nación* y *Clarín*, lejos de generar intercambios de argumentos para los cuales en teoría fueron diseñados, constituyen espacios donde la mayoría de los usuarios vuelcan sus pensamientos con una violencia simbólica inusitada, casi como frases anónimas acuñadas con navaja en la puerta de los baños públicos. Una nota del diario *Clarín*, en la que se denuncia la deuda que dejó el gobierno por los gastos del traslado de la estatua de Colón y la escultura de Juana, suscitó comentarios furibundos contra el gobierno que concluyó, como es habitual, pero entre los cuales varios proponían “tirar al mar a esa bolita”⁵⁰

Por último, así como no es lo mismo un busto del personaje notable como una escultura dedicada al héroe, la apuesta al monumento colosal (Mujer Originaria, proyectada de 10 toneladas de bronce para una figura de 10 metros de altura; Juana Azurduy, 25 toneladas, con una figura de 9 metros de altura sobre un pedestal escalonado de 7 metros) sugiere connotaciones específicas, más allá de la simple diferencia de escala. Según Zeneri, la primera se publicita como la escultura en bronce “más grande de Argentina” (después de su Juana), no por una cuestión de arrogancia, sino por “motivos publicitarios, es decir, para dar visibilidad al proyecto y genere interés en la gente”.⁵¹ Semejante atracción propone la *novelty architecture* aunque los móviles sean diferentes.

Este tipo de escultura estuvo muy presente en la Antigüedad (el coloso de Rodas o el coloso de Nerón, entre los más célebres), pero también desde finales del siglo XIX. Ejemplos de ella son la Estatua de la Libertad de Nueva York, de 1886, y los cristos redentores, el de los Andes de 1904, el de Córdoba de 1954 y el de Río de Janeiro de 1931, o el actual “Cristo Obrero” de 15 m, que actualmente está construyendo el escultor Alejandro Marmo en Pilar. La estatua de Perón que inauguró el candidato presidencial Mauricio Macri aludida al comienzo del ensayo, en 2008 se proyectó como un modesto coloso de cuatro metros destinado, bajo patrocinio del presidente Néstor Kirchner, a ser ubicado frente a la Casa de Gobierno.⁵² En efecto, el coloso adquirió un cariz particular en

50 Foro de la nota de *Clarín* del 19 de febrero de 2016: http://www.clarin.com/politica/Cristina-Kirchner-Azurduy-Cristobal-Colon_0_1524447719.html.

51 Carina Circosta. “‘Es una escultura que se da, no que se pide’. Entrevista con Andrés Zeneri, autor del proyecto del ‘Monumento a la Mujer Originaria’”, *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, 2, julio, 2011, pp. 1-22: http://revistalindes.com.ar/contenido/numero2/nro2_dia_Circosta_Entrevista_Andres_Zeneri.pdf.

52 *La Nación*, 11 de noviembre de 2008: <http://www.lanacion.com.ar/1068749-un-peron-de-4-metros-vigilara-la-casa-rosada>.

el imaginario peronista con el proyecto del Coloso Descamisado, tumba de Evita que iba a ser 45 metros más alto que la Estatua de la Libertad, tan alto como la Catedral de Notre-Dame y más que el Cristo de Río de Janeiro.⁵³ Este legendario proyecto, como sabemos, inspiró al Coloso de Avellaneda (15 metros) diseñado por Daniel Santoro y realizado por Alejandro Marmo.⁵⁴ Claramente, ya en la propia desmesura del coloso anida el sueño de la razón sarmientina. La localización del coloso por su carácter a la vez protector y amenazante, por su desmesura en comparación a los edificios de la polis, está en los límites de la ciudad. En este sentido, la escultura de Juana, aunque ubicada en una plaza poco amable para ser recorrida por los peatones, y la de la Mujer Originaria, mucho más visible y de mayor tamaño, vendrían a desestabilizar los cánones porteños de la escultura pública figurativa desde finales del siglo XIX.

El recurso al héroe popular en su forma colosal también se vio en los festejos del Bicentenario en México, aunque consistió en una estatua de poliuretano montable para la ocasión. Encarnaba a un guerrillero de 20 metros y se lució en el espacio central del Zócalo el 15 de septiembre. Sin embargo, generó gran polémica su sentido debido al mensaje confuso dado por los organizadores y su creador, Juan Canfield. Según el artista, se basó en fotos de un personaje histórico, Benjamín Argumedo, pero solo para construir el modelo de “mexicano revolucionario”, algo que fue luego contradicho por los organizadores. Porque además ese modelo real, Benjamín Argumedo, había sido un traidor de la revolución de Pancho Villa y Madero. La confusión llegó a tal punto que mucha gente creyó que se trataba de José Stalin o hasta de una caricatura. Fue necesario que el presidente García Calderón diera un discurso para aclarar: “Amigas y amigos (...) ese Coloso eres tú”.⁵⁵ Hoy en día está desarmado y dañado, y su creador clama para que lo instalen en el espacio público. Finalmente, lejos de sumarse a la ola (des)“colonizadora”, intereses privados financiaron en Puerto Rico el emplazamiento de un Colón de bronce que casi duplica en altura a la Estatua de la Libertad de Nueva York destinado a ser el monumento más grande del continente (90 metros). Su intención es atraer el turismo internacional y reactivar la economía local.⁵⁶

53 Suplemento “Radar”, *Página/12*, 10 de octubre, 2004: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1734-2004-10-10.html>.

54 Suplemento “Radar”, *Página/12*, 28 de junio, 2013: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9014-2013-07-31.html>.

55 *El Economista*, 30 de septiembre de 2010: <http://eleconomista.com.mx/columnas/columna-especial-politica/2010/09/30/verdad-coloso>; La Prensa: <http://laprensa.mx/notas.asp?id=228052>;

56 Fue realizado por el escultor ruso Zurab Tseretelli en 1991 por el V Centenario del Descubrimiento. Desde entonces intentó sin éxito venderlo a diferentes localidades de EE. UU., hasta que hace poco la adquirió José González Freire, dueño de la empresa Panamerican Grain

IV. LAS ESCULTURAS DE LA CONFRATERNIDAD INTERNACIONAL: BICENTENARIOS VS. CENTENARIOS

La instalación de la escultura de Juana Azurduy en reemplazo de la de Colón suscitó extenuantes controversias entre el Gobierno de la Ciudad, Presidencia de la Nación, los descendientes de los italianos que mediante suscripción popular habían obsequiado la estatua en nombre de su colectividad durante los festejos del Centenario de Mayo en 1910 (ese año se colocó la primera piedra y la estatua se inauguró en 1921) y organizaciones de defensa del patrimonio como “Basta de Demoler”. Parte crucial del litigio consistía en determinar si el parque Colón, donde se encontraba la estatua, pertenecía a la jurisdicción del gobierno nacional, como una suerte de “jardín de atrás de la Rosada”, o si por el contrario era propiedad del Gobierno de la Ciudad. Este conflicto demuestra con virulencia que la simbólica de un monumento se completa con el sitio elegido para emplazarlo y las interacciones que propicia. Resulta tan importante como la obra en sí misma el espacio en que esta construye.

Esta guerra de esculturas fue un síntoma de la batalla cultural librada durante el Bicentenario de Mayo entre el Gobierno de la Ciudad de carácter opositor y el Gobierno Nacional. Mientras que el arco opositor exaltaba a la Argentina del Centenario para legitimar su balance negativo de la Argentina del Bicentenario, el oficialismo hacía exactamente lo inverso y se concretaba en el reemplazo de la estatua de Colón, metonimia de un “Centenario europeísta, masculino y de la oligarquía”, por la escultura de Juana Azurduy, en tanto metonimia de un “Bicentenario latinoamericano, femenino y popular”.⁵⁷ Más precisamente, se sustituía un Colón quieto y solo, confeccionado en el Viejo Continente con mármol italiano

con el objetivo de emplazarla en la ciudad de Arecibo (80 km de San Juan), en terrenos cedidos por su compañía. Estaba prevista su inauguración en marzo de 2016 en coincidencia con el VII Congreso Internacional de la Lengua Española y la pautada visita de los reyes de España, pero se postergó para el año siguiente. El movimiento contrario a la estatua en 2015 apenas llegaba a las mil firmas. *Publimetro digital*, 18 de mayo de 2015: <http://www.publimetro.cl/nota/mundo/construiran-en-puerto-rico-estatua-de-cristobal-colon-la-mas-grande-de-america/xlQoer!NR6wilh64tokM/>.

57 Es interesante advertir que la estatua de Cristóbal Colón en La Paz, inaugurada en el medular Paseo El Prado al año siguiente del Centenario de la Independencia de Bolivia, no sufrió la “descolonización” durante el gobierno de Evo Morales. Ni siquiera se planteó el tema durante la exaltación de Juana Azurduy en el Bicentenario del “Primer Grito de Libertad”. Los historiadores Vincent Nicolas y Pablo Quisbert sugieren el carácter inclusivo de los “panteones” locales bolivianos, cívicos o religiosos, al menos durante el gobierno de Evo Morales. Las comunidades y las ciudades presentan una tendencia a incluir, más que sustituir sus referentes históricos. Vincent Nicolas y Pablo Quisbert. *Pachakuti: El retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. La Paz, Fundación PIEB, 2014, p. 72. No por todo esto, sin embargo, la escultura se ha salvado de ataques con pintadas y del estampado de frases como “¡Primer

y que orienta su mirada hacia Europa por una Juana acompañada y en movimiento, hecha de bronce con la fusión del cobre de Chile y el estaño de Bolivia, y que dirige su mirada hacia el continente latinoamericano (se explaya el artista: “hacia la Pachamama”).⁵⁸ Esta visión dicotómica de centenarios en pugna condujo a un uso de la historia en ambos contendientes que muchas veces era contrario a la realidad histórica. Zernerri justifica sus monumentos por su carácter popular y de producción colectiva, en contraposición sostiene que “los Estados siempre nos impusieron monumentos de manera inconsulta: la persona más reproducida es el General Roca y no porque las poblaciones juntaran llaves en agradecimiento por la Campaña del Desierto”.⁵⁹ Por más éticamente reproducible que pueda ser la figura de Roca, esta afirmación no hace justicia al elenco interminable de esculturas realizadas por medio de la suscripción popular, incluida la de Colón. Lejos de ser una imposición “desde arriba”, un inmenso número de esculturas se realizaron por iniciativa y esfuerzo pecuniario de una miríada instituciones y asociaciones barriales, municipales, étnicas, religiosas, gremiales, deportivas, entre otras.

Como es sabido, en el Centenario de Mayo, la Comisión Nacional de Festejos no solo pensó en estatuas para “argentinar” a los extranjeros y neutralizar las ideas disolventes, también recibió las esculturas que regalaron las colectividades de inmigrantes para hacer visible y jerarquizar, en el mismo gesto de agradecimiento, su participación en la gran nación festejada. Pero también hubo un tercer tipo de escultura: las obras regaladas por otros gobiernos para afianzar mediante este lenguaje simbólico políticas de acercamiento binacional. En 1910, la Comisión contrató a un escultor chileno, concurso mediante, para que erigiera una estatua ecuestre de Bernardo de O’Higgins con el fin de emplazarla en Buenos Aires, en demorada reciprocidad por la de José de San Martín que existía hacía décadas en Santiago.⁶⁰ En 1921, durante el Centenario de la Independencia del Perú, se inauguró por fin la estatua de San Martín junto con su plaza homónima en Lima. En su rivalidad con Chile por las provincias del sur

colonizador de indios!”. Sitio web de turismo de La Paz: <http://www.turismolapaz.com/que-ver/monumento-cristobal-colon.html>.

58 *FM La Calle*, entrevista radial a Zernerri, 14 de julio de 2015: <http://delacalle.org/una-origenaria-por-la-patria-grande/>. Señala allí: “está realizada con un material realmente americano porque uno de los primeros productores en el mundo de los dos materiales con los que se constituye el bronce justamente es Sudamérica, el cobre de Chile y el estaño de Bolivia”.

59 Reportaje al escultor en *La Mar en Coche*, 15 de marzo de 2016: <https://marencocche.wordpress.com/2016/03/15/los-estados-se-hacen-monumentos-a-si-mismos/>.

60 Pablo Ortemberg. “Los centenarios patrios en la construcción de alianzas y rivalidades internacionales: los festejos trasandinos de 1910, la estatua de O’Higgins y los bemoles peruanos”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina (JbLA)* 51, Viena, Colonia, Weimar, 2014, pp. 329-350.

que reclamaba desde la Guerra del Pacífico, el gobierno peruano aprovechó la ocasión para escenificar a los pies del Gran Capitán una alianza simbólica con el gobierno argentino. Este había enviado a los Granaderos para los agasajos y fueron ellos los “divos” durante aquellos días (sin embargo, Argentina mantuvo su palabra ante Chile de no entrometerse en los asuntos del Pacífico).⁶¹ En 1924, en el marco del Centenario por la Batalla de Ayacucho celebrado en Lima, las notas reservadas del ministro e historiador argentino en Perú, Roberto Levillier, exponen sus preocupaciones por la forma en que debía participar Argentina en esa fiesta americana, sobre todo porque Brasil, país “que nada hizo por la independencia hispanoamericana”, estaba tomando la delantera en el proyecto del monumento dedicado a la famosa batalla. Levillier proponía que la Argentina no se quedara atrás en el clima bolivarianista y le regalase al Perú un monumento. Sugería que fuera una estatua de la Libertad o de la Victoria en forma de faro para ser colocada en el puerto del Callao o en la Isla de San Lorenzo. La apelación al carácter abstracto de la alegoría evitaría, según el ministro, cualquier sospecha de personalismos.⁶² Sin embargo, ese regalo nunca se concretó por desidia del gobierno argentino. Para el Centenario de la Independencia del Brasil en 1922, con la intención de promocionar la revolución y neutralizar la propaganda negativa impulsada por los EE. UU., el gobierno de México envió una espectacular embajada presidida por el ministro e intelectual José Vasconcelos. La comitiva traía como obsequio para el país anfitrión una estatua del héroe nacional Cuauhtémoc. La escultura pública todavía se luce en Río de Janeiro, aunque nunca se colocó frente a la embajada de los EE. UU. como deseaban los mexicanos.⁶³ El Centenario de la Independencia en Uruguay desató una serie de intrigas entre los gobiernos peruano y chileno para superar al otro en el obsequio escultórico.⁶⁴ En suma, estos y otros ejemplos dan cuenta de la

61 Monseñor Luis Duprat presidió la embajada argentina. En su informe a Cancillería, enfatizó el “sitio privilegiado y único que habríamos de ocupar entre todas las demás embajadas” y no se ahorró en señalar que la inauguración del monumento a San Martín fue “una fiesta netamente argentina”. Luis Duprat. “Informe del embajador extraordinario y plenipotenciario Monseñor Luis Duprat, 14 de septiembre de 1921”, en Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: *Memoria de Relaciones Exteriores, 1921-1922*, s/f, pp. 267-268.

62 Pablo Ortemberg. “Geopolítica de los monumentos: los próceres en los centenarios de Argentina, Chile y Perú (1910-1924)”, *Anuario de Estudios Americanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Vol. 72, Nº 1, Sevilla, 2015, pp. 343-344.

63 Paulo Knauss. “As Américas em monumento: escultura pública e relações interamericanas no Brasil”, en M. Drien Fábregas, T. Espantoso Rodríguez y C. Vanegas Carrasco (eds.): *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago de Chile, 15 al 18 de octubre de 2013, GEAP, Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires, Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, pp. 359-371.

64 A propósito, el ministro chileno en Santiago, Sr. Mujica, enviaba este telegrama confidencial al Ministerio de Relaciones Exteriores en Santiago: “la prensa comenta entusiastamente gesto Chile

significativa función de las esculturas como vehículos de la confraternidad internacional en el espacio americano y de su contracara en la profundización de rivalidades. En este sentido, en el afán local por señalar la dicotomía Centenario europeísta vs. Bicentenario latinoamericanista, no consideraron esta importante dimensión regional latinoamericana que estuvo presente tanto en las oleadas de los festejos patrios en torno a 1910 como en la segunda, durante la década de 1920.

El obsequio del gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia a la República Argentina se inscribe entonces en la tradición de “esculturas diplomáticas”. En miras del Bicentenario de 2009, el gobierno de Evo Morales venía exaltando cada vez más la figura de la heroína altoperuana. En esa celebración instituyó el “Bono Juana Azurduy de Padilla”, una asignación universal a embarazadas e hijos de menos de dos años de edad para paliar los problemas de desnutrición y la mortalidad infantil y materna en el marco del Plan Nacional de Desarrollo y las políticas de erradicación de la pobreza extrema. En el marco de esa misma celebración, el Senado la ascendió en forma póstuma al grado de Mariscal de la República y la congratuló con el título de “Libertadora de Bolivia”. En la otra gran fecha patria boliviana, el 6 de agosto (en 1825 se proclamó la República), el año siguiente 2011, la Asamblea Plurinacional reunida en la Casa de la Libertad, en Sucre, le concedió el grado póstumo de Mariscal del Estado Plurinacional de Bolivia. En una ceremonia, el presidente Evo Morales entregó simbólicamente ante sus restos los grados otorgados y el sable de mariscal. Por último, en 2014, la orquesta juvenil nacional fue bautizada “Juana Azurduy”. Así, el Bicentenario del Primer Grito de Libertad también tuvo “perfume de mujer”⁶⁵ y el “mariscal” Sucre tuvo que empezar a compartir el rango con la nueva “mariscal”. Por su parte, hemos dado cuenta del encumbramiento progresivo de esta figura por parte del gobierno argentino en coincidencia con la asunción de Cristina Fernández de Kirchner en 2007. Por lo tanto, Juana Azurduy aparecía como el símbolo más idóneo para sellar la confraternidad entre los dos países. Esa afinidad común por Juana fue el lenguaje para escenificar la

homenaje Rodó (...) Persona muy influyente e interiorizada Municipalidad me dice privadamente que si monumento fuese grandes proporciones (...) se destinará una plaza para su ubicación. Misma persona me completó información monumento obsequia Perú cuya altura total incluso base y pedestal será alrededor de 14 metros, pues la estatua solo mide 4 metros y representa a Garzón de pie. Me agrega que Perú gestiona activamente la colocación en una plaza y que él estaría en situación de conseguir se retarde respuesta hasta conocer proporciones aproximadas monumento obsequiado Chile, para el que influiría obtener preferencia”. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile, Fondo Histórico Ayacucho, volumen 991, 1924.

65 Aludimos al título de una nota que circuló en medios argentinos los días del Bicentenario de Mayo. *Compromiso, Partido de Morón*, 24 de mayo de 2010: http://periodicocompromiso.com.ar/web/index.php?option=com_content&view=article&id=150:un-bicentenario-con-perfume-de-mujer.

intensidad que adquirirían las relaciones bilaterales dentro de un discurso de proyección latinoamericana. En 2010 se firmó el acuerdo para la construcción del gasoducto “Juana Azurduy”, llamado “Gasoducto de la Integración Juana Azurduy (GIJA)”, el cual fue inaugurado al año siguiente.⁶⁶ Recordemos que el gas había sido tema de conflicto en las relaciones bilaterales en durante varios gobiernos en el pasado y que el presidente Néstor Kirchner desactivó las tensiones aceptando el precio establecido por el país vecino en 2006. Si la ley argentina estableció, tal como señalamos anteriormente, el 12 de julio, día del natalicio de la heroína, como “Día de las Heroínas y Mártires de la Independencia de América”, desde el año 2010 esa fecha pasó a ser reconocida como el “Día de la Confraternidad argentino-boliviana”.

La inauguración de la escultura de Zerner había sido prevista para el día 12 de julio, nueva efeméride, pero se retrasó tres días. Durante el evento, el gas volvió a ser un elemento importante de la confraternidad, pues ambos presidentes firmaron convenios de energía (gas, electricidad), minería, salud, sobre protección de bienes culturales comunes y seguridad en las fronteras.⁶⁷ Aquella noche podía observarse en una gran pantalla instalada para la ocasión junto a la escultura, a los dos presidentes en el momento en que firmaban estos tratados. Se inauguró también una placa frente al monumento y la presidenta argentina recibió de parte del alcalde de Sucre a título de obsequio una réplica del sable de Juana Azurduy que se encuentra en la Casa de la Libertad en aquella ciudad. El evento fue al mismo tiempo la antesala de la inclusión de Bolivia como socio pleno en el Mercosur (en trámite desde 2012). En su discurso, Evo Morales agradeció asimismo al UNASUR y en particular a Néstor Kirchner y a Cristina Fernández de Kirchner el espaldarazo que recibió durante el intento de golpe de Estado contra su gobierno en 2008.⁶⁸ A su vez, intentó conseguir apoyo argentino en el reclamo por la salida al mar, cuestión que no deja de incomodar a la diplomacia argentina y sobre el cual la presidenta argentina no hizo la menor alusión aquella noche. El mandatario peruano cerró su visita al día siguiente con un acto masivo organizado en el Polideportivo de Racing por la Central de Trabajadores de la Argentina

66 Filmación del discurso de inauguración por parte de la presidenta: <https://www.youtube.com/watch?v=kiOMINbnGfk&nohtml5=False>

67 *Telesur TV, plataforma web*, 15 de julio de 2015: <http://www.telesurtv.net/news/Visita-de-Morales-a-Argentina-refuerza-lazos-historicos-20150715-0002.html>; también *La Nación*, 14 de julio de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1810143-evo-morales-visita-a-cristina-y-haran-anuncios>.

68 *Télam*, 15 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112884-evo-morales-bolivia-visita-argentina-cristina-fernandez-de-kirchner-nessor-kirchner-unasur-intento-golpe-de-estado.html>; registro filmado completo de la visita de Evo Morales: <https://www.youtube.com/watch?v=VsfX0Sy-b98>.

(CTA), presidida por Hugo Yasky y convocado bajo la consigna “Mar para Bolivia”, en la que reinó un discurso latinoamericanista de fuerte cariz antiimperialista.⁶⁹ Es interesante constatar cómo indirectamente la misma Guerra del Pacífico de finales del siglo XIX cargó de expectativas diplomáticas similares la inauguración de la estatua de San Martín en Lima en 1921 y la de Juana Azurduy en la Buenos Aires de 2015.

Estas interacciones confirman qué tan importante como la escultura pública es todo lo que sucede en torno a ella, tanto en lo político, como acabamos de ver, como también en lo cultural y espacial. La plaza fue rebautizada “Plaza Juana Azurduy” y para el día de la inauguración se construyó un enorme tablado a los pies del monumento donde subieron los presidentes durante la ceremonia y también sirvió de escenario abierto para que una sucesión de grupos de danzas folklóricas animaran la “Fiesta popular de la Integración” entre el 16 y 18 de julio.⁷⁰ La noche del 15 se lució especialmente el grupo nacional boliviano de danzas folklóricas. En esos días no faltaron los puestos de gastronomía local y latinoamericana (“sabores de todos los rincones de la Patria Grande”). La noche de la inauguración, parte de los sectores populares argentinos, organizados en sindicatos o en distintos movimientos, todos con sus banderas bien altas, y también algunos presentes sin encuadre sectorial aplaudieron la puesta en valor de la riqueza cultural boliviana, país de gran presencia inmigratoria en la Argentina. De este modo se produjo una combinación en la interacción entre el patrimonio material –monumento, centro de la escena– con el inmaterial –músicas, bailes, gastronomía–. Buena parte del público probablemente aplaudía a Evo o a los números de baile porque se encontraba presente Cristina, sin embargo esto no invalida el júbilo y el respeto generalizado que hemos podido observar durante la escenificación de la bolivianidad, aunque fuera en su versión más *for export* y por más que pasada la fiesta los prejuicios discriminatorios que corren nuestra sociedad pudieran volver a florecer.

Este caso nos advierte de cambios importantes en los rituales asociados a los monumentos conmemorativos. Si desde finales del siglo XIX, los monumentos de los “grandes-hombres” fueron el lugar del culto patriótico nacional, o internacional, donde las autoridades locales y ministros extranjeros dejaban ofrendas florales, con severa presencia militar

69 Sitio web institucional de la CTA: <http://www.cta.org.ar/bienvenido-evo-morales.html>.

70 El jueves se presentaron Tomás Lipán, El Tierral y La Casimiro Brass, y al día siguiente, Los Carabajal y Arbolito. El sábado participaron Jaime Torres, Tukuta Gordillo, Patricia Sosa, Mariana Baraj, Yamila Cafrune y Mónica Abraham, dirigidos por Facundo Ramírez, en el marco de la obra musical “Mujeres argentinas”. Cerró el ciclo el grupo Los Kjarkas. Sitio web de Educar, Ministerio de Educación y Deportes, Presidencia de la Nación: <http://www.educar.ar/sitios/educar/noticias/ver?id=127174&referente=>.

y, según los casos, religiosa, el contraste con la fiesta de la integración es flagrante. La presencia de autoridades civiles y militares (había diferentes cuerpos femeninos de las fuerzas armadas de ambos países) no dejaba de proyectar esa solemnidad estatal característica, sin embargo, el conjunto estaba incorporado dentro de una fiesta popular con los componentes señalados. Eso no dejaba de producir cierta tensión, aumentada por la estricta separación espacial, corporal y gestual entre el público y las autoridades protagonistas que apenas atenuaban los pasos de baile de la presidenta argentina junto a un Evo Morales inmutable. La apoteosis de la inauguración no estuvo marcada por marchas militares, sino por la música folklórica amplificada por poderosos parlantes mientras operaba un sistema espectacular de acróbatas colgados de un anillo gigante al estilo de Fuerza Bruta, para que en medio de rayos de luces de colores y proyección de papel picado levantaran con su propio peso coordinado el velo de la inmensa escultura. Se reprodujo así la estética del espectáculo patrio masivo en el espacio público de acuerdo con una concepción escenográfica de la ciudad preponderante en las últimas décadas y que había inaugurado exitosamente el Bicentenario de Mayo siendo desde entonces un sello de los actos públicos del gobierno nacional. Con todo, parecería que el nuevo uso de la plaza duró apenas esa semana, puesto que al finalizar la fiesta de la integración volvió a ser un espacio enrejado, en general vacío, en parte debido a su aislamiento detrás de la Casa Rosada y rodeado de avenidas de alto tránsito sin fácil acceso.

V. CONCLUSIONES

El caso de la escultura de Juana Azurduy nos permitió identificar distintos entrecruzamientos y condensaciones de sentidos en varios registros. En primer término, la obra en sí se imbrica estéticamente con tradiciones escultóricas latinoamericanas (la “búsqueda de lenguaje propio” de los años 1920) y se inscribe en un sistema de representación tradicional con raíces en el siglo XIX. De su lectura iconográfica se desprenden dos tipos de tensiones: una, entre el héroe individual y el héroe colectivo; y, otra, entre la narrativa del mestizaje y la de los “pueblos originarios”. En ellas, por supuesto, resulta central la temática de género.

El autor presenta su trabajo como una práctica militante en el espacio público que tiene su origen en su participación en los escraches con la agrupación HIJOS, desde mediados de los años 1990, época en que convivía con quienes desarrollaran otro tipo de activismo artístico, como el GAC o Etcétera. Sus monumentos figurativos de gran tamaño (“héroes populares”) irrumpen con toda su mole en sitios controvertidos de la memoria oficial. En su apuesta predomina la idea de reemplazo, una

suerte de forma sublimada del escrache a Colón y a Roca, y de autogestión, aun cuando Juana haya sido un encargo oficial. Encuentra la fuerza de legitimidad en atribuirle un sentido colectivo a la producción de la obra (acopio de llaves del pueblo, votación de lugar del emplazamiento en el caso de la escultura del Che, o participación constante de artistas colaboradores, incluso en el caso Azurduy). Este mecanismo de legitimación opera apoyado en los discursos oficiales en torno al Bicentenario de Mayo, según los cuales el evento se estructuraba al menos al nivel de las representaciones como un espejo invertido del Centenario de 1910. La oposición disputaba políticamente esta legitimidad atribuyéndole un sentido positivo a este último en contraste con el primero. Esta dicotomización (Centenario europeísta vs. Bicentenario latinoamericanista) impide entender que la escultura de Juana se inscribe en una tradición de “esculturas diplomáticas” que funcionan tanto para sellar alianzas como profundizar rivalidades geopolíticas.

La escultura de Juana Azurduy condensa a su vez el entrecruzamiento de memorias y de reclamos de diferentes movimientos y los amalgama con las políticas de Estado del ciclo kirchnerista: el relato “descolonizador” de los “500 años de opresión”, la lucha por la igualdad de género, discursos sobre el empoderamiento de los sectores populares, ratificación del ideograma “Patria Grande” y la legitimación del UNASUR, y el afianzamiento de la política de acuerdos binacionales con el gobierno boliviano en materia energética. Otro registro de entrecruzamientos opera entre los puentes discursivos de legitimación entre los valores del campo escultórico vinculados con los memoriales de traumas colectivos y aquellos referidos a la estatuaria del prócer, el héroe o el hombre notable. Las mujeres, los indígenas y el “pueblo”, es decir, los sectores desplazados de la Historia, adquieren, mediante la operación compensatoria, la épica propia de la escultórica de este último campo. De aquí surge en consecuencia una doble función pedagógica: en cuanto “héroe” o “persona extraordinaria”, se pretende ejemplar, modelar comportamientos virtuosos, según la tradición decimonónica; pero en cuanto víctima de la Historia, el monumento procura al mismo tiempo su reivindicación. Asimismo, la interacción ritual asociada a los monumentos y los espacios que estos construyen también presenta, en el caso de la Juana de Zerner, modificaciones con respecto a los monumentos estatales tradicionales signados por un rígido y solemne ceremonial. La “fiesta popular de la integración”, sin embargo, no dejó de presentar elementos de la conocida solemnidad oficial en su diseño de fronteras (público y protagonistas) y jerarquías de autoridades civiles y militares. El nuevo uso popular e intercultural de la plaza, no obstante, se redujo a aquella semana, actualmente la plaza

“Juana Azurduy” volvió a ser un espacio de la ciudad enrejado, aislado y poco concurrido.

Por último, el examen de la interacción suscitada por el nuevo monumento quedaría incompleto si no advirtiéramos que mientras un sector del movimiento indígena intentó sumarse a los festejos aunque desistió al ver obstaculizado su acercamiento a Evo Morales, otro, en cambio, se mostró radicalmente en contra de este “circo” que, según sus líderes, oculta la falta de medidas concretas por parte del gobierno para solucionar el avasallamiento de sus derechos.⁷¹ No es difícil imaginar entonces la posibilidad de un “escrache” del “escrache” a Colón. En definitiva, el recorrido de este ensayo ha permitido destacar cuánto puede haber de “progresista” en los viejos lenguajes y cuánto de conservador en los nuevos. Del mismo modo que la fiesta patria dialoga más con las fiestas patrias precedentes que con el acontecimiento celebrado, la escultura pública responde más a sus propias tradiciones –para ratificarlas, negarlas o modificarlas–, antes que al personaje homenajeado.

71 Ver nota de las antropólogas Mariana Gómez y Florencia Trentini. “Polémica indígena por la inauguración de la estatua de Juana Azurduy”, *Periodismo Popular*, 16 de julio de 2015: <https://notas.org.ar/2015/07/16/polemica-indigena-inauguracion-monumento-juana-azurduy/>.