

# Comunidades imaginadas e imaginarios en cuestión. Historias, patrimonios y curadurías para el arte argentino

Andrea Geat <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** A partir de la historia social del arte, la historiografía e iconografía, este artículo explora algunas estrategias de elaboración de ficciones discursivas que orientaron la construcción de la identidad cultural de las comunidades en el Chaco (Argentina) durante el siglo XX y que podemos recuperar a través del análisis de sus historias y las obras del patrimonio artístico y bienes culturales en circulación durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, en una lectura cruzada con propuestas actuales, se expone cómo dichos discursos actualmente son problematizados desde los estudios curatoriales y la teoría y crítica feminista del arte, permitiendo nuevas propuestas y problematizaciones sobre las artes y el patrimonio.

En la elaboración de los imaginarios sociales –realizada deliberadamente durante las primeras décadas del siglo XX– las artes funcionaron como dispositivos de territorialidad, persuasión y ejercicio del poder. Las obras e intervenciones críticas realizadas a partir de propuestas curatoriales actuales proponen una des-identificación respecto a los supuestos modernos coloniales-occi/androcéntricos-patriarcales para ir en búsqueda de propuestas de integración y reparación de la memoria colectiva.

Este artículo tiene por objetivo plantear un recorrido panorámico sobre algunas ficciones discursivas que aparecen en relación a episodios históricos acontecidos en el Chaco argentino y que en ocasiones hicieron foco sobre el diseño de la identidad cultural, la memorias y el porvenir, y que a su vez participaron en una disputa activa e implícita sobre lo nacional y lo indígena, para establecer diálogos con el presente de las artes a partir del aprendizaje de saberes otros y de la circulación entre instituciones del arte y sitios de memoria.

**Palabras clave:** arte - sostenibilidad cultural - patrimonio - historia - curaduría

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 230-231]

---

<sup>(1)</sup> **Andrea Geat.** Doctora en Artes (UNC), Especialista en Historia Regional (UNNE) Diplomada en Gestión Cultural de las Artes (UCC), Profesora y Licenciada en Bellas Artes (UNR). Investigadora en CONICET. Profesora en las cátedras “Historia de las artes en Argentina y el NEA” y “Estética” en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE). Autora del libro “Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX (ConTexto, 2017). andrea.geat@comunidad.unne.edu.ar

## Introducción. Memorias y proyecciones a través de la historia y el arte

Entre el siglo XVI y el XX los encuentros entre las comunidades nativas y los diferentes colectivos, familias e individuos que se radicaron en el Chaco, fueron registrados en diferentes soportes testimoniales de diversa autoría y naturaleza. Registros de las primeras exploraciones del territorio por parte de los conquistadores españoles, memorias de las campañas militares que se desplegaban en búsqueda de la conformación de la imaginada nación argentina, crónicas de exploradores, documentos oficiales, fotografías, ilustraciones e imágenes artísticas fueron insumos para la construcción de las historias de este territorio y sus poblaciones.

Las representaciones del pasado elaboradas sobre dichos discursos y la posterior producción historiográfica contribuyó a la elaboración de un imaginario en el que el territorio chaqueño fue concebido como un “espacio desértico” habitado por “salvajes” y que la felicidad llegaría a través de la “civilización” y el “progreso”. Hemos observado en trabajos previos, algunas imágenes artísticas producidas sobre este espacio que refieren a hechos del pasado, que no acompañan de manera explícita ni implícita tales aportes discursivos, aunque sí incurrieron en la subrepresentación de la alteridad indígena (Geat; 2021). También hemos analizado de qué manera la institucionalización y el sistema artístico influyó en la regulación de las expresiones artísticas (Geat, 2017 y 2020). En esta oportunidad, planteamos la hipótesis que algunas pocas imágenes de pretendido carácter o referencia histórica, acompañaron a las producciones historiográficas del siglo XX en la mayor parte de los casos de manera ilustrativa, y ello contribuyó a reforzar los imaginarios elaborados a la par de la descripción de asuntos históricos complejos que fueron concebidos desde una perspectiva moderna-occidental. Las piezas artísticas que tratan dichos asuntos están atravesadas en mayor medida por variables subjetivas de las/os artistas y su grado de sensibilidad con la historia de sus pueblos, sin pretensión de elaborar discursos centrados en la búsqueda de la verdad histórica, pero en su asociación a los discursos historiográficos, refuerzan creencias, valores y concepciones de los discursos de la palabra. Por otro lado, algunas propuestas artísticas y curatoriales actuales –a contrapelo de estos imaginarios– buscan la desidentificación de dichos métodos creativos y discursos, buscando nuevos caminos y procesos.

Hemos visto en trabajos previos que la elaboración de discursos sobre el Chaco a partir de imágenes y enunciados, tuvo por objetivo generar imaginarios sobre su población, habitantes, costumbres, historias, y valores, designando así, la identidad colectiva. Los imaginarios sociales son referencias simbólicas producidas por toda comunidad, y que tiene por fin la elaboración de una representación de sí misma. En esos imaginarios se distribuyen roles y posiciones sociales que expresan e imponen creencias comunes, además de fijar modelos formadores (Baczko, 1999). Nicolás Shumway (2015) utilizó el concepto de *ficciones orientadoras* para referirse a elaboraciones discursivas que tienen lugar al momento de la búsqueda de una identidad cultural y se proyectan con el fin de dotar a individuos de una comunidad de un sentimiento de pertenencia e identidad colectiva. El autor las denominó ficciones porque son ideas que no necesitan ser necesariamente verdades, aunque construyen visiones sobre la realidad que se utilizan con sentido político y con la finalidad de promover creencias que no necesariamente forman parte de documentos oficiales de

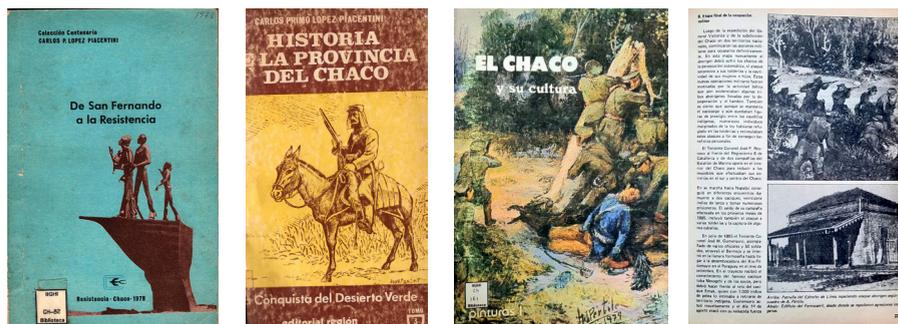
gobierno. Algunas de las creaciones que orientaron la identidad cultural chaqueña durante el siglo XX aparecieron en discursos públicos (políticos, históricos, periodísticos) para conducir a través de tales ideas a la conformación de una comunidad chaqueña que se percibía heterogénea en cuanto a sus orígenes y culturas, y pretendía otorgar sentimientos de unidad y conciencia de sí a sus habitantes (Geat, 2017). En relación a ello es significativo tener en cuenta que la identidad cultural de un grupo se expresa fundamentalmente a partir de la lengua, sus mitos, su arte, creencias y cosmovisión, y en función de ello, la identidad de un grupo se expresa “en un conjunto articulado, selectivo, construido por instituciones y agentes culturales considerados como grupo dominante, que pretenden determinar con precisión los rasgos y costumbres que se conservan y los que se desechan para la matriz del Estado nacional y su identidad cultural” (Ruffino, 2016; 37).

En este sentido, algunos interrogantes que guiaron la elaboración de este artículo son ¿a través de qué recursos de orden artístico se transmitió la historia del Chaco en tanto territorio habitado por indígenas e inmigrantes? ¿Qué ideas proyectan las imágenes artísticas sobre indígenas e inmigrantes que podemos ver en monumentos, museos o libros de historia? ¿Qué historias se promueven y cómo se transmiten? ¿Cómo traemos a la memoria colectiva episodios violentos que forman parte de la historia de nuestra comunidad? ¿Qué propuestas actuales sobre estas problemáticas se plantean artistas/artivistas y curadoras/es? Para intentar responderlas, abordamos algunos bienes artísticos que circularon en el Chaco y tratan sobre episodios de relativa importancia en la historia de los encuentros entre indígenas e inmigrantes, y que en ocasiones aparecieron reproducidos en la literatura histórica o en exposiciones de museos. Vale decir, que su reproducción o exposición tuvo como objetivo fundamental acompañar discursos de la historiografía o de guiones museográficos de modo ilustrativo, por lo que no fueron necesariamente creados con dicha intención, y por lo tanto aunque refieren de modo directo a las relaciones interétnicas/interculturales, su utilización y circulación reviste la complejidad particular de cada situación que no es aquí problematizada. Finalmente, veremos algunas obras contemporáneas que circularon en ámbitos institucionales del arte que se abocan a la tarea de cuestionar y producir intervenciones críticas sobre la historia, las memorias, el arte y el patrimonio chaqueño<sup>1</sup>.

## 1. Alegoría de la civilización

Abordar el patrimonio artístico chaqueño implica conocer e indagar también en las historias del Chaco. Las de puño oficial, las elaboraciones profesionales e incluso las que no se han escrito. Las que –como plantean Gómez y Medrano (2023)– durante décadas sólo se habían susurrado, es decir, transmitido a través de la oralidad al interior de las comunidades sin representatividad en discursos públicos. En la búsqueda y análisis de las ficciones discursivas que aparecen sobre el Chaco, encontramos referencias al binomio *civilización/barbarie* para referir a los encuentros entre inmigrantes e indígenas, y al Chaco como un *desierto* que era necesario *conquistar, pacificar, educar y poblar*. En algunos casos, dichas expresiones contradictorias y proyecciones improbables, se reforzaron con el

recurrente uso de metáforas y otros recursos poéticos y simbólicos<sup>2</sup>. Oportunamente se utilizaron también obras artísticas para “ilustrar” publicaciones que no necesariamente estaban alineadas a tales ideas, pero su utilización operó en conjunción al uso de la palabra. La utilización de obras de arte y monumentos en tapas de libros o publicaciones periódicas, algunas veces acompañadas de ideas, contribuyó a instalar imaginarios sobre el Chaco, su historia y sus habitantes.



**Imagen 1.** Diversas reproducciones de obras artísticas y monumentos que aparecen en publicaciones de literatura histórica. Registros propios.

Al indagar en las piezas patrimoniales del acervo artístico de las instituciones oficiales del arte, hemos encontrado que está conformado por lenguajes del arte moderno, aunque algunas propuestas recientes se enfocaron en intervenciones tanto artísticas como curatoriales que atendieron a las históricas omisiones, exclusiones e invisibilizaciones de las comunidades indígenas y otras subalternidades, intentando revertir dicha tendencia o proponiendo subvertir los códigos jerárquicos del sistema moderno del arte.

Para dar inicio a un breve recorrido panorámico sobre las obras artísticas que tratan la relación entre nativos e inmigrantes al Chaco, es importante mencionar que existen diferentes representaciones sobre los encuentros acontecidos en territorio chaqueño desde las incursiones en el siglo XVIII. La obra más conocida al respecto, es la que ilustra el pacto de paz firmado en 1774 entre el cacique Paikín y el gobernador Matorras. Tanto desde el campo historiográfico, como desde el análisis de las representaciones artísticas, la obra ha sido frecuentemente visitada por la historiografía chaqueña y también por teóricas/os e historiadoras/es del arte de orden nacional, y por lo tanto dicha pintura reviste una relativa importancia para reflexionar sobre el Chaco, su historia y el encuentro entre sus habitantes; aunque –vale aclarar– que la obra se encuentra ubicada en el Museo Histórico Nacional con sede en Buenos Aires. La pintura titulada “Sensaciones” (2021) realizada por el chaqueño Emanuel Barrios, se exhibe en la sección de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes, y por cuestiones compositivas y temáticas refiere a la pintura de Tomás Cabrera, desde una mirada que revisa y actualiza algunos asuntos y debates que retomaremos hacia el final de este trabajo. Otra obra de estas características es el mural

“La incorporación del indio a la civilización” (1954) de Demetrio Urruchúa, ubicada en El Fogón de los Arrieros, sobre la que pueden consultarse los trabajos de Mariana Giordano (1998 y 2022)<sup>3</sup>.

Otro episodio destacado por la historiografía chaqueña en relación al encuentro entre indígenas y misioneros, fue la fundación de la reducción de San Buenaventura del Monte Alto acontecida en 1865. “Por esta puerta entró la civilización para los indígenas reducidos en Monte Alto” se señalaba en la tapa de un folletín publicado a propósito del centenario de la fundación de la reducción (López Piacentini, 1965).

“El gobierno nacional estaba preocupado por la instalación de misiones religiosas en el Chaco, territorio argentino que aún permanecía desconocido, con el fin de pacificar a las tribus indígenas que lo habitaban, que eran numerosas por cierto. Pero a más de ello, el gobierno por todos los medios trataba de asegurar el dominio de ese inmenso territorio.

Todo esto trajo como consecuencia una gran expedición encargada de la apertura de un camino a través del Chaco y la construcción e instalación de una reducción de indios Vilelas, San Buena Ventura del Monte Alto - La capilla” (López Piacentini, 1965).

En relación a ese lugar de memoria y la fecha de recordación por considerarse fundacional, en el recorrido expositivo de la historia del Chaco del *Museo del Hombre Chaqueño*, se exhibió entre 2007 y 2023 en el espacio referido al episodio, una pintura sin firma ni otros datos que posibilita reflexionar sobre el encuentro entre el indígena chaqueño y la incursión religiosa en San Buenaventura.

En dicha obra fueron retratados un sacerdote y un indígena que se encuentran en un escenario natural. El religioso es representado por un hombre blanco, ataviado con hábito marrón que se encuentra de pie, de tres cuartos de perfil y sostiene en su mano izquierda a la altura de su zona media, un crucifijo. Su otra mano está posada sobre el hombro del indígena que permanece arrodillado sobre su pierna derecha, y mantiene la izquierda flexionada apoyándose el peso de su cuerpo sobre el pie izquierdo. Detrás del indio el camino se abre hacia el monte; como si el recorrido lo condujo hacia el religioso. Las manos del indio se unen en el pecho en posición de rezo y ambos personajes dirigen su mirada a la imagen de Cristo que está ubicada sobre el eje central de la composición, y por tanto, constituye el elemento de central importancia en la pintura. Bajo el crucifijo y delante de ambos personajes, sobre un tronco talado, se apoya un violín. La representación del indígena es estereotipada (está semidesnudo, cubierto en su genitalidad con faldellín blanco, un adorno en su cuello y vincha del mismo tono). Lo notable es que su cuerpo es de una escala inferior a la del sacerdote y la representación del rostro guarda cierta sintetización. La diferencia en la escala de representación de los personajes, haría suponer que podría tratarse de un muchacho joven frente al religioso adulto. Sin embargo, debido a la anatomía y postura del indio, se asume que no se trata de un niño, sino que la variación entre los cuerpos y otros elementos simbólicos, conducen a asumir a la pintura como una alegoría de la fundación cristiana del Chaco, resuelta a la manera de los retratos alegóricos americanos del siglo XIX en los que la representación de las nacientes repúblicas se encarnaba

en una joven indígena, que se presentaba en una escala inferior al prócer de la nación, como es el caso de la pintura de Bolívar con la América india (1819) de Pedro José de Figueroa (Chicangana-Bayona, 2010).

Retomando la pintura chaqueña –y respecto al orden de los significados convencionales– en el escenario natural, predominan las tonalidades verdes y tierras que dan cuenta de la espesura del monte. El cromatismo y la luz dividen el escenario que corresponde a cada personaje. La izquierda es más luminosa y corresponde al indígena y al sinuoso camino que conduce al monte. La derecha, corresponde al religioso y la sombra de los árboles abren un foco de luz para iluminar los elementos del frente: el árbol talado y el violín. El gesto del indio da cuenta de la aceptación del dogma cristiano, arrodillándose frente al crucifijo presentado por el religioso, aunque la sumisión no es completa dado que lo hace solo en una pierna y además su rostro se mantiene en alto.

El sacerdote por su parte, posee los atributos de San Francisco Solano: el color característico de la orden franciscana, la sugerencia de un medio halo sobre la parte posterior de su cabeza –símbolo de santidad–, el crucifijo y el violín, que es además un instrumento que refuerza la idea de “civilización” a través del arte y de la felicidad como fin último de la cristiandad. Finalmente, el tronco talado representa la intervención del hombre en la naturaleza y en el contexto chaqueño refería específicamente al trabajo y es elemento central en la relación entre blancos e indígenas en los obrajes de fines del siglo XIX y principios del XX. El autor de esta pintura compone una sencilla alegoría de la fundación cristiana del Chaco acontecida en las primeras incursiones de las órdenes religiosas durante los siglos XVIII y XIX. A partir de los distintos elementos que componen la escena y se conjugan con los discursos de la época, el Chaco está representado por el joven indígena y el sacerdote refiere a la presencia del hombre-blanco-religioso-culto durante el pasado colonial<sup>4</sup>.

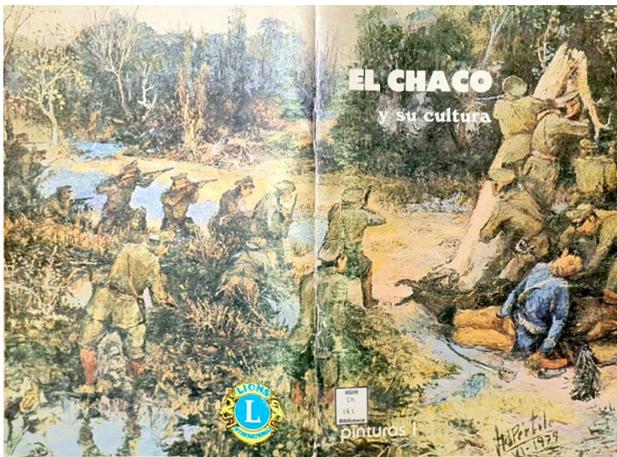


**Imagen 2.** Autoría sin identificar, (s/f). Sin título (descrita en actas como San Francisco Solano e indígena). Pintura al óleo. Fotografías: Museo del Hombre Chaqueño, Instituto de Cultura del Chaco.

## 2. Pacificar o morir

La relación entre indígenas e inmigrantes en el Chaco es distintiva en el contexto argentino, dado que este territorio en particular está ubicado en el vasto espacio que los discursos nacionales del siglo XIX denominaron “fronteras interiores” de la nación, precisamente porque era habitado por indígenas. El Chaco fue de los últimos territorios conquistados en dicho avance nacionalista y la campaña militar de 1884 –a instancias de la presidencia de Roca y a cargo de Victorica– tuvo como objetivo someter a las tribus que habitaban el Chaco y obligarlas a aceptar las leyes de la nación (Beck, 1994; 18). Tras sucesivos fracasos en los intentos de colonización cristiana colonial, hacia fines del siglo XIX las políticas nacionalistas emprenden las campañas militares de ingreso y “pacificación” que sometieron por la persuasión o las armas a los grupos humanos que allí habitaban. Quienes aceptaron la ley nacional fueron reducidos al sedentarismo a partir de su inclusión en la base de los sistemas económicos desarrollados en los incipientes poblados. Sin embargo, dicha campaña no constituyó la conquista definitiva dado que los enfrentamientos entre nacionalistas y nativos continuaron sucediéndose hasta mediados del siglo XX.

Sobre la violencia desplegada en diferentes episodios acontecidos en el Chaco –tanto de la ofensiva y contraofensiva militar como de la resistencia indígena– hay vastas páginas escritas y documentos oficiales que refieren a diferentes hechos. Sin embargo, son recientes los trabajos que incorporan la voz de los pueblos indígenas a la historiografía. En el campo de la producción artística no hemos hallado aún, obras que refieran a episodios de este tipo, aunque sí encontramos en diferentes fuentes, la referencia a una pintura de Alfredo Pértile<sup>5</sup> sobre el episodio que dio muerte al Capitán Solari. Si bien aún desconocemos la ubicación actual de la obra, de acuerdo a su mención, ha sido una pieza de notable circulación entre las décadas del 1980 y 90.



**Imagen 3.** Pértile, Alfredo (1979) “Regimiento 7 de caballería de línea” (La muerte del capitán Solari, en 1912), Ubicación desconocida (Obtenido de “El Chaco y su cultura” Editorial Inca). Registro propio.

Respecto a la obra, Eduardo Baliari expresó: “(...) o su más famoso cuadro “Regimiento 7 de Caballería de línea” (reproducido en tapa) que rememora el trágico episodio de la Campaña del Desierto, cuando el Capitán José Facundo Solari al mando de 15 soldados de tropa, un cabo y un sargento, caen en una emboscada que les tiende el cacique Goayiqui y sus hombres, provocando la muerte del Capitán Solari, y heridos el Sargento Arce y sus seis soldados” (Baliari, s/f; 42).

Son escasas las piezas halladas que tratan enfrentamientos entre grupos humanos chaqueños realizadas durante el siglo XX, aunque el relato de los hechos aparece referido frecuentemente en la literatura histórica. La pintura refiere al episodio que tiene lugar en el año 1912, que Carlos López Piacentini (1970 y 1979) describe así:

“A fines de 1911 llegó a Presidencia Roca, procedente de Resistencia donde tenía su asiento, el Regimiento 7 de caballería. Lo componían más de 500 hombres y su misión era la de ir ganando tierras a los indios.

En abril de 1912 el jefe del Tercer Escuadrón de dicho cuerpo, Capitán Facundo Solari, recibe órdenes de trasladarse a la sede del Regimiento 9 de caballería, destacado en Formosa. Emprende la marcha al mando de un grupo de 16 hombres. Atraviesan el Bermejo a la altura de Fortín Irigoyen, se internan en una picada y encuentran allí huellas de un tigre. De improvisto aparece el felino y el Capitán Solari le dispara con su carabina. La detonación es oída por los indios acampados en la zona. Así, luego de algunos minutos de marcha abandonan la picada y divisan una toldería, emplazada entre el monte y un estero. El Capitán observa con su catalejo, comprobando que las viviendas están vacías. El Sargento Arce le advierte la necesidad de prevenir cualquier sorpresa, insistiendo en desenfundar las armas. Solari replica como en un reproche: “Sargento Arce, es la primera vez que lo veo con miedo”.

La pequeña columna va llegando a las tolderías, cuando de pronto se oye un disparo. Solari busca el origen del mismo. Una descarga cerrada quiebra el silencio del monte y el capitán cae mortalmente herido, expirando en pocos minutos. El sargento Arce, con dos balazos en un brazo, corre en auxilio de su jefe y se parapeta tras el caballo muerto. Ofrece resistencia, pero ya con varias bajas entre la tropa opta por la retirada. Queda allí abandonado, el cadáver de Solari. (...) Al día siguiente, merced al vuelo de los cuervos, pudo localizarse el cuerpo del Capitán Solari. Se halla junto a un juncal, semi-sumergido en las aguas de un estero, desnudo y en avanzado grado de descomposición (...).

Seis meses habían de pasar antes de que fueran descubiertos los autores de la muerte del Capitán Solari. En efecto, los integrantes de una comisión destacada de Formosa, al pasar por las proximidades del lugar donde ocurriera el trágico hecho, descubrieron a un indio vestido con las prendas del ex-capitán. En esa oportunidad, el Sargento Félix Benítez lo llamó para pedirle cuentas acerca de la procedencia de dicha ropa. El indio se acercó sumiso, pero en un momento dado un tiro de fusil hirió mortalmente al Sargento que cayó en

medio de la confusión de sus compañeros. La indiada aprovechó el momento para huir.

Una comisión al mando del Mayor Marcos Hermelo, al frente de cincuenta hombres, partió rumbo al norte en busca de la indiada para darle un escarmiento. Sostuvieron encuentros cuerpo a cuerpo y consiguieron capturar a varios naturales, que fueron llevados prisioneros a Presidencia Roca.” (Lopez Piacentini, 1970; 174-177).

Como puede apreciarse bajo la firma del autor, la pintura fue realizada en el año 1979 –casi siete décadas luego de acontecido el episodio– y recuerda el momento en que el Capitán Solari muere en ocasión de un enfrentamiento con indígenas del Chaco.

Reconocemos al Capitán por su uniforme azul –distintivo de su status– en relación a los demás soldados que llevan uniforme verde. Solari yace recostado al pie de un árbol caído, de frente al espectador. De dieciséis soldados que pueden distinguirse en la reproducción, quince fueron representados de espaldas, apuntando sus armas hacia fondo de la obra, en posición de disparo hacia el enemigo que se perdió en la espesura del monte. Sólo uno de los soldados aparece con medio cuerpo de perfil en el ángulo inferior derecho, ocupándose de los cuidados del líder muerto. La composición se ordena en dos planos de color verde, separados por una franja de luz horizontal, que determina un camino transversal a la ubicación de los militares. En los dos tercios inferiores de la pintura, están alistados con sus armas y en diferentes posturas, los soldados de la nación. En el tercio superior dedicado al fondo, solo se divisa el tupido monte. En el lateral derecho de la composición, se halla el asunto principal de la escena, determinado por la luz y reforzado por la estructura triangular que forman la diagonal del tronco caído, la base que dibuja el cadáver yacente del protagonista de la imagen y se cierra con el cuerpo del soldado asistente. Delante del cadáver del líder sobre el suelo, reposan su arma y gorro que indican su caída en batalla. Trabajos recientes sobre este y otros episodios de la historia chaqueña abordada desde la antropología y los estudios visuales, han incluido relatos de las memorias indígenas que distan en gran manera de los discursos que nos han llegado a través de la historiografía sobre el Chaco. Sobre ello, Mariana Giordano (2016) observa que:

“Es importante señalar que hay una historiografía [oficial] que también se basa en relatos orales. Sin embargo, se trata de relatos de soldados, militares o descendientes de ellos. En este sentido, podría decirse que la documentación histórica se ha fundido en interpretaciones de testimonios orales que han transformado la memoria en registro, de igual modo que ocurrió con los relatos indígenas.” (Giordano, 2016; 55).

Como hemos referido en otros análisis sobre las pinturas de acontecimientos de relevancia histórica para el Chaco, la presencia indígena ha estado subrepresentada o regulada desde la elaboración de discursos producidos por parte de las comunidades blancas, otorgando el protagonismo de los acontecimientos históricos a los inmigrantes o sus descendientes. En estos casos particulares, la atención se centra en la representación de las milicias nacionales o del rol desempeñado por la presencia religiosa en el ingreso al Chaco,

atribuyendo un rol pasivo o de sumisión al indígena en el mejor de los casos, o su completa invisibilización. Resta decir que si bien el tratamiento del tema implica el reconocimiento de conflictos o enfrentamientos violentos, se enmarcan en las formas de representación del arte moderno-occidental. En este sentido el sacrificio del Capitán Solari –constituye como otros discursos– un episodio de recordación de los esfuerzos de las fuerzas nacionales por la conquista del territorio indígena (o del “desierto verde”) y el enfrentamiento con un nativo invisibilizado.

### 3. Napalpí, los caminos del arte y la ciencia

Posiblemente la escalada de violencia y abusos cometidos por parte de la nación en construcción contra las comunidades indígenas del Chaco, tuvo su punto máximo en el año 1924 con la masacre de Napalpí.

“El 19 de julio de 1924, durante la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear y la dirigencia de Fernando Centeno como gobernador del Territorio Nacional del Chaco (Argentina), un avión biplano Curtiss JN-90 sobrevoló Napa ‘alpi arrojando comida y caramelos: cuando la gente qom, moqoit y vilela que allí se encontraba salió a recogerlos, un centenar de policías, gendarmes y civiles terratenientes dispararon y remataron con machetes a familias enteras por haberse negado a seguir trabajando el algodón a cambio de algo de ropa y vales que no podían convertir en dinero. Masacraron a centenares. A los hombres se los mutiló o se los decapitó, a veces para colgar luego su cuerpo degollado. A quienes lograron huir se los persiguió por el monte; no se pretendía dejar testigos. Solo lograron sobrevivir cerca de cuarenta niños y unos quince adultos. Los cadáveres masacrados fueron enterrados en fosas comunes” (Medrano y Cabral, 2023; 80-81).

Napalpí fue la cumbre de la violencia estatal en el ejercicio de las fuerzas militares de la República sobre las naciones indígenas, también argentinas<sup>6</sup>. No hemos hallado aún imágenes artísticas históricas realizadas durante el siglo XX de orden patrimonial ni de circulación pública sobre dicho episodio, aunque ha sido un asunto que desde las décadas de 1930 y 40 tuvo gran presencia en la esfera pública, y en el campo historiográfico pueden encontrarse tanto posturas indigenistas como negacionistas sobre la masacre.

Mientras en la historiografía artística nacional 1924 es considerado el *annus mirabilis* y recordado como un año clave porque marca el desembarco de la vanguardia a partir del regreso de Emilio Petorutti y Xul Solar a Buenos Aires; en el salón nacional era premiada “La chola desnuda” de Alfredo Guido –que activaba las búsquedas estéticas sobre el *arte nacional*– y el tercer premio reconocía el trabajo de las mujeres en el arte, destacando el trabajo y la figura de Raquel Forner, en el Chaco sucedió la masacre de Napalpí. Esto nos ubica en una situación compleja a quienes trabajamos en el campo artístico de la región, dado que en el orden de las imágenes, la fuerza ejercida por la historiografía del arte es