

La fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación

*Ariel Barbieri**

Resumen

El ensayo que aquí se presenta propone abrir por vez primera los alcances epistemológicos y conceptuales de una obra performática desarrollada en el Museo José Eugenio Tello de la ciudad de Viedma (Argentina) por un grupo de investigación y creación artística de la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina, sobre finales del mes de septiembre del año 2024.

En este sentido, lo que aquí se desarrolla tiene la pretensión, por un lado, de establecer una mirada crítica acerca de un proceso de creación de operaciones estéticas en un espacio público específico: por otro, y en el mismo movimiento, postular cómo aquello que se investiga puede formar parte de un modo de producir un tipo de saber otro que emerge del trabajo, la creación y la afectación colectiva, permitiendo, a la vez, establecer nuevas formas de recordar y habitar un territorio en el cual no sólo se levanten monumentos.

Palabras clave: nomonumento, operación, celebración, espacio público.

* Universidad Nacional de Río Negro, Instituto de Políticas Públicas y Gobierno, Río Negro, Argentina. Correo electrónico: [abarbieri@unrn.edu.ar] / ORCID: [0000-0001-5537-4438].

Abstract

This essay examines the epistemological and conceptual implications of a performance piece developed at the José Eugenio Tello Museum in Viedma, Argentina. Created by a multidisciplinary research group from the National University of Río Negro in late September 2024, the work serves as a case study for aesthetic operations in public spaces. The analysis aims to establish a critical perspective on the creative process while simultaneously proposing that such artistic research produces a distinct form of knowledge. This "other" knowledge emerges from collective labor, creation, and affect, fostering new ways of remembering and inhabiting a territory beyond the traditional erection of monuments.

Keywords: non-monument, operation, celebration, public space.

Nadie te va a hacer un monumento

Este es un ensayo sobre una obra realizada en un museo del sur argentino por un grupo de artistas, estudiantes, investigadores, diseñadores, realizadores audiovisuales, docentes y no docentes de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), que conforman el proyecto de investigación y creación artística¹ "Nadie te va a hacer un monumento."² Creación de artefactos estéticos en el espacio público".

Este proyecto, marco del cual surge la propuesta que aquí se presenta, desarrolla obras conceptuales en el espacio público de la Comarca Viedma-Carmen de Patagones (ciudades separadas y unidas por un río, que se ubican en las provincias argentinas de Río Negro

¹ El Proyecto de Investigación y Creación Artística: "Nadie te va a hacer un monumento. Creación de artefactos estéticos en el espacio público", IIPPYG, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Atlántica. Periodo 2021-2023, Resolución N° 256-21, Código del proyecto: 40 – C – 867 se continúa en el Proyecto 40 – C – 1144, "Nadie te va a hacer un monumento. Creación de Artefactos estéticos en el espacio público (2da parte)". Periodo 2023-2025. En ambos casos, la dirección está a cargo del Dr. Ariel Barbieri.

² Frase popular nacida en Argentina que implica que más allá del esfuerzo que hagamos por algo, no vamos a recibir un excesivo reconocimiento por ello.

y Buenos Aires, respectivamente) desde el año 2021, a partir de revisar teórica y epistemológica la expansión de los conceptos de monumento y antimonumento³ y de proponer, en relación a esto, una tercera posición, el nomonumento, la cual permite resituar la discusión acerca de los modos de recordar en el sur del territorio argentino. Aquí su definición:

un nomonumento es un artefacto estético popular que recupera aquellos saberes aprendidos en nuestra interacción con otros en el estar en la calle (comportamientos, gestos, recorridos, estares) a partir de la puesta en obra de los discursos populares, mediadores necesarios para establecer un posible orden con esa experiencia íntima, colectiva e indecible. Íntima, colectiva e indecible, porque esos saberes populares ocurren en el encuentro con otros, pero también en la intimidad de nuestras emociones, las cuales, en tanto no son nombradas permiten que el padecer sea una posibilidad actualizable y otras historias y memorias puedan, aunque esa morada sea provisoria, encontrar un lugar en un territorio específico (Barbieri, 2020: 128).⁴

En este sentido, el proyecto en cuestión es un campo de trabajo en construcción que, a partir de esta reconceptualización situada en el territorio sudamericano, recupera y selecciona relatos populares, orales y escritos de esta región ubicada en el comienzo de la Patagonia de Argentina, estableciendo un diálogo con los emplazamientos y los archivos municipales y provinciales para, a partir de esto, realizar obras –nomonumentos– que establezcan una nueva relación entre los monumentos, la comunidad y el territorio.

Por último, y a partir de la construcción de obras (artefactos y operaciones estéticas) en cada sitio seleccionado, se desarrolla un tipo de guion museográfico en proceso sobre el territorio para, de este

³ Los antimonumentos se desarrollan a partir de la segunda mitad del siglo xx en Europa y Estados Unidos y proponen, en contraposición a la positividad de los monumentos, otros modos de hacer no conmemorativos que ponen en escena lo que algunos autores denominan memorias trágicas o memorias negativas (Young, 2002).

⁴ Traducción propia.

modo, presentar las obras a la comunidad en una propuesta de Museo abierto. Paralelamente, se establece un tipo de comunicación audiovisual y digital,⁵ así como diversas presentaciones del proyecto en diferentes ámbitos (Congresos, Bienales, Extensión, Transferencia⁶), desde donde se comunica el desarrollo conceptual y operatorio de la investigación y la creación de obras.

La fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación es la quinta obra desarrollada dentro de este proyecto.

Mover al Museo

En abril de 2024, el grupo de investigación⁷ es convocado por los responsables del Museo Provincial José Eugenio Tello de la ciudad de Viedma a partir de una demanda específica: vincular el tipo de propuesta que el grupo viene realizando en el espacio público de la región con las distintas narrativas presentes en el museo para, de esta manera, poder establecer un diálogo diferente con la comunidad que permita “mover al museo de su sitio”.

Esta expresión llama la atención del grupo de investigación ya que establece una primera afirmación acerca del lugar desde el cual el museo piensa el vínculo que desea establecer con el territorio en el cual desarrolla sus actividades. *Mover* al museo es una metáfora que condensa un deseo de los trabajadores del museo: lograr tensionar la quietud de los objetos ordenados en determinadas series para, de esta manera, poder provocar un extrañamiento en el relato que permita desarmar la escena de la contemplación que ordena el recorrido del espacio.

Si bien el requerimiento específico estuvo orientado, inicialmente, a que el grupo pudiese desarrollar un trabajo con los objetos exhibidos, luego de distintos encuentros entre los trabajadores y

⁵ Espacio digital propio en donde se comunica el proyecto: [<https://www.instagram.com/nomonumentos/>].

⁶ Espacio digital en el cual la UNRN comunica el proyecto: [<https://www.instagram.com/reel/CIV6yevAls-/?hl=es>]

⁷ El grupo de investigación se autodenomina Colectivo Nomonumentos.

responsables del Museo y el grupo de investigación de la UNRN, se propone, en el marco del mes de las Artes⁸ —evento artístico que incluye exposiciones de artes plásticas, música, conversatorios y espacios para lecturas colectivas— el desarrollo de una obra en el segundo piso del edificio del Museo que se concreta el 27 de septiembre a las 23 horas y que lleva como título *La fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación*.

Nomonumento V

La fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación es el quinto nomonumento del proyecto de investigación y creación artística ya mencionado. Es una *performance-site specific* en la cual se propone una operación estética⁹ (Barbieri y García Canal, 2025: 184) sobre el segundo piso del edificio del Museo José Eugenio Tello, que recupera el género fiesta de 15 años¹⁰ en Argentina.

El desarrollo de esta obra propone revisar la organización de este género festivo, y, mediante una nueva articulación, establecer un diálogo entre lo tangible del museo y lo efímero de la fiesta, a partir de un baile en el cual se detiene el festejo en una serie de episodios que conforman la estructura de este género denominado fiesta de 15 años en Argentina.

⁸ El “Mes de las Artes” en el Museo Tello se celebró durante septiembre de 2024 y fue organizado por iniciativa de la Dirección de Museos, Arte y Comunidad de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Río Negro y diversas instituciones de Viedma y Carmen de Patagones.

⁹ “La operación estética es siempre una apuesta; es siempre un intento sin garantías de introducir semióticamente, desde otro régimen del saber, desde otro lugar de enunciación, desde ubicarse en ese umbral fronterizo de la cultura dominante, un extrañamiento al interior de la estructura relacional que ordena, hegemonícamente, los sistemas de valoración de la realidad” (Barbieri y García Canal, 2025).

¹⁰ Se llaman así a aquellas celebraciones que en Argentina se realizan cuando una adolescente cumple sus 15 años. Ha sido un ritual de transición entre la niñez y la edad adulta y el evento en el cual se celebraba la presentación pública de una mujer en sociedad.

En relación a esto, la fiesta/*performance* es una trama construida por música, baile y luces que se interrumpe en ocho momentos, los cuales abren hitos en el devenir de su acontecer, transformándose en fotos que detienen la música, el baile y la celebración: el ingreso, el brindis, el video de los saludos, el Momento DJ, el último juguete, el vals, el corte de la torta y el carnaval carioca.¹¹

Así, cada foto es un pequeño monumento de este género festivo que muestra su disposición interna: detiene el instante (cuando la música se interrumpe, los *performers* quedan detenidos componiendo cada una de las escenas entre el público que, sorprendido, deja de bailar), lo ilumina con luz escénica (una luz blanca y cónica que une la escena teatral con el *flash* de la fotografía social) y con una singular banda sonora (aquí la composición musical y la edición se funden en una propuesta de arte sonoro en cada interrupción) que pareciera auspiciar de telón de fondo para un microrrelato sin movimiento.

Desde los primeros minutos, esta dinámica de interrupciones interpela a aquellos que bailan inmersos en la propuesta de la fiesta en tanto no esperan una ruptura de estas características. Esto es así, ya que en cada una de las ocho detenciones el público, expectante, comienza a integrarse a una obra que parece ir aprehendiendo en el recorrido. Cada pausa convierte el espacio en una escena cercana para que aquellos que no se conocen puedan sentirse parte del festejo de un cumpleaños. Un modo de estar compartido que sugiere a la comunidad presente una posible interpretación de un gesto al que poco a poco se responde con el movimiento o la quietud. Una apropiación progresiva que configura un aprendizaje sensible, en tanto, el público reconoce, en la reiteración de esas pausas, un modo de estar dentro de la obra, de devenir parte del acontecimiento.

A su vez, en estas suspensiones, el sonido de la fiesta, que adquiere un protagonismo central para este progresivo hacer colectivo,

¹¹ Con respecto a los ocho momentos, algunos han dejado de usarse en Argentina (por ejemplo, el último juguete, el cual hacía referencia a ese último objeto de la infancia que estaba presente en la celebración de la transición hacia la vida adulta). Sin embargo, se incluyen en el género festivo recreado para esta obra.

propone dos desarrollos. Por un lado, aquel que tiene que ver con el diseño sonoro de las ocho fotos-monumentos (un fragmento de la canción “Hang up” de la compositora y cantante Madonna, intervenido con distintas versiones del tema y guitarras criollas, cuya duración supera el minuto). Por otro, con los distintos bloques musicales diseñados por la DJ especialmente para la obra en donde, luego de cada interrupción, una secuencia sonora distinta organiza un nuevo clima afectivo; la música electrónica se mezcla con fragmentos de rock, pop y cumbia, generando transiciones que parecen marcar el ritmo del acontecimiento y configuran la relación entre y con el público: una línea narrativa que sostiene la oscilación entre la fiesta y la conmemoración.

En este proceso, la frontera entre *performers* y asistentes queda diluida. Lo que al principio había sido asombro o desconcierto se transforma gradualmente en participación. Los cuerpos del público comienzan a anticipar los cortes, a acompañar los gestos, a compartir los silencios. Hacia el final, la comunidad reunida en el museo se comporta como un solo cuerpo performático, replicando, desde su estar, la operación que la obra propone: hacer que la quietud y el movimiento sean las dos caras de un acto colectivo.

La duración de esta obra es de dos horas, entre las 23 horas del 27 de septiembre y la 1 del 28 del mismo mes del año 2024, y es desarrollada por el grupo de investigación,¹² con la participación y colaboración de los profesionales y trabajadores del Museo. El público que asiste, cincuenta personas¹³ pertenecientes a la comunidad de

¹² Grupo de investigación y creación artística de la UNRN – Créditos de la obra – *Performers*: Guadalupe Peix Fernández, Emilia De Pedro, Víctor Saravia, Victoria Martínez, Ariel Barbieri, Julia Medin, Cristina Cabral – Dirección de actores: Julia Medin – Audiovisual e iluminación: Pablo Degliantoni, Víctor Saravia, Mauricio Badilla – Arte sonoro: Victoria Salama y Pablo López Minucci – Música/DJ: Lulú Nogueira – Maquillaje: Emilia De Pedro, Guadalupe Peix Fernández – Efectos especiales: Sergio Gerlinger – Logística: Ramiro Figueroa – Comunicación y Diseño: Victoria Martínez, Daniel Pinta – Dirección general: Ariel Barbieri – Idea: Colectivo Nomonumentos (que es el nombre con el cual se autodenomina el grupo de investigación y creación artística de la UNRN).

¹³ El número de 50 personas está vinculado a la relación entre la operación estética propuesta y el sitio específico en el cual se desarrolla.

la Comarca Viedma-Carmen de Patagones, se inscribe mediante un formulario en línea al cual se accede desde el *link* que se publica en el perfil Nomonumentos de la red social Instagram.

Encontrar una obra para un Museo

Esta obra surge el primer día que un grupo de investigación y creación artística de la Universidad Nacional de Río Negro ingresa al Museo Provincial José Eugenio Tello de la ciudad de Viedma y, sin ningún plan previo, mientras participa de una visita guiada por los trabajadores de ese lugar, encuentra que algún aspecto de la narrativa que atraviesa las salas de esa institución expone algo que aún no ha sido nombrado en ese sitio.

Será en los encuentros posteriores en donde se comentará que el museo fue fundado en 1971 y que cuenta con sólo dos salas permanentes (el resto de los espacios edilicios albergan muestras temporales y/o itinerantes) que dividen la narrativa en, al menos, dos momentos: la Sala de los Primeros Pobladores y la Sala Histórica. Además que su nombre es el del Gobernador de lo que hoy conocemos como la Provincia de Río Negro en Argentina, José Eugenio Tello, político argentino que estuvo a cargo de la gobernación del Río Negro entre los años 1898 y 1905, periodo en el cual ocurre una de las más importantes inundaciones de la historia de la región que deja bajo el agua a la ciudad de Viedma, capital de la Gobernación de Río Negro, destruyendo gran parte de las construcciones que hasta ese momento conformaban la ciudad. Y, por último, que este hecho que no tuvo víctimas fatales, lo ubican como el gobernador que hizo frente a la inundación llevando adelante la reconstrucción de la ciudad. Pero ese primer día una parte de este relato aún no se dice. Sin embargo, en esos primeros diálogos entre el equipo del Museo y el grupo visitante lo que sí se menciona es un temor: que la inundación regrese.

Es un miedo que en la comarca conformada por las ciudades de Viedma y Carmen de Patagones parece adoptar distintas formas y

aparecer en diversas series: una valija preparada con lo esencial que algunos aún guardan en un ropero para una salida urgente; la pérdida de la capitalidad, la de Viedma, que parece siempre estar en duda, casi debajo del agua (luego de la inundación, y ante la gravedad de la situación, el gobierno nacional tomó la decisión de trasladar provisoriamente la capital a Choele Choel hasta mediados del año 1900); la antlofobia de una sociedad que realiza conjeturas sobre una represa que puede quebrarse (este miedo hace referencia a la represa El Chocón, central hidroeléctrica argentina, ubicada sobre el río Limay, en las provincias de Neuquén y Río Negro, norte de la Patagonia argentina); y el fantasma de la inundación.

El fantasma de la inundación no se ve. No es una valija, no es la capitalidad y tampoco una represa. Es una forma espectral que adquiere el miedo a que la inundación regrese, la cual está presente en los modos de mirar de una región; un acontecimiento en el discurso popular que logra condensar lo que sólo la intuición permite anticipar, escapándose de determinada instrumentalización del conocimiento moderno y occidental desde el cual se ordena la narrativa del museo en el espacio dedicado a la gran inundación de 1899. Así, el fantasma de la inundación sobrevuela el Museo, sus ideas y también la ciudad, logrando volver a ese momento anterior de la experiencia perceptual en el cual algo que aún no es signo emerge del territorio y comienza a desclasificar el archivo para abrirlo al diálogo con otras series discursivas.

Encontrar una obra para un Museo es escuchar lateralmente la invocación de ese fantasma en una narración popular y articular los lenguajes disponibles para abrir algo de aquel territorio mestizo¹⁴ y premoderno que emerja en la ciudad contemporánea.

¹⁴ En la introducción del libro *Huellas del paisaje colonial en las narrativas fundacionales sobre la frontera sur* su autora, Laura Aylén Enrique, afirma que “durante la etapa tardocolonial, la región se conformó como un paisaje mestizo, que conjugó los modos de interpretar y utilizar el territorio de los distintos grupos sociales involucrados en las relaciones interétnicas fronterizas”, agregando que esta es “una idea de paisaje que da cuenta del proceso de construcción sociocultural que lo genera mediante las múltiples representaciones de los grupos sociales sobre el territorio” (Enrique, 2018: 26).

Encontrar una obra para un Museo es hacer de esa primera intuición que abre el diálogo al interior del grupo, un movimiento inicial que logra poner en tensión las series que prolijamente el museo dispone para que una memoria y una historia de la región queden ordenadas en determinadas imágenes y textos.

Porque quizás las obras surgen de los encuentros. Encuentros entre las personas y las materialidades, las palabras y las cosas, los archivos y la imaginación, lo pop y lo popular, las ciudades y los territorios. Encontrar una obra para un Museo es poder ver algo en aquello que surge de estos diálogos, quizás la maniobra final¹⁵ de un trayecto por un espacio.

Encontrar un espacio para una obra

Cuando el grupo de investigación subió al segundo piso del Museo, y caminó por él pensando en un fantasma y en una fiesta, las dimensiones de ese lugar, su iluminación y sus ventanas laterales se convirtieron en los primeros indicios del encuentro entre un espacio y una obra.

Porque no sólo se encuentra una obra sino también un espacio que, como afirma Michel De Certeau, es un lugar practicado. Este autor propone una distinción entre los conceptos de espacio y de lugar, considerando que sólo hay espacio cuando una materialidad, abstracta y geométrica, es vivida y transformada en un sistema de signos por parte de quienes proponen una habitación de aquel sitio (De Certeau, 2000: 114).

Practicar un lugar, entonces, en donde se realiza este Museo (lugar que no fue diseñado para tal fin¹⁶) es, en primer lugar, tomar

¹⁵ En el artículo “Est-ética latinoamericana en el pensamiento de Rodolfo Kusch”, Claudio Ongaro Haelterman sostiene que “en todo objeto de arte yace el recorrido inmovilizado de una actividad. El objeto final es huella de una acción, la huella de una maniobra” (Ongaro Haelterman, 2016: 215).

¹⁶ El espacio en el cual se encontraba el Museo al momento de realizar la obra, sito en la calle San Martín 360 de la ciudad de Viedma, no era una arquitectura diseñada para el desarrollo del objetivo de esta institución.

distancia de la conmemoración que propone este espacio, deteniendo la velocidad del ver para comenzar a mirar el sitio en donde se le da una forma a la historia. Es desarmar un área diseñada para especular eso *otro* de los espacios que hacen de la temporalidad un rebobinado analógico de las distintas épocas, en la clave de lectura que para el término *otro* Foucault propone en su conocida conferencia “De los espacios otros”¹⁷ (Foucault, 1984: 4).

En segundo lugar, es ubicar al Museo como institución y, por ende, como un monumento o hito de lo público, en el lugar de aquello que al ser observado se nos vuelve extraño.

Este extrañamiento metodológico provocó una primera tensión entre, por un lado, el museo que conmemora, y revisa la conquista del “desierto”,¹⁸ las historias de sus habitantes, la colonia y la revolución que fundan una república¹⁹; por otro, el grupo de investigación que deja de ver a la inundación de 1899 a partir de los fragmentos y restos que se ordenan en una sala y a José Eugenio Tello como el nombre de un museo.

Porque encontrar un espacio en un Museo para hacer una obra es proyectar la interrupción de la sintaxis de un recorrido propuesto por medio de una operación que transforma a la linealidad histórica del relato en el espesor simbólico del acontecimiento; a los trayectos edilicios en un *site specific*; y al silencio de los pasos en la sugerencia de una *performance* de música pop, de cuerpos y miradas.

Por eso, podemos afirmar que encontrar un espacio para una obra, es un modo de volver a imaginar cuando recordamos, librar la memoria de la historia por un momento para actualizarla en una nueva materialidad. Porque quizás no haya que buscar un lugar para

¹⁷ Conferencia dictada en el Círculo de Estudios de Arquitectura de Francia en 1967 y publicada en la revista *Arquitectura, Movimiento y Continuidad*, núm. 5, en 1984.

¹⁸ Las comillas son para señalar el singular nombre que tuvo una de las principales campañas llevadas adelante por el Estado argentino que tenía como objetivo expandir y ocupar el sur del territorio que hoy nombramos como la Patagonia argentina: la campaña del desierto.

¹⁹ Esta idea tiene relación con lo que podemos definir como la colonialidad del relato, en tanto continuidad de la narrativa colonial por parte de los modos de historizar el nacimiento y el desarrollo de la República Argentina.

la memoria (Nora, 1984: 34), sino *hacer un lugar* para que la imaginación popular pueda encontrar su espacio: abrir un hueco en el aire con el espesor de una *performance* situada que pueda crear un rito en donde se fundan los opuestos. Como esas esculturas de la artista argentina Nadia Guthman,²⁰ encontrar un espacio en un lugar de un Museo es poder mostrar cómo la conmemoración ha devorado el festejo, pero a partir de hacer visible, en un juego de capas translúcidas, algo de la alegría que habita en ese recuerdo.

Encontrar una fiesta para una conmemoración

La propuesta que surge por parte del grupo de investigación y creación artística como respuesta a la invitación realizada por la institución para participar de la semana de las Artes organizada por el Gobierno de la Provincia de Río Negro, es la de componer una obra en el interior del Museo que, al recuperar aquello que se había registrado como algo del orden de lo latente en la narrativa, en las muestras y en los discursos presentes en este espacio —el fantasma de la inundación— pueda desmonumentalizar el Museo. Conmoverlo. Construir un movimiento en varios órdenes y dimensiones que permitan que el nombre del Museo y su propia historia puedan dialogar con la cosmovisión popular de esta región.

Así, y a partir de entender que el Museo también es una conmemoración de algunas versiones del mundo, el grupo de investigación entiende que una posibilidad para conmover al Museo es realizar una fiesta en la que se pueda celebrar ya no un pasado, un archivo, un documento, un objeto, sino eso intangible que habita en nuestra afectividad y que tiene que ver con algo del orden de la intimidad colectiva.

La fiesta que se proyecta es particular, ya que celebra el nacimiento de un fantasma vinculado a un miedo de que ocurra una nueva

²⁰ Como por ejemplo, la obra *Patagonia lof & lodge*, [<https://sitiodearte.com/producto/nadia-guthmann-patagonia-lof-lodge-160-x-200-x-110-cm/>].

inundación y, además, que, a partir de esto, puedan existir otras consecuencias para una ciudad como Viedma, si llegara a suceder nuevamente aquella catástrofe.

En primer lugar, podemos mencionar que, entre varios de los argumentos que han circulado para trasladar la capital de la provincia a otros sitios de la región,²¹ la posibilidad de una nueva inundación ha sido uno de los fundamentos que se han esgrimido en distintos momentos de la historia de esta provincia argentina para que esto ocurra.

Pero, además de este miedo a la pérdida de la capitalidad por el temor a una nueva inundación, en segundo lugar, existe en la historia de la región otra capital que se conecta con ésta. Y es la capital argentina que no fue.

Sobre mediados de la década de 1980, se crea por orden del entonces presidente Raúl Alfonsín, un plan para realizar el traslado de Capital Federal de la República Argentina a lo que iba ser el Proyecto Distrito Federal Viedma-Carmen de Patagones (ley n.º 23512 sancionada por el Congreso de la Nación el 27 de mayo de 1987). Un proyecto que generó una gran expectativa en la comunidad pero que se convirtió, al no concretarse, en la huella de aquello que no es posible para una ciudad, dejando a mitad de camino, por ejemplo, el sueño de muchos que eligieron mudarse a este sitio por ese motivo.

De esta manera, encontrar una fiesta para una conmemoración es un modo singular de celebrar el aniversario del fantasma de la inundación que cumple 125 años, ya que condensa en un mismo gesto a distintos sucesos anudados entre sí y, agregamos, a otros antiguos acontecimientos, de características similares, ocurridos en los momentos fundacionales de las ciudades de Viedma y Carmen de Patagones, a fines del siglo XVIII, en donde también se produjo una inundación que dejó bajo el agua las tierras de lo que hoy es la ciudad de Viedma.²²

²¹ Viedma fue la capital del Territorio Nacional de Río Negro desde 1884 y es la capital de provincia de Río Negro desde 1973.

²² La primera inundación se produce a los 3 meses de fundada esta ciudad, el 13 de junio de 1779 lo que obliga a trasladar el fuerte que se había construido a lo que hoy es Carmen de Patagones.

Momento 7. La torta de cumpleaños

Es un festejo polisémico, irónico y trunco porque el agasajado casi no aparece y queda en su lugar fantasmático²³ siendo a la vez un conjuro para revertir el miedo por medio de una celebración. Un *happening* nomonumental que conmueve al Museo y a la comunidad que termina componiendo la obra en el entramado del baile y en la última escena.

Porque no es una fiesta que pone en juego el placer del festejo, sino que la recuperación de la alegría de la celebración como una estrategia para la vida ya que, mientras los *performers* bailan con el pú-

²³ El concepto de fantasmático o fantasma es recuperado de la reflexión que propone Lacan para pensar al fantasma como aquello que motoriza al síntoma. Haciendo un uso singular, para poder pensar esta propuesta, el fantasma de la inundación puede ser el motor para que un síntoma social reproduzca el miedo y la imposibilidad que puede desprenderse de ese miedo.

blico y el equipo del museo, se pierde el límite entre la obra y el museo, y el segundo piso de este edificio se convierte en un espacio en donde también se practica la alegría. Quizás, sin que esto quede explicitado, el festejo pone en escena la huella de esa comunidad que pudo sobreponerse a una catástrofe, uniendo en un gesto al miedo y la resiliencia.

En este sentido, la fiesta es una operación estética que integra lo que está disociado en nuestra cultura y que sólo aparece como una polaridad: la tragedia y la felicidad. Una festividad agónica²⁴ que recupera la ambivalencia latente en un proceso de memoria popular a partir de un sacrificio que realizan los *performers* ante esa singular divinidad blanca. Es una fiesta pop que vuelve a hacer nacer un fantasma popular para integrar los extremos del saber y del conocer.²⁵

Así, en este nuevo sitio que crea el festejo se yuxtaponen dos dimensiones. Por un lado, la de la ciudad, donde el Museo es un monumento, un mobiliario de la técnica del recuerdo en donde se condensa, como propone Kusch, ese modo de conocer externo y heredado, de la piel hacia afuera. Por otro, la del territorio que emerge en la traza urbana, donde un rumor popular permite mostrar en esta operación estética el hiato de la conmemoración, el movimiento del suelo de una cultura que ahora se sumerge para desenterrar y suspender en una celebración, aquello que formaba parte de lo no dicho, de la intuición. De un saber que sabe estar; de un saber de la piel hacia adentro (Kusch, 2000a [1978]: 152).

Esta distinción que realiza Rodolfo Kusch, entre un saber de la piel hacia adentro y un conocer de la piel hacia afuera nos permite, analíticamente, abrir el diálogo entre un monumento, el museo, y un nomonumento, la fiesta.

²⁴ La palabra *agónica* procede de agonía, “víctima”, o de *agonium*, “fiesta”.

²⁵ Es el singular vínculo con el suelo el que explica no una forma de conocer el mundo, sino que permite descubrir los indicios desde dónde investigar y desarrollar modos de comprender cómo y cuál es el saber que surge desde el estar en un territorio, según la propuesta de Rodolfo Kusch, el cual no se puede decir sólo desde el pensar, sino desde ese hiato que acontece a partir de su puesta en obra.

Porque encontrar una fiesta para una conmemoración es postular un gesto estético situado que logre desfuncionalizar los objetos de la cultura (Groys, 2016: 60), pero en un sentido inverso al que Groys propone en su libro *Arte en flujo*: recuperar aquello que nuestra intimidad puede compartir con otros de manera colectiva para desconmemorar el orden de los objetos en el Museo.²⁶ Esto produce una afectación, porque en el mismo momento que extraña al monumento-museo abre el recuerdo para que la tragedia pueda dialogar con la alegría.

Encontrar una temporalidad en un tiempo

Durante el proceso de investigación y creación artística para el desarrollo de la fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación, y al ordenar el guion para el festejo, el grupo de investigadores de la Universidad Nacional de Río Negro entiende que lo que logra estructurar la propuesta performática es la ruptura temporal en un sitio para, de esta forma, lograr transformarlo en un espacio. Así, encontrar una temporalidad para un tiempo en esta obra, tuvo que ver con ordenar, como una matrioska, un tiempo que pueda contener dentro de sí otras temporalidades.

Porque el tiempo es uno de los temas centrales de este lugar *otro* que es el Museo. En primer lugar, porque, en tanto cápsula del tiempo, propone un valor, como cualquier Museo, para aquello que puede ser conservado, investigado, comunicado. En segundo lugar,

²⁶ La propuesta que Boris Groys (2016) desarrolla en el apartado 3 “Sobre el activismo en el arte” de su libro *Arte en flujo*, tiene que ver con la transición de lo que entiende es el paso entre el diseño y el arte en época de la Revolución Francesa. Estetizar es desfuncionalizar los objetos de diseño, transformar el diseño en arte contemplativo como un gesto revolucionario realizado por parte de los franceses que toman el poder.

Siguiendo este razonamiento, en nuestro caso, desfuncionalizar los objetos puede corresponderse con algo distinto en tanto, al estar ya ubicados en un espacio cultural de obra, la operación estética los desfuncionaliza en un sentido inverso siendo el movimiento de la fiesta el que ahora los ubica en un lugar nuevo, sin el contexto que se ha transformado en un espacio festivo.

porque esta dimensión temporal, al ser ordenada en un espacio, educa en un modo de recorrer un itinerario, una manera de mostrar un objeto y, a la vez, de disponer los elementos asociados a la mostración de aquel objeto.

Pero también podemos pensar que el Museo es un cubo lleno de tiempos para el cual no existe un tiempo para su uso en el presente. Porque propone una temporalidad que está fuera de época en tanto el periodo que regularmente se necesita para recorrerlo pareciera no estar disponible en nuestra actualidad.

De esta manera, dar con un tiempo fue, en varios sentidos, un encuentro de la obra con aquello que el tiempo no es, sino que está siendo.²⁷

Por eso, podemos afirmar que encontrar un tiempo en la temporalidad de un Museo permitió desarrollar una *performance* que logró detener su discurrir para que esa temporalidad pueda ser observada.

Así, lo que se detuvo en la obra, en primer lugar, es la continuidad de un género: la fiesta de 15 años. Esta interrupción fue ordenada en ocho momentos-monumentos característicos en este tipo de fiestas para, de esta manera, poder observarlos y mientras se detenía la continuidad de la alegría festiva se desplegaba el gesto contiguo de la obra en al menos dos planos o dimensiones temporales.

Por un lado, la contigüidad entre la fiesta y el Museo. Podríamos decir también entre el festejo y la conmemoración, en tanto el tiempo de la fiesta parece tener una duración (un comienzo, un

²⁷ Esta distinción, producto de la singularidad de nuestra lengua castellana, propone una significación para el ser (estar sentado y estático) y para el estar (estar parado y dispuesto a la marcha) distinta a la de otras lenguas en las cuales no puede pensarse esto de esa manera.

Este par conceptual permite proponer una inversión en nuestra actitud para pensarnos desde este territorio, ya que según la propuesta kuschiana el estar precede al ser, que en última instancia es una emergencia provisoria de ese estar que se mueve en una temporalidad preontológica.

En este sentido, esta manera de habitar un lenguaje, de decir un territorio, puede abrir nuestra forma de mirar y de operar estéticamente, en tanto el estar siempre es un estar con otrxs, un nosotrxs, un sujeto colectivo y plural que puede darse a partir de la condición de posibilidad que permite, para Rodolfo Kusch, la resolución transitoria de estas categorías filosóficas: el estar siendo.

desarrollo y un fin) y una textura, mientras que el tiempo de la conmemoración conserva una continuidad sin matices, un discurrir que pareciera no afectar a los hitos que se levantan como pilares de esta escena monumental.

Sin embargo, este último tiempo también se modifica. Es un tiempo que muta lentamente pero que desea la inmutabilidad. Algo distinto ocurre con la fiesta, que es mutación y sólo se vuelve predecible cuando un género logra hilvanar sus alcances siendo el tejido de la fiesta lo que se pone en juego: como una manta que cubre al Museo para salir del frío de ese fósil en el que se ha convertido, la fiesta cose el tiempo muerto sobre el cuerpo de un Museo.

Por otro, pero ya en otra dimensión, la contigüidad temporal entre las fotos en las que los *performers* permanecen detenidos —un poco más de un minuto en cada caso— y el movimiento del baile siguiente.

Como un carrete de fotos, un Mannequin Challenge en ocho actos con un arte sonoro propio, esta segunda contigüidad abre un valor que expone el cuerpo a la mirada y permite abrir los ojos. Es un dejar de ver para empezar a mirar,²⁸ ya que lo que se observa es la velocidad detenida dentro de un género que consagra un tipo de alegría. Como los Confites que dicen la felicidad,²⁹ del poeta argentino Guillermo Seminara, la alegría es desobjetivada y se produce una nueva afectación que, entre la nostalgia y la incertidumbre, parece regresarnos a la festividad cuando volvemos a movernos en una dimensión distinta como la del baile. Un baile en donde la música

²⁸ “El significado de ver es saber qué hay dónde, mirando” afirma David Marr, recuperado por Magariños de Morentín en *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica* (2008).

²⁹ “Confites

Me pregunto por qué
nunca di con su tan
particular versión
de la felicidad.”

Este poema forma parte del libro *Apuntes Sublunares* de Guillermo Seminara. El siguiente link permite acceder al ebook: [https://www.dropbox.com/s/3onqu8f0g7k7z4d/9788412559637_RDR.epub?dl=1].

deja de ser sólo un sonido que ordena valores y se convierte en una textura de tiempos.

Encontrar un fantasma en una fiesta

Encontrar un fantasma en una fiesta de cumpleaños fue sobre todo un tanteo. No había formas ni representaciones previas que vincularan a un fantasma con la idea de una inundación, menos aún con aquella inundación de 1899. Tampoco con un festejo. Por lo cual, se apeló a un nacimiento en el mundo digital, en el perfil de IG de nomonumentos, a partir de un diseño que con la ayuda de la IA fue dándole forma a un fantasma de la inundación que cumplía años.

Este nacimiento en redes sociales digitales fue una novedad en la historia de las obras que realiza el grupo, ya que anteriormente el espacio digital era utilizado para comunicar una obra y no, como en este caso, para comenzar a crearla.

Sin embargo, estas imágenes y animaciones que se desarrollaron digitalmente tuvieron como contrapartida una puesta en escena en donde el fantasma era sólo una sugerencia. El humo en el momento del último juguete, un artefacto que apaga las velas cuando se canta el cumpleaños feliz y la dimensión temporal de la obra, abrieron una dispersión que permitió que aquello que no era visible estuviese, de alguna manera, presente.

Encontrar un fantasma de la inundación fue entonces una experiencia que tensó los lenguajes artísticos y abrió el diálogo para que los integrantes del equipo de investigación de la UNRN, en vínculo con los trabajadores del museo y la comunidad, desarrollen una creación grupal y las leyendas y los mitos se crucen con las experiencias personales dentro de una invención pop, popular, nueva y colaborativa.

Fantasma en construcción

Fuente: Imagen creada a partir del uso del Chat GPT 4.

Porque no hubo guías para encontrar un fantasma, pero sí un tipo de práctica nomonumental que, al desacralizar los lenguajes combinados, desarmó aquello que se conoce para poder alcanzar lo que no se sabe. Eso insospechado que emerge como resultado de un hacer que permite pensar.

Encontrar un final para una celebración

Si bien la fiesta termina, no hay un final para esa celebración. La última escena invierte los lugares de este enunciado espacial que se despliega en el segundo piso del Museo; los *performers* salen de la fiesta y la comunidad se detiene entre gorros, globos, cornetas y disfraces

y mira a una luz que abre la angulación de la fotografía. Ese tiempo mínimo descubre un nuevo ciclo y la festividad pareciera integrar todos los tiempos en un espacio que logra aprehender al Museo, tomarlo, y resituarlo en el territorio.

Momento 8. Última escena, carnaval carioca



Nota: El público compone la última fotografía, los *performers* salen de la fiesta y luego, al terminar el momento, regresan.

Porque es el territorio el que ahora emerge en la ciudad. La inundación, que era representada en el Museo a partir de objetos y fragmentos de fines del siglo XIX, ordenada en las técnicas del conocimiento instrumental, regresa. Pero ya no es un relato del pasado; desde un nuevo lugar, e integrando los opuestos que ordenan históricamente los hechos, nace en el acontecer de una comunidad que celebra a su fantasma.

Entonces *La fiesta de cumpleaños del fantasma de la inundación* no es sólo el acto o conjunto de actos organizados para la diversión o disfrute de una colectividad con el fin de celebrar el aniversario del nacimiento de una imagen espectral, que está en lugar de una amenaza o un riesgo inminente —ánima, en este caso—, del anegamiento,

la crecida, el desbordamiento del agua. Es algo distinto a esta traducción que pensamos desde el conocimiento occidental en tanto abre lo monstruoso, aquello que no podemos pensar. El miedo a lo desconocido.

En *Geocultura del hombre americano*, Rodolfo Kusch (2000b) reflexiona acerca de cómo lo técnico es aquello que ocupa el primer lugar en nuestros modos de pensar occidentalizados por sobre lo que él entiende debería ser lo prioritario en nuestro continente americano: lo semántico. Esta conjetura que atraviesa varios de sus libros, expresa un miedo a reconocer lo que está en la matriz de un modo de pensar americano que el filósofo argentino describe como lo monstruoso.

En este sentido, aquello que emerge del discurso popular que pareciera no tener el sustento de aquellas técnicas que occidente reivindica como el modo correcto de pensar y conocer, puede ser el punto de partida para un modo de aprehender lo propio. Pero no porque esto requiera algún tipo de descubrimiento, sino porque ese discurso que surge en la Universidad de la calle,³⁰ y que produce otros contenidos cognitivos que son “evadidos de la dorada cárcel de la pedagogía, pero igualmente mediadores en la construcción de otro mundo” (Magariños, 2011: 20), es algo que no se aprende pero se sabe sin más.

De esta manera, *Nadie te va a hacer un monumento* o *El fantasma de la inundación* son sólo la punta de un *iceberg* que hunde sus raíces en la gramaticalización popular que nace de un suelo. Y es este vínculo entre el suelo y el lenguaje desde donde el operar estético toma el gesto de la fiesta para proponer una obra que logra mostrar nuestro habitar mestizo recuperando a la vez el miedo y la resiliencia.

³⁰ Magariños de Morentín define a la Universidad de la calle como “[...] esa suma de conocimientos que no se imparte en ninguna institución determinada, sino que se adquiere en el esfuerzo cotidiano por ganarse la vida y/o por tener éxito en el logro de los objetivos sociales; en definitiva, todo lo que unos hacen para sobrevivir y otros para vivir todavía mejor” (Magariños, 2011: 22).

Como la festividad agónica,³¹ se integran en el operar estético lo que forma parte de un saber integral que surge del suelo de un territorio. Es un saber popular que no propone oposiciones y en donde conmemorar y desconmemorar forman parte de un mismo movimiento que actualiza aquello que la comunidad recuerda.

Pero no es un recuerdo en donde se recupera la memoria histórica, sino esa otra memoria, en donde la imaginación y la afectividad, estructuran lo que en términos de Warburg, recuperado por Didi-Huberman, se define como la imagen-fantasma (Didi-Huberman, 2009: 173). La imagen fantasma es la nebulosa del recuerdo, lo inaprensible de lo visual que logra que la ausencia de un signo que dice permita mostrar una articulación nueva para que se abra el tiempo de otra contigüidad: la de esta época y los distintos pasados que la habitan.

La fiesta muestra una ausencia para que, de esta manera, pueda emerger aquello que no sabemos por medio de un festejo que abre la familiaridad y la confianza entre aquellos que ahora parecieran conocerse y reconocerse en el contexto de una *performance* que hace público al fantasma.

Como las nueve hijas de Mnemosyne,³² los lenguajes artísticos se combinan y hacen que la memoria deje de ser un archivo y alcance la imaginación y el afecto.

Time goes by so slowly, parte del arte sonoro de cada momento-monumento, se repite por última vez³³ con la comunidad detenida entre gorros y matracas de un carnaval carioca; y el tiempo comienza a pasar lentamente como, cuando al recordar un fantasma,

³¹ En la Antigua Roma, la Agonalia o Agonía era una fiesta que se celebraba en distintos momentos del año en honor a Jano y Agonio.

³² Según Hesíodo, Zeus gozó de su tía Mnemósine, diosa de la memoria, durante nueve noches de donde nacieron nueve jóvenes. Estas nueve hermanas eran las 9 musas patronas de las artes: Calíope, musa de la poesía épica; Clío, musa de la historia; Euterpe, musa de la música; Erató, musa de la poesía lírica y erótica; Melpómene, musa de la tragedia; Polimnia, musa de la retórica; Terpsícore, musa de la danza; Talía, musa de la comedia; Urania, musa de la astronomía.

³³ El arte sonoro de cada uno de los 8 momentos que detienen la celebración fusiona la composición musical en guitarra con algunos fragmentos de la canción "Hang up" de la cantante y compositora Madona.

el miedo y la expectativa nos invaden con una intensidad similar y quedamos como estos tres puntos... suspendidos.

Referencias

- Bachelard, Gastón (2000), *La poética del espacio* [1957], Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Barbieri, Ariel (2020), “The Non-Monuments: Popular Artifacts”, *Punctum, International Journal of Semiotics*, vol. 5, núm. 2, pp. 119-133.
- Barbieri, Ariel y García Canal, Emiliano (2025), *Diamantina: hacia definición dispersa de operación estética*, documento presentado en el XI Congreso Argentino de Semiótica, pp. 173-186.
- De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer* [1990], Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
- Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas. Según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid.
- Enrique, Laura Aylen (2018), *Huellas del paisaje colonial*, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1984), “De los espacios otros”, “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984, Pablo Blitstein y Tadeo (trad.), Lima, París.
- Groys, Boris (2016), “Sobre el activismo en el arte”, en *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente*, Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Heidegger, Martín (2000), *Carta sobre el humanismo* [1947], traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid.

- Heidegger, Martín (2015), *Construir, habitar, Pensar*, conferencia para el Segundo “Coloquio de Darmstadt” [1951], Jesús Adrián Escudero (trad.), Barcelona.
- Ingold, Tim (2013), “Pensar a través del hacer en la Universidad de Aberdeen, Escocia, 2013”, [<https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo&t=9s>].
- Krauss, Rosalind (2002), “La escultura en el campo expandido” [1979], en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74), Kairós, Barcelona.
- Kusch, Rodolfo (2000a), *Esbozo de una antropología filosófica americana*, t. III, *Obras Completas* [1978], Fundación Ross, Rosario.
- Kusch, Rodolfo (2000b), *Geocultura del hombre americano*, t. III, *Obras Completas* [1975], Fundación Ross, Rosario.
- Kusch, Rodolfo (2000c), *La negación en el pensamiento popular*, t. II *Obras Completas* [1975], Fundación Ross, Rosario.
- Kusch, Rodolfo (2000d), *El pensamiento popular desde el punto de vista filosófico: Consideraciones acerca del método, los supuestos y los contenidos posibles*, t. III, *Obras Completas* [1978], Fundación Ross, Rosario.
- Kusch, Rodolfo (2000e), *Anotaciones para una estética de lo americano*, t. IV, *Obras Completas* (pp. 779-812) [1958], Fundación Ross, Rosario.
- Lacan, Jacques (2000), *De un discurso que no fuera del semblante* [1971], Editorial Paidós (El Seminario de Jacques Lacan, 18), Buenos Aires.
- Magariños de Morentín, Juan Ignacio (2007), *Hacia una semiótica indicial, Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*, [<http://www.magarios.com.ar/Semiotica-Indicial.html>].
- Magariños de Morentín, Juan (2008). *Semiótica de los bordes*. Editorial Comunic-arte, Buenos Aires.
- Magariños de Morentín, Juan (2011), “La producción de conocimiento en la universidad de la calle (un proyecto de investigación)”, núm. 39, Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.

- Magariños de Morentin, Juan y Bialogorski, Mirta (2003), *Las relaciones posibles del objeto museo*, [<http://centro-de-semiotica.com.ar/OBJETO-MUSEO.html>].
- Nora, Pierre (2008), *Les lieux de mémoire* [1984-1993], Ediciones Trilce, Montevideo.
- Ongaro Haelterman, Claudio (2016), “Est-ética latinoamericana en el pensamiento de Rodolfo Kusch”, en José Alejandro Tasat y Juan Pablo Pérez (eds.), *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch* (pp. 211-226), Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.
- Riegl, Aloïs (1987), *El culto moderno a los monumentos* [1903], Editorial Antonio Machado.
- Sennet, Richard (2009), *El artesano*, Anagrama, Barcelona.
- Young, James E. (2002), “Memory, Countermemory, and the End of the Monument”, en James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres.

Fecha de recepción: 12/05/25

Fecha de aceptación: 20/10/25

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202564317-342