

Patrimonio e Identidad Cultural



Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Temas de Patrimonio Cultural 2



SECRETARIA DE CULTURA

Jefe de Gobierno

Dr. Aníbal Ibarra

Vicejefe de Gobierno

Lic. Jorge Telerman

Secretario de Cultura

Dr. Gustavo López

Subsecretaria de Patrimonio Cultural

Arq. Silvia Fajre

Subsecretaria de Industrias Culturales

Lic. Stella Puente

*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*

Lic. Leticia Maronese

Patrimonio e Identidad Cultural





Secretaría de Cultura
Subsecretaría de Industrias Culturales
Dirección General de Publicaciones

REEDICION 2005 EN FORMATO DIGITAL

Edición de la Dirección General de Publicaciones

Editor: Leticia Piacenza

Corrección: Claudio Bonifacio y Marta Fingueret

Diseño de colección: Ricardo Ludueña

Diseño de tapa y armado: Alejandra Cortez

Impreso en Argentina

© Copyright 2000 by Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires

Todos los derechos reservados

ISBN N° 987-97845-8-8

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Este libro no puede reproducirse, total o parcialmente, por ningún método gráfico, electrónico, mecánico u oralmente, incluyendo los sistemas de fotocopia, registro magnetofónico o de alimentación de datos, sin expreso consentimiento del autor.



*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*

Secretaria General

Lic. Leticia Maronese

Secretaria de Investigaciones Históricas

Lic. Liliana Barela

Secretaria de Investigaciones Museológicas

Lic. Ana María Cousillas

Secretario de Preservación y Conservación

Arq. José María Peña

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Cesar Fioravanti

Funcionaria Coordinadora

Lic. María Rosa Jurado

Vocales

Arq. Néstor Zakim

Prof. Julián Kopecek

Lic. Lidia Mirta Dos Reis

Lic. Liliana Mazettelle

Arq. Jorge Mallo

Cons. Alberto Orsetti

Mus. María Teresa Dondo

INDICE



Introducción	9
1. CULTURA, PARTICIPACIÓN Y SIGNIFICACIÓN	11
MARÍA TERESA CONSTANTÍN	
La Boca o cuando el patrimonio aparece signado desde sus orígenes	15
CARLOS ROBERTO FERRERA	
Mujeres en Argentina	25
ALICIA MARTÍN	
Carnaval y Murgas: “Parodiando la realidad”	53
GRACIELA SCHMILCHUK	
Venturas y desventuras de los estudios de público	67
2. LA CIUDAD Y SU PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO	95
PABLO LÓPEZ CODA	
Los estarcidos en Buenos Aires	99
CARLOS MORENO	
Un poco de historia porteña	115
RAÚL E. PICCIONI	
Testimonios vivos de la memoria ciudadana	125
3. PATRIMONIO: VISIÓN JURÍDICA E INSTITUCIONAL	133
MARCELO ALVAREZ y PATRICIO REYES	
El patrimonio según el Mercosur	137
MARÍA LUZ ENDERE	
La protección del patrimonio arqueológico en Argentina:	
Dificultades y desafíos	161
ANEXO DE FOTOGRAFÍAS	175

INTRODUCCIÓN



Con vivo interés nos abocamos hoy a la segunda edición de este volumen de la Colección *Temas de Patrimonio*.

A diferencia de otros volúmenes de la misma, el presente no rinde cuenta de una actividad concreta –jornadas, charlas, conferencias–, sino que reúne artículos solicitados a especialistas, cuya colaboración desinteresada agradecemos.

Estos artículos tratan diversos temas de interés en lo que respecta al rescate y difusión del patrimonio.

Así, uno de los textos muestra los comienzos difíciles, en lo que se refiere al reconocimiento en el mundo del arte, de los artistas del Barrio de La Boca y de sus instituciones, hoy tan valorados.

Otro sigue el relato de experiencias concretas en talleres de historia oral que vincularon a mujeres de distintas generaciones y diversas experiencias políticas, las cuales rememoran nuestro proceso político a partir de 1930.

Reflexiones sobre el carnaval, desde una visión antropológica, conllevan a una recuperación de nuestro patrimonio intangible en una de las fiestas de mayor raigambre popular.

Se analiza también el carácter de los museos actuales, desde el punto de vista de los asistentes a los mismos: el estudio del público de los museos, en la

perspectiva de la teoría de la recepción, nos permite adentrarnos en una de las prácticas culturales de nuestra comunidad.

El análisis de una pintura ornamental, el estarcido o guarda con estampa, rememora una técnica de decoración muy utilizada hasta 1930 en Buenos Aires y que aún persiste en algunas viviendas, o se puede ver en medianeras descubiertas por demoliciones.

Una breve historia de la ciudad nos habilita para preguntarnos sobre el objetivo de la conservación patrimonial: llegamos a la conclusión de que la preservación del patrimonio cultural debe estar al servicio de la mejora de la calidad de vida del ciudadano, rescatando la importancia que tiene la identidad y el conocimiento de las raíces de cada hombre o comunidad en esa globalidad que denominamos humanidad. Todo ello nos lleva a esbozar propuestas de reconocimiento y conservación del patrimonio.

El Museo de la Ciudad entrega una distinción que se denomina «Testimonio vivo de la memoria ciudadana». El artículo que trata este tópico nos brinda interesantes datos sobre el patrimonio cultural de nuestra ciudad.

Otro artículo presenta una recopilación de los avances producidos en la legislación e infraestructura de la conservación patrimonial en el área del Mercosur y, finalmente reflexiona sobre los desafíos y las dificultades que presenta la protección del patrimonio arqueológico en la Argentina.

Artículos de indudable valor que hoy, en pos de nuestro interés en la educación para la preservación del patrimonio histórico, queremos reeditar.

Lic. Leticia Maronese

Secretaria General

*de la Comisión para la Preservación
del Patrimonio Histórico Cultural
de la Ciudad de Buenos Aires*

Enero 2001

1. CULTURA, PARTICIPACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

MARÍA TERESA CONSTANTÍN*



LA BOCA O CUANDO EL PATRIMONIO APARECE
SIGNADO DESDE SUS ORÍGENES

LA BOCA O CUANDO EL PATRIMONIO APARECE SIGNADO DESDE SUS ORÍGENES¹

“En esta forma está realizándose un documento plástico de la Boca, que un día –ya transformado ese lugar portuario– interesará de manera más definitiva que hoy...”²

El cronista era consciente, ya en 1937, del valor documental que, con el tiempo, adquiriría la obra de los artistas de La Boca. No pudo prever, sin embargo, el camino particular que las obras iban a recorrer, un camino en el cual se cargarían de un *aura* que las enaltecería, pero que al mismo tiempo, como en un laberinto diabólico en el cual se pierde el *camino de regreso a casa*, las alejaría de su lugar de origen y las despojaría de raíces e identidad.

El presente trabajo surge como reflexión luego de un período de investigación centrado en La Boca, la producción de sus artistas y las instituciones

* Historiadora de Arte. Egresada de la Escuela Museo del Louvre. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado en museos de Francia, Argentina y España. Recibió el premio Jorge Feinsilber a la crítica de arte. Integrante de grupos de investigación subsidiados por la Fundación Antorchas y por la Universidad de Buenos Aires. Miembro del Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA).

1. Este texto refleja parte de la investigación realizada con un subsidio de la Fundación Antorchas en apoyo a proyectos grupales de investigación (1997-1998).

2. “Boca abre su Salón de pintura”. 5/12/1937. Periódico no identificado. Archivo Rosso. Buenos Aires.

culturales barriales. No se pretende agotar el tema sino iniciar un diálogo, desde la historia del arte, tendiente a desentrañar las razones por las cuales³ se realizan las *elecciones* político-culturales que conducen a la preservación diferenciada del/los patrimonio/s, a la conservación de algunos en detrimento de otros.

EL BARRIO

Como es sabido, el origen del barrio aparece vinculado a la fundación de Buenos Aires, para convertirse luego en *fondeadero de naves y puerto natural de la ciudad*. Zona de contrabando y de difícil control para las autoridades coloniales, estará siempre vinculada a las actividades marítimas. Es con las transformaciones que se producen en la Argentina del aluvión inmigratorio cuando La Boca adquiere los rasgos que la tipifican:⁴ el barrio se configura volcado sobre Pedro de Mendoza en la costa, Almirante Brown como vía de comunicación con el centro y Necochea como eje. Estudios de historia de la población⁵ contribuyen a entender parte del *fenómeno boquense*: demuestran cómo la migración se apoyaba sobre redes sociales y familiares que aseguraban los elementos para la partida y explican también cómo, sin el apoyo de estas redes, el desplazamiento de miles de seres no hubiera sido posible. Ese tipo de recursos facilitaban la inserción en el nuevo entorno y atenuaban el impacto psicológico de la llegada. La Boca, donde la existencia de estas redes habría tenido un peso considerable, se constituyó como barrio típicamente italiano, se establecieron lazos para ayudar a familiares y paisanos, y a la hora de casarse, la elección se

3. Más allá de la anecdótica desidia que formaría parte de nuestra identidad.

4. En los años 60-70 del siglo pasado se une al centro, a través del tranvía y el ferrocarril y se le concede autonomía jurisdiccional, el juzgado de San Juan Evangelista independiente de Barracas, lo que habla de la importancia que ha cobrado la zona.

5. Devoto, F. J. "Los orígenes de un Barrio italiano en Buenos Aires a mediados del siglo XIX" en *Boletín Nº1, Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, UBA, 1989.

Cacopardo, M. C. y Moreno, J. L. *La Familia Italiana y Meridional en la emigración a la Argentina*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1994.

realizaba, de preferencia, sobre la base de comunidad de idioma, e incluso de *paese*, recreando las condiciones culturales del nuevo grupo, ahora con raíces y futuros hijos argentinos.

Esta singular tipificación de La Boca basada en lazos de solidaridad y cooperación entre inmigrantes, seguramente muy protectora en cuanto a las exigencias del nuevo territorio, se acompañaba también con la mirada que el resto de la sociedad –y fundamentalmente los sectores dirigentes, letrados y con capacidad de construir imágenes para el resto de la sociedad– tenía sobre el barrio y sus habitantes. La zona estuvo signada por una *marginalidad* que se prolonga hasta la actualidad. El historiador Fernando Devoto⁶ explica la variedad de labores realizadas por los inmigrantes italianos, pero destaca que esa diversificación encontraba “sus límites entre los sectores de mayor prestigio y riqueza de la sociedad porteña: los grandes comerciantes... y los propietarios rurales, donde la presencia de los italianos era casi inexistente”, y señala también que “la imagen que algunos conspicuos miembros de los grupos altos porteños tenían de ellos era bastante desfavorable”. Y cita a Miguel Cané, para quien en 1856 los sectores populares ligures eran “más salvajes que los salvajes de las pampas”.

Como vemos, muy tempranamente el barrio y sus pobladores surgen como un todo marginalizado por los sectores dirigentes. Contrapuesta con esta imagen aparece la fidelidad al barrio de algunas de las familias italianas que progresaron económicamente y escogieron, en lugar de mudarse, seguir viviendo amparados en los lazos de la comunidad barrial, lo cual constituye parte de un *orgullo boquense* que también se mantiene hasta hoy.

LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y LOS ARTISTAS

La práctica de estrategias solidarias señaladas anteriormente está seguramente en la base de la proliferación de asociaciones barriales.⁷ Tradición

6. Op.cit. pp.95-96.

7. Entre otras, La Unión de La Boca, la logia masónica Liberi Pensatori, La Sociedad Verdi, La Ligure y, por supuesto, los Bomberos Voluntarios de La Boca, organizados bajo el sugestivo lema de *Vólere é Potere*.

asociacionista que se traslada al campo cultural, desde donde se multiplican también los emprendimientos. Dos de ellos, por lo significativo de su actuación, van a cobrar singular importancia en la plástica del barrio y de Buenos Aires: El Ateneo y Gente de Artes y Letras *Impulso*. Ambas instituciones han mantenido su actividad hasta el presente.

En las salas del *Ateneo*, fundado en 1926, se realizaron ciclos de conferencias, exposiciones, salones para artistas noveles, salones de grabadores, concursos de poemas y otras variadas actividades, al mismo tiempo que se editaron diversas publicaciones desde donde escribieron, entre otros, Julio Payró y Jorge Romero Brest. Hubo en esas actividades un accionar dirigido a los pobladores de la zona, de especial interés para aquellos que no disponían de otros espacios de exposición.

En 1940, convocada por el pintor Fortunato Lacámara, se constituía *Impulso*. Desde su fundación desarrolló una enorme actividad como sala de exposiciones, sala de conciertos, editorial, escuela de arte y biblioteca especializada en arte, desde la cual se ponían al alcance de los socios y el barrio revistas con las novedades artísticas nacionales e internacionales. Funcionó entonces como un lugar de difusión y formación cuyos alcances son difíciles de mensurar, en tanto y en cuanto pocos registraron este tipo de hechos, y que sólo podemos imaginar leyendo entre líneas los documentos o por su permanencia en el imaginario del barrio. La particularidad de la sala, inserta en el corazón de un barrio marginal, gestionada por individuos del mismo, y por lo tanto un espacio que no impone exclusiones culturales o sociales, sí fue retenida por la prensa que especifica la pobreza de la zona.⁸

Por otra parte, sólo podemos preguntarnos cuántos y quiénes asistieron a las exposiciones o qué impacto tuvieron. No hay registro de ello: entendemos que funciona también la noción de espacios jerárquicos y que los documentos

8. "En una de las típicas viviendas de madera y cinc de la calle Lamadrid, en la hermosamente humilde casita que lleva el número 355, se ha instalado Impulso... Entre almacenes e inquilinatos, junto a las veredas con altibajos... ha tenido honda resonancia popular... así llega el hombre de zapatillas, el pibe que debe empujarse para ver los cuadros, la buena señora que entra también a ver qué pasa." "El Hogar de Artistas Impulso Reúne a Consagrados y Amateurs. Miguel C. Victorica Expone sus obras." Periódico no identificado, 21/9/1940. Archivo Rosso.

que pueden dar respuestas a estas preguntas sólo registran las salas incluidas en el circuito céntrico, con lo cual ya desde sus inicios hay *patrimonio no conservado* o *patrimonio perdido*.

Así como las salas se dirigieron a un público nuevo y diferente, y como tal fueron percibidas por la prensa, también los artistas son considerados como *diferentes*. El caso de Fortunato Lacámara es claro al respecto. Alumno de Lazzari, en La Boca, comienza a exponer en el centro en 1922, y desde ese momento queda claramente definido por su pertenencia social: "...por su condición ciudadana el señor Lacámara es de aquellos que llevan la designación colectiva de obrero. El señor Lacámara es un obrero..."⁹ *El Nacional* del 17 de septiembre de 1922, por su parte, publica una síntesis biográfica donde insiste en su orfandad temprana, su trabajo para sostener a su madre y a cuatro hermanos menores, su labor como telegrafista ferroviario, etc. En 1931, el artista tiene ya un cierto reconocimiento: ha recibido el Premio Estímulo del Salón Nacional del 29, y sobre todo ha expuesto en la prestigiosa sala de Amigos del Arte, que fuera recorrido obligatorio para las nuevas tendencias pictóricas, pero que tenía además el prestigio de gestión y sostén de rancieros sectores del patriciado argentino. A pesar de ello se mantiene la insistencia sobre su pertenencia de clase.¹⁰

Más interesante se pone la crítica en 1937.¹¹ La autora de la nota, Pilar Lusarreta, no puede ocultar el desagrado que le produce *el pobrerío*: "...patio solitario reflejando la desolación de una planta raquítica en el cristal de una puerta... o un ángulo de habitación de mezquina pobreza...". Nótese el uso exageradamente descalificatorio de los adjetivos.

Pero esta crítica introduce un elemento nuevo que marcaría el comienzo de *desposesión* de las obras: "Los cuadros de Lacámara no son *agradables*, nadie encontrará placer de otra índole que puramente pictórico en su contemplación"; es decir: eliminemos todo el entramado que existe alrededor de la obra y apreciémosla como un objeto único sin referencia alguna.

9. *El Telégrafo*, 25/9/22, Buenos Aires.

10. "...multiplicó sus esfuerzos entre las tareas proletarias y el arte..." y "...sus interiores sencillos, como son sencillos los cuartos de La Boca, que hoy ya tienden a desaparecer". Riachuelo, junio de 1931.

11. Lugarreta, Pilar. "La vida sencilla" en *El Hogar*, 22/7/1937, Buenos Aires.

Las consideraciones sociales no retroceden. Así, en 1942, se llega a forzar los elementos a tal punto que las flores del artista son... ¡proletarias!¹² En la misma nota se destaca el valor documental de su obra.

Casi sobre el final de la vida del pintor, en el prestigioso *La Prensa* del 7 de julio de 1950 se lee: “Arte de resignación y acatamiento a la dura ley de la vida, contento con cualquier cosa... sin más ilusión, que la de ver asomarse el sol por la ventana del taller, para que proyecte una sombra chinesca, sobre la pulida baldosa del patiecito interior”. Como vemos, una descripción de una vida obrera *contenta con cualquier cosa*, mezclada al mismo tiempo, como se puede apreciar en las imágenes, con una descripción de un *Interior* de Lacámara.

A posteriori, la obra de Lacámara, en ese camino iniciado por Pilar Lusarreta, para poder ser *apreciada e incorporada* rescatando su valor plástico formal es, insistimos, *blanqueada* del entorno en que fue producida y ya nada más se dice de él, procedimiento que se continúa hasta la actualidad en cierta historia del arte.¹³

Otro artista, Miguel Carlos Victorica, hijo de una tradicional familia criolla, es boquense por adopción. Surgido del seno de las clases altas, su mirada sobre el barrio es la mirada del *otro* pero del otro que ha optado por ese entorno, por lo cual, al mismo tiempo que *lee* la condición de barrio de trabajadores y *lúmpenes*, deposita sobre él una cierta cuota de romanticismo.¹⁴

Los artistas, a pesar de las resistencias que el centro pudo haber establecido sobre su obra, tuvieron la enorme virtud de traspasar su entorno e introducir en el imaginario del país una nueva iconografía, *no agradable*, que fue

12. “Nos señala el patio humilde, la maceta que siempre abunda en los patios boquenses y cuyas flores, flores proletarias, tienen en él a un fiel intérprete. Los muros, hechos de chapa... han sido inmortalizados por este artista de la humildad boquense.” “Evolución del arte en La Boca” en *La Pluma*, 12/6/1942.

13. López Anaya, J. *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

14. “Aquí he construido lo mejor de mi obra. El centro no da tiempo a realizar la obra. En este lugar en que todo respira vida, se tiene un desprecio por todo lo innecesario. Los té, los cocktails, las reuniones inútiles se han eliminado. Aquí todo es útil... En vez de irme a un bar del centro tomo un vaso de vino en una fonda, entre ladrones, y ello es una experiencia maravillosa, con matices únicos y desgarrados...”. Artículo no identificado. Septiembre de 1940. Archivo Rosso.

percibida por la prensa¹⁵ y que es analizada actualmente en otros trabajos de historia del arte.¹⁶

Esta operación de superación de barreras quizás haya sido posible en virtud del amparo que el prestigio –prestigio construido históricamente– de las artes plásticas brindaba a la producción de los boquenses. Así Quinquela instala, incluso en el exterior, el pintoresquismo del barrio, y el resto de los artistas logra finalmente su reconocimiento e ingreso al mercado.

El ingreso de la obra de los artistas de La Boca al mercado les ha otorgado el abrigo protector del valor material. Queda pendiente el restituirles su valor simbólico, reescribiendo una historia que recupere las condiciones de producción, recepción y circulación de las obras. Pero en principio ellas están a salvo, en su mayoría en colecciones privadas fuera de los museos, lo que plantea la precariedad de su resguardo al estar depositado sólo en el valor material. Nunca se ha planteado una política de adquisiciones coherente por parte del Estado.

En 1973 se produce la demolición de la casona de Pedro de Mendoza 2087, en la Vuelta de Rocha. Había sido construida en 1868 por Domingo Cichero, hijo de inmigrantes genoveses dedicado a las construcciones navales. La casa fue habitada luego por Quinquela, Lacámara, Victorica, Vergotini, y frecuentada por una multitud de artistas. En el diario *La Prensa* del 7 de agosto de 1973 se plantea: “Para el transeúnte que transita despreocupado por esta esquina este hecho no tendrá significado alguno; pero para los cientos de pintores, escultores, grabadores, poetas y escritores... constituirá un motivo de pena. En esta finca de estructura vulgar, se desarrollaron importantes aconteci-

15. “En La Boca del Riachuelo radica una gran cantidad de cultores de las artes plásticas que encuentran en este barrio los motivos para sus cuadros. Influye en esta circunstancia la característica especial de esta zona de la ciudad, cuyas casas de madera y cinc, su ribera de incesante trajín, sus hombres de trabajo y el aspecto interesante de algunas de sus calles son aprovechados debidamente...” “Evolución del arte en La Boca” op.cit.

16. Wechsler, Diana en *Buenos Aires (1920-1930): fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna*. Ciudades, Ed. Nuevos Tiempos, 1996. Trabaja las imágenes como registro del impacto producido por la modernidad y su incorporación en el imaginario.

Artundo, Patricia y Van Deurs, Adriana en “El paisaje como afirmación de la identidad: La Boca del Riachuelo” en *Pensar Buenos Aires, X Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires*, 1993, han trabajado sobre iconografía boquense y su incorporación al paisaje nacional.

mientos que darían con los años lucimiento y grandeza al arte y la cultura nacional”. Queda explicitada claramente la noción de patrimonio diferenciado y valor simbólico del patrimonio. Pero ya se había demolido, no hubo gestos que protegieran la zona.

Las tareas siguen planteadas: un enorme espacio, más amplio que el de las Bellas Artes, que se extiende al conjunto de las actividades humanas, que involucre, insistimos, a todos los sectores sociales, se encuentra concernido. Una, en definitiva, concepción amplia e igualitaria del patrimonio exige ser planteada en La Boca. Se están dando algunos pasos, pero una postergación histórica plantea cantidad de tareas pendientes.

Se puede, en períodos democráticos, debatir sobre el/los patrimonio/s, como así también los gestos democráticos exigen equiparación en la recuperación y preservación de los mismos, gestos que se basen no sólo en valores materiales.

CARLOS ROBERTO FERRERA*



MUJERES EN ARGENTINA

MUJERES EN ARGENTINA

Creímos oportuno incluir dentro de este segundo tomo de Temas de Patrimonio, uno vinculado con historia oral, que entendemos constituye uno de los instrumentos más valiosos para trabajar el tema del valor patrimonial simbólico.

Para el próximo año, el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires está preparando una serie de cursos y talleres que tendrán como objeto de estudio el Siglo XX.

En ese marco, y a modo de ejemplo, publicamos un trabajo realizado en el Centro Cultural Fortunato Lacámara durante los meses de mayo y julio de 1997. En él, diez mujeres de distintas generaciones fueron invitadas a contar la historia argentina, desde la vivencia personal.

* Profesor de Historia. Desde 1997 trabaja para el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, para el Programa de Descentralización Cultural, donde coordina talleres en los Centros Culturales Barriales, y para la Biblioteca Nacional y Municipal “Esteban Adrogué”. Realizó los videos *Los caminos de la Memoria y el atajo del Olvido - un momento histórico y seis Plazas de Mayo* (1997); *El que no salta...* (1998), junto con José Papparelli, y *Parque Avellaneda: al principio fueron las chacras...* (1998), junto con Alejandra Gonsebatl. “Mujeres en Argentina” fue presentado en el I *Encuentro Regional de Historia Oral*, organizado en 1998 por la Universidad Nacional del Comahue.

Más allá de sus resultados académicos, el taller *Mujeres en Argentina* cobró un significado muy especial para mí, que lo coordiné, como para ellas, que lo protagonizaron. Era la primera vez que se reunían para analizar su historia, de manera sistemática, colectivamente y ante un grupo de extraños. El pasado apareció desde un principio, como un desafío que estas mujeres asumieron con coraje. Hubo euforia, dolor, autocrítica sincera, hubo olvidos significativos. La historia oral cumplió su rol social.

INTRODUCCIÓN

El trabajo *Mujeres en Argentina* nació como producto del azar.

Inicialmente se trataba de un taller de Historia Barrial llevado a cabo en el Centro Cultural Fortunato Lacámara del barrio de San Telmo, dependiente del Programa de Descentralización Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

La mayor parte de los talleristas eran vecinos recientes que pretendían escuchar la historia de su barrio. Cuando se presentaron, contando algún aspecto de su vida personal, edad, infancia, hechos que los hubieran *marcado*, etc., comprobé que –si bien el barrio pasaba a ocupar un lugar secundario– tenía un nutrido grupo humano con el que podía elaborar otro trabajo.

Para el segundo encuentro, una parte de los talleristas aceptó mi sugerencia: dividir los encuentros en dos bloques, en el primero yo contaría la historia de San Telmo desde los tiempos de la fundación. En el segundo, ellos *me* contarían la Historia Argentina desde la vivencia personal. Unas diez mujeres de distintas edades y con experiencias vividas en varios puntos del país se decidieron a hablar.

Mujeres en Argentina es mucho más extenso de lo que aquí se expone. Limité el período estudiado a 1930-1982, cuando el taller se extendió hasta la actualidad. A su vez, temas que en el original aparecen más detallados, ocupan aquí sólo una mención por cuestiones de espacio.

EL GRUPO

María Esther: 74 años, trabajaba en el Ministerio de Hacienda en el

momento del bombardeo a Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955.

Victoria: entre 60 y 70 años, el número que les guste. Hija de un socialista que a partir de 1945 adhirió al peronismo. Ella, que trabajaba en teatro independiente, continuó con cierta militancia de izquierda.

Jacinta: 67 años, de origen santiagueño, llegó a Buenos Aires en 1951. Estudió enfermería en las escuelas fundadas por Eva Perón. Vivió en la Patagonia entre 1958 y 1970.

Mariluz: 64 años, española. Llegó al país como exiliada de la Guerra Civil, a los 11 años.

Lidia: 57 años, de origen judío, ex militante de la izquierda tradicional.

Haydeé: 56 años, porteña, criada en un hogar de clase media.

Margarita: 54 años, nacida y criada en Trelew, vivía allí cuando la fuga del penal de Rawson, en 1972.

Clotilde: 53 años, vivía en Rosario y era estudiante universitaria durante el Rosariazo (1969).

Olga: 51 años, nacida en Tucumán y criada en Córdoba. Vivía allí durante el Cordobazo (1969). Luego se mudó a Trelew, donde vivió hasta 1994.

Cecilia: 32 años, criada en Rosario, contó su adolescencia durante la dictadura.

El grupo permitía obtener la visión de distintas generaciones sobre el pasado reciente. Parte de sus testimonios integraron el trabajo *La mirada de los Otros*, presentado en el Congreso Nacional de Historia Oral organizado por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (IHCBA) en el Teatro San Martín (octubre de 1997) y publicado en la *Revista Voces Recobradas* N° 1. Allí abordé la visión que tienen otras generaciones sobre la experiencia militante setentista.

La ausencia de una mujer de 40 a 50 años en este taller puede ser tomada como una falencia, ya que nos falta una opinión, como un fiel reflejo de la historia reciente argentina. Se trata, justamente, de una generación ausente.

PROPÓSITOS, GENERALIDADES Y LIMITACIONES

Con *Mujeres en Argentina* no me propongo establecer juicios categóricos. Se trata de testimonios de vida que sólo pueden abarcar una parte de la realidad.

Como suele ocurrir, las experiencias de las talleristas reflejan la vivencia de una generación en un determinado sector social y, al mismo tiempo, una visión personal, en la cual la vida familiar y otros factores han sido más determinantes.

Dilucidar cuánto hay de vivencia social y cuánto de cuestión personal requiere de otras investigaciones. Mientras tanto, propongo que se lea como lo que es, *la visión que diez mujeres de distintas edades tienen sobre la historia argentina reciente*.

Dividí los testimonios en tres grupos:

1- *Las mayores* (María Esther, Victoria, Jacinta, Mariluz). Sus primeros recuerdos políticos se remontan a la década del 30. Son las primeras mujeres que votaron. Sus hijos protagonizaron los '70.

2- *Las sesentistas* (Lidia, Olga, Margarita, Haydeé, Clotilde) vivieron su infancia durante el peronismo. Su primera actividad política *casi sin querer* fue en 1959, con el debate entre educación Laica o Libre.

3- *La treintañera* (Cecilia) vivió su infancia durante el período 1973-1976 y su adolescencia durante la dictadura. Participó en la actividad política a partir de 1983.

LAS ENTREVISTAS

El taller se desarrolló a través de diez entrevistas colectivas de frecuencia semanal. Mis preguntas trataron de ordenar sistemáticamente un relato de la historia argentina entre 1930 y la actualidad, combinando su vida familiar con lo que recordaban *del afuera*. Comenzamos por los primeros recuerdos de la infancia, luego profundizamos aquellos hechos que resultaban más significativos. En algunos casos los encuentros comenzaban con un *¿qué se acuerdan de...?*, en otros con *¿dónde estaban cuando sucedió equis?* De esa forma podía obtener no sólo un relato de determinados períodos sino cómo los había ordenado su memoria, qué hechos recordaban mejor, cuáles se habían perdido.

LA CUESTIÓN GENERACIONAL

De acuerdo con el marco teórico con el que trabajo, la cuestión generacional tiene suma importancia. Determinados acontecimientos o fenómenos políticos

marcan a una generación y le imprimen cierta lógica y cierta cultura política, que luego se traduce en maneras de razonar y de actuar frente a la realidad. Esa lógica y esa cultura van más allá de las ideas de los individuos que forman parte de esa generación. Mi trabajo, *a largo plazo*, consiste en desentrañar los principales valores que marcaron a las distintas generaciones de la Argentina del siglo XX.

LA CUESTIÓN SOCIAL

No puede dejarse de considerar el origen social de quienes aportan sus testimonios. En este caso se trata de mujeres que –salvo Jacinta– fueron criadas en hogares de clase media, descendientes de inmigrantes europeos. Todas han trabajado (o trabajan) como profesionales o empleadas. Sus madres (casi todas) fueron amas de casa. Salvo en el caso de Cecilia, se trata de la primera generación de mujeres dentro de sus familias que salió a ganarse el sustento. Forman parte del proceso que integró a las mujeres a la vida del trabajo.

Este detalle cobra particular importancia cuando al preguntárseles sobre algún recuerdo familiar, la mayoría de ellas se refirió a las comidas caseras y a las grandes reuniones familiares, ritos que su ritmo de trabajo les impidió continuar.

1. Las Mayores y la Década Infame

Cuando se les preguntó sobre sus primeros recuerdos políticos, el grupo de las mayores evocó la década del 30.

María Esther mencionó el golpe de Estado y a su padre muy preocupado diciendo “parece que lo quieren sacar al Peludo”. Jacinta evocó el fraude electoral en su provincia, Santiago del Estero. Victoria habló de los mitines socialistas a los que la llevaba su padre. Mariluz contó su experiencia como refugiada política que, como veremos, marcó el resto de su cultura política.

“Mariluz: Yo soy española, vasca. Y soy refugiada de guerra, de la guerra civil. Por lo tanto, yo los escuchaba a todos y he tenido una infancia tan distinta a la de todos ustedes... He sido bombardeada en Guernica, escapada por todos lados... lo que ha pasado mucha gente, bah. He perdido mucho, mucha infancia.

Soy de San Sebastián. Hemos salido de España, mi madre, mi hermano y yo.

Mi padre se queda en España. Era republicano. Se pierde la guerra para los republicanos y nosotros quedamos tres años en Francia sin tener noticias de él. Por supuesto que tenía juegos, cuando estábamos en Francia, con compañeros de colegio... pero con una angustia latente por la falta de padre... Un desarraigo total, de todo, ¿no? Estuvimos tres años ahí, otros tres años... fuimos viajando como refugiados de guerra por el Pacífico. Mi padre nos encuentra en Francia, llegamos hasta Chile y mi padre eligió vivir en la Argentina.

Cuando salí de España tenía cinco años. Cuando llegué a la Argentina tendría unos diez u once años [...] Cuando llegamos aquí, lo primero que hace mi padre es conectarse con la colectividad vasca. Entonces hay como una dualidad en mí a partir de mis diez u once años. Yo tengo, por un lado, todo el centro vasco y, por supuesto, toda la cultura vasca, y aparte tenía mis amigas de colegio, mi barrio, que era Monserrat. Mis padres, totalmente desarraigados, pensando siempre en volver, porque no fue una elección, ¿no? Aparte, todo el viaje de España a Francia, de Francia a Santo Domingo; Santo Domingo, Panamá, bueno... fue en calidad de refugiados, lo cual significaba dormir sobre la cubierta, no era un viaje de placer... Por supuesto, al ser niños, no lo sufres tanto, pero sí tengo presente el sufrimiento de mis padres, sobre todo de mi madre...

Me acuerdo que mi madre me decía que ‘estábamos un día comiendo en San Sebastián, y vino aitacho (en vasco, padre) y dijo: *Hay que levantarse e irse*’ y nunca más volvió mi madre; bah, mi madre ni nadie. Eso le costó a mi madre. La visión de mi madre es muy triste, muy triste. Un desarraigo, desencontrarse de los afectos no entendiendo mucho el problema político. Esa es otra historia, también. No entender por qué mi padre jugó a tanto. Porque mi padre jugó a lo que quería, pero hay una familia, también. Mi madre eso nunca lo entendió. Fue muy triste. Mi madre nunca terminó de aceptar el exilio...

[...] Cuando bombardearon Guernica, ustedes saben que bombardearon los alemanes, ¿no? Nosotros estábamos muy cerca. Estábamos en el colegio con mi hermano... Cuando empiezan a tirar las bombas, las maestras nos sacan de la escuela. Yo me separo de mi hermano y corro a campo traviesa y me quedo con una señora que tenía a su niño. Entonces la señora se agacha y cubre a su niño... Es un recuerdo...”

2. *El Peronismo*

Sin dudas, el peronismo significó una de esas marcas fuertes impresas en la sociedad argentina. Las evocaciones reflejan el alto grado de politización de la sociedad y cómo la cultura política de las mayores y las sesentistas quedó absolutamente enmarcada en la antinomia peronismo-antiperonismo.

En el caso de *las mayores*, eran jóvenes que trabajaban.

“María Esther: Yo también me acuerdo que cuando murió Eva Perón teníamos que entrar, estar al lado del escritorio con el guardapolvo puesto y recordar que a las 20.25 horas había entrado en la inmortalidad Eva Perón. Estábamos cinco minutos...

[...]

Jacinta: Yo soy enfermera de casualidad. Tenía una hermana que trabajaba como taquígrafa en la escuela de enfermeras. La Fundación tenía ambulancias, hospitales, todo eso. Las alumnas no sabían manejar. Entonces preguntaron ¿hay algún familiar de ustedes que maneje? Sí, yo tengo a mi hermana. Fui, manéjé y me enganché aunque nunca se me había ocurrido ser enfermera. *Y yo manejaba en los desfiles. Practicábamos los desfiles como militares. Pasos militares, así nos tenían. Eran todos militares muy severos, que se los agradezco.”*

Conforman la primera generación de mujeres argentinas que votó. María Esther lo evocó así:

“María Esther: Fue una gran emoción y hasta sentí miedo. Además, mi papá me llevaba a las conferencias de Alicia Moreau de Justo. Yo iba a las conferencias de Alicia y ya abogaba por el voto de la mujer, y yo tenía diecisiete años. Era la precursora. Llegaba a mi casa, y mi madre: “la mujer se ha hecho para tocar el piano y lavar los platos”, y no me dejaba leer. No me dejaba leer, algo horroroso. “La mujer decente no va a votar”; y yo la sentía a Alicia, tan divina...

Sentí una gran alegría, era un paso adelante. Yo sentía cosas muy distintas a las de mi madre, pero no me animaba a rebelarme.

En mi familia, luego fuimos totalmente apolíticos, no participamos, pero mi padre y mi madre sí. Se peleaban, porque mi mamá era peronista y mi padre le decía *¡fascista!* Mi padre era republicano español[...]

Las sesentistas vivieron el período durante la infancia. En este caso provienen de hogares antiperonistas y continuaron con esa postura. Algunas reconocieron que lo *que habían mamado en sus casas las había influido para toda la*

vida.

“Haydeé: Cuando fue el año 1945, cuando fue la Revolución... yo vivía en Santiago del Estero y Av. De Mayo, por donde estaba creo que *Crítica*. Habíamos ido a comprar un chupete para la hija de una prima. Y yo –como siempre metida– había ido a acompañarla. Y habíamos ido hasta Santiago del Estero y Moreno, donde había una farmacia. Al volver, nos encontramos con que venían... que es lo que me queda en ese fogonazo, que es lo que no me olvido, antorchas... Con el tiempo supe lo que pasaba, pero me acuerdo que en esa cuadra me alzarón, corrimos...

[...]

Olga: Yo me acuerdo de la época peronista, que los cuadernos decían todos los días Primer Plan Quinquenal o Segundo Plan Quinquenal. En el cuadro de honor estaba la foto de Eva Perón y de Perón. Y los libros de lectura tenían la foto de Eva Perón también.

Margarita: En el primario escribíamos con lápiz de la Fundación Eva Perón, que era rojo [...] El dibujo del mes y ése siempre tenía que ser el escudo... [...] Y cuando murió Eva Perón allá teníamos que mantener el altar. Allá (Trelew) no hay muchas flores, entonces eran flores de plástico. De 8 a 10 horas de la mañana yo me pasaba arreglando el altar. Tardaba más de lo que correspondía. [...]

Olga: Mi familia era de clase media. Era antiperonista. Mi papá era español y mi mamá viene de toda una raigambre socialista. Mi abuelo fue el que creó el Partido Socialista en Santiago del Estero. Justo que se quema la Casa del Pueblo, a mi tía la llevan, la golpean, la lastiman y le queman en el patio toda su biblioteca, que como buena socialista era riquísima.

A otra tía la sacaron de maestra de Santiago del Estero por negarse a usar la faja (luto) y la mandaron a Sumanta, que en Santiago del Estero Sumanta es un espanto con 45 grados de calor, etc.

[...]

Olga: A mí me queda, reconozco, una cosa interna de antiperonismo, que me impide reconocer lo bueno que pudo haber hecho. Racionalmente puedo estar diciendo que lo reconozco, pero me cuesta reconocerlo.

[...]

Clotilde: (Evoca la muerte de Eva Perón) Yo tenía ocho años. Nací en 1944. En mi casa había una radio en una repisa, arriba. A mí no me impactó la noticia de la muerte, sino lo que pasó en mi casa. Porque había de visita un

señor amigo de mi papá y –cómo será el impacto que me produjo esto, que todavía me acuerdo el nombre de ese señor, siendo que no venía asiduamente– dieron la noticia por la radio, y ese señor le dijo a mi papá: “Ahora sí que se arma”. Y a mí me quedó grabado porque me aterrorizó. Porque yo no entendía nada y además no sabía qué era lo que podía pasar. Me asustó el comentario. Y sobre todo, ahora lo pienso, mi padre no era peronista y fue como que yo percibí que lo había sacudido. Entonces era como que yo no podía entender qué tenía que ver, qué iba a pasar ahora, por qué lo sacudió esto cuando no era peronista...

[...]

Mariluz: Siempre me fui de nuestras charlas con esta idea: Seguimos siendo peronistas y antiperonistas...”

3. *Entonces, cuando cae Perón*

1955 significó un *año bisagra*. El bombardeo a la Plaza de Mayo, la caída del peronismo, el nacimiento del rock & roll, etc. Hechos que impactaron profundamente en la memoria y en la vida de las talleristas.

“María Esther: La del ’55 sí, la tengo vívida porque yo estaba trabajando en el piso del ministro, era del cuerpo de dactilógrafas del Ministerio de Hacienda. Estábamos en el quinto piso. En eso oigo un estruendo tremendo y digo ‘Ay, jefe, truenos’, y él abrió las ventanas, nos salvó. Dice: ‘No, bombas’. Y yo sentí que me desmayaba. En eso salen todos corriendo y un antiguo jefe nuestro salió al balcón a ver, y los balcones son de mármol, una esquirla de bomba se le clavó en el cuello y lo decapitó. Otra compañera salió a ver y una esquirla le cortó el brazo. Y yo quedé como tonta. Todo el mundo corriendo, algunos se fueron al sótano. Yo estuve en el sótano y dije ‘no quiero saber nada’. Un compañero me agarra de la mano y dice ‘Vamos, vamos Esther, a ver si llegamos’, y era el último subte. Mirá lo atontada que estaba que agarré la cartera y dije: ‘Pará, que no sé si tengo monedas’. Me dijo: ‘Dejate de monedas...!!!’.

Y la impresión terrible, cuando llegamos cerca de mi casa, yo vivía en Humberto Primo, de ver que era otro mundo, porque la gente no se había enterado. La gente lo más tranquila por la calle. De donde nosotros veníamos era el horror. [...]

Tres meses después de las bombas (16 de junio de 1955) se produjo la

caída del peronismo y comenzó la proscripción. Las talleristas evocaron los festejos y sus sensaciones.

“Victoria: Yo estaba contenta. Yo también salí a festejar. Pero yo estaba contenta porque los Cardozo se iban a ir, Lombilla también, Amorezano también. Yo siento que traigo otra parte de la historia. Que la obrera, la empleada telefónica que había sido muerta bajo tortura iba a ser vengada. Esas cosas tengo. Y yo fui a Plaza de Mayo y el recuerdo claro que tengo –pobrecita, dejé a mi bebita con mi mamá ese día– eran dos o tres hombres subidos al capó de un auto, que querían hablar y la voz no les salía. Con un color de piel muy particular que no sabía porque lo tenían... Salían de la cárcel, era un amarillo muy especial, y se habían quedado afónicos... Creo que eran gente conocida, no sé si uno no era Rodríguez Araya, la cara me quedó. Yo estaba muy contenta, lo cual me valió el mote de gorila, y creo que durante un tiempo largo seguí siendo gorila me parece...

[...]

Olga: Entonces, cuando cae Perón, realmente en casa festejaron. Mi papá, a pesar de ser español, andaba con banderas y llevando medicamentos y ayudando en lo que podía a los enfermos. Fuimos a la Plaza San Martín, que es la plaza céntrica de Córdoba, y bueno, era un revuelo de banderas, de pañuelos, y después el gran desfile. Yo lo sentí en ese momento como una alegría. Después, con el tiempo, una piensa. En ese momento, con nueve años, yo lo sentí como una gran alegría de mi familia.

[...]

Por otro lado, también miedo, porque tenía un hermano haciendo el servicio en Uspallata con quien se perdió comunicación. El miedo a los bombardeos. Y recuerdo estar puestas bajo la mesa... Terror directamente, por los bombardeos, las balas, los oscurecimientos, que venían, te gritaban y todo.

[...]

Margarita: Yo también me acuerdo cuando sacaron el busto de la estación en mi pueblo. Le cambiaron el nombre a las calles, inmediatamente después de la caída de Perón.

[...]

Jacinta: Yo en esa época trabajaba en el Policlínico de Avellaneda, que se llamaba Presidente Perón. Era mi último año de trabajos prácticos. [...] Yo estudié en la escuela de la Fundación Eva Perón, que era una escuela muy rigurosa [...] 7 de Mayo se llamaba. Las alumnas tenían la obligación de llevar

la insignia, el escudo. Todo lo que había en la sala, los cuadros de Eva Perón, todo, desapareció totalmente. No se podía hablar nada. Toda la ropa de cama tenía un redondel que decía Fundación Eva Perón. Le sacaron todos los redondeles, todas quedaron con el redondel vacío. Las alfombras que había, todas fueron a la basura... Se sacó todo. Así que las sábanas, toda la ropa, las colchas, todo tenía un agujero así después. Yo no sé, la política puede cambiar, pero los enfermos se tienen que cubrir. Para mí fue un poco exagerado..."

María Esther aportó la vivencia de la *frialdad del Estado*. Mientras en las calles todo se vivía con una gran pasión, en el Ministerio donde ella trabajaba, al otro día de la caída de Perón, *"sacan los retratos, sacan los bustos, tiran los bustos al suelo y se acabó. Eso fue todo"*.

El caso de Mariluz resulta sumamente interesante. La hija del republicano español fue la única que mencionó la caída del peronismo como un quiebre fundamental en su vida. Ese quiebre tiene mucho que ver con la diferenciación política con su padre. Cuando se le preguntó si recordaba los festejos por la caída del peronismo, dijo:

"Mariluz: Yo me acuerdo perfectamente. Me acuerdo muy bien. Es más, yo voy a decir una cosa. En mi casa, mi padre era republicano español, era socialista. Por supuesto, en mi casa éramos antiperonistas. Pero, hete aquí, llega el momento de los grandes festejos. Y los grandes festejos se hacen en el Barrio Norte. Y ahí empiezo a reflexionar. "¿Por qué se hacen en el Barrio Norte?". Ahí yo hago mi catarsis... Una de las cosas que me llamó mucho la atención fue ver a la gente que era delegada de fábrica llorando, y los festejos en la calle Santa Fe. Es una cosa que me quedó grabadísima. [...]

La señora que a mí me hizo reflexionar mucho fue una que vivía enfrente nuestro. Se llamaba doña Tota, nunca me la voy a olvidar. Trabajaba en Terrabusi y ella me decía que cuando sacaban las galletitas del horno, se ponían unos papeles y tenían las manos así (hinchadas) hasta que vino Perón. Después, ya empezaron a organizarse y, bueno... ya sabemos toda la historia, que eran leyes de los socialistas y todo eso. Me decía que se pusieron los guantes, vacaciones [...] Cuando cayó Perón era tal el llanto de esa mujer, porque ellos habían ganado mucho como trabajadores... Ella lloraba porque había perdido cualquier cosa ahí... la vida entera. Y yo la veía a ella llorando y del otro lado los festejos en la calle Santa Fe. Ahí es donde se me produce el choque. Ahí comienzo a pensar."

Cuando escuché el testimonio por primera vez, asocié su proceso con la

diferenciación juvenil de los años '50. Hijos que empiezan a actuar de manera distinta a como lo hicieron sus mayores. Ese proceso (iniciado con el fin de la Segunda Guerra Mundial y abarcativo de todo occidente) se manifestó a través del existencialismo, el rock & roll y la política. Aquí los hijos de los peronistas ingresan a un peronismo distinto al que vivieron sus padres, y muchos hijos de antiperonistas no le perdonan a sus mayores la complicidad con las bombas en Plaza de Mayo y con los fusilamientos de 1956. De acuerdo con este análisis, el caso Mariluz cuadraba perfectamente. Al volver sobre los testimonios y reescuchar su historia, caí en la cuenta de que su padre ya estaba políticamente cuestionado. Cuando evoca el dolor de su madre ante el exilio, Mariluz afirma *“no entender por qué mi padre jugó a tanto. Porque mi padre jugó a lo que quería, pero hay una familia también. Mi madre eso nunca lo entendió. Fue muy triste”*.

A su vez, reconoce la inspiración socialista de la legislación laboral peronista y –tras haber sobrevivido al bombardeo nacionalista sobre Guernica– no puede identificarse con aquellos que bombardearon la Plaza de Mayo. Su *comenzar a pensar* significó ingresar al peronismo, asumir una identidad política distinta a la de su entorno familiar.

3.1 La otra diferenciación

El grupo de las sesentistas protagonizó la mayor diferenciación cultural con sus padres. Olga se refirió a ese proceso cuando les pregunté qué sintieron la primera vez que escucharon rock & roll:

“Olga: ¡¡Bill Halley y sus Cometas!! ¡Una maravilla..! Para mí fue un rompimiento con todo, porque antes se bailaba distinto... No me acuerdo bien en qué año fue, yo era adolescente. Cuando vino en el cine la película ‘Bailando el Rock’, te ibas (canta). Fue aprenderlo a bailar... Y en mi caso vino una familia que vivía en Colombia que estaban, por supuesto, muy influenciados por Estados Unidos. Y el chico tenía quince o dieciséis años y la chica era de mi edad, tendría catorce o trece. Y él nos enseñó a bailar el rock, pasándonos por abajo y todo. Una cosa relinda...”

Me da la sensación que había un rompimiento muy grande con respecto a la música de los jóvenes y la de los adultos. En mi casa era tango, folklore, foxtrot. Y había un rompimiento absoluto. Lo comparo conmigo y con mi hija, que no hay tanta diferencia entre lo que escuchamos. Yo ponía algo y mi papá se agarraba la cabeza, se tiraba de los pelos y se quería suicidar. Y yo decía que

el tango me parecía un asco.

A mi papá no le gustaba lo que yo escuchaba, y tenía que escucharlo cuando él no estaba. Sus comentarios eran despectivos, esa *porquería...* y ese tipo de cosas.”

A su vez, el recuerdo de la época trajo la evocación de los primeros chicles-globo y las primeras coca-colas. Lo relacionaron con la expansión cultural norteamericana. En ese marco, Lidia relató una visión distinta de esa influencia:

“*Lidia*: Yo, ahora lo pienso, cuántas cosas nos perdimos. Nosotros íbamos a un club de la colectividad, muy intelectuales. Entonces la cosa del rock era como que rompía la intelectualidad, porque si no ibas a un teatro... y a discutir... Bailar, vaya y pase, pero no esas cosas. Porque además era *lo que la reacción nos quería meter, bla, bla*. Y una hace una retrospectiva de todo eso y se corta las venas...”

Lo veíamos como penetración cultural, penetración ideológica...”

Se trata de la última generación que vivió ritos familiares muy arraigados en la sociedad, como el respeto a los horarios, hermanos que recién usaban los pantalones largos a los dieciocho años, y ellas, calzando los odiados zapatos *Guillermina* hasta bien entrada la adolescencia... A mediados de los años 60 pudieron desprenderse de esas presiones, elegir su propia ropa y vestir, por ejemplo, las primeras minifaldas y los primeros hot-pants (o minishorts).

4. Los tiempos de Frondizi y los primeros años 60

Al evocar la presidencia de Arturo Frondizi, los testimonios se diferenciaron entre sí, no sólo por la edad sino también por el lugar geográfico en el que residían en aquel momento.

Mariluz, que era bancaria, recordó el Plan Conintes y su despido por motivos gremiales; Jacinta se mudó a la Patagonia, aprovechando el *boom petrolero*; Margarita (que vivía en Trelew) recordó el impacto del boom sobre los precios, mientras que Clotilde (en Rosario) y Haydeé (en Buenos Aires) asociaron la época con una frase: “Laica o Libre”. Incluyo una selección de dichos testimonios.

“*Jacinta*: El boom petrolero de la mayor extracción, que yo me fui a vivir allá, fue en el ’58. La época de Frondizi. Vinieron todas las empresas extranjeras, hicieron cantidad de perforaciones... [...] Allá se ganaba muy bien, pero la alimentación era muy cara. Yo no tuve problemas porque trabajaba en YPF. Me

daban la casa, la comida. Cuando me casé, la empresa donde trabajaba mi esposo, que era francesa, nos dio la casa, la luz, la loza, el vehículo, la nafta. Yo no tenía problemas, pero la gente sí tenía problemas. Cuando yo me fui era soltera, trabajaba a cincuenta metros de la enfermería, ocho horas. Pero había muchísimo trabajo. Yo trabajaba dieciséis horas por día, tenía un sueldo bárbaro. Se pagaban bien las horas extras. Ganaba tres veces más allá que trabajando acá en dos trabajos.

Margarita: Fue que subió todo, hubo muchísima gente de Trelew que se fue a Comodoro. Venían norteamericanos, eran texanos la mayoría, y venían en el avión, y ellos eran dueños de todo. Se alcoholizaban, manoseaban a la azafata. A mí me dio una indignación tremenda...

Florecieron los cabarets. Los grandes cantantes de tango de Buenos Aires iban a cantar. Y ellos hacían alarde, si la mesa se movía, con un toco de dólares la nivelaban. Eran cosas de gente que había ido allá y contaban las cosas que habían visto.

[...]

Haydé: Me acuerdo de todo. En la época nuestra no estábamos politizados. No éramos como los chicos que vinieron después, que tomaban las escuelas y todo eso. Yo no tengo en claro si iba a la manifestación porque tenía claro lo que era Laica o Libre o si íbamos para divertirnos un rato, con los chicos de El Salvador, que estaban en la otra cuadra del Normal, y con las del Liceo, que estaba en Córdoba, y nos reuníamos todos. [...] Lo que veíamos era ruido, el juntarnos, ir a una marcha... yo creo que mucho tiempo después tomamos noción.

[...]

Clotilde: Yo creo que Laica o Libre sé ahora lo que era. Pero, por ejemplo, una de las tantas contradicciones de la Argentina, de las que yo no me salvé. Mi padre tenía militancia socialista y mi madre no tanto, porque las mujeres no tenían tanta participación, pero también era socialista. Los dos tenían ideas muy progresistas. A pesar de eso me mandaban al colegio de monjas. Entonces para nosotras, que usábamos unas polleras negras largas, que las monjas nos medían a ver hasta dónde nos llegaba... era fascinante la toma del Normal. Yo vivía en Rosario, para ir a tomar el colectivo teníamos que pasar por una plaza donde estaba el Normal N° 1, donde estaban todos en el patio de la escuela. Era fascinante, nosotras con la boina negra, medias negras, los zapatos Guillermina... Nos íbamos a ver qué pasaba. Y nos gritaban de todo...

Yo llegué a mi casa y empecé a preguntar ¿qué es esto de laica o libre? Y mi papá me empezó a explicar. Y me empezó a explicar, también, por qué iba a un colegio de monjas. Porque cuando me explicó lo de Laica o Libre también me tenía que fundamentar por qué me mandaba a colegio de monjas...

Año 1958, tenía catorce años. Después fuimos al colegio al otro día y empecé a preguntar qué pasaba. Era empezar a preguntar, a averiguar con la gente que estaba en la escuela pública, qué pasaba con la toma de la escuela."

Haydeé dejó en claro una diferencia sustancial: "No estábamos politizados, no éramos como los chicos que vinieron después, que tomaban escuelas y todo eso", marcando un límite con los protagonistas de los '70. Lo llamativo es que lo dice mientras se estaba hablando de cómo ellos *¡¡¡tomaban las escuelas!!!*

Esa diferenciación fue constante. Se reconocían a sí mismas como sesentistas, y no establecieron explícita y directamente la relación entre ellas –criadas en medio de la disputa peronismo antiperonismo y paridas políticamente con Laica o Libre– con aquellos que proclamaban *Vencer o Morir*.

La Revolución Cubana recogió simpatías y adhesiones, pero no fueron descriptas con demasiado fervor. Haydeé argumentó que no estuvo muy enterada porque no estaba en política, y Margarita recordó que venían discos con los discursos de Fidel. Entre otras evocaciones de los primeros sesenta, Victoria recordó a Los Beatles.

"La primera vez que vi una foto de ellos dije 'mirá qué locos, cómo se visten, qué trajes raros, con esos cuellos cerrados, y qué melenas que tienen.'"

María Esther (ya casada con hijos) rememoró el enfrentamiento entre Azules y Colorados y cómo la gente del barrio lloraba y le alcanzaba víveres a los soldados.

Haydeé (que había comenzado a trabajar) mencionó los bonos 9 de Julio de Alvaro Alsogaray y el cambio de horarios de los empleados estatales (otra creación de Alsogaray), ideado para que no pudieran tener dos cargos.

Mariluz se refirió a los enfrentamientos entre grupos nacionalistas y comunistas en su barrio (Montserrat). ¿Una continuidad de la Guerra Civil Española alojada en su memoria?

El gobierno de Illia fue recordado con simpatía. Victoria recordó haber visto su asunción por TV y mencionamos que debió ser el primer traspaso de mando visto masivamente a través de ese medio. Se produjo un debate sobre los dirigentes sindicales de la época (Vandor), que llevó directamente al golpe de 1966.

5. *El Onganiato*

La dictadura militar de 1966-1973 fue el momento de mayor protagonismo del grupo de las sesentistas. La mayoría de ellas estudiaba en la universidad y tenía algún tipo de actividad política. Recordaron la pasividad con que la sociedad aceptó el golpe, la complicidad del sindicalismo y –sobre todo– el clima represivo del que fueron víctimas. Decidí transcribir casi textualmente parte de una entrevista en donde describieron la represión en distintos puntos del país.

“Margarita: ¿En el ’69?: el Cordobazo y más tarde el Viborazo.

Olga: Fue muy difícil. Fue muy difícil. Córdoba siempre fue difícil. Era una época de utopías, de este deseo que no sé hasta qué punto es real, la unión de los estudiantes y los obreros...Yo no sé si a la larga se puede...

Clotilde: Pero lo que nosotros estamos contando, lo que... la historia que nosotros vivimos en esa época...

Olga: Sí, sí, yo cuento eso. Y bueno, el Cordobazo fue eso, las columnas que iban. Ibas a la manifestación y un terror tremendo por la represión...

Margarita: Había dirigentes que eran admirables, Tosco, que estaba en Luz y Fuerza, que era un gremio muy fuerte.

Olga: Atilio López, en el transporte.

Margarita: Allá venía (al sur) Alberti, que era secretario adjunto de él (Tosco), por los detenidos que había en ese momento, que había muchos gremialistas en Rawson. En esa época se armaron comisiones de solidaridad con los presos políticos. Después del ’76 no. Era muy peligroso.

Olga: La muerte de Pampillón, también...

Coord.: ¿Cómo se vivió eso?

Olga: Con mucho miedo, mucho temor, mucha represión. Impresionante la represión...Tenías cara de estudiante y ya eras sospechoso, por la cara nada más... Me acuerdo que para llegar a mi casa, desde el centro, había que cruzar un puente. Con mi ex marido veníamos siempre caminando, porque no teníamos un mango, para ahorrar el colectivo. Y los canas te ponían los perros que te llegaban acá... Era tremendo. También, después de esa manifestación todo quedó devastado. Se quemaron autos, se rompieron vidrieras...

Margarita: Eso provocó la caída de Onganía...

Olga: Tenías que andar con documentos sí o sí...

Haydéé: Bueno, eso en todas partes, confiterías, lugares bailables, si no,

venían con un colectivo y arriba...

Clotilde: Yo estudiaba periodismo y trabajaba como maestra. Nos reuníamos en un bar que se llama El Círculo y que está frente al Teatro El Círculo. Nosotros íbamos siempre a ese bar, nos reuníamos todas las noches. Estábamos en verano, éramos unos diez en una mesa. Nosotros nos salvamos de una de esas razzias indiscriminadas. Nos salvaron los chicos del bar. Era una cosa que no te valía nada si tenías que ver o no tenías que ver... Era barrer con todo. En el momento en que bajaron, claro, eran bares determinados, bares de estudiantes en el lirismo de esa época... Los dueños del bar vieron el operativo policial en la esquina, bajaron las persianas. Y mientras ellos las bajaban, dos de los muchachos del bar nos metieron en la parte de adentro, donde está el horno pizzero. Cerraron todas las puertas y no dejaron entrar a la policía. Nos hicieron salir por una terraza, saltar a la casa de uno de ellos, y después se fue la policía.

Olga: Solidaridad había. Había de las dos cosas, pero solidaridad había. En el barrio Clínicas eran solidarios casi todos.

Coord: (a Clotilde) ¿Y vos te acordás de la muerte de Pampillón?

Clotilde: No. Me acuerdo, pero no como una cosa de tanto golpe. Me acuerdo que para esa época murió un estudiante en Rosario, que creo que el apellido era Blanco. No era estudiante.

Olga: Todo el Cordobazo empieza cuando cierran el comedor universitario en Corrientes y ahí matan a Cabral.

Clotilde: Blanco no era estudiante. Y lo matan en una galería sin salida. En esa época no había grandes galerías, eran tres o cuatro locales, lo acorralan contra el fondo y lo matan, terrible.

Olga: Cuando hacían las razzias, a las corridas, los policías de la montada se metían en las galerías, eran terribles. A mi ex marido lo corrió un tipo en una galería y lo protegió un saco, un gamulán que tenía puesto. Porque le pegaban y le pegaban y le pegaban... Metido en una galería comercial con el caballo. Y también, no sé quién le abrió la puerta, y pasó.

Haydeé: Acá en Buenos Aires no era tanto. Había razzias, pero si tenías documentos estabas tranquilo. Vivíamos en una burbuja.

Coord: ¿Y no te acordás de Margaride?

Haydeé: Ay, sí. Allanaba los hoteles y llevaba a las mujeres ante el marido...

Margarita: Yo me acuerdo que había venido con mi familia. Estábamos

en Primera Junta, en un bar, habíamos ido a comprar unos sandwiches y vino un policía, un muchacho joven, y nos pidió documentos. Entonces mi hermana empezó a darle un discurso, ‘porque la Constitución...’. Nos dijo: “Por favor, váyanse inmediatamente porque nos está viendo el comisario Margaride”. Estaba en un auto y paraba a todas las mujeres que entraban a un bar... Después empezamos a averiguar quién era Margaride.”

Resultó muy interesante escuchar una descripción de la represión en distintos puntos del país y sus impresiones. Me pareció digno de tener en cuenta el caso de Haydeé (que ya estaba casada y no tenía participación política) cuando se asombraba de la dureza represiva. Tuvo que aparecer el nombre del comisario Margaride para refrescar su memoria.

En cuanto a Olga, en otra oportunidad en la que volvimos a hablar del Cordobazo, el Mayo Francés y las utopías, le pregunté por sus lecturas políticas, y tras un largo silencio (intentando recordar) dijo Simone de Beauvoir.

Otro de los momentos fuertes del período fue cuando analizamos el surgimiento de las organizaciones armadas. Al preguntar sobre el caso Aramburu, Haydeé dijo con mucha seguridad:

“Haydeé: Otro horror. Ahí aparece la escuela del horror. Hasta ahí había sido todo susto, temor, pero ahí empieza el horror.”

Cuando Olga hizo un interesante mea culpa, su postura comenzó a variar:

“Olga: Yo en ese momento me movía en el ambiente estudiantil, digamos. Y tengo que hacer un mea culpa. Lo he hecho muchas veces, porque una cuando mira hacia atrás, la historia dice ¿por qué hice estas cosas? Porque una va aprendiendo con el dolor y con todas las cosas que le pasan... Pero había como una especie de admiración por las cosas que hacían Montoneros. Te estoy hablando de mí, de otra gente no sé. No era un acuerdo absoluto, porque una sabía que mataban y qué sé yo. Pero había esta doble cosa, porque —de alguna manera— iban en contra de los militares, y todo el mundo estaba en contra. Hoy, cuando lo pienso, no me hace sentir bien, pero tengo que reconocer que son cosas que me pasaron y que las compartía con un grupo de gente grande. No era un acuerdo absoluto.

Haydeé: Es que nadie pensó que lo iban a matar...

Coord: Yo no sé si la muerte provocó tanto rechazo...

Margarita: Yo creo que él representaba el golpe, el haber matado. Por eso, no es que se estuviera de acuerdo con su muerte. Pero como él también tenía

sus culpas... Aramburu y Rojas firman la muerte de Valle...

Haydeé: Se tomaba eso, como que estaba pagando la muerte que había provocado. Pero nadie pensó que lo iban a matar.

Olga: Había en muchas cosas de Montoneros una espectacularidad... era como cuando ibas a ver una película. Vos veías una organización perfecta. Algo que no era común para nosotros.

Clotilde: Lo que se admiraba era la logística de los tipos... Pero yo quiero retomar otra cosa, porque nosotras tenemos más o menos la misma edad, y yo esa época la viví como estudiante. Y no debe haber nadie que siendo joven no quiera todo lo lírico, la igualdad para todos...

Haydeé: Por supuesto, por supuesto, la utopía de los jóvenes.

Clotilde: Una no estaba de acuerdo con la metodología, no estabas de acuerdo con que pusieran una bomba en el tren, ese tipo de cosas, pero por ahí también era esa admiración porque hacían un poco de presión. Enfrentaban la cosa, ¿no? A mí, particularmente, me asustaba mucho.

[...]

Clotilde: Lo de Sánchez yo lo tengo especialmente grabado porque nosotros vivíamos en Rosario. Yo estaba recién casada. Mi marido había mandado sus datos a una empresa. Tenía que ir a una entrevista a Baradero. Se fue con el hermano, que tenía veinte años. Demoró nueve horas para llegar, porque se pasaron cuatro horas acostados en la ruta con los milicos apuntándolos con las ametralladoras, y era que habían matado a Sánchez."

Se trata de un momento clave. El grupo de las sesentistas –tras protagonizar las luchas contra Onganía– se encuentra frente al *recambio generacional*. No participaron de la guerrilla, pero vieron con simpatía su aparición. Tras el Cordobazo, comienza el protagonismo de otra generación, con una lógica y una metodología política diferentes. Sucede en el momento en el que ellas comienzan a distanciarse de la actividad política o a participar de otra manera. Se casan, se mudan, tienen sus primeros hijos. Están ocupadas en otra cosa. Son los más jóvenes quienes *toman la posta*, y en ese primer momento provocan admiración por *la valentía, la espectacularidad, la organización y lo efectivo* de sus actos. Un detalle fundamental (que no pudo discutirse): la caída de Onganía no se produjo después del Cordobazo, sino después del asesinato de Aramburu. La *'efectividad'* del acto debe haber influido en la simpatía con que esta generación vio el surgimiento de las organizaciones guerrilleras.

De todas, Margarita fue quien más cerca estuvo de la participación polí-

tica. Su marido era abogado y la cárcel de Rawson ocupó buena parte de sus testimonios. Mencionó que en Trelew no había demasiada actividad política hasta que se empezó a usar el penal para presos políticos. Con respecto a la fuga y a la masacre recordó:

“Margarita: Se vivió con mucho temor. Porque estaba ocupada la ciudad. Hubo allanamientos. Mucho temor porque no se sabía lo que iba a pasar. A mucha gente que estaba en el aeropuerto se la llevaron detenida a la base.

Una amiga mía venía con los dos chiquitos y los desviaron a Chile.[...]

En ese momento se rumoreaba que había venido Lanusse, y es el que corta la matanza. Fueron a buscar al radiólogo y a médicos a las tres de la mañana, para que operen a los tres sobrevivientes.

El pueblo estaba todo conmocionado, con mucho temor. Yo era amiga de la esposa del radiólogo y me acuerdo que venía y decía ‘los mataron, los mataron’. Estaba dura porque sabía lo que había pasado.”

6. 1973-1976 Esquivando el Caos. Introducción a la Treintañera

El período 1973-1976 resultó el más difícil de abordar. En varias oportunidades los testimonios de las sesentistas y las mayores pasaban de Onganía a Videla. La memoria le hacía gambetas al caos. Cuando se los hice notar, no admitieron sus omisiones, dijeron que no tenían ningún problema en hablar, pero... continuaron hablando de otro tema. En una oportunidad aproveché el primer bloque de nuestros encuentros (en el que yo contaba la historia del barrio de San Telmo) y me explayé sobre el enfrentamiento entre Lavalle y Dorrego. Cuando tuvieron que hablar ellas, el período 1973-1976 apareció sin llamarlo. Los enfrentamientos civiles del siglo XIX dispararon sobre la memoria e hicieron blanco en los enfrentamientos civiles del siglo XX.

Los recuerdos surgieron de manera caótica. Un atentado de 1974 aparecía antes que otro de 1973 (y mezclado con hechos de 1972 o de 1975). Temor, horror, no comprender, sorpresa permanente, incertidumbre, fueron lugares comunes, sobre todo a partir de la matanza de Ezeiza.

Algo apareció muy claro: el hecho de no sentirse protagonistas del período. A diferencia del momento 1966-1972, en donde las sesentistas tuvieron mayor participación, aquí todos los hechos parecían tomarlas por sorpresa mientras ellas estaban en otra cosa. “Estaba en mi casa lavando los platos y escuché en la radio...”. Es el momento en que la mayoría de ellas se casó y tuvo sus

hijos. La militancia política la vivían desde otro lugar, quienes protagonizaban los hechos más significativos eran los otros: la generación del 70, parida políticamente con el Cordobazo.

El quiebre del principal eje del conflicto con el que convivieron las mayores y las sesentistas (peronismo-antiperonismo) y su reemplazo por otros ejes (derecha peronista, izquierda peronista) tuvo mucho que ver en su *no entender*.

A su vez, todas pusieron esperanzas en el regreso de Perón. Participaron de las expectativas de la mayor parte de la sociedad.

“Olga: Yo he dicho siempre que en mi casa eran antiperonistas y yo no soy peronista, pero te puedo asegurar que en ese momento lo hubiera votado. Yo no voté en esa elección, porque no tenía el cambio de domicilio, pero creo que lo hubiera votado. Era como una ilusión.

Clotilde: Una contención.

Haydeé: Como una unión.

Margarita: Ganó con el 62 %...”

En todas apareció muy fuertemente el tema de la decepción ante tantas expectativas. Olga mencionó que comenzó a asustarse cuando Galimberti habló de formar milicias populares y se aterrorizó cuando Perón llamó imberbes estúpidos a los muchachos de la JP. Haydeé dijo que después de Ezeiza se podía esperar cualquier cosa. María Esther y Mariluz, del grupo de las mayores, dieron su versión de Ezeiza:

“María Esther: Se tomaba eso como un paseo. Me acuerdo de una vecina que me decía ‘Ay Esther, ¿vamos?’. No quise ir porque soy tan perezosa... Como un paseo. Para ver, qué sé yo. Nunca, nunca, creo, la gente se podía haber imaginado, la gente así como yo que no sabía nada de política...

Mariluz: Lo de Ezeiza fue tremendo. Lo poco que yo pude escuchar decir a este chico Favio por el micrófono... Me faltaban tres cuadras para llegar, y veía que venía gente llena de barro, que se habían caído... Una sensación espantosa. Hacía rato que tenía una sensación de que se iba a armar. ¡Ultra!, ¡ultra! de un lado, ¡ultra!, ¡ultra! del otro, con una persona que manejaba, muy viejo, muy deteriorado... Y bueno, ahí los Montoneros quisieron tomar el poder directamente –me parece a mí– por lo menos. Ya se sabía lo que iba a pasar. Nosotros estábamos muy detrás de Montoneros, y cuando llegaron los Montoneros fue cuando se armó el lío con los nacionalistas, concretamente, ¿no? [...] Es como que todos... era una esperanza para mucha gente que no era peronista. Por supuesto que los que fueron ahí, había muchos peronistas, desde ya. Pero creo

que había mucha gente que pensaba, bueno, a ver si con esto nos arreglamos. O si viene de otra manera para los que no eran peronistas, no sé... Había mucha esperanza.

Haydeé: Me acuerdo que nos empezamos a desilusionar todos y a ver que toda la esperanza que teníamos se nos hacía totalmente añicos...

Margarita: Aparece mucha violencia, yo me acuerdo que en 1974 aparecen las 'tres A'. Llegaban las listas a los diarios...

Ya en octubre de 1974, allá llegaban las órdenes de detención en blanco. La policía las llenaba con quien quería. Estaba todo muy convulsionado, había mucho temor [...]"

Tras mencionar su desilusión, Haydeé se refirió al espanto que le provocó ese momento, cuando tenía que ir a buscar a su hija a la escuela por las amenazas de bombas. Dijo: "Ojalá que nunca más tengamos que vivir algo así".

El caos que describieron fue la música que acompañó la infancia de Cecilia, la treintañera.

"Cecilia: Me acuerdo del '74, cuando filman con la televisión el discurso en la plaza y Perón los echa. Me acuerdo de eso y después del '75.

[...] En el barrio donde yo vivía había muchos chicos más grandes que yo, o sea, muchos chicos que después desaparecieron. [...] Cuando nosotros jugábamos en la vereda los veíamos, pero éramos más chicos y después los dejamos de ver al poco tiempo. Veíamos que había una casa de estudiantes enfrente, que después fue tomada... Que había problemas. [...] Cuando fue lo de Monte Chingolo, no me acuerdo en qué año fue (1975), cuando van a buscar a una de las personas que vivía al lado de mi casa yo escucho todo el operativo...

[...] En mi casa se reunían los domingos con mi tía. Me acuerdo que ellos hablaban mucho, discutían siempre, sobre el peronismo, Montoneros, la posición de la Iglesia. Mi familia es muy religiosa. La opinión de Zaspe... Pero de una manera muy, muy... No en código, pero de una manera que uno cuando es chico no llega, no llega... después, cuando recuerdo, de adolescente, empiezo a armar todo eso [...]"

7. El Golpe y el quiebre

Sin dudas, el principal quiebre cultural, político y emocional fue –para todas– el golpe de Estado de 1976. En esas entrevistas, el dolor fue un visitante permanente. Contrariamente al período 1973-1976, todas querían hablar.

Margarita, Olga, Lidia, Clotilde, Victoria, mencionaron libros quemados o enterrados, amigos perseguidos, conocidos asesinados. Victoria tenía tres hijas militantes, a una de ellas la obligó a exiliarse. Cecilia puso el acento en el contraste entre las discusiones de 1973-1976 y el silencio posterior al golpe. De todos los testimonios recogidos elegí transcribir algunos con respecto a la represión ilegal. Me parecieron sumamente significativos.

“Margarita: Después del '76 empezamos a encerrarnos. Nos veíamos sólo con conocidos. Al que venía de afuera se lo miraba con desconfianza.

Mariluz: Yo me acuerdo que a mis hijos les decía: ‘No habléis de nada. No tenéis ni oído, ni boca, ni nada...’.

Cecilia: Eso no me lo decían, por ejemplo, pero delante nuestro no hablaban. [...] Yo lo que me acuerdo del '73 es que se hablaba de política en todas partes. Yo no sabía que eso era la política. Después se deja de hablar. Cuando yo decido estudiar Ciencias Políticas estoy en el año '78, '77. Por qué no sabía, pero creo que lo elegí para poder hablar de eso que no se hablaba.

María Esther: A mí me lo decían, venía mi hija que trabajaba en el consultorio de un médico y me lo decía. Y yo le contesté como contestó todo el mundo: ‘Algo habrán hecho, no lo creo. Vos me estás hablando de los campos de concentración de Alemania...’. ‘Mamá, te estoy hablando de acá, torturan a la gente...’. ‘No lo creo.’ Es el día de hoy que me lo echa en cara.

Olga: Cuando es el Mundial del '78, me acuerdo que vamos a Esquel, donde estaba mi suegra. Vimos justo a un matrimonio que estaba viviendo en Suecia. Los pasamos a saludar porque los conocíamos de la época de estudiantes, y nos cuentan que en la televisión, en Suecia, pasaban unos avisos que pedían que no vinieran, que había campos de concentración, incluso describían cómo estaban hechos, tipo campos de concentración nazi, etc. *Nosotros escuchamos eso. Pero así como lo escuchamos, mi marido y yo lo borramos. Como estructura mental te estoy diciendo. Y te quiero decir que nosotros no estuvimos con los ojos cerrados en ningún momento, porque podía ser que estuvieras en un determinado nivel que no te interesara, ni nada. No, todo lo contrario. Estuvimos metidos en más de una. Pero lo borramos. ¡Lo borramos absolutamente! No es que no les creímos, lo borramos.* Cuando después tomamos conciencia, no te puedo decir el espanto, lo mal que nos sentimos con todo eso, porque era gente en la que confiábamos absolutamente.”

Tras la incomprensión ante el caos de 1973-1976, el terror y el aislamiento de 1976 en adelante. Elementos que llevaron a personas que hasta ese

momento habían sostenido ideas progresistas a obviar (y en algunos casos hasta justificar) la masacre más grande de la historia argentina.

Para finalizar, agrego que en 1982 Olga confió en los militares que promovieron la guerra de Malvinas. Transcribo un párrafo textual de la conversación:

“Margarita: Ponían un escudo en la televisión y daban los comunicados, que era constante y que decían todo lo que derribábamos, y mucha gente creía eso...

Olga: Yo, al principio, medio que me la creía. Mi ex marido decía: ‘Yo a éste, a Costa Méndez, no le creo ni que es rengo’. Y yo, no es que creyera totalmente, pero... una cosa de duda... una cosa manejada por la información.

Lidia: Y aparte los deseos que una tenía...

Olga: Si las Malvinas son argentinas...

Lidia: No sólo las Malvinas son argentinas, sino los pibes. Uno deseaba que todo eso que le contaban fuera cierto. Que íbamos ganando y todo eso... Porque lo que vino después fue tan terrible...

Margarita: Nosotros lo vimos en el hospital. Quienes habían sido operados por los ingleses estaban perfectos, los demás...

Olga: Además, allá en el sur nos bombardeaban como si fuera la tercera invasión inglesa, los simulacros, todo eso...

Coord: ¿Cómo eran los simulacros?

Olga: Una cosa que siempre cuento es la práctica de oscurecimiento. Te explicaban todo. Con diarios, de arriba abajo. Y mi marido que miraba con una cara muy irónico, no pegó ni un papel. Y yo hacía caso porque no tenía idea de los adelantos técnicos... Después, cuando me enteré que había unas miras que por el calor del cuerpo detectaban dónde había gente, me sentí la boluda más grande del mundo...”

A MODO DE CONCLUSIÓN

Brevemente, creo que se pueden llegar a comparar distintas culturas políticas que se corresponden (más allá de las diferencias sociales e ideológicas) con períodos generacionales. Esas culturas políticas son producto de un proceso en el que una generación que protagoniza determinados hechos deja su experiencia a la próxima. Este proceso la mayoría de las veces no es percibido por quie-

nes lo protagonizan. La dictadura militar provocó un quiebre extremadamente profundo en el proceso de traspaso de experiencias y culturas políticas. Los medios con los que se produjo dicho quiebre fueron el terror, la censura, la represión feroz centralizada en la generación militante de los años 70. Un proceso dialéctico, sembrar el terror para aislar a los militantes y aislar a los militantes para poder sembrar el terror. El caos precedente a la dictadura fue un aliado fundamental de ese proceso. Así, al analizar la historia, Haydeé responsabilizó a los Montoneros por haber iniciado la escuela del terror, cuando antes de esa entrevista habíamos hablado de hechos aberrantes como el bombardeo a la Plaza de Mayo, los fusilamientos de 1956, la Noche de los Bastones Largos, etc.

El caso Olga me resulta sumamente ilustrativo. Al analizar su historia pude ver que durante su infancia absorbió el antiperonismo de sus padres, se inició políticamente en el *progresismo* defendiendo la educación laica, participó del Cordobazo con temor, vio con simpatía el surgimiento de la guerrilla, admite que hubiera votado a Perón en 1973, se *pierde* políticamente en los enfrentamientos del período 1973-1976, quemó sus libros durante la dictadura y optó por *olvidar voluntariamente* los datos que recibía sobre la represión ilegal. ¿Habrán sido esos olvidos los que la llevaron a apoyar la Guerra de Malvinas en 1982? Mostró coraje. Sus simpatías hacia la guerrilla, sus borrarse y su patriotismo fueron mencionados con un sincero *mea culpa*. Su proceso ideológico no fue individual. Una gran parte de la sociedad argentina y de su generación vivió un proceso similar sin haberse planteado –siquiera– una autocrítica.

ALICIA MARTÍN*



CARNAVAL Y MURGAS: “PARODIANDO LA REALIDAD”

CARNAVAL Y MURGAS: “PARODIANDO LA REALIDAD”

El carnaval es una celebración colectiva que se remonta a la Europa católica del Medioevo. Tiene remotos antecedentes en las fiestas báquicas y en las *saturnalia* romanas. Se festejó en la región del Sacro Imperio Romano, por eso su fecha se determina por el calendario católico, en oposición con la Cuaresma y la Pascua de Resurrección.

El carnaval sobrevivió también al proceso de racionalización de la Revolución Industrial. Es así como Johann W. Goethe recuerda en sus *Viajes en Suiza y en Italia* el carnaval romano de 1788.

“El carnaval de Roma no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo, sino una fiesta que el pueblo se da a sí mismo” (citado en Bajtín: p.221). El notable escritor precisó la cualidad fundamental de esta fiesta: el carnaval representa la vida misma. Todos los participantes son artistas a la vez que personajes dramáticos en el gran escenario del carnaval. El libreto lo escribe el pueblo, cada vez en original. Goethe cuenta acerca de batallas de *confetti* (papel picado), mascaradas, coronaciones y excesos. Inversión del orden social, farsas de la realidad, énfasis en los sentidos. “Nada de brillantes procesiones ante las que el pueblo deba rezar... aquí cada cual puede mostrarse tan loco y extrava-

* Licenciada en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

gante como quiera... con excepción de golpes y puñaladas, casi todo está permitido.”

En esos días de desorden autorizado, el mundo se vive al revés. Los elementos característicos del carnaval son para el sabio ruso Mijail Bajtín la risa, el grotesco realista, la mascarada, la relación con los ritos de vida, muerte y resurrección. Las formas carnavalescas constituyen una segunda naturaleza del hombre, porque refieren a una concepción profunda del tiempo y de la vida. Por eso están destinadas a transformarse, no a desaparecer. Al reconstruir esta historia de las formas carnavalescas, Bajtín nos pone frente a una institución milenaria que se vertebra en el humano principio del juego, los sueños y la risa.

En América, el carnaval se insertó en los nutridos calendarios rituales de las poblaciones nativas. La influencia de la exquisita espiritualidad africana dejó su sello en las zonas donde hubo esclavos. En ciudades como Oruro, Bahía de San Salvador, Río de Janeiro, Montevideo, el carnaval fue y sigue siendo una cuestión de Estado, expresión elocuente de las raíces europeas, aborígenes y africanas que conforman nuestra identidad americana.

BUENOS AIRES: EL CARNAVAL ERA UNA FIESTA

Domingo de carnaval
 Me vestí de mascarita
 Y me fui con mi chinita
 En el Prado a pasear.
 Vente conmigo chinita
 Vente conmigo a bailá
 ¡Ay! Los dos bailaremos el tango
 a mí me gusta el bailá.

(Habanera cantada por la *Sociedad La Africana*, carnaval de 1876.)

El carnaval ha sido en nuestra ciudad una fiesta muy popular y extendida entre las costumbres de la población. La celebración del carnaval brindó magníficos escenarios para teatralizar distintos dilemas de la sociedad porteña. Los problemas de representación política fueron cantados por agrupaciones como *Los Sarmienticidas* o *Los Presidarios*. Los disfraces de Negros, Moreiras y

Cocoliches parodiaban las dificultades de integración que vivía la Gran Aldea con la llegada de la inmigración masiva. El carnaval fue además el ámbito de consagración del tango compadrito y malevo en los sectores medios de la ciudad.

¿Qué pasó con las *Estudiantinas* y *Orfeones* que recorrían calles y teatros acompañados de laúdes, mandolinas y guitarras? ¿Qué recuerdo tenemos de las *Sociedades Candomberas* que marchaban con sus tambores al hombro manteniendo viva la raíz africana de nuestra cultura? ¿Y las grandes orquestas de tango que estrenaban obras para los carnavales?

La historia del carnaval en Buenos Aires ha transitado las altas y bajas de la vida política. Prohibido durante las dictaduras, libre y elocuente en épocas de respeto por la democracia, los altibajos de esta fiesta son el mejor ejemplo del temor que inspira a los poderes mal habidos la libre expresión popular.

En junio de 1976, la dictadura militar eliminó del calendario oficial la fiesta del carnaval (decreto 21.329 del 9 de junio). Veinte años antes, otra dictadura controlaba y sancionaba duramente los juegos del carnaval, si bien no se había animado a suprimirlo (edicto sobre carnaval del 24 de enero de 1956).

Varias generaciones de porteños han crecido así sin más referentes carnavaleros que los relatos de los mayores, o las imágenes compradas por los medios masivos de comunicación sobre las celebraciones distantes en Niza, Venecia, Río de Janeiro o España.

Sin embargo, una trama casi invisible de agrupaciones, bailarines, poetas, músicos y cantores populares mantuvieron vivo el espíritu cómico e insolente del carnaval. Actuando en clubes de barrio, reclusos en cafés y pizzerías, los protagonistas de esta historia se llaman a sí mismos *murgas* o *centros-murga*. Los patrones folclóricos del carnaval sobrevivieron en ellas como un arte proscripto, menor. Durante los meses del verano, los vecinos y muchachos alegres invertían tiempo y recursos en ensayos, bailes, arreglos de vestuario y música.

Las formaciones musicales diversas y complejas de principios de siglo se simplificaron hasta convertirse en formas exclusivamente rítmicas (en los centros-murga) o con acompañamiento melódico de instrumentos de viento (en las comparsas).

Desde las primeras comparsas de negros candomberos hasta los actuales centro-murgas, pasando por los orfeones de principios de siglo, las agrupaciones de carnaval han creado y recreado una forma de organización y de arte popular que expresan uno de los rostros más interesantes del folclore de la

ciudad de Buenos Aires.

MURGAS E IDENTIDAD

El carnaval ha sido el marco de emergencia de muchas de las manifestaciones más ricas de la cultura popular. Sobre tradiciones festivas de larga data, irrumpieron en este siglo elementos modernos tales como la comercialización de servicios e insumos, el empleo de nuevas tecnologías. El poder de penetración de las industrias culturales ha puesto a prueba la respuesta y creatividad que los grupos sociales generan frente a la cultura de masas.

En nuestra ciudad, algunos de los factores que restaron protagonismo al carnaval fueron: la organización de grandes bailes animados con excelentes orquestas, la aparición del veraneo fuera de la ciudad (que coincide con las fechas del carnaval) y, principalmente, la falta de una política cultural que sentara las bases para el desarrollo de una festividad popular. Las periódicas interrupciones del orden político atentaron contra la continuidad y transmisión de las prácticas festivas.

En el contexto combinado de las presiones mercantiles por un lado, y de políticas represivas por otro, las murgas de carnaval se destacan como manifestaciones aisladas de la moribunda fiesta del carnaval. La murga porteña representa un arte total. En ella se expresan todas las ramas de las bellas artes: la música, la danza, la poesía, el teatro, la plástica, en versión carnavalesca.

Cada agrupación se reconoce por su nombre y sus colores, dos o tres que portan en la vestimenta. El nombre de las murgas combina una denominación grotesca: *Los Fantoques*, *Los Curdelas*, *Los Viciosos*, o romántica: *Los Amantes*, *Los Dandys*, *Los Reyes*, junto con el barrio o la zona de la ciudad donde se origina el grupo: *Los Chiflados de Almagro*.

Con el bombo con platillos como toda banda musical, el desfile bailado de las murgas porteñas está emparentado con las sociedades de negros candomberos de principios del siglo XX. Además de desfilar, la murga canta. Sobre la representación artística de la murga porteña volveremos más adelante.

Los preparativos de las murgas se inician apenas terminadas las fiestas de fin de año, tiempo que coincide en Buenos Aires con el agobiante verano. Las primeras actividades involucran a adultos, generalmente hombres, que comienzan

a reunir amigos, parientes y vecinos. Ellos desempeñarán distintos papeles artísticos, tales como bailarines, cantores, músicos percusionistas. Se operarán entonces las primeras transformaciones: de vecino del barrio a artista aficionado; de consumidor pasivo de radio, diarios y TV, a primer actor de las calles; de ciudadano que vota cada cuatro años, a persona con opinión y voz propia.

Los directores de murga activan además una serie de gestiones necesarias, como son:

- obtener contratos en clubes y corsos en la calle;
- contratar los micros para trasladar la murga a sus distintos escenarios;
- entregar a cada murguero un corte de género con los colores que identifican a la agrupación.

En este tiempo de preparativos, la actividad más interesante son los ensayos. Reunidos en lugares públicos, plazas, calles cortadas, o en salones cerrados, clubes, gimnasios, garages, de lunes a viernes son convocados murgueros, familiares y curiosos. Se ensayan los bailes y el orden del desfile, practican los bombistas y se coordinan ritmos, canciones, danzas.

Los ensayos y demás preparativos van generando un clima barrial de festejo que crece hasta llegar a las noches de carnaval. Los murgueros actúan dentro de los límites del endogrupo, actúan para sí mismos. Actualizan un saber y un hacer que han aprendido a través de esos mismos ensayos. Niños y jóvenes, componentes mayoritarios de las murgas, ocupan su tiempo de receso escolar en una práctica en la que son iniciados por sus mismos padres, que fueron generalmente murgueros en su juventud. A su vez, los mayores participan de esta actividad a través de sus hijos. Se genera así un primer grupo folclórico, aquel donde los murgueros y su vasta red de colaboradores crean y recrean un conocimiento adquirido de sus mayores a través de la práctica y la experiencia.

En los últimos diez años, la aparición de talleres en los que se enseñan las artes de la murga desafía la vieja receta de aprendizaje folclórico en los barrios. Los resultados de una y otra forma de aprendizaje son distintos. No cabe aquí analizar este tema, sino señalar que la enseñanza formal se desarrolló sobre la más antigua, obligando a los maestros a verbalizar y aun nominar y dar explicaciones sobre muchos comportamientos murgueros tradicionales. La convivencia de ambas formas de ser murguero generó también un debate intenso, que continúa abierto.

El carnaval es hoy
 El remedio que cura
 El mal de los ancianos
 Y de las criaturas.
 Por eso es que al cantar
 Con ansias sin igual
 Decimos ¡viva siempre
 La alegría del carnaval!

(Versos de Santiago Larkin, *Ñamuña*, para *Los Curdelas de Saavedra* en la década de 1940.)

La actuación murguera en las fiestas del carnaval porteño consta de tres momentos sucesivos: un desfile bailado de entrada, el número central de canciones y el desfile de retirada. Abre la marcha el estandarte, en el que aparecen en letras brillantes el nombre de la agrupación, el año de su fundación y el año del carnaval en curso. Acompañan al estandarte dados gigantes, abanicos, disfrazados, el payaso, lanzallamas, zanqueros, una serie de personajes que abren el paso de la murga entre su público. La presentación inicial de la murga en la calle debe ser imponente. Los colores brillantes de la vestimenta y el ritmo atronador de los bombos permiten percibir la presencia de la murga desde varias cuadras a la redonda.

El orden de marcha de las decenas de murgueros reproduce el orden de edad: primero los niños, denominados *mascotas*, luego los jóvenes, y cierran los bombos y los *directores*, quienes son los mejores bailarines. Este desfile que puede durar una o varias cuadras, provoca un efecto de arrastre en el público. Ellos van siguiendo el desfile hasta el escenario donde continuará la actuación.

El número central de la representación murguera son las canciones. Se suelen cantar tres canciones: las de presentación, luego la “*crítica*” o “*parodia*” y finalmente la de despedida.

Todas las canciones son acompañadas rítmicamente por el bombo y los platillos, entonadas por uno o dos cantores y el coro. Las melodías son tomadas de canciones de la música popular y sus letras adaptadas por los poetas murgueros.

Así bailamos los murgueros

Cuando del bombo
Se escucha el compás.
Así cantamos, enamorados,
Por esta alegría que Momo nos da.
Porque estos son los carnavales
Y no habrá iguales sin este murgón
Queridos murgueros,
Somos los pioneros
De un mundo mejor.

(Versos de Rodolfo *Fito* Bompert para la presentación de murgas del barrio de Saavedra.)

Las canciones de presentación y despedida describen la agrupación, expresan los buenos deseos de divertir. En ellas los murgueros se presentan como los artífices del carnaval, integrantes de la legión de seguidores de Momo, deidad griega de la burla y la máscara.

LA CRÍTICA O PARODIA

Soy tentadora, lo arreglo todo
Y te habilito, si vos querés.
Mis guantes blancos
No comprometen.
Si tenés guita, me podés.
Ya soy famosa, ahora me graban
Y por la tele también me ven
Pero no importa, no pasa nada,
Yo tengo amigos en el poder.
Te abro las puertas sin tener llaves
Mientras mis sobres bien llenos estén.
Coro: Tiene sobres para jueces,
Tiene para la policía,
También para diputados,

Tiene pa'toda la cría.

(*Blues de la corrupción*, Murga teatral *La Catalina del Riachuelo*, 1998.)

Las canciones de *crítica* son el número fuerte de la actuación. Satirizan temas de actualidad de amplia difusión. Parodian los hechos que conmovieron la ciudad y el mundo, se burlan de los ambientes del poder y la fama en esta sociedad. El cantor se transforma así en portavoz del pueblo, moderno juglar que a la vez que revisa los sucesos de un año, da su opinión y contesta las versiones oficiales de los hechos. El efecto humorístico de los temas juega permanentemente al límite entre la ficción y la realidad, lo permitido y el exceso. La imagen de la murga como vocera del pueblo, que no se calla ni cuida sus expresiones, ha generado situaciones de censura y encontronazos con las autoridades que engrosan los anecdotarios de los cantores con larga trayectoria carnavalesca.

Las *despedidas* o *retiradas* enfocan la tristeza del fin. Las melodías nostálgicas, sobre todo de tangos famosos, refuerzan la pena por la despedida. Los murgueros suelen aquí pedir disculpas por ocasionales ofensas y prometen volver; propósito ambicioso cuando estos grupos se conforman en condiciones tan precarias y cambiantes.

Aquí se quedan los que no dan retirada,
Traen el mismo sueño a terminar...
Continuamos y no damos retirada,
No nos quiebran porque somos palpar,
Somos voces afanosas de la noche
Que no calle ni termine la locura sin final.

(*No cabe la retirada*, versos de Tato Serrano para *Los Quitapenas*, 1997.)

La representación de la murga porteña cierra con el desfile de retirada. Este reproduce el orden de marcha de la entrada al corso. El efecto de arrastre del baile murguero vuelve a atraer al público hasta el fin del desfile, marcado por los bombos. Durante la actuación de la murga se ha formado una particular comunidad entre público y artistas populares. Aunque no se conozca a la murga que actuó, el público sigue al grupo porque aprecia su actividad. Hay una serie de códigos compartidos que permiten al público disfrutar el humor

localista de las parodias, los bailes y el compás del bombo con platillos.

Las murgas porteñas han mantenido una propuesta original para festejar el carnaval. El matiz de protagonismo, participación y creación colectiva genera procesos de identidad folclórica propios y particulares de esta ciudad. La irrupción de formas mercantiles y masivas en la cultura, el arte y la diversión se constituyen en un desafío, más que en obstáculo, para reflexionar vías de acción alternativas que permitan revitalizar una fiesta *que el pueblo se dé a sí mismo*.

CONCLUSIONES

En los últimos diez años transcurridos, las murgas porteñas son noticia en los diarios y la TV, integran carteleras de fin de semana, se estudian en talleres. Este boom obedece a distintas causas. Sin entrar ahora en este análisis, me parece necesario destacar:

- El intercambio entre artistas profesionales con artistas carnavaleros. Ya para la apertura de Teatro Abierto en 1983, el centro-murga Los Mimados de Paternal fue invitado para abrir el ciclo por la calle Corrientes. Otros ejemplos más recientes son la creación de una versión murguera del *Bolero* de Maurice Ravel, encarada por bailarinas de danza contemporánea junto con el director Daniel “Pantera” Reyes, del centro-murga *Los Reyes del Movimiento*. Grupos de rock nacional actúan junto con murgas como *Pasión Quemera* y *Los Herederos de Palermo*.

- Músicos profesionales experimentan viejas músicas ciudadanas, como el tango, la milonga, el candombe y ritmos murgueros, en las obras de Alejandro del Prado, Gustavo Mozzi, Coco Romero, Carlos Andino, Ariel Prat, Raúl Carnota, Chango Farías Gómez.

- Exploraciones en formas de comunicación con el público más lúdicas y humorísticas acercaron teatristas a formas carnavalescas, como las creaciones del grupo de *Catalinas Sur*, *Los Calandracas* o *Los Asaltantes de la Rima*.

- Gente de cine de la talla de Eduardo Mignogna, Gustavo Marangoni y Sergio Renán registraron historias carnavalescas, tanto reales como literarias.

De este modo, el folclore carnavalesco porteño trascendió los circuitos barriales y marginales para llegar a las industrias culturales y al quehacer de artistas profesionales. Las murgas ganaron un lugar en la educación formal y en las políticas culturales a través de talleres, que convocan a los más jóvenes.

A su vez, los centros-murga barriales se encuentran en la encrucijada de dar cuenta de estos nuevos espacios sin perder sus propósitos originales ni sus características tradicionales. Desafío interesante que vuelve a poner a las formas folclóricas de cultura en conexión y conflicto con otros modos culturales.

En octubre de 1997, el Concejo Deliberante declaró patrimonio cultural de la ciudad a las actividades de las agrupaciones de carnaval. Esta declaración venía a reconocer la continuidad del vigoroso carnaval de principios de siglo en las actuales murgas o centros-murga. Imposibilitados de volver a esos viejos tiempos, es un hito hacerle lugar en nuestra memoria urbana a esta historia. El Gobierno de la Ciudad se incorporó así a la tarea por recuperar un espacio social de enormes posibilidades creativas y participativas. Un impulso para que este particular folclore porteño vuelva a crecer y multiplicarse.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abrahams, Roger. "Shouting Match at the Border. The Folklore of Display Events", en *And Other Negihborly Names. Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, ed. Richard Bauman y Roger Abrahams, Texas, University of Texas Press, 1981.
- Andrews, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989.
- Bauman, Richard. "American Folklore Studies and Social Transformations", "A Performance Centered Perspective", en *Text and Performance Quaterly*, Nº 3, pp. 1-10, 1988.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Siglo XXI, 1978.
- Bilbao, Santiago. "Las comparsas del carnaval porteño", en *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Folklóricas* 3, pp. 155-187, Buenos Aires, 1962.
- Blache, Martha y Juan Angel Magariños de Morentin. "Enunciados fundamentales tentativos para una definición del concepto de Folklore", en *Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas* 3, pp. 5-15, Buenos Aires, 1980.
- Cousillas, Ana María y otros. *Temas de Patrimonio Cultural*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de

- Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.
- Da Mata, Roberto. *Carnavais, Malandros e Hérois. Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*, Río de Janeiro, Ed. Zahar, 1978.
 - García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1984.
 - Martín, Alicia. *Tiempo de Mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, 1997
 - Martín, Alicia. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 1997 (Colección Signos y Cultura N° 10).
 - Ordenanza N° 52.039: “Declaración de patrimonio cultural; las actividades que desarrollen las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval”, en *Boletín oficial* N° 370, 26 de enero de 1998.
 - Puccia, Enrique: “Breve historia del carnaval porteño”, en *Cuadernos de Buenos Aires XLVI*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1974.
 - Vaggi, Orestes y Sandro Spini. *La Boca. Notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto Di Cultura, Fundación Cultural Coliseum, Consolato de Italia, 1986.

GRACIELA SCHMILCHUK*



VENTURAS Y DESVENTURAS
DE LOS ESTUDIOS DE PÚBLICO

VENTURAS Y DESVENTURAS DE LOS ESTUDIOS DE PÚBLICO**

¿A QUÉ SE DEBE EL INTERÉS ACTUAL EN ESTUDIAR A LOS PÚBLICOS?

En los años sesenta y setenta, el acercamiento entre museo y población se buscaba a través del aumento de los servicios educativos, de las actividades paralelas o el tratamiento de los temas de exposición. Se concertaron múltiples esfuerzos para relacionar el patrimonio cultural *secuestrado por algunas elites* con la vida cotidiana de sectores más amplios de la sociedad. Danielle Giraudy titulaba un trabajo suyo *Los Museos y la Vida*; se organizaban exposiciones sobre *la calle*, ese espacio compartido por tantos, y en México se produjo en el Museo de Arte Moderno el gran *escándalo* de arte sociológico denominado *La calle ¿a dónde llega?* (1983), concebido por Hervé Fischer y un gran equipo. La animación cultural estaba a la orden del día, basada en el concepto de participación

* Este trabajo ha sido publicado con anterioridad en *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, Nueva Época, Vol. 3, Número 7, Mayo/Agosto 1996.

** Egresada de Historia de las Artes en la UBA, con posgrado en Comunicaciones, EHESS, París. Investigadora de tiempo completo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (Cenidiap), del Instituto Nacional de Bellas Artes, México. Investigadora y asesora museológica de varios museos en materia de comunicación y públicos. Este texto corresponde a la etapa inicial de un trabajo más amplio sobre el tema, realizado en dicho centro.

que nutrió los primeros museos comunitarios y ecomuseos contemporáneos.

¿Es el fracaso de ese intento democratizador voluntarista lo que hoy nos hace complementar, o deslizarnos de la animación, la educación y los cambios temáticos hacia la investigación? ¿O es la proliferación inaudita de museos y exposiciones en el mundo, compitiendo entre sí y con otras ofertas culturales? ¿O es esta ola patrimonialista que legitima el rescate de casi todo, multiplicando así a los museos como templos laicos de una religión nueva de arte, cultura o naturaleza? ¿O es quizás el debilitamiento y empobrecimiento de los Estados protectores y de las instituciones tradicionalmente patrocinadoras lo que lanza a los museos a buscar un impacto y unos beneficios consensuales y legitimadores que antes no buscaban para subsistir? Podríamos abundar mencionando un elemento más: la falta de participación social en las decisiones que conciernen al rescate patrimonial, a la formación de colecciones y programación de exposiciones y actividades que cosifican a *los públicos*, como consumidores, distanciándolos de su potencial calidad de *usuarios*, es decir, gente ligada al museo por relaciones de cooperación de distinto orden desde mucho antes de su apertura, o de la inauguración de sus exposiciones y actividades. Estos factores políticos, económicos y culturales, entre otros, reactivan una vieja preocupación.

La investigación sobre públicos no es nueva. En los Estados Unidos encontramos los primeros trabajos, publicados desde 1928, sobre públicos considerados como visitantes con identidad e intereses, actitudes y objetivos propios. Luego continuaron haciéndose en Canadá, Francia, Alemania, México y Argentina. Desde los años sesenta, la cantidad de estudios crece de modo notable. La mayoría de ellos se inscribe en un marco conductista. Basta remitirnos a los listados bibliográficos que edita el Instituto Smithsonian sobre el tema, el Centro de documentación del Icom, París, o el *Visitor Studies Bibliography and Abstracts*, publicación del *International Laboratory for Visitor Studies* con apoyo de la American Association of Museums, o a la revista francesa *Publics et musées*.¹

1. Encontrarán también referencias bibliográficas hasta 1986 en mi antología comentada *Museos: comunicación y educación*, CENIDIAP-INBA, México, 1987, pp.559, así como en Zavala, Lauro, "Bibliografía sobre comunicación y museos", en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, número 17, México, UNAM, 1996.

Los estudios de público pretenden ocuparse de toda la gama de comportamientos y actitudes, hábitos culturales y construcciones imaginarias ligados al modo en que la gente utiliza su tiempo libre en los espacios concebidos para la recreación y la información. Esto no es, por lo tanto, sólo competencia del campo cultural, sino que tiene una evidente dimensión política. El uso del tiempo libre nos construye como ciudadanos, como sujetos sociales *sujetados*, nos impulsa o impide pensar, sentir y actuar sobre la realidad y sobre nosotros mismos.²

En México, Argentina y Francia, por ejemplo, esas investigaciones se suelen enfocar como estudios de consumo y recepción cultural. Los problemas que impulsan a realizarlas son variados; distintos espacios institucionales las encargan y financian con el fin de ajustar sus políticas culturales. Los *síntomas*, visibles, puntuales, que las desencadenan pueden ser la preocupación por la baja afluencia de visitantes en relación con la oferta amplia de algunos museos y con las expectativas de su personal; o por el contrario, una mayor afluencia que la esperada por el museo y la consiguiente dificultad para brindar una atención de calidad, el deseo y capacidad de algunos museos de crecer y de ampliar sus públicos, conocer el impacto comunicativo y educativo de cierta exposición o de secciones de la misma, etcétera.

La iniciativa de investigar puede provenir del museo mismo o de la institución matriz de la que depende, si ésta es capaz de comprender la relación estrecha existente entre la producción artística o científica y los procesos de patrimonialización, los educativos y de difusión, en tanto engranajes de la construcción de poder y de consensos sociales. Pero también es preocupación del sector académico –universidades y centros de investigación– conocer dichos mecanismos socioculturales, justo por la dimensión política que tienen, y desde su espacio contribuir de una forma aparentemente más distante a la consolidación o transformación de los mismos. Es difícil que los museos cuenten con un equipo de investigadores para elaborar la historia de la institución o para hacer el análisis de su programación y sus acciones en el marco de la política cultural global de cierto período. No obstante, los museos podrían colaborar

2. García Candini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*, Grijalbo-CNCA, México, 1991; *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995.

con esos equipos manteniendo sus archivos organizados, completos y abiertos a la consulta de los investigadores. Esto parece muy sencillo y no lo es, porque requiere criterios claros acerca de la importancia de conservar o no los diversos documentos y testimonios. Esa misma conciencia es la que permitiría que cada museo tuviera actualizados su inventario de colecciones, sus listas detalladas de exposiciones y las actividades paralelas; el registro fotográfico o en video de las museografías y de los comportamientos de los visitantes, los libros de opiniones y sugerencias, los expedientes de publicidad generados, así como de la recepción en la prensa. En México, al menos, es casi imposible disponer de tales fuentes, y el investigador se topa con dificultades casi insuperables ante la pérdida o dispersión de la memoria documental. Con este aporte de cada museo, las investigaciones académicas encontrarían fuentes para realizar sus análisis y arrojar luz sobre la relación museo-sociedad y museo-público. Es necesario subrayar la conveniencia de que los tres sectores, museos, instituciones de las cuales dependen y universidades, trabajen juntos sobre proyectos específicos. Esto daría ciertas garantías para que se apliquen algunas medidas recomendadas por dichos estudios.

LA EXPERIENCIA ACUMULADA

Antes de abordar específicamente las investigaciones rigurosas sobre públicos, cabe mencionar algunas consideraciones prácticas sobre las relaciones entre el personal de los museos y sus visitantes, provenientes de la experiencia de trabajo cotidiano en museos y de años de observación de otros, así como de la lectura de varias investigaciones sobre el tema que nos ocupa.

Día a día, el trabajo en los museos exige una mayor especialización y/o profesionalización. Cada trabajador del museo está tan absorto en lo suyo —la colección, el diseño, los seguros y transportes, el catálogo— que no encuentra tiempo y disposición para trabajar en equipo con sus colegas, o para recorrer las salas, asistir a las actividades del propio museo, observar discretamente a los visitantes, conversar con algunos, escuchar los comentarios de los custodios y de los guías precisamente sobre lo que sucede en los espacios de encuentro. Si el curador, por ejemplo, hiciera esto a diario, probablemente vería y preguntaría acerca de aquello que más le concierne: la colección. El museógrafo se daría cuenta de pequeños o grandes problemas de deterioro de mobiliario, ilumina-

ción o cédulas, y podría tal vez corregirlos.

Cuando realmente nos interesa la comunicación con los visitantes, es necesario cargar de intencionalidad y de hipótesis la mirada y el oído para obtener información. ¿Quién, en el museo, tiene la mirada atenta sobre visitante, sus modos de usarlo, sus comentarios sobre los objetos y sobre el museo mismo? ¿Quién, en cada museo, puede detectar los problemas, contextualizarlos, formular preguntas e hipótesis respecto de esa relación museo visitante?

A manera de caricatura podríamos decir que en los museos tradicionales encontramos dos figuras y funciones de peso: el curador y el custodio, cuya devoción está en la colección. Para ellos el visitante es “un intruso necesario al sistema... la coartada de su función”.³ El menor gesto del visitante es considerado sospechoso de apropiación ilícita o transgresión. El museo se emparenta así con la prisión, el hospital y la escuela. Los guías o los encargados de servicios educativos y de difusión, que están necesariamente en contacto directo con los usuarios, suelen ser quienes intentan equilibrar en alguna medida este paradójico desequilibrio. Para muchos, resultan cada día más importantes las figuras del promotor y el comunicólogo, encargados específicamente de observar, escuchar y evaluar, así como de verter los resultados de su labor en los procesos de proyección en equipo de exposiciones y actividades; resulta no menos importante detectar los aspectos a evaluar mediante estudios especiales realizados por profesionales idóneos, a través de un trabajo etnográfico en *su* comunidad –desde un barrio hasta el ámbito internacional– en relación con los objetivos y la misión que el museo en cuestión se haya fijado.

Los directivos sólo pueden diagnosticar las dificultades comunicativas en sus museos cuando éstas se encuentran ya en una fase muy avanzada; la urgencia se expresa en forma de demandas de diagnósticos y evaluaciones del trabajo inmediato. Ellos no pueden hacerse cargo de problemas que rebasan su responsabilidad, como los efectos del déficit del sistema educativo, del uso de los medios electrónicos e impresos y otras ofertas culturales.

Las preguntas más usuales que se formulan son ¿quiénes son los visitantes? ¿Cuáles regresan y cuáles no? ¿Cuál es la imagen del museo o de una expo-

3. Nicolas, Alain. “Entretien avec Bernard Deloche. L'épistémologie de musée”, en *Nouvelles Muséologies*, editado por Alain Nicolas y la Association Muséologie, Nouvelle et Experimentation Sociale, Marsella, 1985, p. 28.

sición especial en algunos sectores sociales? ¿Cuál ha sido el éxito de la exposición en términos cuantitativos y cualitativos? ¿Qué y cuánto aprende la gente?, o ¿cuáles son los mensajes que se han logrado comunicar y por qué?

También se ha investigado desde hace décadas acerca de quiénes leen los textos en las salas, cómo y cuánto les sirven, o quiénes prefieren los medios audiovisuales e interactivos, así como las causas del cansancio que producen los recorridos de las exposiciones.

Estos son sólo algunos aspectos parciales de la compleja interacción museo-público y la búsqueda de respuestas ha puesto en juego técnicas como los cuestionarios escritos, la encuesta, la observación, las entrevistas individuales y grupales.

Roger Miles⁴ ha observado, con razón, que los estudios existentes bastan para comprobar que las exposiciones tradicionales de objeto cédula, al menos en museos de ciencia, no logran transmitir conceptos importantes ni ir más allá de una vaga ilusión de comprensión. Su recorrido por la bibliografía anglosajona le permite afirmar que existen escasas pruebas de un aprendizaje significativo en los visitantes esporádicos a museos. Lo que afirma, y en ello concordamos, es que las exposiciones pueden servir para despertar interés que aquello que no se comprende de inmediato *“puede ser la motivación para proseguir una exploración”*. Sin embargo, para verificar científicamente dicha hipótesis habría que efectuar estudios longitudinales, es decir, seguimientos de público a través del tiempo, de los cuales hasta ahora carecemos por completo en América Latina.

Miles sintetiza la bibliografía diciendo que los visitantes intentan en general explorar el museo para captar una sensación de conjunto y que pocos objetos o exhibidores atraen la atención más de treinta segundos, que ésta se concentra en la primera media hora y luego se acelera el recorrido. Menciona estudios que remiten a lo que ciertos públicos consideran características indeseables y deseables de las exposiciones.

Tales cuestiones indican que estamos ante un cambio de paradigma museológico: del museo que exhibe colecciones al museo que comunica; de una idea de público general indiferenciado a otra de públicos con competencias e intereses diversos, o de consumidores efectivos y potenciales como agentes

4. “Ciencia y comunicación”, en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, número 17, México, UNAM, en prensa.

económicos en una relación de mercado, definidos por sus expectativas, necesidades, percepciones y prácticas respecto de un producto; de la función de conservación e investigación a la de comunicación y destreza administrativo-financiera. Es decir, el modelo empresarial permea buena parte del nuevo paradigma.⁵

Lo notable es que resulta difícilísimo lograr que las investigaciones ya existentes sean aplicadas o probadas en los museos. Los supuestos a partir de los cuales trabaja cada profesional pueden impedirle aceptar que las cosas sean diferentes a como las concibe. Por ejemplo, frente a la cuestión de la disminución de la capacidad de concentración, la fatiga o el desinterés, los museógrafos parecen resistirse a responder creativamente; recargan su discurso sin generar pausas, silencios o descansos que permitan al visitante organizar mejor su recorrido.⁶ No se trata sólo de diferencias ideológicas, sino de una lucha entre campos profesionales y sus respectivos valores. Este es un tema para trabajar intensamente, tanto desde el trazado de lineamientos claros por parte de la dirección de los museos y de la formación y perfeccionamiento de cuadros, como por medio de entrevistas, grupos de enfoque y análisis del discurso, desde la perspectiva del investigador.

Más complejo resulta preguntarnos acerca de las necesidades de los visitantes y de los *filtros* que orientan su interés, su mirada, su particular manera de realizar el consumo cultural. O por las categorías cognoscitivas o estéticas que entran en juego en el contacto con las exposiciones. Y más difícil aún, acerca de los efectos a largo plazo de estas experiencias.

DIVERSOS TIPOS DE INVESTIGACIÓN

Intentaré dar a continuación un panorama, necesariamente fragmentario, del tipo de estudios que hasta el momento se han realizado en México y en algunos otros países.

5. Davallon, Jean. "Le public au centre de l'évolution du musée", en *Publics et musées*, número 2, diciembre 1992, Presses Universitaires de Lyon, Francia, pp. 10-15.

6. Schmilchuk, Graciela. "Melancólicos museos", en *Curare*, número 4, México, 1994.

Desde la mercadotecnia rudimentaria hasta la evaluación de los elementos de la exposición

Cada vez más museos –que siguen el modelo empresarial– con apoyo de sus patronatos o asociaciones de amigos, encargan este tipo de estudios. El Museo Nacional de Arte ha hecho uno sobre su imagen, muy ligero por cierto, que lo llevó a cambiar su estrategia publicitaria en televisión. El Museo del Papalote también los emplea y el Museo de Monterrey preparaba uno a profundidad.

Belcher⁷ menciona algunos breves cuestionarios con cuyos resultados la institución se orienta en momentos de duda, en particular sobre señalización externa e información básica.

Tales trabajos no integran la dimensión social ni brindan información sobre la posición de los sujetos en la estructura social, pretenden estar en un nivel exploratorio de imagen de marca o de ciertos comportamientos, sin res-

7. Michael Belcher, *Organización y diseño de exposiciones*, Ediciones Trea, Gijón, 1991.

Imagen del museo

- ¿Conoce el museo X?
- ¿Dónde está el museo X?
- ¿Sabe cómo llegar hasta allá?
- ¿Sabe qué hay en ese museo?

Motivos

- Ej. ¿Por qué no lo visita?
- Es demasiado difícil llegar hasta allí (falta transporte, etc.).
- Tiene horario poco accesible.
- No es interesante.
- No tengo con quien ir.

Motivación. ¿Qué le animaría a ir?:

- Exposiciones sobre...
- Estacionamiento.
- Si supiera más sobre él.
- Si el personal fuera más amable.
- Si tuviera cafetería.

Estos cuestionarios pueden aplicarse a diversas distancias del museo.

ponder al interrogante de cuál y cómo es el actor social y qué contenidos tiene su conducta.

La escasez de profesionales especializados conduce a la aplicación de técnicas sin conocimiento suficiente de sus aplicaciones teóricas ni del producto que se evalúa. Los resultados, por lo tanto, terminan siendo sesgados y poco confiables.

Algunas de estas técnicas son aplicadas por el propio personal del museo. Erróneamente, los directivos piensan que los encargados de servicios educativos, por estar en contacto más directo con los visitantes, son los responsables *naturales* del problema. De esta manera reproducen la coartada típica hasta el infinito, para que el museo no cambie –es decir, que no se comprometa con los públicos– debe trabajar escindido: los servicios educativos hacia los visitantes; curadores, museógrafos y administradores, hacia los patrocinadores, la colección, la esfera política.

En el ámbito anglosajón, sobre todo en los Estados Unidos, hay una marcada preferencia por la medición de la *eficacia* de la oferta institucional. Este tipo de estudios presupone que las exposiciones son un medio educativo con objetivos definidos que deben ser alcanzados. La evaluación⁸ así entendida, se ocupa de los comportamientos y actitudes que surgen de la interacción de los visitantes con las exposiciones y los programas de los museos y el efecto que producen en el terreno cognitivo (la información, el saber) y el afectivo (las actitudes, los intereses). Este método, basado en el conductismo estadounidense, recorta claramente su objeto de estudio, que es la interacción de público real con la exposición, de cualquier marco social o contexto. En los últimos años se utilizaron estas evaluaciones durante el proceso de preparación de las exposiciones, con la expectativa de aumentar sus posibilidades de éxito en relación con los objetivos. El evaluador se vuelve así un portavoz de los intereses, las necesidades, el saber, las actitudes o los errores de comprensión del visitante potencial. Se contemplan cinco tipos de evaluación:

1. *Evaluación previa*. Mediante ella se determina, por ejemplo, *el tema* y tipo de enfoque que se dará a la exposición. Se emplea para ratificar o contradecir la intuición de los conceptuadores. Se explora qué sabe el visitante medio al

8. Shettel, Harris y Bitgood, Stephen. “Les pratiques de l’évaluation des expositions: quelques études de cas”, en *Publics et musées*, número 4, mayo de 1994.

respecto y qué información errónea maneja. La herramienta es un cuestionario aplicado a los visitantes de la exposición en curso. En este punto nos preguntamos por qué no se aplica también fuera del museo: en escuelas, centros de trabajo, universidades o en la calle. El concepto de público potencial parece reducirse al público efectivo de la exposición anterior en ese mismo museo.

Abro un paréntesis para mencionar que, en un plano que no pretende ser científico, existen otras maneras de propiciar el éxito de una exposición temática, como la que con cierta frecuencia utiliza el Museo Nacional de Culturas Populares, poniendo la participación y el diálogo por delante de los sondeos. Reúne a múltiples representantes del gremio ligado al tema, el café, por ejemplo, hasta que logran entre ellos cierto acuerdo sobre cuáles son sus problemas, lo que quieren comunicar y lograr. Y hablar de gremio es hablar, en este caso, de alrededor de 80 mil productores. Por cierto, esto no garantiza que cada concepto desarrollado o que cada elemento museográfico produzca un efecto determinado previamente, pero sí que los principales *mensajes* sean captados.

2. *Evaluación formativa*. Es considerada particularmente útil en museos de ciencias o de historia natural y todos aquellos que utilizan ambientaciones o escenografías; permite saber cuál es el medio más eficaz para explicar el contenido de una exposición y que la mayoría lo comprenda, así como las imágenes, símbolos, colores, dibujos o gráficos que se deben usar; sirve también para identificar los problemas que puede presentar el montaje mientras se encuentra en maqueta, o bien para investigar la pertinencia de una sección ya montada en una exposición.

3. *Experiencia o expertise*. Consiste en usar lo que ya se sabe, consultando a evaluadores experimentados que marcan los puntos débiles y recomiendan qué estudios conviene efectuar.

4. *Evaluación correctiva*. Se aplica sobre la exposición ya realizada a fin de corregir alguna sección en particular. Por ejemplo, para averiguar si las cédulas realmente explican lo necesario del objeto. El instrumento de evaluación usual es la entrevista.

5. *Evaluación global*. Se realiza después de la inauguración, con el fin de identificar los puntos fuertes y débiles de la exposición. Se usa para modificar, a la postre, alguno de sus elementos; para validar las evaluaciones anteriores; para probar las hipótesis sobre la eficacia de los elementos, o para aprender algo aplicable a futuras exposiciones.

En México, el Museo del Papalote realizó una evaluación previa de exhibidores. Son, sin duda, los museos o espacios de difusión de la ciencia los más interesados en este enfoque, por sus explícitos fines didácticos y sus costos de producción y mantenimiento. Por otra parte, las evaluaciones son caras y sólo posibles en museos o exposiciones planeadas con mucha anticipación. La presión de los patrocinadores, la creencia generalizada en las relaciones de causa-efecto, hacen proliferar cada vez más este tipo de investigación.

Los enfoques teórico-metodológicos que abordaremos a continuación indican necesariamente la intervención de equipos interdisciplinarios. Se apoyan en la sociología, la semiología, el análisis del discurso, la psicología social, las ciencias de la comunicación y de la educación, la sociología de la recepción y, sobre todo en México, en la antropología social. Limar la división entre antropología y sociología, empleando los métodos y técnicas de la primera para estudios no sólo en el medio rural sino también en el urbano, ha sido y es tarea ardua.

*Desde la historia del arte, las ciencias, la sociología de la cultura
y la antropología social*

Mencionemos el rápido pero eficaz estudio coordinado por Rita Eder sobre los espectadores de la exposición Hammer en 1977 y su disposición hacia el arte contemporáneo, trabajo que entusiasmó a Néstor García Canclini, quien acababa de analizar la política artística del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires. Desde entonces, García Canclini, con el sustento teórico de Pierre Bourdieu –entre otros teóricos–, se ha dedicado a la investigación del consumo cultural en México.

La investigación cuantitativa y cualitativa del consumo cultural puede revelarnos cómo se configuran las concepciones colectivas del patrimonio, los criterios de visualización y valoración vigentes en diversos sectores de la sociedad, para generar lineamientos en las políticas culturales y en la programación de los museos. Apunta a saber cuál subjetividad social está en juego en el acto de apropiación, y a evaluar la oferta. Respondería sobre todo a la pregunta ¿qué lugares específicos ocupa la apropiación de bienes culturales dentro del universo simbólico de cada grupo social? El eje que organiza estas investigaciones es la articulación entre consumo y nuevas estrategias políticas democráticas. *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* fue el primero

de estos trabajos en equipo impulsados por García Canclini.⁹ En este caso se evaluó la relación de los visitantes con exposiciones temporales importantes, sin que ello impidiera considerar como contexto a la institución museo. La hipótesis principal es que la comunicación visitante-exposición está mediada por estructuras sociales formadoras del gusto y de las creencias y saberes –por la escuela, los medios masivos, la crítica, los museos, el mercado, etcétera– organización espacial y de los objetos y jerarquizaciones, lo nacional e internacional, el arte culto, el arte popular, que producen y reproducen, visiones hegemónicas.

Algunos de los resultados del estudio indican: que los públicos mexicanos serían diferentes a los de los países europeos al aceptar con mayor facilidad ciertas innovaciones, elemento que indicó la importancia de tomar en cuenta sus niveles formativos y necesidades manifiestas en los museos; que el desconocimiento y aun desprecio de los profesionales hacia patrones perceptivos diferentes a los propios es un obstáculo para atraer nuevos públicos. Revelaron también que en México el museo de arte no es un espacio inevitable de ascenso social como lo es la escuela; que los medios masivos tienen escaso poder para suscitar nuevas necesidades y hábitos culturales de larga duración, aunque no consideraron los efectos expansivos que sobre los estratos medios ha tenido la asociación entre museo de arte y publicidad televisiva y radial a partir de la acción del consorcio Televisa; mostraron que la escuela construye su hegemonía no brindando facilidades para la apropiación profunda de códigos de lectura artística sino para la ritualización de símbolos, ceremonias, nombres.

Es importante recordar que los museos en México han estado mucho más ligados a la historia y la antropología que al arte. Conocer la historia de los museos, así como la de las teorías estéticas, es fundamental para entender los modelos dominantes europeos de la institución y las mayores o menores variaciones con que se adoptaron en otros continentes y otras realidades.

En una amplia investigación sobre *El consumo cultural en México*, primera de su género en el país y fruto de trabajo en seminario coordinado por García Canclini, se incluyen, además de estudios sobre los usos de los medios electrónicos, del espacio urbano, de las prácticas de consumo cultural en los sectores populares, de los jóvenes y de los hábitos de lectura, dos investigaciones efec-

9. Cimet, E.; Dujovne, N.; García Canclini, N.; Gullco, J.; Mendoza, C.; Reyes Palma, F.; Soltero G., INBA, México, 1987.

tuadas por antropólogas, una sobre los públicos del Museo Nacional de Culturas Populares y otra sobre el Museo del Templo Mayor.¹⁰

La metodología empleada por ambas autoras contempla tanto la historia del museo como la caracterización de la exposición y la colección expuestas en la etapa de la investigación. El primer caso es particularmente interesante, ya que piensa el concepto de público a partir del análisis de las características del museo, cuya gestación ubica en un momento de crisis de la institución de tradición elitista y de la propuesta democratizadora de un grupo de intelectuales convencidos del valor de la pluralidad cultural del país y de la urgencia de la participación directa de cada sector en la acción cultural y económica. Analiza todos los grupos que de distintas maneras participan en la vida de la institución: el cuerpo directivo formado por antropólogos; los investigadores y funcionarios intermedios provenientes de la antropología, sociología, comunicación, museografía, etcétera; el cuerpo técnico, administrativo y de seguridad.

Fuera del museo, distingue a los miembros de los sectores populares con los que trabaja cada exposición, los integrantes de ese mismo sector que participan como público; los funcionarios de otras dependencias gubernamentales que actúan como cofinanciadores y asistentes obligados a las inauguraciones; los intelectuales cercanos al museo que de vez en cuando colaboran y que son público asiduo crítico y propositivo de ideas para montajes o miembros en jurados para concursos; y el público en general, usuario o no de visitas guiadas. El público no provenía mayoritariamente, en el momento de la investigación, de los sectores populares, sino de los consumidores de museos.

Pone así en evidencia que lo que solemos llamar público, o visitantes, es una porción limitada de la población realmente involucrada con el proyecto. Y que el Museo Nacional de Culturas Populares es, entonces, un lugar de encuentro y desencuentro, expectativas y concepciones diversas, y depositario de interpretaciones y significados también variados. Para llegar a esta conclusión, plantea que los estudios de consumo cultural deben adaptarse a su objeto y que, al menos en este caso, el consumo no puede comprenderse sin el análisis

10. Pérez Ruiz, Maya Lorena. "El museo de Culturas Populares: ¿espacio de expresión o recreación de la cultura popular?", pp. 163-194, y Rosas Mantecón, Ana María, "La puesta en escena del patrimonio mexicano y su apropiación por los públicos del Museo del Templo Mayor", pp. 197-232, en García Candini, Néstor (coord), *El consumo cultural en México*, Grijalbo-CNCA, México, 1991.

conjunto de las condiciones de producción mismas y del modo concreto de operar de la institución. Uno de los resultados de su encuesta requiere atención y seguimiento longitudinal. La autora encuentra que los visitantes se sentían atraídos por la museografía innovadora, pero que no percibían con claridad el mensaje crítico y político con que se había tratado el tema y su misma elección; más bien los públicos traían consigo esquemas tradicionales de percepción y valoración del patrimonio museístico.

El segundo estudio de caso resulta rico en extremo, ya que la autora se ha esforzado por caracterizar la oferta no sólo de contenido y de los mensajes que se quisieron comunicar sino de la museografía de la colección permanente, además de otros servicios del museo. Considera que en los públicos se produce un proceso activo de recepción y apropiación, diverso al de las propuestas del emisor. No sólo aplicó encuesta, sino que la comparó con dos que el mismo museo había realizado y consideró las diferencias y coincidencias de resultados entre ambas. Llevó a cabo, asimismo, la observación de comportamientos en la sala, de la cual la investigadora destaca su diversidad, y sobre todo las modalidades de uso de la información complementaria, sin llegar a establecer una tipología, pero sí ciertas tendencias. Las conclusiones de la encuesta de los públicos proporcionan simultáneamente una evaluación, no sólo de la subjetividad social, histórica y estética en la apropiación, sino de la importancia en cuanto a que los recursos museográficos y otros programas se diversifiquen para relacionarse mejor con públicos variados.

Visitar museos puede ser un hábito, una práctica ocasional o una experiencia desconocida. En México se confirmó que es una práctica minoritaria. La desigual distribución de la educación formal y los ingresos coinciden con los desequilibrios entre la oferta y el consumo cultural. Esto no basta para explicar las distintas elecciones, gustos y estilos de comportamiento encontrados en estratos económicos y educativos similares. Néstor García Canclini concluye que para llegar a este nivel de conocimientos se requiere de estudios que consideren con más atención las características de la vida cotidiana de los sujetos: sus ritmos de vida y ocupación, sus obligaciones familiares, las tradiciones de grupo, las relaciones comunitarias, tanto como su edad y sexo.

Hasta aquí podemos ver que las investigaciones que se apoyan en la sociología de la cultura y la antropología social pueden efectuar evaluaciones de museos específicos: su imagen pública, entre pobladores en general; la relación entre las dimensiones ritual, comunicacional y educativa del museo a través del

análisis de la museografía, y la relación de los museos y sus colecciones con los públicos por medio del registro de sus percepciones e interpretaciones. La evaluación así entendida se efectúa con apoyo en técnicas cualitativas y cuantitativas (recopilación bibliohemerográfica y documental, análisis museográfico y de las actividades complementarias, entrevistas con el personal del museo, observación de los públicos, entrevistas y encuestas). El resultado de dichas investigaciones lleva a formular sugerencias concretas en varios planos de la actividad de la institución.

Un tipo de estudio poco frecuente es el de los diagnósticos de población, preliminares a la planeación del museo. Su objetivo es trazar lineamientos, prever el tipo de edificio, los contenidos y su enfoque, en acuerdo con la población. No se trata de “complacerla”, sino de detectar los posibles conflictos que podrían entorpecer su participación en el museo o su uso del mismo. Con una combinación de herramientas etnográficas y sociológicas, es posible conocer la composición socioeconómica y cultural de esa sociedad, sus demandas y expectativas, su nivel de identificación del y con su patrimonio cultural o natural, y en qué medida el museo llegaría a contribuir con el desarrollo cultural y aun económico de la comunidad. En Paquimé, Chihuahua, realizamos en equipo un diagnóstico de esta naturaleza para el Museo de las Culturas del Norte.¹¹

Ahora bien, las investigaciones macrosociológicas acerca de las prácticas culturales de la población que se realizan generalmente con el patrocinio de secretarías de cultura o de organismos de financiamiento y toma de decisiones en materia de política cultural exceden, con mucho, los presupuestos de instituciones más pequeñas.

El *National Endowment for the Arts*¹² encargó un estudio longitudinal y comparativo (1982, 1985, 1992) del consumo de siete artes por parte de ciudadanos adultos de diferentes grupos de edad. La finalidad ha sido conocer los

11. “Diagnóstico y propuestas para la formulación del programa del Museo de las Culturas del Norte en Paquimé, Casas Grandes, Chihuahua, Camaleón S.C.” (Barrera Bassols, Marco y Narciso; Carillo, César; Márquez Martínez, Teresa, y Schmilchuk, Graciela), a solicitud de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992-1993. Edición de 20 ejemplares.

12. Peterson, Richard; E. Sherkat, Darren; Huggins Balfé, Judith; Meyersohn, Folf, y Lehman, Erin V. (comp.), “Age and Arts Participation. With a focus on Baby Boom Cohort”, *Research Division Report*, número 34, National Endowment for the Arts, s/f.

factores que inciden en el consumo artístico y la tendencia de cada grupo de edad: cuál participa o consume qué artes y con qué frecuencia.

El informe explora las causas de que el consumo artístico entre adultos no sea el esperado, de acuerdo con el incremento de niveles de escolaridad entre los jóvenes. En los tres años estudiados, tanto el nivel de escolaridad como el ingreso fueron indicadores clave del mayor o menor consumo. Se detecta que en 1992 los jóvenes universitarios asisten menos a espectáculos que sus iguales diez años antes. Uno de los motivos es que la participación ha tomado nuevas formas: el consumo de formas artísticas a través de los medios se duplicó en diez años. La conclusión principal es que el mayor consumo de actividades artísticas en vivo (ópera, música, museos, ballet, teatro, comedias musicales) reposa en los *baby boomers*, aquellos nacidos entre 1946 y 1965, y que, en la medida en que ellos envejezcan, la disminución de consumidores será enorme, con escaso recambio; esto pondrá en peligro todo el sistema de producción y difusión artística.

Lamentablemente, este informe no aborda las implicaciones políticas y culturales más amplias de tales resultados, limitándose a responder a los intereses de reproducción cultural de la entidad patrocinadora.

En cada uno de los tres años mencionados, se aplicaron mil encuestas por mes, telefónicas o personales, representativas en edad, raza y género. Las preguntas se refieren a la asistencia a cada tipo de actividad en los últimos doce meses; a cuáles actividades artísticas se acercan a través de los medios -televisión, video, discos, CD ROMS, etc.- y sobre sus preferencias artísticas. Los autores consideran que este cuestionario y las técnicas aplicadas son confiables y se pueden seguir aplicando periódicamente, aunque aumente el número de preguntas, y recomiendan realizar trabajos cualitativos complementarios en el nivel local o comunitario, en cada disciplina artística, así como entrevistas en profundidad para entender los motivos de los comportamientos. Es interesante el cuidado que los investigadores han puesto en realizar la caracterización histórica, política, económica, social y cultural de los períodos correspondientes a cada uno de los grupos de edad que distinguieron.

El trabajo emprendido en Francia por el Ministerio de la Cultura sobre el uso del tiempo libre de los franceses en cuanto a prácticas *cultas*, ya les permite hacer una interpretación evolutiva y crítica de frecuentación de museos -entre otras prácticas- en los últimos veinte años. Ya saben que lo que hace unos años se interpretaba como un aumento notable de visitantes era, en realidad, un

incremento de la frecuentación del turismo internacional y de un sector muy informado y, por lo tanto, se trataba de un fenómeno de elitización.¹³ Jacqueline Eidelman¹⁴ acota que ese estudio arroja luz por primera vez sobre el uso combinado de ciertos museos: las visitas a museos de arte se conjugan con las de otros de carácter temático: ecomuseos, o de artes populares, especializados y de ciencias. Es decir, las prácticas *cultas* no se reducen sólo a la asistencia a museos de arte; interpreta que los museos con organización temática impulsaron una reestructuración del campo museístico. Aunque en 1992 aún no eran los de mayor notoriedad y frecuentación, en cuanto a poder de atracción y motivación, superaban al *Musée d'Orsay* y casi alcanzaban al Louvre y al Centro Pompidou. La autora comparó esos estudios macro con los que ella realizó en cuatro museos de ciencias y concluyó que ocurre un aumento del público femenino, una cada vez mayor frecuentación de museos de ciencia respecto de los de arte, y en grupo familiar. Sin embargo, a pesar de estos cambios y de un mínimo incremento de nuevos públicos, infinitamente menor del esperado, no se verifican cambios estructurales en los públicos de museos en Francia, debido al peso abrumador de los mecanismos de reproducción social.

Es a partir de investigaciones de este tipo que cada museo o grupo de museos puede nutrirse, ubicarse en un campo, delimitar con mayor claridad sus problemas específicos y encarar estudios particulares.

En otro trabajo,¹⁵ Natalie Heinich analiza los trabajos macrosociológicos realizados en Francia, valorando sobre todo los de Pierre Bourdieu. Sin embargo, observa que cuando se analizan los pocos estudios que evaden los métodos cuantitativos se percibe hasta qué punto éstos aplastan el amplio abanico de prácticas o de percepciones que no se ajustan a los parámetros esperados. Da el ejemplo del Centro Pompidou, cuyo público se estudió en 1983, con un cuestionario pesado aplicado a una muestra de dos mil quinientos casos, a pedido de la administración del Centro. En él se confirmaron los resultados obtenidos en la investigación realizada en 1977 por el Centro de Sociología Europea, dirigido por Bourdieu: la supuesta democratización ofrecida por el Pompidou

13. Donnat, O. y Cogneau, D. "Les pratiques culturelles des françaises (1873-1989)", Paris: La découverte, La documentation française, 1990. Citado por J. Eidelman (véase nota siguiente).

14. Eidelman, J. "Qui fréquente les musées à Paris? Une sociographie des publics des musées de France", en *Publics et musées*, número 2, Presses Universitaires de Lyon, diciembre, 1992.

15. Heinich, Natalie. "La sociologie et les publics d'art", documento de trabajo, s/f.

no se extiende a sectores populares sino a los sectores medios y de jóvenes, en buena medida estudiantes (una tercera parte).

Además, esos públicos son extremadamente heterogéneos y los usos del lugar y sus diversos servicios también lo son. Si se toma en cuenta esa heterogeneidad, cabe sospechar que la percepción misma del lugar es muy variada y diferente a la de quienes pensaron y quienes administran la institución.

Heinich propone que para captar esas percepciones ha sido más útil el uso de entrevistas en los puntos principales del Centro que una muestra pequeña, contrastada y no representativa. Preguntas sencillas sólo relativas, por ejemplo, a la percepción del espacio: cuántos pisos, dónde está la entrada, cuáles trayectos hay, cuáles espacios abiertos o cerrados, gratuitos o pagados, posibles lugares de cita, etcétera. El resultado (un “museo” de tres pisos, el último tendría sólo un restaurante, y el segundo una gran exposición temporal sobre los impresionistas, una biblioteca en el primer piso y televisores en un foso, buen lugar para citas, o bien una biblioteca, con una cafetería encima y una escalera mecánica para turistas. Todo gratis, pero con mucha gente. Un lugar de paso rápido para disfrutar la terraza panorámica entre la visita al foro de Halles y el Bazar del Hotel de Ville) la lleva a concluir que hay un espacio realmente *construido* por los visitantes, a golpe de reinterpretaciones hechas al vapor y categorías perceptivas exógenas,¹⁶ que entre construcciones y la *construcción administrativa* hay un abismo, el que separa la teoría administrativa de la práctica, cultural o no.

Se observa mejor hasta qué punto el uso ideal de este espacio, tal como fue concebido (libre circulación, poca polarización, deriva vivida en la euforia de la abundancia, efecto de deslizamiento de una actividad a otra, utilización máxima de los productos) está lejos de coincidir con los usos efectivos. Por su libertad, el espacio es vivido como un riesgo de perderse más que como una posibilidad de deriva. La multitud tiende a verse en el registro negativo de la promiscuidad. Quienes no tienen categorías de percepción y orientación para preestructurar el espacio o diferenciar una exposición temporal de una colección permanente, responden con ansiedad y trayectos estereotipados y repetitivos

16. Conceptos análogos al de bricolage como actividad del receptor son empleados por Dumas, Brigitte y Gaulin, Benoit “Prolegomenes à une sociologie de la réception de l’art”, en *Communication*, vol.12, número 1, primavera de 1991.

ante la libre opción. La autora apunta que nada de esto apareció en la encuesta de treinta y tres preguntas cerradas aplicadas a dos mil quinientas personas. Afirma que hace falta observar posturas, tonos de voz, lapsus, adivinar lo no dicho y formular preguntas aparentemente tontas, registrar comentarios o suscitar opiniones, es decir, predeterminar lo menos posible las modalidades de las repuestas.

Según ella, la ventaja de la entrevista es que permite, por una parte, comprobar el grado de pertinencia de las preguntas, y por otra, responder en lugar de quién, qué y cuántas veces, al cómo y en qué condiciones,

Dice que lo que falta dilucidar es el asunto de las condiciones históricas y sociales de construcción del sujeto, de un objeto cultural o artístico y la percepción estética. Propone que la etnología estaría mejor dotada para aventurarse en el terreno, no por diferencias metodológicas sino simplemente porque esta disciplina, menos afectada por la demanda social, trabaja con mayor autonomía sus problemáticas. Considera conveniente apelar a los recursos de disciplinas que tienen que ver con la producción artística –historia, historia del arte o estética–, pues aunque no disponen de las herramientas propias de la sociología, paradójicamente están mejor armadas, a veces, para hacer reflexiones profundas sobre este fenómeno particular que es la percepción estética.

Desde la etnografía o la sociosemiótica de la recepción

Precisamente en Francia, donde hay mayor capital de conocimiento macrosociológico, proliferó la necesidad de ir más allá y preguntarse “cómo vemos realmente una obra, un objeto, un panel, cómo se despierta o se frustra la curiosidad, cómo se construye o no la comprensión, cómo se manifiesta el placer o el aburrimiento”.¹⁷ Es decir, entrar de lleno en el plano cualitativo.

En la investigación realizada por Verón y Levasseur, quienes contaron con la experiencia previa de Barbier Bouvet, el objeto de estudio fue el comportamiento y las actitudes tanto hacia una exposición en particular: *Vacaciones en Francia*, como hacia el consumo cultural en general, con la conciencia de estar

17. Verón, Eliseo y Levasseur, Martine. *Ethnographie de l'exposition*, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Publique d'Information, Paris, 1991. Introducción de Jean François Barbier-Bouvet.

construyendo una metodología y unas bases teóricas para extender esta propuesta a otras exposiciones.

Nuestra apuesta conceptual fue postular que el comportamiento de la visita expresa el desfase entre la producción y el reconocimiento, que debe ser considerado como el resultado de una negociación que sólo puede comprenderse como la articulación (compleja) entre las propiedades del discurso propuesto y las estrategias de apropiación del sujeto.¹⁸

La metodología apropiada para captar el lazo entre los que conciben la exposición, ésta misma y la apropiación por parte de los visitantes debería incluir el estudio de las tres instancias. Verón y Levasseur realizaron un análisis semiológico de la exposición desde el inicio del proyecto, en diálogo con el equipo; luego la observación etnográfica de los comportamientos de los visitantes y una tipología de los mismos así como entrevistas directivas a veinticinco asistentes. Al segundo aspecto dedicaron los mayores esfuerzos: cuatro semanas de observación sistemática, directa y con cámara de video oculta, registrando la manera en que se recorría la sala, dónde se detenían los visitantes, cuáles espacios y objetos omitían, qué secuencia seguían, cuál era la duración del recorrido, sus comentarios, etcétera. De aquí surgieron cuatro tipos de comportamiento de recorrido. Con el fin de saber si eran un conjunto de prácticas homogéneas reales o aparentes, es decir, si correspondían a categorías de contenido, se consideró necesario pasar a la fase de entrevista.

La selección de la muestra –salto metodológico importante frente a otras investigaciones– se hizo a partir de su pertenencia a los cuatro tipos de comportamiento detectados y no con criterios aleatorios o sociodemográficos. Se realizaba la entrevista enfocada y luego se acompañaba al visitante a rehacer su recorrido y a comentarlo. Se le hacía ver el video que le habían tomado y se escuchaban sus comentarios. Finalmente, se le solicitaba dibujar el recorrido realizado, dibujo en el que se detectaba lo que le causaba atracción o rechazo.

Los autores confirmaron sus hipótesis. Trabajaron con la teoría de los efectos del discurso deseando hacer una sociosemiótica de la recepción, que reconocen en formación pero cuya necesidad perciben. Verificaron que ninguna de las estrategias de visita encontradas coincide con la esperada por los organizadores y propusieron que al planear una exposición se perfilaran las estrate-

18. Ibidem, p.40. Traducción de la autora.

gias de visita que se desea favorecer, impedir o dificultar. Más aún, estas estrategias previstas deberían formar parte de la maqueta de una exhibición. Podríamos añadir que este trabajo proporciona pautas sobre cómo equipar mejor los museos para que la observación sea una tarea cotidiana, con cámaras de video y grabadoras.

Un aporte de Verón y Levasseur fue seleccionar la muestra de entrevistados a partir de cada estrategia de visita y no del perfil sociodemográfico o sociocultural y, en segundo lugar, la sistematización e interpretación de las entrevistas. Creo que es un aporte, porque las variables utilizadas tradicionalmente en las encuestas sociológicas ya no resultan tan fecundas en el marco de los cambios sociales de la actualidad. Cada vez hay más hábitos culturales y valoraciones compartidas por gente de diferentes clases o estratos sociales, con distinta formación, ocupación y nivel de ingreso, a pesar de las asimetrías y desigualdades reinantes. De modo que explorar cualitativamente una tipología de estrategias y, a partir de ella, indagar qué sujetos sociales la utilizan, parece un camino prometedor para estudiar la relación de los usuarios de este medio de comunicación tan particular que es la exposición.

En cambio, no sería una herramienta suficiente para comprender la relación con el museo como institución compleja, con ofertas múltiples, tienda, espectáculos, talleres, visitas guiadas, publicaciones, etc. Para ello sí se requiere de análisis documentales y de corte netamente sociológico.

Un tímido acercamiento a este método fue usado por María Olvido Moreno para estudiar el Museo del Papalote de la ciudad de México. Ella realizó una investigación, algunos de cuyos resultados están por publicarse, que basó en la observación *in situ*, la información proporcionada por el personal del museo y entrevistas al público a la salida, así como toda opinión recogida en ámbitos externos al museo.

El punto de partida inusual: el Museo del Papalote, abierto al público en 1993, tiene éxito y recibe cuatro mil personas, el máximo de visitantes diarios que puede atender.

¿Qué evaluar? La autora se pregunta si su éxito se debe a que se parece más a un centro recreativo que a un museo. Se propone inicialmente poner a prueba el guión museológico, buscar su secuencia y coherencia para cumplir con su misión educativa, con la hipótesis de que no existe un guión estructurado. Encontró, a través de la observación y el análisis documental, que los temas que definen las secciones del museo no se corresponden con los contenidos de

los programas oficiales de escuelas primarias y secundarias. Que uno de los factores que afectan la eficacia didáctica es la falta de correspondencia entre guión y programa arquitectónico, que la entrada no fue pensada para niños sino para adultos, que el ruido afecta la escucha de computadoras sonoras por la altura de los techos. A raíz de estos y otros problemas detectados, el museo mismo emprendió un programa de evaluación permanente en cada una de sus áreas. Al principio de su texto menciona que antes de inaugurar el museo, su personal trabajaba en un espacio-laboratorio, donde puso a prueba cada exhibidor. Entonces entendemos mejor que esto no resultó suficiente porque no pudieron evaluar su funcionamiento *in situ*. No contaban con la variable arquitectónica y museográfica.

Los grupos de sujetos que María Olvido Moreno enfocó fueron niños, grupos escolares, maestros, padres de familia y facilitadores. Comprobó que en la primera visita resulta estimulante saltar de un módulo a otro, algo nada educativo, pero que sí deja el deseo de regresar. Prevalece la dimensión lúdica. La investigadora reconoce la dificultad para medir la dimensión educativa del espacio. Se acercó a los niños con preguntas como ¿aprendiste mucho? o ¿aprendiste algo?, pero las respuestas aludían a lo lúdico o al gusto o disgusto. Reconoce que la riqueza de opciones que ofrece el museo puede responder a los intereses de muchos tipos de visitantes, por lo cual duda que sea necesario reformular el guión museológico de manera más didáctica. Cabe señalar que el carácter didáctico no tiene por qué estar asociado con los programas escolares; sin embargo, si fue un objetivo del museo, éste debería por lo menos equilibrar lo lúdico y lo didáctico, evitando la sobreestimulación. O bien aceptar su carácter de espacio exclusivamente recreativo, aceptación que decepcionaría a sus múltiples patrocinadores y al grupo político que impulsó la creación de dicha institución.

Remito aquí a las evaluaciones realizadas en los Estados Unidos acerca de las nociones *erróneas* o *acertadas* que la población tiene de algunos principios tales como gravedad o cambio de temperatura del planeta,¹⁹ donde el intento de incidir con mayor precisión en la esfera cognitiva es serio. Entonces el obje-

19. Shettel, Harris y Bitgood, Stephen. "Les pratiques de l'évaluation des expositions: quelques études de cas", p.p. 9-26; Borun, Minda; Massey, Christine, y Lutter, Tiu "Connaissances naïves et conception d'éléments d'exposition dans les musées des sciences", p.p. 27-45, en *Publics et musées*, número 4, mayo de 1994.

tivo del museo debe ser claro, porque eso es lo que se habrá de evaluar: capacidad recreativa o educativa, ¿la primera como motivación de la segunda o con valor propio? ¿Para los niños como sector prioritario o para todos los sectores de la población? ¿Se busca efecto inmediato o a mediano y largo plazo? Es decir, si una exposición no logró cambiar nociones o creencias de los visitantes, ¿es necesariamente un fracaso educativo o estético? Si logró motivar al público como para seguir frecuentando el museo y sus variadas exposiciones y programas, creo fundamental realizar el seguimiento de casos durante varios años, porque lo que vale la pena medir es el cambio o no de actitud hacia el enfoque científico o estético de la realidad.

Morley y Silverstone²⁰ plantean también la necesidad de estudios cualitativos de cuño etnográfico sobre la audiencia de medios. Consideran que las técnicas estadísticas pueden establecer conexiones empíricas entre *hechos* de diferentes órdenes, pero no proporcionar bases para la predicción o la teoría. Ya que el consumo es parte integrante de lo cotidiano, entienden el proceso de ver televisión o leer dentro de un proceso de conversación y diálogo social a través del cual los materiales son *digeridos*. Los autores dan prioridad a las categorías de análisis derivadas de las propias estructuras conceptuales de los sujetos. Así, plantean parte de su metodología de la siguiente manera:

1. Observar y tomar nota del comportamiento rutinario de todo tipo, característico de los sujetos y las interacciones que se estudian;
2. Hacerlo en los ambientes naturales;
3. Hacer inferencias cuidadosamente, con especial atención en los modos en que se interpenetran los distintos aspectos del contexto.

No es fácil delimitar el campo de investigación y los elementos relevantes. Es un problema pragmático, teórico y epistemológico, de relación entre lo particular y lo general, la instancia y la categoría. La dificultad es la vaguedad de los procesos comunicativos de la vida diaria, por la cantidad de elementos implícitos que hay. Este tipo de investigación es asunto de interpretación y aun de construcción de la realidad desde una determinada posición, y no una empresa positivista que prometa un mundo totalmente conocido de hechos indiscutibles. Puede ayudar a explicar las cosas en el contexto en que ocurren.

20. Morley, David y Silverstone, Roger. "Comunicación y contexto. Perspectivas etnográficas sobre la audiencia de medios", en *Versión*, número 4, abril 1994, p. 69 y ss.

Desde la sociología de la cultura, la estética de la recepción, la teoría de las representaciones y el socioanálisis

Hay estudios que no siempre se realizan en museos o para ellos, pero que ayudan a conocer las posibles relaciones de la población con el patrimonio artístico, científico, histórico o natural.

Jean Claude Passeron ha coordinado una investigación²¹ que apunta a reformular los principios de la estética de la recepción de H.R. Jauss²² en función de las características semiológicas de la comunicación a través de la imagen (visual o sonora).

A diferencia de Bourdieu, que ha buscado principalmente comprender las funciones sociales de la frecuentación de las obras y los museos, la sociología de la recepción artística propuesta por Passeron se ubica en el campo de la percepción artística. Su objeto de estudio son las variaciones estéticas y culturales del sentido dado a las imágenes y al placer que producen. Admite que el discurso sobre la imagen se compone de interpretaciones, argumentaciones, correspondencias, emociones o figuraciones, inclusive opuestas entre sí, con una probabilidad aleatoria de aparición o encadenamiento.

Se apoya en tres categorías que hacen a la especificidad de la imagen: su singularidad, que lo lleva a analizar la recepción de obras particulares; su perceptibilidad, que indica orientar las encuestas o entrevistas sobre los aspectos de la obra efectivamente percibidos por públicos reales, y crear entonces indicadores del interés o del placer que despiertan. La observación y la detección de los actos sémiicos de descripción, exploración y segmentación de la obra en relación con la iconografía o la estructura formal, realizados por el espectador, son entonces la base del trabajo.

Este trabajo ha sido realizado en un museo, en relación con obras específicas. Passeron, a diferencia de Bourdieu, otorga legitimidad a todo tipo de discurso de los entrevistados sin juzgarlo en relación con su acercamiento a las interpretaciones eruditas.

Utiliza métodos para alcanzar a un público diversificado y contar con el registro de un volumen de comportamientos y una variación social de los actos

21. Passeron, J. C. *Le rasoinnement sociologique. Essais et recherches*, Nathan, Paris, 1990. Cap.XII.

22. Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1978.

y situaciones de interpretación amplios como para efectuar análisis comparativo. Quiere saber, entre otras cosas, si en la imagen existen rasgos capaces de condicionar todas las interpretaciones de su sentido (aspecto semiológico), o identificar en una obra de arte los resortes de sus efectos propios (aspecto estético). En los distintos modos de percibir e interpretar emergen las representaciones generales sobre el arte, cuyo conocimiento puede sin duda contribuir con el diseño de programas de educación artística escolar, a través de los medios, y en el museo mismo.

Sin conocer el trabajo de Passeron, y en realidad antes de que él lo realizara, intenté algo muy similar con un estudio *in situ* sobre las lecturas que suscitan los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional,²³ aplicando una encuesta con varias preguntas abiertas.

La categorización de las respuestas hizo que emergiera no sólo lo estético, sino las lecturas históricas, ideológicas o éticas.

En el plano de las representaciones, los resultados de esos registros fueron interesantes. En la medida en que la mayoría de los visitantes de las pinturas murales en Palacio Nacional no asisten a museos de arte, cabría hacer una comparación, *a posteriori*, de resultados generales, con una encuesta efectuada en el Museo Rufino Tamayo a los públicos de la exposición de Diego Rivera, y comprender quizás mejor la incidencia de los contextos e instituciones culturales así como de las distintas prácticas: visitar museos o monumentos históricos, ver arte público, en las lecturas de obra.

La socióloga Diana Chanquía comenzó a estudiar la subjetividad estética de ciertos grupos sociales en relación con el arte mexicano del siglo XX, a través de grupos de enfoque. Durante las sesiones proyectó diapositivas de una selección de obras que servirían de detonadores. Su indagación apuntó a conocer las representaciones del arte que ciertos grupos de población (no público efectivo) producen y reproducen a partir de dichas obras.

Estos trabajos, que por su dificultad y duración se realizan en universidades o instituciones académicas, pueden contribuir a mediano plazo al mejor conocimiento de la relación arte-sociedad, obra-mediaciones-públicos y, por ende, museos de arte-visitantes.

23. Schmilchuk, Graciela. "El público del muralismo como creador de significados", en *Signos: El arte y la investigación*, INBA, México, 1988, y "El murmullo de la historia", en la memoria del XVII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas: *Arte e Identidad en América. Visiones comparativas*, México, UNAM, 1994.

Pierre Bourdieu finalizó, no hace mucho, su estudio acerca de un sector social desfavorecido,²⁴ para comprender cómo una posición social actúa en los sujetos que la comparten, cuáles son las condiciones sociales de posibilidad o imposibilidad que están en el principio organizador de las conductas o planteamientos observados. En un breve artículo²⁵ expone su método: una interrogación metódica, apoyada en el conocimiento de las condiciones objetivas comunes a toda una categoría de personas y atenta a los efectos de la relación de entrevista. Lo caracteriza como un autoanálisis asistido, ya que la gente se interroga a sí misma y enuncia, con mucha intensidad expresiva, experiencias reservadas o reprimidas largo tiempo. La condición de una verdadera comprensión es el interés sostenido profundo que el sociólogo presta, casi a manera de parto. Las transcripciones de las entrevistas no son tratadas como datos en bruto, ya que todo el comportamiento del encuestador, su manera de presentarse y de presentar la encuesta, sus preguntas y sus silencios, los reforzamientos o estímulos que proporciona mediante el gesto o la palabra son otras tantas indicaciones e intervenciones que sirven para orientar los planteamientos del encuestado y estructurarlos.²⁶

El autor destaca ya la fuerte injerencia del entrevistador en la transcripción, la selección de títulos y subtítulos, los simples subrayados, el texto que antecede al diálogo, rompiendo así la ilusión espontaneísta del discurso. Sirven para dirigir la mirada del lector hacia los rasgos pertinentes, y recordar las condiciones sociales de que es producto el autor del discurso; iluminar todo cuanto se enuncia o se traiciona a través de los silencios, los sobrentendidos, los lapsus, la pronunciación y la entonación, el lenguaje del cuerpo, las miradas, los gestos, la postura.²⁷

Bourdieu reconoce que la posición del sociólogo es la de construir un punto de vista sobre el de sus entrevistados, pero que a través de su trabajo de escritura puede llegar a una objetivación de los mismos.

Esta es una propuesta de Bourdieu que aún no se ha utilizado para el estudio de la relación de la población con las artes, como tampoco se ha hecho

24. Bajo la dirección de Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, du Seuil, Paris, 1993.

25. Bourdieu, Pierre. "Introducción al socioanálisis", en *Versión*, número 4; *Etnografía y comunicación*, UAM, Xochimilco, México, abril 1994, pp. 65-68.

26. Ibidem, p. 67.

27. Idem.

con los relatos de vida. Dentro de la teoría de la reproducción cultural que el sociólogo francés ha desarrollado, explorar la formación de hábitos culturales a través de las entrevistas en profundidad y de los relatos de vida me parece un camino difícil, pero apasionante, fértil para la comprensión de nuestro tema. ¿No es también acaso en la trama de relatos de vida donde encontraremos la presencia o la ausencia de las prácticas culturales que nos interesan?

¿Qué conclusiones extraer de un panorama de métodos, técnicas y casos de investigación como éste, por breve y fragmentado que sea?

Acaso una de ellas sea que aceptar ver los museos desde la perspectiva de los visitantes no siempre implica, lamentablemente, una posición de responsabilidad política democratizadora, a raíz de la mejor comprensión de los obstáculos que se interponen en la apropiación simbólica del patrimonio por parte de la población. Esta perspectiva se asume tanto para cumplir con la reproducción social —y las desigualdades concomitantes de acceso a la cultura— como para impulsar cambios favorables a los actores sociales. Para ambos propósitos pueden servir los estudios macro microsociológicos, y otros comentados.

Sin embargo, son las investigaciones que buscan comprender las condiciones que permiten la situación de visita a museos u otros recintos culturales, aquellas que ofrecen ricas posibilidades de obtener información aplicable a políticas de cambio, sin desmedro de la combinación de métodos y técnicas cuantitativas y cualitativas. Por difícil que sea su aplicación, lo importante es el objetivo de las investigaciones y el uso al que se destinan. Los objetos de estudio pueden variar desde el efecto de las obras sobre los receptores; las condiciones históricas y sociales de la construcción de un objeto cultural, reconocido como tal por el sujeto; las prácticas de consumo y frecuentación, hasta las representaciones del arte y las categorías que fundan la recepción de las obras.

La diversidad de enfoques teóricos, métodos y técnicas prueban que ya no tenemos por qué improvisar estudios *sui generis*, sino ser creativos a partir de su conocimiento. Conviene, por lo tanto, que los profesionales de cada museo conozcan la bibliografía disponible y que asuman que en esas instituciones converge una determinación múltiple: el compromiso de la preservación del patrimonio con la visión y uso de él, que los patrocinadores necesitan legitimar, pero sobre todo el compromiso con la sociedad, pues ya existen herramientas para detectar problemas, deslindar responsabilidades, aplicar evaluaciones sobre la acción comunicativa y educativa de cada museo y poner a disposición de los visitantes los mejores recursos actuales.

A diferencia de lo que sucede en algunos países de Europa, debemos tener presente que en América Latina no conocemos bien ni siquiera la nueva composición social de nuestras poblaciones, y menos aún los comportamientos culturales y sus motivos. Sería deseable que las instituciones generadoras de políticas culturales desarrollaran un programa regular de estudios de consumo cultural y de recepción, tanto cuantitativos como cualitativos, con el fin de orientar de manera coordinada, no sólo la planeación de los museos, sino programas de enseñanza básica, editoriales y todos aquellos que apunten al logro de la democratización del patrimonio. Es decir, preguntarse quiénes consumen qué, y también cómo elaboran las significaciones y qué hacen con ellas en cada una de las posiciones sociales que ocupan. Sería por demás interesante indagar con qué representaciones de público actúa el personal del museo, del sector educativo, de casas de cultura, de empresas patrocinadoras, etcétera, y compararlas con las que la población tiene de esas instituciones y con los programas actuales de promoción patrimonial, analizando las dificultades políticas para efectuar las modificaciones necesarias. Esa o esas representaciones abren o cierran caminos al cambio. Los encargos a equipos externos de investigación por parte de los Consejos o Secretarías de Cultura, y sus convenios con académicos, resultan prácticamente indispensables para llevar a buen término estas tareas.

No está demás recordar que si nuestro concepto de público no es el de receptor pasivo, la tendencia general es la de consolidar una sociedad de espectadores en lugar de una de actores. De modo que sería pertinente estimular esas otras formas de apropiación del patrimonio generadas a partir de la Participación, como en el caso de los museos comunitarios, locales y ecomuseos. Formas participativas que, como hemos visto en el caso del Museo Nacional de Culturas Populares, no quedan excluidas de los *grandes museos*.

Sería posible comprender algunos aspectos de esa entidad artificial que llamamos públicos de museos si conociéramos mejor las prácticas culturales de la población. En realidad, el objeto de estudio más interesante son las prácticas culturales complejas, mezcladas, de cada grupo social. A partir de ellas, cada museo podría evaluar cuestiones parciales y responder con más acierto a las características de la población, si la conociera como consumidora de ofertas múltiples en el contexto de ciertos modos de vida. Encontrar esos perfiles o tipologías es, creo, el futuro del campo de estudio que nos ocupa.

2. LA CIUDAD Y SU PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

PABLO LÓPEZ CODA*



LOS ESTARCIDOS EN BUENOS AIRES

LOS ESTARCIDOS EN BUENOS AIRES

En Buenos Aires, como en otras ciudades y pueblos del país, el estarcido formó parte del repertorio decorativo interior de la arquitectura, especialmente a partir de 1880. El estarcido, conocido también como *guarda con estampa*, es un tipo de pintura ornamental plana. Se aplicaba en las paredes y cielorrasos de edificios públicos y eclesiásticos, como también en la mayor parte de las habitaciones y galerías de patios de viviendas construidas hasta la década del 30. A partir de entonces su uso fue esporádico, en tanto que los distintos motivos fueron desapareciendo paulatinamente; unos, ocultos bajo numerosos repintes y otros convertidos directamente en escombros de demolición. Pero las coloridas imágenes de aquellas pinturas permanecen grabadas en el inconsciente colectivo de los argentinos. Nuestros padres y abuelos recuerdan con mayor o menor precisión los ambientes en que transcurrieron sus primeros años de vida, donde las pinturas estarcidas estuvieron siempre presentes.

Esta investigación se originó en 1989, durante los trabajos de restauración y reciclaje del Edificio Bon Marché (hoy Galerías Pacífico), construido en 1891 por el ingeniero arquitecto Emilio Agrelo. Allí descubrí, en forma casual,

* Arquitecto Restaurador. Investigador IAA, Fadu, UBA y Profesor de Taller de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ROA) del Instituto Universitario Nacional de Arte (I.U.N.A.). Trabaja en forma privada en proyectos de conservación y restauración de edificios.

sectores de paredes originales con pinturas decorativas aplicadas. A través de numerosas prospecciones y cateos, detecté más de cuarenta diseños distintos de guardas, que fueron relevados utilizando criterios y técnicas propias de la arqueología histórica y la conservación arquitectónica. Durante la remodelación del edificio, se demolieron todas las paredes internas, y en cuestión de días aquellos dibujos se convirtieron en documentos históricos. Con ese material, en 1992 se formó el primer relevamiento sistemático de estarcidos del país. Ese material fue comparado con fragmentos de pinturas descubiertas en distintos inmuebles de la ciudad, desde paredes medianeras de terrenos baldíos hasta habitaciones de las casas Ezcurra y Elorriaga (hoy Monumento Histórico Nacional), que están siendo recuperadas por iniciativa del Gobierno de la Ciudad. En los últimos años, mucho se ha avanzado en la conservación de este tipo de pinturas,¹ pero es poco lo que se conoce sobre el origen y desarrollo de esta técnica en nuestro país.

Para trascender los límites propios de un inventario de motivos, me propuse complementar el trabajo de campo, rastreando información proveniente de distintas fuentes: archivos históricos, iconográficos, fotográficos, etc. El resultado obtenido cruzando toda esa información se enriqueció con los valiosos testimonios aportados por señores pintores y ferreteros.² De esta manera pude establecer una terminología específica propia, para distinguir y clasificar los tipos y variedades de pinturas estarcidas posibles de encontrar en edificios de Buenos Aires.

Este texto es la síntesis de un trabajo mayor presentado en 1998 en el Instituto de Arte Americano *Mario J. Buschiazzo* Fadu, Universidad de Buenos Aires. El objetivo es divulgar conocimientos referidos al uso de técnicas y materiales de construcción en el pasado. La intención es que nuestros edificios his-

1. Los primeros restaurados en Buenos Aires fueron estarcidos enriquecidos con pinturas alegóricas existentes en cielorrasos y paredes de la Casa de Gobierno, intervenidos en 1992 por la empresa Gowland & Magadán. Pero el proyecto de mayor envergadura referido a este tipo de pinturas se está realizando en el edificio La Prensa, actual sede de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, por iniciativa de ésta. La primera etapa de trabajos fue dirigida por el Prof. Alberto Orsetti.

2. Debo agradecer especialmente los datos aportados por el Sr. propietario de la ferretería "Super Todo", calle San José 889, Montevideo (ROU), que además me obsequió algunas plantillas antiguas existentes en los depósitos de su local.

tóricos mantengan o recuperen su fisonomía original. Es decir, propiciando *conocer más para conservar mejor* nuestro patrimonio.

LOS ESTARCIDOS Y EMPAPELADOS DE BUENOS AIRES

Un estarcido es una sucesión de motivos pintados, alineados y repetidos, aplicados mediante el uso de una plantilla troquelada. Se los utiliza para destacar y enriquecer superficies lisas y planas como paredes, telas, muebles, libros, etcétera. Al aplicar pintura sobre la plantilla, los motivos se transfieren rápidamente a la superficie (base o fondo) que se desea decorar.

Desde épocas prehistóricas, se usaron hojas de árbol con agujeros practicados en ellas para copiar diseños. Después de la invención del papel, alrededor del año 100 aC, los chinos descubrieron que podían cortar patrones en papel y utilizarlos para estampar telas de seda. En Japón refinaron el procedimiento, repitiendo y expandiendo el motivo principal, incluyendo así la particular visión que los japoneses tienen de la naturaleza. La técnica de estarcir se expandió de Oriente a Europa, donde aún se conservan estarcidos en paredes y vigas de madera pertenecientes a castillos construidos en el siglo XVI. Pero la máxima difusión de esta técnica se alcanzó en los siglos XVIII y XIX.

La costumbre de revestir paredes interiores mediante la aplicación de papeles pintados surgió en Europa en el siglo XVII, y su antecedente más inmediato fueron los paneles de cuero teñido y repujado utilizados desde la época medieval. Los primeros papeles se estarcían y retocaban a mano, con la finalidad de satisfacer las exigencias de las cortes europeas que constituían una clientela exclusiva y selecta.

Durante el siglo XVIII y hasta principios del XIX, se hicieron tallando los motivos, alineados en bloques, sobre una viga de madera que, luego de pintarse con el color escogido, se apoyaba sobre el papel a la manera de un gran sello. Esas vigas se movían mediante un sistema de sogas y poleas que se accionaban manualmente o con pedales.³ La difusión mundial de este producto comienza a partir de la década de 1840, gracias a la creación del mercado de masas y la incorporación de maquinarias que permitieron acelerar los procesos

3. Banham, Joanna: *Papeles Decorativos*; LIBJA, Madrid, 1990, p. 6.

de fabricación y reducir los elevados costos de mano de obra. Como hemos visto, la historia del empapelado está vinculada desde sus orígenes con el estarcido.

Hasta el momento carecemos de datos que testimonien la utilización de estarcidos aplicados en paredes de edificios construidos en Buenos Aires en los siglos XVII y XVIII; pero podemos afirmar que los papeles pintados ya se utilizaban en algunas viviendas y comercios desde fines del período virreinal. Tanto es así, que algunos de los motivos estampados, como figuras paganas y desnudos incluidos en papeles para pared llegados en 1796 desde Barcelona, hicieron necesaria la intervención de El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, por ser consideradas una ofensa al pudor y a las buenas costumbres.⁴ En las observaciones de viajeros que visitaron la ciudad, podemos corroborar que desde principios del siglo XIX se usaron papeles pintados para decorar habitaciones. Por ejemplo, un integrante de la Primera Invasión Inglesa relata que durante la Reconquista de la ciudad de Buenos Aires el fervor de los patriotas fue tal que en su residencia se “...destruyó todo lo que no pudo llevarse, hasta el papel de las paredes...”⁵ Otro inglés que residió en Buenos Aires entre 1820 y 1825, comenta que los dueños de los hoteles y cafés del centro de la ciudad trataban de incorporar las últimas novedades europeas, tanto en el despacho de bebidas como en la decoración interior de sus locales. Por este motivo “...las paredes de los salones están cubiertas de vistoso papel francés con escenas de la India o de Tahití, y también episodios de Don Quijote y de la historia grecorromana.”⁶ En los primeros años del siglo XIX, como recuerda José A.

4. Arias Divito, Juan Carlos. *Papeles pintados en las casas del Virreinato del Río de la Plata, 1776-1810*; Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires, 1976, pp. 47 a 52. Este trabajo debe considerarse pionero en el estudio de los empapelados de Buenos Aires.

5. Gillespie, Alexander. *Buenos Aires y el interior. Observaciones reunidas durante una larga residencia, 1806 y 1807; con relación preliminar de la expedición desde Inglaterra hasta la rendición del Cabo de Buena Esperanza, bajo el mando conjunto de Sir David Baird, G. C. B. y Sir Home Popham C. C. B.*; traducción y prólogo de Carlos A. Aldao; La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1921, p. 84.

6. *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*; Hyspamérica, Biblioteca Argentina de Historia; Buenos Aires, 1986, p. 21. Un fragmento de empapelado con escenas de la historia grecorromana como los descriptos por el autor puede consultarse en los cuadernillos de la renta del tabaco, Archivo General de la Nación. Por otra parte, en la Whitworth Art Gallery de Manchester se conserva una serie de veinticinco papeles pintados fabricados en 1815 por Dufour y Cía., cuyo título es Vistas de la India, que podrían ser los descriptos por este viajero.

Wilde, “...En las paredes solo se empleaba el blanqueo, tanto al exterior como interiormente; la pintura al óleo y el empapelado casi no se conocían, y menos el cielorraso...”.⁷ Pero en la década de 1830, los cambios en la decoración de las viviendas de la gente decente se hacían evidentes a los ojos de Sir Woodbine Parish, quien tras una larga estadía en la ciudad escribió que “...gracias a los decoradores y tapiceros ingleses y franceses, las paredes antiguamente blanqueadas se engalanan hoy con los papeles lujosos y variados de las fábricas de París y en todas partes se encuentran muebles europeos de gusto”.⁸ Como vemos, los nuevos materiales de revestimiento y ornato importados de Europa llamaron poderosamente la atención de nativos y extranjeros, por las mejoras estéticas logradas en comparación con las antiguas construcciones virreinales.

Algunas litografías coloreadas realizadas en esos años confirman la descripción del inglés Parish respecto de la existencia de habitaciones lujosamente decoradas. La litografía *Señoras por la mañana* (1833), de H. Moulin,⁹ es un excelente ejemplo de vivienda particular cuyo piso está completamente cubierto con lo que parece ser un complejo estarcido policromo de diseños geométricos y florales combinados. En los bordes de este tipo de papeles solía estar impresa la marca del fabricante y el número de catálogo. Esta leyenda quedaba oculta bajo el borde de la siguiente pieza de papel. Pero en esta obra se puede ver cómo se aplicó una guarda vertical de diseño geométrico, para dar una terminación uniforme, junto al marco de la ventana.¹⁰

En otra litografía de la misma época aparece por primera vez un estarcido aplicado en un piso entablonado de madera. Se trata de la obra titulada *Peinetones en el Baile* (1834), de C.H. Bacle.¹¹ Aquí, la escena se desarrolla en un salón

7. Wilde, José A. *Buenos Aires desde 70 años atrás*; Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1960, p. 20.

8. Parish, Woodbine. *Buenos Aires y las provincias del Río de la Plata* (1º ed. inglesa, 1839); Librería Hachette, Buenos Aires, 1958, pp. 165 a 168.

9. Del Carril, Bonifacio. *Monumenta iconographica*; Emecé Editores, Buenos Aires, 1964, Volumen 2, Lámina LXXXVII, p. 54.

10. En el Museo de la Ciudad estuvo en exposición una imagen en papel similar al de la obra de Moulin. Su marca de fabricación era A Orleans Chez Sevetre Leblond N° 228 FM. Fue tomada de los *Cuadernillos de la renta del tabaco y naipes*, Archivo General de la Nación.

11. Colección “Extravagancias”, de 1834, existente en el Museo Histórico Nacional. Se encuentra publicado en: *Bacle y Cía. Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*; 36 litografías coloreadas, edición facsimilar, con un prólogo de Alejo González Garaño, Viau, Buenos Aires, 1947.

cuyo piso está decorado con estarcidos florales de color naranja y verde. Por detrás de los personajes se puede ver un empapelado liso en el basamento, uno de color verde claro con flores regularmente dispersas en el tramo central, y una guarda, con un único motivo floral, similar al del piso, que recorre horizontalmente la parte alta de la pared. En los Estados Unidos, la decoración con estarcidos tiene una larga tradición que continúa hasta nuestros días. Los pisos estarcidos, denominados *floorcloth*, fueron el equivalente de las alfombras de pie que estuvieron de moda en Inglaterra entre 1780-1790. Decorar los pisos de las habitaciones y salones de esta manera no fue, como la gente supone, un sustituto de la alfombra para los pobres; pues George Washington incluyó en el presupuesto de construcción de su propia casa la realización de pisos de este tipo, cuyo costo fue de 14,82 dólares.¹²

Como vimos en los ejemplos estudiados, el estarcido fue aplicado en pisos de madera, reservándose el uso del papel para las paredes. Tanto Bacle como Moulin documentaron cómo lucían las viejas construcciones coloniales con la incorporación de los nuevos revestimientos importados. Es probable que entre 1840 y 1880 los empapelados se hayan empleado cada vez más, a la vez que comenzaron a aplicarse en algunos edificios de categoría los primeros estarcidos. Hasta el momento no he podido obtener datos precisos referidos a este período. Pero a partir de 1870-1880 comienza un período en el que la arquitectura ornamental de Buenos Aires alcanza su máximo esplendor, influenciada en lo estilístico por la *Ecole des Beaux Arts de París* y su amplio repertorio formal de historicismos y “revivals”.

Pero la técnica de estarcir alcanza su punto álgido en los años próximos al centenario de la Revolución de Mayo, con la expansión urbana de Buenos Aires y el desarrollo de las principales ciudades del interior. Servía de complemento al amplio repertorio de materiales de revestimiento importados, *mosaicos*, *molduras*, *azulejos*, etc. De esta manera, estarcidos simples y complejos fueron aplicados en las flamantes grandes obras de arquitectura pública, civil y religiosa. La población que frecuentaba a diario esas ciudades en constante crecimiento se fue apropiando del repertorio formal y decorativo de moda, ya que los moldes de estarcir se podían adquirir con facilidad. Por su sencillez y economía, se usaron tanto en edificios nuevos como en paredes de edificios ya construidos.

12. *Historic I, Preservation*; USA, March-April 1983, pp. 34 a 37.

La eficaz costumbre de repintar ambientes utilitarios como oficinas, aulas y comercios estaba tan difundida entonces como ahora. La sencillez de este procedimiento permitía repintarlos una y otra vez, con la posibilidad de repetir o variar los motivos y los colores empleados. Por eso, al realizar cateos en paredes de edificios construidos en este período, es bastante común detectar la presencia de dos o más motivos estarcidos superpuestos, producto de sucesivos repintes. Otros lugares clave para ver y recuperar restos de estarcidos es retirando con cuidado los contramarcos de puertas y ventanas o al demoler antiguos conductos de ventilación, cielorrasos o paredes de edificios públicos de Buenos Aires y el interior construidos o transformados entre 1900 y 1930.¹³ La fotografía antigua brinda fehacientes testimonios de la utilización de estarcidos durante ese período. Por ejemplo, la revista *Caras y Caretas*, al incorporar fotos en sus artículos de actualidad, documentó casi sin querer, numerosos interiores de salones, sociedades de beneficencia, casas de personajes ilustres y hasta habitaciones de humildes conventillos en los cuales el estarcido siempre estuvo presente.¹⁴ En archivos nacionales se puede verificar que la mayor parte de las escuelas argentinas tuvieron sus paredes y/o cielorrasos con estarcidos aplicados entre 1911 y 1926.¹⁵ Otro tanto se puede observar en la obra del fotógrafo Fernando Paillet, que documentó el uso cotidiano y masivo de estarcidos en numerosos comercios de la provincia de Santa Fe alrededor del año 1920.¹⁶

En un relato de ficción publicado en 1914, descubrimos cómo el autor destaca la decoración con estarcidos aplicados, cuando uno de los personajes

13. Existen estarcidos enriquecidos en el zaguán del Museo de la Ciudad, Alsina 412, Capital. En las Casas Ezcurra y Elorriaga (Monumento Histórico Nacional) he podido recuperar en los tres últimos años algunos interesantes estarcidos. El comedor de la antigua casa de Dardo Rocha en la ciudad de La Plata, convertida en sede del museo homónimo, tiene un estarcido simple que fue recuperado y repintado por la prof. Elvira Nouzeilles. El Museo de Ciencias Naturales de esa ciudad tiene frisos estarcidos, inspirados en motivos decorativos precolombinos.

14. El primer número de la revista *Caras y Caretas* fue editado en Buenos Aires en el año 1898.

15. Algunos ejemplos verificados son los siguientes: Escuela Normal Mixta, Mercedes, Pcia. de Bs.As., en 1919 y 1921; Escuela Normal Mixta, Río Cuarto, Córdoba, en 1918; Escuela Normal de Maestras, Concepción del Uruguay, Entre Ríos, en 1913; Escuela Normal Mixta, Paraná, Entre Ríos, en 1911, 1917, 1919 y 1926; Escuela Normal de Maestras, La Rioja, La Rioja, en 1919.

16. Paillet, Fernando (1880-1967): Exposición temporaria de fotografías; Fotogalería del Teatro General San Martín, Buenos Aires.

“...se distraía examinando los detalles de la pieza: las rinconeras de sus ángulos llenas de santos y Vírgenes; su techo de vigas y listones de color oscuro; sus sillas ordinarias y escasas, en fila contra los muros blanqueados con cal; su faja de florecillas rojas y azules a lo largo de las paredes...”¹⁷ Sin duda, se trata de un estarcido simple de diseño floral en dos colores, pintado sobre paredes de una humilde vivienda (sin cielorraso), típica remodelación de una vivienda anterior a los últimos años del siglo XIX, donde se sitúa este relato.

Actualmente es imposible imaginar la función de este tipo de pinturas en una habitación tal como la concebimos hoy. Por eso, debemos tener en cuenta las dimensiones de los ambientes en las que estaban aplicadas. Tanto los amplios salones de las residencias de categoría como las simples habitaciones de conventillo tenían, por lo general, más de cuatro metros de altura. Por eso, las paredes de entonces se pintaban o empapelaban dividiendo la superficie en distintos planos de color: un basamento oscuro, un desarrollo claro y el friso, invariablemente blanco. Los estarcidos sirvieron para dividir mediante guardas florales o geométricas el desarrollo del basamento de las paredes y para enriquecer con líneas de color las vastas, lisas y blancas superficies de yeso. En algunos casos, los motivos unidos por lacerías servían de marco ideal a pinturas alegóricas realizadas por maestros pintores.¹⁸

La duración de una pintura estarcida dependía de factores como el deterioro natural por envejecimiento de los componentes de la pintura, el uso intensivo de los ambientes, oficinas, pasillos, zaguanes, etc., y, lógicamente, las condiciones de humedad relativa ambiente y las variaciones de temperatura. Pero la supervivencia de un diseño estarcido era, sin lugar a dudas, muy limitada, porque los moldes difícilmente se conservaban mucho tiempo, y los pintores renovaban sus diseños permanentemente. Algunos avisos impresos de fabricantes de pintura incluían estarcidos en sus diseños publicitarios, y los moldes para estarcir podían adquirirse sin dificultad en locales de venta de pintura o ferretería. Cualquier pintor más o menos capacitado conocía los rudimentos de

17. Wilde, Eduardo: “Aguas Abajo”, en *Páginas escogidas*; Colección Estrada, Buenos Aires, 1957, N° 9, p.57.

18. Una vivienda particular, ubicada en la calle Carlos Calvo al 1400, construida entre 1880 y 1887, conserva dos excepcionales cielorrasos de este tipo, conservados por el Arq. Marcelo Magadán.

esta técnica. Según pudimos averiguar recopilando testimonios de personas que en su juventud trabajaron con pintores que realizaban el trabajo de estarcir, existían algunos secretos y efectos especiales para lograr trabajos en dos y tres tintas. Estos requerían gran cantidad de tiempo y cierta habilidad para ser realizados correctamente. Respecto de las causas que condujeron a dejar de usar esta técnica, tal vez resulten elocuentes las palabras de uno de estos pintores, que al ser consultado acerca del olvido de la técnica dijo una frase lapidaria que transcribimos en forma textual: “las guardas con estampa no se dejaron de usar, se dejaron de pagar”.¹⁹ La modernidad, con su higiénica prédica de economía y austeridad, contribuyó a la extinción de este tipo de trabajos, por considerar cualquier tipo de ornamentación como accesorio y superflua. Pero todo cambio repentino y dogmático suele crear algún tipo de resistencia. Es así como durante los años que mediaron entre el exceso y la completa austeridad ornamental se siguieron aplicando estarcidos, tanto en Buenos Aires como en París o Nueva York, incorporando elementos formales de las diversas corrientes del repertorio moderno difundido internacionalmente desde fines de la década de 1920, que actualmente conocemos con el nombre de Art-Decó. La Argentina sufrió entonces la primera crisis económica del siglo, y la técnica de estarcir fue reemplazada definitivamente por inmaculados repintes lisos. Los empapelados, que a principios de 1900 se fabricaban con materiales lujosos como sedas y rasos, fueron reemplazados de modo paulatino por otros igualmente vistosos pero lavables, higiénicos y económicos. De esta manera, la técnica de estarcir quedaba definitivamente en desuso, en tanto que la industria del empapelado se fue consolidando paulatinamente, haciendo que el oficio de empapelador perdure hasta nuestros días y el de artesano pintor se extinga irremediamente.

LA TÉCNICA DE ESTARCIR

Plantillas, moldes o patrones: Para estarcir en paredes o cielorrasos de edificios, las plantillas se hacían en papel resistente empapado en aceite de lino a fin de facilitar su limpieza después de cada uso y prolongar así su vida útil. Una vez escurrido el aceite y cuando el papel estuviera bien seco, se troquelaban los

19. Entrevista realizada al señor Macherione, contratista de pintura de la obra de Galerías Pacífico, en octubre de 1991.

dibujos cortándolos con una cuchilla o cortaplumas bien afilados. Esta operación se realizaba sobre una lámina de cinc o vidrio para que el corte fuese bien parejo. Para realizar pequeños círculos u otras formas repetidas se usaba un perforador metálico. Siempre debía cuidarse la cantidad de superficie a troquelar, porque las plantillas debían tener suficiente estructura como para no romperse durante el trabajo. Debían estar diseñadas de tal modo que no fuesen necesarios retoques de color para unir un dibujo con otro. Por cuidadosos que fuesen, estos retoques se notaban fácilmente, en especial bajo la acción de ciertas luces. Su sola presencia implicaba que el trabajo estarcido no era de gran calidad. Por lo general, se usaban plantillas de, al menos, 50 o 60 cm de largo, aunque para los ángulos de las paredes era recomendable preparar un tramo corto en lugar de doblar y estropear uno largo. El trabajo extra que representaba preparar esta plantilla se veía compensado por un trabajo más limpio y prolijo. Las podía fabricar el pintor empleando láminas lisas, flexibles y de escaso espesor; pero también las había fabricadas industrialmente. Para obtener un buen resultado era necesario limpiar las plantillas con frecuencia, por el frente y por el dorso, utilizando aguarrás para limpiar pinturas al aceite, y agua en el caso de haberse usado pintura al temple. Limpiando y dejando secar bien las plantillas antes de usarlas nuevamente, se obtenían estarcidos cuyos motivos quedaban siempre completos, bien delineados y sin manchas. Para aplicar estarcidos correctamente era necesario conocer algunos de los secretos que cada oficio tiene.

Materiales y herramientas: Para realizar estarcidos de manera tradicional, además de los materiales y herramientas mencionadas, era necesario contar con algunos elementos específicos como la brocha de estarcir. Esta se caracteriza por tener un mango corto y grueso con abundante y tupida cerda, cortada con un largo no mayor de 5 cm. Para pintar, la brocha se tomaba por el cabo con toda la mano, colocando el antebrazo en posición paralela a la pared. Debían aplicarse pinceladas circulares realizando una leve presión para definir bien los contornos del motivo. Para efectuar los moldes, era necesario estudiar el contraste entre fondo y figura, ya que cortando y quitando el motivo del molde se obtiene una figura oscura sobre fondo claro. En cambio, cortando el fondo se obtiene una figura clara sobre fondo oscuro, suponiendo que en ambos casos se utilizara pintura del mismo color.

Cuando la figura estampada requería líneas de encuadre, por arriba o por abajo de la figura central, éstas no se troquelaban directamente en el molde,

sino que se trazaban a pulso antes o luego de estarcir, utilizando un pincel del espesor necesario. También podía emplearse una regla como guía, en cuyo caso: “La regla puede tener un metro de largo, seis centímetros de ancho y un centímetro de espesor, y estará biselada en la forma a fin de que al usarla no haya peligro de que la pintura se corra entre la regla y la pared con los resultados que son de imaginar. Al trazar líneas de esta clase es un error tomar con demasiada firmeza el cabo del pincel porque en tal forma es más fácil que la línea resulte ondulada que recta. Sencillamente hay que hacer correr el pincel a lo largo del borde de la regla, y si la línea no es suficientemente ancha, emplear un pincel más grueso”.²⁰ También existían pinceles de distinto ancho que, separados a una distancia que podía regularse manualmente, permitían pintar dos líneas de distinto grosor de una sola vez.

Tanto los colores como el tipo de pintura empleada y la densidad de la misma variaban de acuerdo con el efecto que en cada caso se deseaba lograr. Las características de la superficie y el sustrato también son factores determinantes para obtener un buen resultado. Como regla general, podría decirse que se trabajaba con pintura poco espesa, pues los colores transparentes daban efectivos resultados cuando la base sobre la que se aplicaban era porosa como las paredes revocadas a la cal. En este caso, el sustrato absorbía con rapidez el color, evitando así que éste se corriera. Si el revoque no había completado totalmente su fragüe y se empleaba agua de cal mezclada con pigmentos naturales en la preparación del color, se obtenía una pintura decorativa permanente y durable. De todos modos, la elección final respecto del tipo, color y densidad de la pintura dependía en gran medida de la ubicación y jerarquía del ambiente. Los defectos se evidencian más cuando el estarcido está aplicado como guarda en un basamento que cuando está en un friso o en un cielorraso, por la distancia existente entre la pintura y el observador. El gusto y la moda también influyen al momento de elegir la combinación de colores a emplear, porque varían según cada época.

En la actualidad se utiliza con frecuencia el aerógrafo para aplicar pintura por aspersión y plantillas de material plástico, que dan un alto grado de uniformidad, pulcritud y perfección. Los nuevos materiales y herramientas suelen

20. “Pintura y Decoración de Casas”, en *Colección de artes, ciencias y oficios*, Vol. 44, Panamericana, Buenos Aires, SF, pp. 146-152.

facilitar bastante este tipo de trabajos. Pero debemos recordar que, tratándose de estarcidos, no siempre lo más perfecto es lo más hermoso.

Desde principios de 1900 se utilizó otra técnica que tuvo sus orígenes en el estarcido e intentó lograr el mismo efecto óptico que producen los empapelados. Nos referimos a la pintura decorativa aplicada mediante la utilización de rodillos de goma, con motivos superficiales en relieve. Al pintar con ellos se imprimía o sellaba el motivo en una franja continua. Para evitar chorreaduras de pintura, se lo podía utilizar únicamente en forma vertical, cubriendo con franjas paralelas toda la superficie. Se requería mucha pericia para aplicar la pintura en forma rápida y uniforme sin superponer los motivos. Su empleo se extendió hasta la década de 1970. Todavía es posible encontrar en la ciudad algunos ejemplos de este tipo de pintura, en antiguos comercios y hoteles de pasajeros.

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Tipos y variedades: Generalmente, los estarcidos son clasificados como pintura mural de carácter artístico, aunque la mayoría de estos trabajos eran realizados por operarios con especialización pero con escasa o nula formación artística. Una vez aprendido, el trabajo se efectuaba, en cierto modo, mecánicamente. La confusión en este punto proviene de que el estarcido, como ya se ha dicho, podía servir como marco de encuadre para pinturas alegóricas realizadas por maestros pintores.

Ya hemos comentado que no existen relevamientos sistemáticos ni clasificaciones anteriores de este tipo de trabajos decorativos. Por eso establecemos aquí un sistema de clasificación basado en observaciones propias. No se trata de una clasificación definitiva, ya que ésta puede ser perfectible en el futuro.

Para una mejor comprensión, dividiremos el material de estudio en dos grupos diferenciados: *estarcidos simples*, formados por uno o varios motivos repetidos, de tamaño variable, pintados generalmente en un solo color, y *estarcidos enriquecidos*, esto es aquellas guardas simples retocadas por pintores especializados que normalmente servían para acompañar pinturas artísticas aplicadas en cielorrasos y paredes. Cualquier tipo de estarcido estaba siempre enmarcado, por arriba y/o por debajo, por una estructura de una o más líneas continuas que variaban en cantidad, espesor y color. Estas *líneas de encuadre* son siempre

horizontales y paralelas. La cantidad de colores y el grado de complejidad de los motivos variaba según el uso y categoría de cada ambiente. Los motivos siempre formaban guardas continuas y en algunos pasillos y escaleras la decoración se limitaba a unas líneas paralelas de color que separaban el basamento oscuro, del desarrollo, que siempre era de color claro.

1- *Los estarcidos simples*: Son motivos alineados o entrelazados contenidos entre líneas paralelas de encuadre. Era un recurso sencillo para decorar cielorrasos y paredes. Fueron utilizados, entre 1880 y 1930, en edificios utilitarios y viviendas populares para decorar interiores de habitaciones, galerías de patios y zaguanes. Los motivos se disponen siempre en forma repetida y alineada. Podía emplearse un solo motivo - A - A - A -; o bien combinar otros de manera - A - B - A, o - A - B - C - B - A. Cada uno se vincula a partir de algún elemento puntual o lineal que indicara el final de la plantilla, aunque también podían vincularse mezclándose unos con otros, formando lacerías. Estos puntos o líneas servían de referencia al pintor.

Los estarcidos simples solían colocarse de tres maneras distintas:

Como guarda: motivos alineados o entrelazados colocados únicamente en el borde inferior del desarrollo de una pared. Hasta el momento no hemos encontrado guardas que decoren la parte superior de la pared, a la manera de un friso. Siempre que hemos detectado estarcidos en bordes superiores de paredes, verificamos que forman parte de recuadros.

Como recuadro: como su nombre lo indica, enmarcan toda la superficie de un cielorraso o del desarrollo de una pared. Los he detectado de dos tipos:

a) *Continuo*: motivos alineados o entrelazados similares a las guardas. Estaban ubicados a pocos centímetros del perímetro del desarrollo. También los he localizado en montantes de vanos, antepechos de muros y en cielorrasos.

b) *Con esquineros*: el recuadro está formado por una o más líneas de encuadre que recorren todo el perímetro. Al llegar a los ángulos, esas líneas se transforman en motivos especialmente complejos. Los he visto aplicados tanto en cielorrasos como en desarrollos de paredes. Es posible que las líneas de encuadre del recuadro se interrumpan en las mediatrices generando un pequeño detalle o rizo, similar a los motivos de las esquinas.

Como empapelado: motivo de grandes flores, tallos y espigas estilizadas que cubrían toda la superficie de la pared, desde el zócalo hasta el cielorraso, para lograr el efecto óptico de un empapelado. Generalmente se los aplicaba en

un solo color, aunque hemos visto trabajos con colores combinados.²¹ El diseño de los motivos solo se puede apreciar y distinguir con claridad a cierta distancia.

2- *Los estarcidos enriquecidos*: eran estarcidos simples realizados por artesanos especializados que los retocaban manualmente para producir distintos efectos. Tal vez el más conocido y generalizado sea el efecto de claroscuro, que se obtiene mediante la incorporación de sombras, luces y reflejos, a la manera de la técnica denominada *fileteado*. Estos retoques podían efectuarse a pulso o desplazando ligeramente las plantillas, utilizando en ambos casos pinturas de color más claro o más oscuro según el efecto que se deseaba lograr. Servían de complemento ornamental de artesanados decorados con pinturas artísticas, cuya temática solían ser escenas bucólicas y/o representaciones alegóricas, plantas, animales, ángeles querubines, escudos, etc. Las pinturas sencillas eran normalmente realizadas por los artistas *in situ*,²² aunque para trabajos de mayor envergadura o de difícil acceso solían trabajar sobre lienzos, que luego adosaban a los muros o artesanados pertenecientes a edificios de gran jerarquía. Con esta técnica fueron decorados los interiores de gran parte de las iglesias de Buenos Aires, construidas o remodeladas a principios de 1900. Hemos podido verificar algunos casos extraordinarios con estarcidos aplicados en sectores de fachadas exteriores revestidas de revoque símil piedra. Se los utilizaba para destacar frisos, pilastras o laterales de ventanas, ya sea en su versión simple o enriquecida.

Los estarcidos parecen cosa del pasado, y tal vez lo sean. Hoy, la mayor parte de los ciudadanos desconoce su existencia y su utilidad. Pero quien haya estado alguna vez frente a una pared pintada con esta técnica, seguramente recordará: una casa, un veraneo, personas, músicas. Y eso, más allá de los estarcidos, es lo que queremos recuperar.

21. Debo agradecer al Lic. Luis Stortini Gabor el haberme facilitado una fotografía de una habitación decorada con un interesante estarcido de este tipo, realizado a tres tintas.

22. El hall de acceso al Museo de la Ciudad tiene en sus paredes interesantes estarcidos enriquecidos que merecen ser intervenidos por restauradores profesionales.

CARLOS MORENO*



UN POCO DE HISTORIA PORTEÑA

UN POCO DE HISTORIA PORTEÑA

La ciudad de la Santísima Trinidad y el puerto de Santa María de los Buenos Aires fueron el lugar de una historia que por más de cuatro siglos marcó la memoria regional, no solamente dentro de sus límites políticos sino de una región con una cultura integrada que resistió muchos conflictos a lo largo de su historia.

El asentamiento fundacional de Don Pedro de Mendoza tuvo como objetivo acotar y proteger un ignoto territorio. Mendoza vino con más de 1.500 hombres, la mayoría de guerra, con sus caballos y perros: fue una empresa militar. El Real que construyeron fue una especie de precaria fortaleza cercada por un muro de tapia, con unas 150 varas por lado y una fosa con una palizada; adentro había ranchos destinados a ser viviendas y cinco iglesias. El Real no tenía carácter de asentamiento para colonizar, sino que pretendió ser un fuerte

* Arquitecto (UBA). Es docente e investigador. Ha participado en diferentes congresos y jornadas, ha asesorado a municipios y gobernaciones de las provincias. Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos), Comité Argentino: Secretario General (1993-1996), Vicepresidente 2° (1997). Vocal Titular de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (1991-1996). Asesor en temas de Patrimonio Arquitectónico de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (1997/99). Curso Superior de Preservación (CSPRPUR), Posgrado FADU UBA: Profesor Titular de Metodología de la Organización (1983-1998), miembro del Consejo Asesor de la Carrera (1993-1994).

punto clave para la defensa y ocupación del territorio. Entre los vecinos se encontraban también unas pocas mujeres y algunos labradores. Pasaron 5 años de hambrunas y penurias, como pudo dar testimonio el comerciante genovés Micer Pancaldo, quién llegó accidentalmente a la Trinidad y terminó cambiando sus preciosas mercancías por simples promesas. Esta tentativa terminó en 1541, la región aún no estaba madura y de la *plata* solo tenían el nombre de su ancho río.

Casi cuarenta años más tarde, en 1580, la nueva situación generada por las minas del Potosí y el avance conquistador desde el Perú hicieron necesario “abrir puertas a la tierra”. Así, Don Juan de Garay bajó desde Asunción con mozos de la tierra que tenían mayor capacidad para lidiar con la circunstancia americana. Trajeron vacas y ovejas, y del primer asentamiento pudieron aprovechar algunos caballos que habían quedado, los que en poco tiempo serían miles y originarían una de las principales riquezas de la región. Se había sembrado sin querer sembrar, y se cosechó una riqueza que dio forma a la zona por siglos.

La ciudad se organizó según los modelos usados en otras fundaciones de ciudades americanas: con un trazado en damero, una plaza mayor y “*ejido*” para la pastura comunal del ganado y leña. Don Juan de Garay dio legitimidad a esa ocupación en nombre del rey, y según ancestrales ritos cortó hierbas y tiró golpes de espada al aire desafiando a cualquier otro pretendiente, y tomó posesión de una tierra cuya mayor riqueza era la sustancia del suelo que alimentará al ganado y dará buenas simientes. No había comunidades indígenas que dominar y sí mucha tierra que trabajar.

En los primeros años, y por más de un siglo, la imagen de la ciudad debió ser como la de cualquier caserío, con paredes de tapia, techos de paja y estructuras de palos. El color sólo aparecía en los vestidos cada día más deteriorados, o en alguna “*colgadura*” en la sala de algún vecino. Todo se nutría del paisaje, un paisaje con mucha tierra, austero y sencillo. Entre los vecinos se organiza el Cabildo para tomar las medidas necesarias, administrar la ciudad y eliminar conflictos. Para el sustento de la ciudad se habían repartido suertes de estancias en la campaña y chacras de pan para llevar el abastecimiento de trigo, hortalizas, leña y demás.

En 1664 la ciudad contaba con poco más de 200 vecinos; para 1708 este número había aumentado a 8.908 habitantes. Medio siglo más tarde, el crecimiento va acelerándose y llega a los 22.000, una cuarta parte de los cuales eran esclavos y mulatos.

A lo largo de muchos años la ciudad fue sólo una aldea olvidada en un

extremo del Virreinato del Perú. Una ciudad con puerto en una región conflictiva, un lugar de *posibilidades y prohibiciones*, de restricciones al comercio; pero que pese a todo logró sobrevivir. El gran cambio en posibilidad se dio a partir de la organización del Virreinato del Río de la Plata en 1776. Junto a los primeros virreyes vinieron las instituciones y administraciones de la Ilustración. Se dividió la ciudad en barrios, con comisarías para su administración y policía. A partir de 1788 se obliga a los vecinos que querían construir a presentar los planos para su aprobación oficial en el Cabildo.

A fines del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, Buenos Aires registró un notable aumento de la población, superando los 70.000 habitantes. Los inmigrantes que llegan en grandes cantidades van dando un nuevo perfil sociocultural a la ciudad. En la entrada del Riachuelo surgió un caserío de precarias construcciones sobre pilotes; aún en 1855 La Boca era considerada como un lugar aparte de la ciudad, con su juzgado de campaña. La expansión de la ciudad fue un proceso continuo que llegó, por 1950, a los 3.000.000 de habitantes.

Las antiguas chacras fueron fraccionadas para poder ser manejadas por un labrador y su familia. Este fraccionamiento siguió, y así fue como inmigrantes que habían llegado a vivir en conventillos pudieron tener sus propios lotes de 10 varas de frente. La mayor parte de las viviendas construidas en Buenos Aires entre 1870 y 1930 son las conocidas *casas chorizo*, una tipología con antigua historia. Casas entre medianeras con una gran adaptación a los distintos gustos y necesidades. Se podía empezar por una simple pieza con la esperanza de transformarla en una casa con patio, cocina atrás y un retrete al fondo. Muchas veces se dejaba en el frente un espacio para ser la sala, pero que casi siempre terminó siendo un simple jardín con un limonero, malvones y hortensias. La casa chorizo es el mejor ejemplo de una arquitectura adecuada a las posibilidades y esperanzas. Con los años, la ciudad fue introduciendo otros tipos de viviendas, como los edificios de renta para la clase media, o los barrios de casas baratas con pocas posibilidades de expansión pero que facilitaban la privacidad de la familia. Estos conjuntos habitacionales formaban pequeños barrios que aún conservan su vigencia. Junto a esta sencillez arquitectónica, en algunas zonas se construyeron casas de mejor calidad a la usanza de fines de siglo. Buenos Aires quería ser un poco Europa, e hizo enormes intentos tanto en lo privado como en lo público para serlo.

La ciudad de Buenos Aires y su campaña formaban una unidad vital. Un

lugar que como puerto y puerta hacia el interior se integró con muchas culturas distintas y llegó a ser una ciudad *cosmopolita* que hoy necesita reencontrarse con sus raíces.

El patrimonio cultural que ha sobrevivido está constituido por manifestaciones del hombre porteño en una permanente interacción vital con el medio que formaban el Río de la Plata y la Pampa. El patrimonio como testimonio de una cultura tiene diversas escalas en sus manifestaciones y, por tanto, en los mensajes que puede transmitir. Desde las fotografías a escala individual, pasamos a una escala de ciudad representada por avenidas como la de Mayo, Corrientes o la calle Florida, la Vuelta de Rocha o Parque Avellaneda, Mataderos o el Jardín Botánico. La ciudad también tiene otra escala más general, la de país, dada por las terminales de trenes, los edificios públicos como Casa de Gobierno o el Congreso Nacional, que pese a ser referentes fundamentales para la memoria porteña son actualmente referentes de dimensión nacional.

Creemos que el objetivo de la conservación del Patrimonio Cultural debe plantearse en función de servir al vecino. Un bien es bueno y útil a la comunidad en tanto es referente de su actividad humana. El bien cultural tiene un soporte tangible y a veces parece que éste fuera el objetivo real de la conservación; sin embargo, el mismo no es más que un medio que sirve a las vivencias humanas para ser transmitidas a otros hombres y a otros tiempos, para *transcender* sus propias circunstancias culturales.

Mucho se habla de la calidad de vida, y casi siempre se compara su nivel en referencia a términos materiales. Muy pocas veces se habla de los valores espirituales del hombre y de su importancia en la vida humana, y en particular la que tienen la identidad y raíces del hombre y su comunidad para su propia dignidad, y por lo tanto la del pueblo, especialmente en estos momentos donde el viento de la globalización tiende a ser huracán.

Es importante para los porteños que tengamos clara nuestra identidad, y para ello, en cada *mensaje* que nos dan los referentes de la memoria debemos conservar un valor ético que nos hable de autenticidad. Muchas veces se muestra como memoria solamente aquello que se ha destacado por su excelencia, y en Buenos Aires hay mucho ejemplar, pero nos olvidamos que por cada uno de estos referentes hay cientos o miles que expresaban la vida de la gente en su dimensión de vida cotidiana, que probablemente no tuvieron mucho bronce ni decorados refinados, pero que en su sencillez pueden *contener el afecto* que nos trae a la memoria un patio en una casa de barrio, o las intensas campanillas

azules a lo largo de los alambrados del ferrocarril. Buenos Aires es algo más compleja que la excelencia de sus formas, y para ser comprendida y asumida debe ser una memoria de todos.

En nuestra circunstancia cultural actual se hace imprescindible una reflexión profunda respecto de *por qué* conservar el patrimonio cultural. Algo que nos deja dos opciones: la búsqueda de la autenticidad como bienpreciado, o el desarrollo de la cultura del espectáculo, tan funcional a muchas de las propuestas de la sociedad actual, especialmente cuando la cultura se ve solamente como un recurso turístico y no como la expansión de una comunidad.

La voluntad de conservar los referentes culturales consiste en hacerlos *trascendentes* a su circunstancia original, transformándolos en parte de la memoria colectiva. Este es un objetivo muy diferente del que los originó. A menudo la interacción entre el objeto y su nueva circunstancia alcanza a tener un mensaje distinto e incluso contradictorio. En este caso se requiere una delicada operación de discernimiento, para reconocer el mensaje original y hacerlo comprensible a los ojos contemporáneos. Sin embargo, en muchos casos estaría más acorde con la dignidad humana y de la propia comunidad asumir la decisión y la tristeza de permitir la muerte de un bien cultural. Bienes que habiendo *excedido su circunstancia vital* pueden resultar totalmente desnaturalizados o, quizás peor, transmitir un mensaje distorsionado, convirtiéndose en una caricatura de la memoria.

La relación del *patrimonio y el sentido democrático de la cultura* en gran parte de los referentes culturales no es comprendida por la gente, que los ve como cosas lejanas a sus necesidades, pues se destinan escasos recursos para *transmitir el mensaje* que de ellos surge. Por lo tanto, éstos quedan solo para la comprensión de personas con elevado perfil educativo. Creemos que, en gran parte, *la razón de conservar el patrimonio se pierde si la gente no lo entiende*. No se debe continuar creyendo que el tema del patrimonio se trata tan solo de fisuras, polillas o humedades. Las inversiones destinadas al mismo deben contemplar una parte para el perfeccionamiento y la democratización de la comprensión del mensaje que éste lleva especialmente a través de la educación.

Los testimonios del pasado, que hoy *son mensaje* y tienen un significado singular, fueron usados con frecuencia a lo largo de nuestra historia como instrumentos para reforzar determinadas ideas. De esto vamos a encontrar muchos ejemplos en la arquitectura, en cuanto es soporte de la cultura por su naturaleza de material tangible y relativamente trascendente a la dimensión

del tiempo de la vida humana. La época colonial, el desarrollo de la sociedad liberal y el rechazo a lo colonial, más tarde el nacionalismo y lo neocolonial; todos con referentes que a veces permanecen y que hoy son testimonio de esta historia con significados que van y vienen.

El hombre debe considerar como uno de sus derechos fundamentales el reconocimiento y goce espiritual de sus raíces, expresadas en el patrimonio cultural, del cual es depositario para las generaciones futuras.

PROPUESTA DE RECONOCIMIENTO Y CONSERVACIÓN

Una propuesta saludable que sería útil a un criterio democrático del patrimonio para toda la ciudad y que podría ser implementado en corto plazo sería hacer un inventario de edificios con características histórico-culturales en los barrios de la ciudad de Buenos Aires, que podrían ser destinados a *centros administrativos culturales* de cada barrio. En relación con un futuro ordenamiento de la administración de la Ciudad Autónoma, descentralizando funciones y reforzando identidades barriales, consideramos de utilidad la realización de un reconocimiento y puesta en valor cultural de los edificios y sitios comprendidos. Para ello, sugerimos lo siguiente:

1- Localización de referentes significativos en los distintos barrios, incluyendo aquellos de menor carácter, que podrían ser alternativa. Comenzando por un inventario de los que son propiedad del Gobierno de la Ciudad en forma parcial o compartida: Chacra de los Remedios, Villa Ambato, Casa Marcó del Pont, Quinta Comastri, Administración de los Mataderos, Administración del Jardín Botánico, etc. incluyendo algunos edificios escolares que usan parcialmente los edificios históricos: Parque Rivadavia, Escuela Devoto u otros casos particulares.

2- Localización de los referentes significativos por su carácter y posición relativa que actualmente están administrados por Femesa. En distintas provincias se han realizado concesiones de instalaciones ferroviarias a distintos organismos nacionales o municipales, los cuales en gran parte han encarado refuncionalizaciones: Monte Caseros en Corrientes la estación terminal, estaciones terminales en la ciudad de Mendoza, talleres de locomotoras en Junín, estaciones y talleres de locomotoras en Tucumán, etc. La ciudad de Buenos Aires cuenta con espacios significativos en diversos barrios: Area 1885 en la

estación Constitución; galpones en la estación Once; galpones y talleres en la estación Liniers; estaciones y anexos en Retiro; talleres y playas en Caballito; estación Solá, etc. La potencialidad de este patrimonio *desactivado o en usos secundarios* podría descomprimir el desarrollo de las áreas circundantes y dar respuesta a muchas necesidades barriales.

3- En orden de definir la potencialidad de los edificios y sitios se deben realizar los siguientes estudios: 1- antecedentes de dominio (catastro); 2- análisis de factibilidad según su ubicación relativa y accesibilidad; 3- capacidad de los espacios para distintos usos, posibilidad de completarse; 4- factibilidad económico-tecnológica; 5- etapas de la ocupación; 6- factibilidad económico-financiera; 7- análisis de la imagen desde el barrio (negativa-positiva) y medios de revertir la imagen.

4- Los referentes deben ordenarse según su posibilidad de respuesta a las necesidades de la administración.

5- Es fundamental realizar acciones culturales para ir estructurando la puesta en valor cultural de los distintos referentes, como una forma de apropiación por parte de la comunidad.

RAÚL E. PICCIONI*



TESTIMONIOS VIVOS DE LA MEMORIA CIUDADANA

TESTIMONIOS VIVOS DE LA MEMORIA CIUDADANA

A comienzos del año 1984, en el Museo de la Ciudad decidimos buscar una manera de rescatar parte de la historia de la ciudad que se estaba perdiendo irremediablemente.

Tomamos conciencia de que debíamos hacer algo más, aunque fuese poco, para frenar una parte de la destrucción que venía sufriendo esa memoria viva de nuestra ciudad al ir desapareciendo muchos de los testimonios que formaban justamente fragmentos de esa memoria colectiva. Pero también nos dimos cuenta de que no contábamos ni con las herramientas legales ni con los recursos económicos necesarios para impedir tan importante pérdida. Comprendimos que sin la participación de la comunidad, aunque sólo fuese una pequeña parte de ella, poco era lo que podíamos hacer. Era necesario entonces buscar una manera de que por lo menos esa fracción de la población de Buenos Aires participara de este rescate y tomara conciencia de que ellos eran también, en gran parte, los responsables de esos cambios.

* Arquitecto y Licenciado en Historia de las Artes (U.B.A.). Investigador del Museo de la Ciudad, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Docente de la Cátedra "Historia del Arte Argentino I", en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Investigador del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Docente de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Partiendo de esta realidad es que decidimos buscar algo que los hiciese participar de manera activa, y rescatar así algo más de nuestra ciudad.

En función de todo esto surgió la idea de otorgar un estímulo para aquellos que hacían el esfuerzo de mantener una parte de nuestra memoria común. Entonces se decidió crear un premio, algo que de alguna manera convertiría a los edificios, locales comerciales, viviendas etc., en referentes de ese pasado que aún se mantenía vigente. Por lo tanto, los propietarios, administradores, comerciantes, inquilinos, serían reconocidos con este premio. Los denominamos entonces “*Testimonios Vivos de la Memoria Ciudadana*”, y para celebrarlo se decidió hacerlo todos los años en un acto en la sede del Museo de la Ciudad. La fecha coincidiría con la Semana de Buenos Aires, momento en que se conmemora el aniversario del santo patrono de Buenos Aires, que el museo festeja desde hace muchos años. La distinción sería un diploma de reconocimiento, el cual se entregaría en una de las tardes de esa semana de Buenos Aires.

Teníamos la certeza de que al entregar estos premios, al menos los propietarios o administradores de esos bienes se sentirían, de alguna manera, reconocidos por el esfuerzo que el mantenimiento de los mismos les ocasionaba. De esta manera, también tendrían el apoyo de una institución oficial de la ciudad a la cual podrían acudir en casos de complicaciones o amenazas al bien que cuidaban.

Detrás de este acto se escondían otros objetivos. Por un lado, realizar un relevamiento y reconocimiento de obras no muy difundidas. Era otra forma de ir conociendo nuevos lugares dentro del trazado porteño, de ir definiendo etapas y modelos arquitectónicos de los cuales sabíamos muy poco. Esto nos daría un importante cúmulo de información, producto no sólo de los datos que nos fuesen dando sus moradores, sino también de la documentación que nosotros pudiésemos relevar en la bibliografía y en distintas fuentes.

Por otro lado, esta tarea tenía una faceta educadora y formativa. Pensábamos que no todas las personas que trabajaban o habitaban en estos “*testimonios urbanos*” conocían el valor de los mismos, y menos que éstos representaban un capítulo importante en el crecimiento histórico de Buenos Aires. Por lo tanto, la distinción servía para concientizar a los mismos acerca del valor que dicho ejemplo encerraba, y de esta manera queríamos hacerles tomar conciencia de que, por humilde que fuese dicha construcción o comercio, representaba ese pasado viviente. Creíamos que todo esto los llevaría a cuidarlo y conservarlo en mejor estado, y si por alguna razón tuvieran que modificarlo, lo harían tratando

de no destruirlo o deformarlo. Además, seguramente consultarían a algún profesional sensible a reconocer dicho valor. En fin, pensamos que todo esto los haría sentir más orgullosos de su bien y aumentaría el valor afectivo que ya sentían por el mismo.

En noviembre de 1984, durante la correspondiente Semana de Buenos Aires, entregamos los primeros veintitrés diplomas a los *Testimonios Vivos de la Memoria Ciudadana*.

Esta primera serie estaba integrada únicamente por locales comerciales, que en ese momento constituía nuestro principal objetivo. Eran bares, restaurantes, confiterías y otros rubros. De todos ellos podemos mencionar, en especial, a las confiterías El Molino, Las Violetas, La Ideal, los cafés Tortoni, La Puerto Rico y el Bar Suárez. Es paradójico que, si bien los premiamos para protegerlos, hace quince años casi nadie dudaba de que estos tan reconocidos lugares continuarían existiendo muchos años sin que hubiese una remota posibilidad de que desaparecieran. Pero esto no fue así; a los pocos años desapareció el Bar Suárez en la Boca, y este año, pese a los reclamos de muchos, cerraron sus puertas las confiterías Las Violetas y El Molino.

Ese interés por distinguir prioritariamente a los locales comerciales tenía su razón de ser. Como hemos visto, éstos, por razones económicas, eran los más propensos a modificarse o desaparecer, debido a las variaciones de los hábitos de consumo, de las modas y a la desaparición del tipo de mercaderías allí vendidas por no ser ya tan necesarias para la vida.

Los primeros elegidos, en mayor medida, eran ejemplos reconocidos, pero junto con ellos premiamos a otros mucho menos difundidos, aunque no por ello menos representativos de una época determinada. Es más, a muchos de ellos no los conocíamos, y surgieron de consultas con diferentes colaboradores de nuestro museo.

Tampoco buscábamos destacar una época en particular, ni determinamos la antigüedad mínima que debía tener el ejemplo elegido para ser digno de dicha calificación. Nos importaba que representara a la época en que fue concebido y que la mantuviese, dentro de lo posible, en su mayor parte. Es así que los comercios premiados correspondían tanto a las primeras décadas de este siglo, como la confitería El Molino, como a los años más recientes, caso década de 1950. La Casa Klinger, en la Avenida Santa Fe 1578, era un digno ejemplo de ello. Con ese mismo criterio, podríamos haber elegido en esa ocasión algún ejemplo importante de los años '60 o del siglo pasado, si aún se conservara.

Al año siguiente decidimos seleccionar no sólo locales, y entonces incorporamos a la lista distintos edificios. Pensábamos que era necesario tener una muestra de la arquitectura pública y privada de la ciudad a lo largo de los dos últimos siglos, dado que son cada vez menos los correspondientes al siglo pasado y principios de éste que se conservan. No recurrimos tampoco en este caso a las obras paradigmáticas, pues éstas ya cuentan, en general, con el reconocimiento público. Buscamos las otras, ésas a las que la historia de la arquitectura les dedica pocos espacios, y a las cuales consideramos que era ya hora de que se les reconozca su lugar. Entre los ejemplos más sobresalientes de esa segunda entrega estaban el Cine Luxor (Lavalle 669) y el edificio *Art Nouveau* de la calle Paraguay 1330.

Desde el primer momento seleccionamos ejemplos que en realidad habían modificado su función original, siendo reemplazados por otro rubro, como fue el caso de la Casa Brighton, que se convirtió en el Restaurante Clark's (Sarmiento y Florida), y la tienda Encaje de Bruselas en la disquería El Supermercado del Disco (Carlos Pellegrini y Lavalle), porque consideramos que esta modificación se había efectuado manteniendo gran parte del mobiliario original. En ambos casos utilizaron los locales que antes correspondieron a tiendas, y se adaptaron a su nueva función, conservando gran cantidad de las partes originales y el clima del anterior, adaptándolos, uno a restaurante y el otro para la venta de discos.

Pero el tercer año decidimos incorporar otras intervenciones contemporáneas en diferentes edificios, llámense reciclajes, puestas en valor u otras formas. Comprendimos que los tiempos actuales obligaban a transformar a algunos de ellos, incluso cambiarles la función, el equipamiento y hasta modificar parte de su estructura original. Esto podía efectuarse de diferentes maneras, pero si se hacía respetando el edificio original era digno de ejemplo, y por lo tanto merecía la distinción.

De esta manera, además de estos locales mencionados, reconocimos los trabajos realizados en viviendas de la zona de San Telmo para adaptarlas a la enseñanza, como la Universidad Kennedy, o la transformación en galería del viejo edificio neocolonial del diario *La Nación* (Florida y Sarmiento).

En un par de ocasiones, los diplomas recayeron en casos muy especiales. En noviembre de 1989 premiamos el arreglo de las vidrieras de la casa de telas Bozart (Paraguay 1140), porque éstas, a lo largo de su larga trayectoria, lograron mantener una unidad de estilo que las hacía inconfundibles, y por esta

misma razón también pasaban a ser recuerdos vivos que identificaban lugares de la ciudad. Y entre los elegidos de 1996 incorporamos un jardín realizado en la planta baja del edificio de oficinas de la empresa Pérez Companc, porque también entendimos que esta obra contemporánea creaba un lugar especial en el centro de Buenos Aires y había sido ya adoptada por una enorme cantidad de habitantes de la urbe porteña para sus descansos laborales.

A estos ejemplos poco habituales hay que sumarles las construcciones neorrománicas que sirvieron para ubicar los transformadores de la ex compañía Italo-Argentina de electricidad y el arreglo del kiosco de música ubicado en las Barrancas de Belgrano, que había sido destruido por un incendio.

Durante los años 1986, 1987 y 1988, además de la Semana de Buenos Aires en el mes de noviembre, decidimos entregar también estas distinciones en el mes de abril, siguiendo una programación del museo especialmente diseñada para esos días, aumentando así nuestro muestrario arquitectónico.

Al efectuar uno de los primeros balances, luego de un par de años, descubrimos que los restaurantes, bares y farmacias eran los que se mantenían con menores cambios.

Consultamos a algunos de los propietarios de estas farmacias, y en su gran mayoría nos respondieron que en realidad el mobiliario se adaptaba bien para esa función y no había razones para modificarlos. En gran número, estos muebles tenían decoración *Art Nouveau*. Son ejemplos significativos las farmacias Verone (Beruti 3100), Hudson (Av. Rivadavia 8059) y Bonpland (Paraguay 5301). Lamentablemente, no logramos impedir que algunas desaparecieran, no por modificaciones en sus locales, sino por el cierre de las mismas. Algunas cerraron porque alquilaban y debieron recurrir a un nuevo local, para el cual el mobiliario no podía adaptarse; fue el caso de la farmacia Landoni (Av. Cabildo 3511), y en otras, diferentes razones provocaron la desaparición.

No siempre fue fácil convencer a las personas responsables de los lugares premiados para que se acercasen al museo a recibir su diploma. Algunos porque desconfiaban de la validez del premio y por la falta de experiencias similares (no es muy común en nuestro país que se premie el esfuerzo por conservar la memoria). Otros porque eran indiferentes a esta idea de conservar nuestro pasado y al valor de la arquitectura en sí misma; todo lo que querían era una retribución económica. Todo esto nos obligó a realizar grandes esfuerzos para convencerlos, y pese a ello algunos nunca lo entendieron.

También nos dimos cuenta, en esos balances, de que en un principio la

mayor parte de los ejemplos se ubicaban en la zona del centro de la ciudad; es así que poco a poco empezamos a buscarlos en los distintos barrios.

En la entrega misma de los diplomas se verificaba mucho de lo que nos habíamos propuesto. En principio, contamos con una buena asistencia a lo largo de estos quince años, sumándose más personas a lo largo del tiempo. Ya no asistían sólo los premiados, sino que empezaron a concurrir parientes y amigos. Si se trataba de un edificio de viviendas, comprobamos que empezaban a asistir varios de sus propietarios. Habíamos reunido en un solo lugar a los funcionarios de grandes bancos internacionales junto con administradores de consorcios y empleados o propietarios de pequeñas tiendas o bares. Los grandes edificios de arquitectura paradigmática y consagrada, con pequeños representantes barriales. Pero ambos, en igual medida, eran parte de esa memoria que queríamos rescatar, en la cual no importaban los valores económicos ni el tamaño, ya que todos valían por igual.

Esa simpática reunión era la oportunidad para conversar con los responsables de las obras, permitiéndonos concientizarlos acerca del valor que sus bienes representaban, en especial si pensaban realizar cambios, tal vez innecesarios, en el mismo. También esto les servía para defenderlos de las presiones de algunos de sus copropietarios que no compartiesen estas ideas proteccionistas. Si bien esto no era todo lo eficaz que hubiésemos querido, les habíamos dado una herramienta para poder sostener sus ideas ante sus vecinos.

En el caso de los edificios en manos del Estado, el premio tenía un rol más complejo, pues debía ser un instrumento para sensibilizar a las autoridades de turno, a fin de evitar la destrucción por ignorancia o por simples intereses personales.

En las grandes empresas privadas, estos cambios están por lo general sujetos a que el edificio muchas veces es incompatible con las necesidades económicas de la empresa. Pero muchos entienden que respetar es una imagen positiva que puede ser incluso explotada comercialmente. Pero no lo es en la mayoría de los casos. Varios, en cambio, aprovecharon el premio para hacer publicidad con él. Es el caso de La Imprenta, que reprodujo el diploma y lo publicó en la revista *Gente* como agradeciendo al museo la distinción, o la librería El Ateneo, que mencionaba el premio en un calendario que se entregaba gratuitamente a los clientes. Otros exhiben orgullosos el diploma en sus locales, haciendo más público este mensaje.

Pero no siempre todo es positivo. En estos años pudimos ver que algunas

veces tanto esfuerzo no fue correspondido. A lo largo de estos quince años hemos visto desaparecer ejemplos, en especial locales. Algunos de ellos eran muy significativos para la memoria de la Ciudad por su trayectoria y lo que representaban. Los ejemplos de Record (Av. Santa Fe 2461), el Bar Suárez (Alte. Brown 939) y la tienda Marymor (Av. Santa Fe 3701), entre otros, son claros y elocuentes. También hemos visto cerrar Las Violetas y El Molino, esperando que aún exista una solución para ello. Otros, no tan conocidos, fueron dignos ejemplos de determinadas épocas, como Casa Klinger, (década de 1950); por diversas razones, quizás una época no muy aceptada por el gusto porteño, de la cual quedan reducidos ejemplos en el área comercial.

En un par de oportunidades premiamos dos veces el mismo ejemplo, como en el caso del Mercado Norte. En la primera ocasión porque se conservó con su característica y función original. Pero al poco tiempo fue adquirido por otra empresa comercial, que no tenía intención de seguir con el mercado sino de instalar allí el supermercado. Pensamos que éste sería demolido, como lo hicieron con el viejo Mercado de Abasto. Sin embargo, la sensibilidad, tanto de los arquitectos Lier y Tonicogony, como de los propietarios (Casa TIA), sirvió para que se reciclara, conservando la mayor parte del mismo, incluso con pocas modificaciones. La calidad material del ejemplo también lo posibilitó.

En total, hemos premiado doscientos treinta y cuatro ejemplos. De ellos, seis son viviendas individuales y veintiocho viviendas colectivas. Entre ellas, las más destacadas son el pasaje Gral. Paz (Ciudad de la Paz 561), Casa Rivadavia (Rivadavia 1167) y edificio Kavanagh (Florida 1934). Edificios públicos oficiales fueron diez, como los de Radio Nacional (Maipú 555) y el Banco Central (San Martín 216 y 275); iglesias, siete, y como ejemplos podemos mencionar a la Basílica de San José de Flores (Av. Rivadavia 6950), la Iglesia Anglicana de San Salvador (Av. Crámer 1816) y la Catedral Anglicana de San Juan Bautista (25 de Mayo 282).

Entre los locales, trece de ellos son bares, diez farmacias, ocho cines y teatros, así como muchos otros ejemplos que resultaría muy extenso detallar.

También hemos distinguido a algunos de los profesionales, arquitectos o ingenieros, que por su sensibilidad y profesionalismo hicieron que sus obras se destacaran sin destruir las anteriores, respetándolas al máximo. Entre ellos, podemos mencionar a Mario Roberto Alvarez, el estudio Sánchez Gómez, Manteola, Santos y Solsona, Arturo J. Dubourg y otros. Algunos profesionales que no les correspondía la distinción, sin embargo, asistieron al acto al saber

que sus obras habían sido premiadas.

En el año 1994, diez años después de haber instaurado el premio, organizamos la primera exposición donde, mediante fotografías y objetos prestados por los mismos premiados, mostrábamos al público esa memoria viviente. Lo hicimos en la misma sede del museo.

Sin embargo, sería muy importante registrar todo este esfuerzo en un libro que mostrase gráficamente esa memoria colectiva y pudiese llegar a muchas más personas que las aquí mencionadas. Pero para ello deberíamos contar con el aporte de algún *sponsor*, alguien que entienda la importancia de estos “*Testimonios Vivos de la Memoria Ciudadana*” y lo financie. Esperemos que esto se concrete en breve tiempo.

3. PATRIMONIO: VISIÓN JURÍDICA E INSTITUCIONAL

MARCELO ALVAREZ*
N. PATRICIO REYES**



EL PATRIMONIO SEGÚN EL MERCOSUR

EL PATRIMONIO SEGÚN EL MERCOSUR

En el actual contexto de globalización se presentan una serie de movimientos diversificadores y diferenciadores que han tornado más compleja la trama de relaciones entre países y sociedades; es aquí donde deben ubicarse los diversos proyectos de *integración regional* que se están desarrollando en diversas partes del mundo. Desde luego, la Unión Europea surge como paradigmática en términos de su trayectoria; sin embargo, en América Latina pueden mencionarse antecedentes como la OEA (1948), el Mercado Común Centroamericano (1958), Alalc –Asociación Latinoamericana de Libre Comercio– (1960), el Pacto Andino (1969), el Sela –Sistema Económico Latinoamericano– (1975), y Aladi –Asociación Latinoamericana de Integración– (1980). En la actualidad, los acuerdos más avanzados son el Nafta (en América del Norte), Apec (en

* Lic. en Ciencias Antropológicas (UBA). Investigador en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Profesor en la Facultad de Medicina (UBA). Master en Cultura Argentina (INAP). Posgrado en Control y Gestión de Políticas Públicas (FLACSO-INAP). Vicepresidente de la Asociación Latinoamericana de Antropología; miembro por Argentina en el Consejo Permanente de la Unión Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas (IUAES).

** Lic. en Ciencias Políticas (UCA). Lic. en Artes (UBA). Investigador en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Master en Gestión y Políticas Culturales (INAP). Posgrado en Control y Gestión de Políticas Públicas (FLACSO-INAP).

Asia) y el Mercosur (en Sudamérica).

El *regionalismo abierto* define esta estrategia de conformación de bloques para potenciar la competitividad de la producción regional, paralela a la apertura de las economías nacionales hacia el mundo, tanto al intercambio de mercaderías como al ingreso de capitales y tecnologías.

El Mercosur (Mercado Común del Sur) es la iniciativa de integración regional iniciada por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay el 1° de enero de 1995, la cual ha asociado a Chile y Bolivia a través de acuerdos de libre comercio. Los cuatro países firmaron el Tratado de Asunción en 1991, aunque Argentina y Brasil ya habían establecido una agenda de acercamiento desde las firmas del Acta para la Integración Argentino-Brasileña que dio lugar al Programa de Integración y Cooperación Económica (1986) y al Tratado de Integración, Cooperación y Desarrollo (1988). Los acuerdos de libre comercio de Chile y Bolivia fueron firmados en 1995 y 1996, respectivamente.

A partir del Tratado de Asunción y del Protocolo de Ouro Preto (1994) se fueron formalizando algunas instancias de gestión intergubernamental con capacidad decisoria (el Consejo del Mercado Común), ejecutiva (el Grupo Mercado Común y sus Subgrupos de Trabajo) y directiva (la Comisión de Comercio). También se desarrollaron espacios de interacción en el plano legislativo, como la Comisión Parlamentaria Conjunta, y más concretamente en el sector de la cultura, el Parlamento Cultural del Mercosur (Parcum), con el objetivo de constituir un marco normativo que facilitara las políticas tendientes a *promover la integración cultural* (octubre 1996).

Si bien el eje del proceso de integración, hoy por hoy, pasa por las negociaciones económicas y comerciales entre sectores específicos, otros temas como la educación, la cultura, el turismo y el medio ambiente han dado lugar a diferentes encuentros. Diversos actores y organizaciones de distinto carácter han comenzado a implementar en el nivel de “lo regional” sus estrategias horizontales de relación, intercambio y cooperación: las comunidades científicas y universitarias (por ejemplo, el Grupo de Montevideo o Adiru, la Asociación de Integración Regional Universitaria creada por iniciativa del acuerdo Crecenea / Litoral y Codesul / Forum Sul); los colectivos profesionales (el Grupo de Integración del Mercosur de Contadores, Economistas y Administradores; la Comisión de Integración de Agrimensura, Arquitectura e Ingeniería); los movimientos sociales: feminismo, indigenismo, ruralismo; los colectivos artísticos: encuentros de sociedades de gestión de los artistas, intérpretes, actores y direc-

tores de teatro, etc., así como diversas instituciones y organizaciones no gubernamentales, como la *Plataforma Cultural del Mercosur*, auspiciada por las Casas de Cultura de Santo Tomé y Sao Borja, o el Centro BORGIANO de Curitiba. En 1995 se crea en Asunción la red de Mercociudades, con el objetivo de “dinamizar el intercambio técnico e institucional entre sus miembros y defender el punto de vista de las ciudades de la Red en las decisiones del Mercosur”. Los gobiernos locales se propusieron impulsar redes temáticas a través de comisiones de trabajo sobre diversos tópicos: ciencia y tecnología, desarrollo económico local, desarrollo social, medio ambiente, cultura, turismo. En el Acta Fundacional, se escribe: “las ciudades constituyen espacios de interacción humana de importancia creciente, y sus organizaciones administrativas representan entidades activas de participación política que no pueden estar ajenas a la globalización de las relaciones internacionales”.

Dentro del sector oficial cabe mencionar que en la Reunión del Grupo Mercado Común realizada en Brasilia en 1992 se creó la Reunión Especializada de Cultura, con la función de “promover la difusión de la cultura de los Estados Parte, estimulando el conocimiento mutuo de valores y tradiciones, tanto por medio de emprendimientos conjuntos cuanto mediante actividades culturales regionales”. En 1995 el Consejo del Mercado Común constituye un espacio de mayor jerarquía: la Reunión de Ministros de Cultura (o funcionarios de jerarquía equivalente), con la función añadida de presentar a ese Consejo propuestas de cooperación y coordinación en el campo de la cultura (hasta este momento se realizaron seis encuentros en las siguientes sedes: Canela, Brasilia, Punta del Este, Asunción, Montevideo y Buenos Aires).

En estas reuniones se acordaron entendimientos y proyectos comunes en diversas áreas (entre ellas: capacitación, redes de información cultural, formación artística, industrias culturales y legislación). Sin embargo, los documentos del Mercosur Cultural –concretamente, las Actas firmadas y el Protocolo de Integración Regional aprobado en Fortaleza en diciembre de 1996– priorizan la acción sobre el ámbito de la cultura de bienes situados, lo cual tradicionalmente se ha constituido como *el patrimonio*: la arquitectura histórica, los museos y sus contenidos (las *bellas artes*).

Esta conceptualización patrimonial presenta una historia con sus versiones en los países integrantes del Mercosur, si entendemos que el patrimonio cultural ha sido una de las primeras y más destacadas áreas de trabajo de la política cultural de los Estados liberales de principio de siglo. En ese entonces,

en todos los países del Mercosur, se consideraba que las naciones –para alcanzar un grado importante de desarrollo– debían encarar desde el Estado no sólo un proceso masivo de educación y obras públicas, sino también rescatar todo aquel patrimonio histórico y cultural que identificaría a sus habitantes como integrantes de una comunidad nacional sentida como propia.

En tal sentido, la creación y puesta en funcionamiento de ciertas instituciones paradigmáticas como las Bibliotecas, Museos y Archivos Nacionales se constituyen en principales líneas de acción estatal. De la misma manera, la sociedad civil comenzará a generar un campo intelectual donde la prevalencia de historiadores y hombres de letras vendrá a constituir la punta de lanza de una estrategia tendiente a avanzar y recuperar un espacio identitario que se considera tan importante de ser trabajado como el espacio territorial tendiente a ser colonizado y explotado. La avalancha de historiadores sobre los recientes pasados nacionales y de los escritores sobre la propia idiosincrasia cultural nacional se plasmarán, por ejemplo, en las primeras historias culturales que fueron apareciendo.

La *década del treinta* será importante para los países del Mercosur, por el surgimiento de nuevas instancias de protección de su patrimonio cultural. En la Constitución brasileña de 1934, en el artículo 10, ítem III, se establece que: “Compete concurrentemente a la Unión y a los Estados: III- proteger las bellezas naturales y los monumentos de valor histórico o artístico, pudiendo impedir la evasión de obras de arte”. En la Carta del Estado Novo (1937), la preservación del patrimonio cultural y de la naturaleza estará regulada por el art. 134, que dispone: “Los monumentos históricos, artísticos y naturales, así como los paisajes o los locales particularmente dotados por la naturaleza, gozan de la protección y de los cuidados especiales de la Nación, de los Estados y de los Municipios. Los atentados contra ellos cometidos serán equiparados a los cometidos contra el patrimonio nacional”.

En diciembre de ese año, se convierte al Instituto Cairu (encargado de preparar una Enciclopedia Brasileña) en el Instituto Nacional del Libro del Brasil, cuyas funciones serían mucho más amplias que las del anterior: no sólo se encargaría de hacer la Enciclopedia y el diccionario de lengua nacional, sino también de organizar un sistema de bibliotecas públicas, promover el lanzamiento de obras reconocidas, publicar la bibliografía nacional, realizar ferias del libro nacional y otorgar premios. Por ese entonces se crea también, de acuerdo con la Ley 378, el Servicio del Patrimonio Artístico Histórico Nacional

(SPHAN), que será el antecedente más remoto de la Fundación Nacional Pro Memoria y la entidad oficial más antigua en América Latina de preservación de los bienes culturales. Este Servicio debía contar con la cooperación de los museos Histórico Nacional, Nacional de Bellas Artes y otros museos históricos o artísticos a crearse. La idea del autor del proyecto, Mário de Andrade, era construir lo que él denominaba “documento de identidad de la nación brasileña”, *abrasileirar a los brasileños*. Luego del golpe del '37, el Decreto-Ley 25/37 recogerá esta idea de conservar y preservar el patrimonio como representación de una identidad nacional.

Con pocos días de diferencia, en noviembre de 1937, se crea en **Argentina** la Superintendencia de Museos y Lugares Históricos, que al año siguiente cambiará su denominación por la de Comisión Nacional, la cual elaborará la ley de creación de este nuevo organismo (antes habilitado por decreto), sancionada en 1940 con el N° 12665, y aún vigente. Entre sus atribuciones figuran la custodia, conservación, refacción y restauración de los muebles históricos e histórico-artísticos, de los lugares, monumentos e inmuebles históricos del dominio de la Nación. Por los mismos años, los países del Mercosur tuvieron participación a nivel internacional en diferentes congresos y reuniones intergubernamentales, auspiciados por la Organización Panamericana, que culminaron, en el terreno del patrimonio cultural, con los Tratados sobre *Protección de Muebles de Valor Histórico* y de *Protección de Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos*, en 1935.

En la *década del cuarenta*, los países que integrarán el Mercosur participaron, junto con otros 47 países del mundo, de la creación de la Unesco (noviembre de 1945) y del CIC (Consejo Interamericano Cultural) de la OEA, que entre sus objetivos cuenta con el de “cooperar a la protección, conservación y aumento del patrimonio cultural del continente” (noviembre de 1948).

En **Brasil**, la década es prolífica en materia normativa con referencia a la protección del patrimonio: mediante el Decreto-ley 2809 del 23 de noviembre de 1940, se establecen disposiciones que avanza sobre la patrimonialización de determinados bienes: la aceptación y aplicación de donaciones particulares; el Decreto-ley 2848/40, que contiene el Código Penal, en su artículo 165 tipificará como *crimen* el atentado contra el patrimonio cultural: “Art. 165 Destruir, inutilizar o deteriorar cosa *tomada* por la autoridad competente en virtud de valor artístico, arqueológico o histórico. Pena-detención, de seis meses a dos años y multa”; el Decreto-ley 3365 de junio de 1941 establece que

dentro de las finalidades que autorizan la expropiación, está la de la preservación y conservación del patrimonio cultural (en sus incisos k y l); el Decreto-ley 3866, de noviembre de 1941, establece la facultad de cancelar el *tombamento* (registro, inventario) por parte del Presidente de la República (dicha norma a su vez fue alterada por la Ley 8029 del 12 de abril de 1990). En 1946 se promulga una nueva Constitución; en el Art. 175 se establece que: “Las obras, monumentos y documentos de valor histórico y artístico, así como los monumentos naturales, los paisajes y los locales dotados de particular belleza, quedan bajo la protección del Poder Público”.

Por su parte, la década se inaugura en **Argentina** con la sanción de la mencionada Ley 12665, que es reglamentada en 1941 por un amplio decreto en el que se establecen las funciones y atribuciones de la Comisión Nacional, se crea el Registro de bienes históricos, se dispone la supervisión de las refacciones de los lugares protegidos, la tarea de difusión y extensión en la materia y la determinación del régimen jurídico de los bienes privados que sean materia de protección. La Constitución Argentina de 1949, que modifica la original de 1853 (y sus reformas, de 1860, 1866 y 1898), considera a la cultura como uno de los fines fundamentales a cargo del Estado y, expresamente, en el Capítulo III, 37, IV, parágrafo 7º, destacará que: “Las riquezas artísticas e históricas, así como el paisaje natural cualquiera que sea su propietario, forman parte del patrimonio cultural de la Nación y estarán bajo la tutela del Estado, que puede decretar las expropiaciones necesarias para su defensa y prohibir la exportación de los tesoros artísticos. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica que asegure su custodia y atienda a su conservación”. Sin embargo, en 1956, el gobierno militar restablecerá la Constitución de 1853, que excluía toda consideración respecto de la cultura.

En la *década del 50*, hay una continuación de acciones de protección del patrimonio cultural mediante las instituciones creadas en la década anterior. En **Brasil**, en 1953 se crea el Ministerio de Educación y Cultura, como órgano del Poder Ejecutivo con atribuciones propias del Poder Público Federal en relación con la protección del patrimonio histórico, arqueológico, científico, cultural y artístico; además de las específicas en materia de enseñanza y difusión de las letras y las artes. En 1957 se crea en **Argentina** el Instituto Nacional de Cine, que si bien no tiene como misión primaria la preservación del ya cuantioso material cinematográfico nacional, contribuirá de una manera indirecta, mediante su accionar, a su reconocimiento y puesta en valor.

Ya en la *década de los 60*, observamos la creación de nuevas instituciones gubernamentales que tienen como función la protección del patrimonio cultural; así, por ejemplo, en **Brasil** se crean dos importantes organismos en noviembre de 1966: el Instituto Nacional de Cinematografía y el Consejo Federal de Cultura. Este último es bastante importante en cuanto al tema de la protección del patrimonio, por varios motivos: es un organismo colegiado con función no sólo consultiva, sino también normativa y orientadora de la política cultural nacional a ser aplicada por el Ministerio de Educación y Cultura; se establece una Cámara de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional como un área de trabajo específica, además de otras (de Artes, de Ciencias Humanas y de Letras); entre sus funciones se cuenta la de la cooperación para la defensa del patrimonio histórico y artístico, y ello en articulación con los órganos federales, estatales y municipales, con universidades, escuelas e instituciones culturales; y por último, la promoción de importantes dictámenes en relación con el patrimonio histórico nacional, como por ejemplo respecto de la naturaleza jurídica de los cuantiosos bienes eclesiásticos y templos religiosos del país.

En 1967 se redacta una nueva Constitución, en la que se consagra que: "...Art. 172 –El amparo a la cultura es deber del Estado. Parágrafo único– Quedan bajo protección especial del Poder Público los documentos, las obras y los locales de valor histórico o artístico, los monumentos y paisajes naturales notables, así como los yacimientos arqueológicos".

En 1969 se crea, también en Brasil, Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes SA), como sociedad de economía mixta, con personalidad jurídica de derecho privado, con un estatuto propio y, aunque funcionando bajo la jurisdicción del Ministerio de Educación y Cultura, regida por una Asamblea General de Accionistas. Entre otras actividades, se le atribuirá el desarrollo de la cultura cinematográfica mediante la investigación, prospección, recuperación y conservación de filmes, entre otras acciones. En esta década comienza a desarrollarse la problemática de la protección de los conjuntos históricos urbanos: en marzo de 1966, mediante un Decreto-Ley, se designará Monumento Nacional a la localidad de Paraty. Asimismo, toda una batería de textos legales va dibujando una red de protección: la Ley Federal 3924, de 1961, que dispone sobre los sitios arqueológicos y prehistóricos del país; la Ley 4717, de junio de 1965, que regula la acción popular contra actos lesivos al patrimonio de entidades públicas; la Ley 4771, de septiembre de 1965, que instituye el nuevo Código Forestal con vistas a la protección de los recursos forestales; la Ley 4845,

de noviembre de 1965, que prohíbe la salida del país de obras de arte y oficios producidos en el país hasta el fin del período monárquico; la Ley 5471, de junio de 1968 (reglamentada por el Decreto 65.347, de octubre de 1969), que dispone sobre la exportación de libros antiguos y prohibición de exportación de bibliotecas y acervos documentales sobre Brasil entre los siglos XVI y XIX.

En **Uruguay**, la protección del patrimonio cultural se jerarquiza a nivel constitucional al considerarse, en la Constitución de 1966 (y Enmienda de 1967), que el patrimonio artístico e histórico uruguayo, sea público o privado, es sometido a la salvaguarda del Estado. La norma constitucional uruguaya patrimonializa exclusivamente bienes tangibles, y establece que la legislación normatizará su defensa:

“Art. 34. Toda la riqueza artística o histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación; estará bajo la salvaguarda del Estado, y la Ley establecerá lo que estime oportuno para su defensa.”

En la *década del 70* podemos destacar el inicio formal y oficial de la protección del patrimonio cultural en el **Uruguay**, ya que en octubre de 1971 se sanciona -en cumplimiento del mandato constitucional que hemos visto- la Ley 14040, de patrimonio histórico, artístico y cultural de la Nación. Mediante ella se dispone la creación de una Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, con dependencia en el Ministerio de Educación y Cultura y con amplias atribuciones en todo lo referente a la protección del patrimonio, su promoción, inventario, restauración, autorización de salidas temporales de bienes culturales nacionales, etc.

En **Brasil**, líder en la región en lo referido a las políticas de protección del patrimonio, se producen importantes y profundos cambios organizacionales y normativos en la materia. Así, en julio de 1970, se transforma a la Dirección de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (DPHAN), heredera del Servicio, en Instituto (IPHAN); sus cuatro distritos (Recife, Salvador, Belo Horizonte y San Pablo) se convierten en Direcciones Regionales, sumándose Belém, São Luiz, Río de Janeiro, Brasilia y Porto Alegre, y también algunos museos y casas históricas. El IPHAN se constituye con autonomía tanto administrativa cuanto financiera y, lo que es más importante, inicia una agresiva política de protección de los bienes patrimoniales culturales, incluyendo la preservación de los conjuntos y ciudades históricas y el acervo paisajístico del Brasil. No obstante, en la protección del patrimonio cultural no sólo se cuenta con este organismo

sino con otros dos verdaderamente fundamentales a la hora de formular una política moderna de protección patrimonial: el Programa de Ciudades Históricas y el Centro Nacional de Referencia Cultural. Ambas instancias gubernamentales marcan un profundo cambio en las políticas públicas de gerenciamiento de bienes culturales por dos motivos fundamentales:

a- *Se comienza a trabajar integradamente*: con otros organismos fuera de la órbita de cultura, lo que recién a fines de los años ochenta y principios de los noventa se denominaría trabajo *en red*. Así, por ejemplo, el Programa de Ciudades Históricas entendía que la intervención en los núcleos históricos sólo podía ser eficaz si las políticas públicas tomaban al núcleo como un todo; esto es, en relación con el planeamiento urbano general, la legislación y reglamentación en el uso del suelo, la promoción de fuentes de trabajo, servicios para la población, el turismo, etc.

b- *Se amplía la noción de bienes culturales*: dicha ampliación viene de la mano de la anterior mecánica de trabajo. Los bienes patrimoniales dejan de ser sólo los bienes tangibles: también serán los intangibles y los relacionados con todas aquellas manifestaciones del *hacer del hombre brasileño*.

Hacia el final de la década del 70, el IPHAN se transforma en Secretaría del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, en jurisdicción del Ministerio de Educación y Cultura (las otras Secretarías del Ministerio eran las de Cultura, la de Educación y la de Deportes). Sin embargo, el cambio más importante se refiere a que se autoriza la formación (por la Ley 6757, de 1979) de la Fundación Nacional Pro Memoria (y por el Decreto 84.396, de enero de 1980, se aprueba su Estatuto), con personalidad jurídica de derecho privado, con un sistema de captación de recursos públicos y privados, y con un patrimonio propio constituido por los bienes de la IPHAN. Pro Memoria proporciona los medios, los recursos, las acciones directas de protección, mientras que la Secretaría es el órgano superior y normativo, el que marca las líneas políticas directrices en la materia. También en los setenta se consolida Embrafil y se crea, en 1975, la Funarte (Fundación Nacional de Arte), que además de tener a su cargo las áreas de teatro, música y plástica, se encarga, desde el área de folclore, de motorizar la Campaña de Defensa del Folclore Brasileño.

Asimismo, a partir de la Ley 6513, de diciembre de 1977, se dispone la creación de áreas especiales, de locales de interés turístico y de inventarios, con finalidades turísticas, de los bienes de valor cultural y natural; inventarios a cargo de la Empresa Brasileira de Turismo (Embratur). El objetivo era dinamizar

el turismo y proteger los recursos naturales, con vistas al equilibrio ecológico y la preservación del patrimonio cultural.

Por otra parte, la Ley 6292, de diciembre de 1975, instituye, en el ámbito federal, la homologación del *tombamento* (inventario) por el Ministerio de Cultura, limitando la competencia del IPHAN al respecto. El *tombamento* es realizado por el Instituto, en carácter provisorio, pero la homologación definitiva corre por cuenta del Ministerio.

Mientras tanto, en **Argentina** se crea, en octubre de 1973, la Secretaría de Estado de Cultura en la jurisdicción del Ministerio de Cultura y Educación, integrado también por las Secretarías de Educación y de Ciencia y Tecnología; entre sus competencias se inscribe la de la tutela del patrimonio cultural de la Nación y la custodia, conservación y registro de las riquezas artísticas, arqueológicas e históricas de la Nación. La política de protección del patrimonio cultural se realizaba a través de un organismo centralizado: el Instituto Nacional de Antropología, dependiente de la Dirección Nacional de Investigaciones Culturales, y otros descentralizados (los llamados *Complejos*: el Complejo del Museo Histórico Nacional, el de Artes y Ciencias, la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, y el Instituto Nacional Sanmartiniano).

En **Paraguay**, se destaca la Enmienda del año 1977 de la Constitución de 1967, por la cual no sólo se introduce la idea de la protección por parte del Estado del patrimonio cultural constituido por bienes tangibles, sino que se incluye la protección, promoción y perfeccionamiento de un bien intangible, como lo es la lengua guaraní, elemento constitutivo del *núcleo duro* de la identidad nacional. La normativa constitucional dirá:

“Art. 92. El Estado fomentará la Cultura en todas sus manifestaciones. Protegerá la lengua guaraní y promoverá su enseñanza, evolución y perfeccionamiento. Velará por la conservación de los documentos, las obras, los objetos y monumentos de valor histórico, arqueológico y artístico que se encuentran en el país y arbitrará los medios para que sirvan a los fines de la educación.”

En los *años 80*, el Congreso Nacional paraguayo aprueba la Ley 946, de Protección de Bienes Culturales (octubre de 1982), que dispondrá la creación de una Dirección de Bienes Culturales bajo la dependencia del Ministerio de Educación y Culto, teniendo por objeto la protección, recuperación y restauración de los bienes culturales de la Nación; se consideran bienes culturales a los de la época precolonial, colonial, a los del período de la Independencia y espe-

cialmente a los períodos del Dr. Francia, Antonio López y Francisco Solano López. La Ley establece la creación de un Consejo de Bienes Culturales, que asesora a la Dirección, integrado por representantes de la Universidad Nacional de Asunción, la Universidad Católica, la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, el Departamento de Enseñanza Superior y Difusión Cultural del Ministerio de Educación y Culto, la Academia de Historia y la Academia de la Lengua y Cultura Guaraní.

En 1981, se unifican en **Brasil** las Secretarías de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional y la de Asuntos Culturales en la Secretaría de Cultura, que estará bajo jurisdicción del MEC. La Subsecretaría del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional contará con las Direcciones de Tombamento y Conservación y también con Direcciones Regionales. La Fundación Nacional Pro Memoria queda bajo la supervisión de la SEC y se le transfieren la Biblioteca Nacional, el Museo Histórico Nacional, el Museo Imperial, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Villalobos y el Instituto Nacional del Libro. La Ley 7347, de junio de 1985, posibilita la acción civil pública para actuar en la defensa del patrimonio cultural, medio ambiente y del consumidor, contra los daños a ellos causados, sin perjuicio de la acción popular. En 1986 se pone en funcionamiento el Ministerio de Cultura, creado el año anterior; la SPHAN vuelve a ser Secretaría. Sin embargo, lo novedoso en la nueva organización remite a la moderna y clarificada conceptualización de las finalidades propias de la Secretaría a cargo de la protección del patrimonio cultural. Citamos textualmente la parte pertinente del decreto respectivo (N° 92489, de marzo de 1986), y subrayamos los aspectos más destacados:

La SPHAN tiene la finalidad de “promover y preservar la herencia cultural del país, considerando sus raíces regionales, las relaciones con el ecosistema y los efectos de la estratificación social; estimular la creatividad, teniendo en cuenta la pluralidad cultural y la acción contestataria; inventariar, clasificar, ‘tombar’, conservar y restaurar monumentos, obras, documentos y demás bienes de valor histórico, artístico y arqueológico existentes en el país; ‘tombar’ y proteger el acervo paisajístico del país, y fiscalizar el comercio de obras de arte”.

En los fundamentos de esta nueva visión de las finalidades propias de la protección del patrimonio, no sólo aparece la idea de que el patrimonio cultural está íntimamente ligado al natural, sino que la acción preservacionista se liga fundamentalmente a dos conceptos: a) a la creatividad y b) que esta creatividad no se vincula tan sólo con la asunción acrítica y acumulativa de la herencia

cultural sino también con los procesos de ruptura respecto de ella.

En 1988 se promulga en **Brasil** una nueva Constitución. La misma, a diferencia de las anteriores, es minuciosa en relación con lo que se entiende por patrimonio cultural, y presenta varias reconsideraciones: los bienes culturales son conceptualizados en términos de productos tangibles e intangibles de la cultura colectiva (no sólo como producto histórico o artístico individual), se prevén mecanismos de cumplimiento de las normas previstas, se establecen *tombamentos* específicos y se habilita al legislador una competencia para establecer incentivos e institutos relativos al área. También contiene un avanzado capítulo sobre medio ambiente.

La Sección *De la Cultura* se compone de los art. 215 y 216:

“Art. 215. El Estado garantiza a todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y el acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará e incentivará a la valorización y a la difusión de las manifestaciones culturales.

Parágrafo 1º- El Estado protegerá las manifestaciones de las culturas populares, indígenas y afrobrasileñas, y de las de otros grupos participantes del proceso civilizatorio nacional.

Parágrafo 2º- La ley dispondrá sobre la fijación de las fechas conmemorativas de alta significación para los diferentes segmentos étnicos nacionales.

Art. 216 . Constituyen patrimonio cultural brasileño los bienes de naturaleza material e inmaterial, tomados individualmente o en conjunto, portadores de referencia a la identidad, a la acción, a la memoria de los diferentes grupos formadores de la sociedad brasileña, en los cuales se incluyen:

I - las formas de expresión;

II - los modos de crear, hacer y vivir;

III - las creaciones científicas, artísticas y tecnológicas;

IV - las obras, objetos, documentos, edificaciones y demás espacios destinados a las manifestaciones artístico culturales;

V - los conjuntos urbanos y sitios de valor histórico, paisajístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico y científico.

Parágrafo 1º- El Poder Público, con la colaboración de la comunidad, promoverá y protegerá el patrimonio cultural brasileño, por medio de inventarios, registros, vigilancia, tombamento y desapropiación, y de otras formas de 'acautelamiento' y preservación.

Parágrafo 2º- Cabe a la administración pública, de acuerdo con la ley, la gestión de la documentación gubernamental y las providencias para franquear

su consulta a cuantos de ella necesiten.

Parágrafo 3º- La ley establecerá incentivos para la producción y el conocimiento de bienes y valores culturales.

Parágrafo 4º- Los daños y amenazas al patrimonio cultural serán punidos, de acuerdo con la ley.

Parágrafo 5º- Quedan tombados todos los documentos y los sitios detentores de reminiscencias históricas de los antiguos quilombos.”

A principios de los *años 90*, una reforma administrativa federal se encargará de crear y reglamentar el Instituto Brasileiro de Patrimonio Cultural (IBPC, en sustitución de la SPHAN) y el Instituto Brasileiro de Arte y Cultura (IBAC), y suprimir la Fundación Pro Memoria (Leyes 8029/90, Medida Provisoria 206/90 y Decretos 99492/90, 99601/90 y 99602/90). Sin embargo, la Medida Provisoria 610 del 8 de septiembre de 1994, restablece las denominaciones Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) al IBPC y Fundación Nacional de las Artes (Funarte) para el IBAC.

Asimismo, será la sociedad civil brasileña la que, mediante una fuerte motivación comunitaria y académica, producirá en los años noventa importantes contribuciones a la conceptualización y formulación de acciones concretas en defensa de su patrimonio. En este sentido, serán relevantes determinadas convocatorias científicas y de expertos (por ejemplo, el Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico y Ciudadanía, organizado por la Secretaría de Cultura de la ciudad de São Paulo en 1991¹ o el IV Congresso Brasileiro de História da Arte, organizado por el Instituto de Artes de la Universidade Federal de Río

1. Véase los Anales del Congreso: *O direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico. São Paulo: DPH/SMC, 1992. Especialmente los trabajos de Maria Clementina Pereira Cunha: “Patrimônio histórico e cidadania: uma discussão necessária”, pp. 9-11; Olga Brites da Silva: “Memória, preservação e tradições populares”, pp. 17-20; Cássia Magaldi: “O público e o privado; propriedade e interesse cultural”, pp. 21-24; Déa Ribeiro Fenelon: “Políticas culturais e patrimônio histórico”, pp. 29-33; Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes: “O patrimônio cultural entre o público e o privado”, pp. 189-195; Raquel Rolnik, Hugo Sagawa y Leila R. Diégoli: “Preservação e modernidade”, pp. 197-210; y Carlos Lemos et al.: “Os (des)caminhos da preservação”, pp. 211-226.

Grande do Sul también en 1991²; el Brazilian German Workshop, organizado en Belo Horizonte en 1992,³ o los Seminarios Nacionales de Abracor, tanto el Nº 5, realizado en Río de Janeiro, en 1990,⁴ como el Nº 6, también en Río, en 1992,⁵ y el Nº 7, realizado en Petrópolis, en 1994⁶); las revistas tematizadas;⁷

2. Véase los Anales: *Anais: Modernidade*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, 1991 (especialmente el trabajo de Mário Barata: “Linguagens da modernidade no tratamento da continuidade documental: caso SPHN, Brasil, de 1936 a 1966”, pp. 106-110).

3. Brazilian German Workshop, 1992, Belo Horizonte. *Concepts and problems of the conservation of historical monuments*. Geesthacht: GKSS Forschungszentrum Geesthacht GmbH, 1994.

4. Véase *Anais*, Abracor, UFRJ, 1990; especialmente el trabajo de Joaquim Manuel Ferreira de Andrade: “O projeto de preservação e conservação do acervo fotográfico da Biblioteca Nacional”, pp. 68-70.

5. Véase: *Anais: Metodologias de preservação de bens culturais*. Río de Janeiro, Abracor, 1992; especialmente el trabajo de Ozana Hannesch: “A conservação de bens culturais móveis”, pp. 136-154.

6. Véase: *Anais: Panorama atual da conservação na América Latina*. Río de Janeiro, Abracor, 1994. Especialmente los trabajos de Thereza Araujo: “Política de preservação: relato de experiência”, pp. 7-10; Agnes Gräfin Balleström: “Lecture on conservation management”, pp. 14-18; Kathleen Dardes: “Recent developments in preventive conservation in the United States”, pp. 46-50; Maria Helena Pires Martins: “Conservação preventiva y política cultural nos museus da Universidade de São Paulo”, pp. 107-110; Rosângela Reis y Marina Regina Reis Ramos: “Sobrevivência da empresa privada especializada na área de preservação cultural”, pp. 184-190; y, por último, el de Maria Celina S. M. Silva: “Panorama da conservação em instituições voltadas à preservação de acervo”, pp. 262-264.

7. Por ejemplo:

- la revista *Projeto*. Véase los artículos de Vera Maria Becker: “Reciclagem, uma alternativa de preservação”, pp. 30-32, y de Paulo Ormino de Azevedo: “Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado”, pp. 40-42; en el Nº 160, jan./fev. 1993 (de este último autor puede consultarse: “Por um inventário do patrimônio cultural brasileiro”, en la *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 22, pp. 82-85, 1987); de Ceça de Guimaraens: “Tombar, quae sera: a boa tradição de preservar e construir”, pp. 73-74, en el Nº 173, 1994; y la entrevista a Ruth Verde Zoin: “Enclave turístico. Quem tem dinheiro vai ao Pelourinho”, pp. 77-78, en el Nº 180, nov. 1994.

- la *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Véase artículos de Edgar de Assis Carvalho: “São Paulo: imaginário e preservação”, en v. 50, pp. 94-98, jan./dez. 1992; Luiz Antonio Cruz Souza: “A importância da preservação preventiva”, pp. 87-93; y el de Maria Fernanda C. Coelho: “Preservação da sétima arte”, pp. 145-154, en v. 52, jan./dez. 1994;

- los “Cadernos do Patrimônio Cultural”. Véase artículos: “Patrimônio Cultural: estratégias de atuação”, pp. 15-43, Nº 1, jan 1991; el de Selma Maria Tavares: “A preservação da paisagem urbana e os vínculos do passado”, pp. 51-56; y el de Hélio Vianna: “Arqueologia

algunas publicaciones⁸ y núcleos universitarios especializados⁹.

En **Argentina**, se producen en los *años 80* dos cambios organizativos importantes en relación con la política de preservación del patrimonio. En diciembre de 1981 se modifica la estructura orgánico-funcional de la Secretaría de Cultura y su ubicación (del Ministerio de Educación pasará al área de Presidencia). De las tres subsecretarías, la de Acción Cultural contará con tres Direcciones Generales, una de las cuales estará directamente vinculada con el tema del patrimonio: nos referimos a la DG de Investigación y Preservación Cultural. La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, que se ocupa de manera sustantiva del tema del patrimonio, sigue en la jurisdicción de la Secretaría de Cultura, al igual que los otros organismos centralizados y descentralizados citados anteriormente.

En 1983, con la asunción del gobierno democrático, se produce otra importante modificación en la estructura de la Secretaría de Cultura, que de Presidencia vuelve a pasar al Ministerio de Educación y Justicia. Se establece una sola Subsecretaría (de Cultura) y seis Direcciones Nacionales, de las cuales tres son específicamente pertinentes para el tema que estamos tratando: las Direcciones de Antropología y Folklore (con el Instituto Nacional de Antropología y el Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales), la Dirección Nacional de Museos y la Dirección Nacional del Libro (con la Biblioteca Nacional, la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares, el Museo Casa de Ricardo Rojas y el Instituto y Biblioteca Juan Bautista Alberdi). La complejidad

e patrimônio municipal: repensando funções e possibilidades”, pp. 57-64, ambos en v. 2, Nº 2, jan./jun. 1992;

- *Arte Comunicação*. Artículo de Marcelo de Brito Albuquerque Pontes Freitas: “A preservação de sítios históricos no Brasil: a experiência do grupo pioneiro modernista no SPHAN, 1936-1967”, pp. 246-260, v. 1, Nº1, jan./jun. 1994;

- el *Boletim*” do Centro de Memória UNICAMP. Artículo de Albert Labarre: “Razões e finalidades da conservação”, v. 3, Nº 5, pp. 25-35, jan./jun. 1991.

8. Entre ellas, las del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: *Bens móveis e imóveis inscritos nos Livros do Tombo do IPHAN*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994; o el *Manual de conservação em arqueologia de campo*, de Wanda M. Loredó, Rio de Janeiro: IBPC/Departamento de Proteção, 1994.

9. Entre los que no se puede dejar de citar la activa Comissão de Patrimônio Cultural (CPC) de la Universidade de São Paulo, la cual editó importantes trabajos de rastreo bibliográfico sobre museos y museología en 1995, y sobre conservación y restauración de bienes culturales en 1996.

en el accionar de la Dirección Nacional de Museos hace que a fines del año 1988 se apruebe una estructura orgánico funcional de la misma (Decreto 2007 del 30/12/88), donde además de establecerse todos los museos dependientes, se determinan las misiones y funciones de la Dirección.

En esta década del 80, se destaca en **Uruguay** la creación (mediante decreto municipal de julio de 1982) una Comisión Especial Permanente para la protección de la Ciudad Vieja de Montevideo, integrada por delegados de la Intendencia, del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y del Banco Hipotecario, dejando abierta la participación a otras instituciones públicas y privadas y personas idóneas. La finalidad de esta comisión es mantener y valorar el carácter testimonial de las construcciones y entornos urbanos y realizar la puesta en valor de la Ciudad Vieja. En 1986, mediante la Ley 15819, se dispone la creación de un Consejo Ejecutivo de las Obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento, bajo dependencia de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación.

En referencia con la gestión del Estado respecto del patrimonio cultural en **Argentina** en los *años 90*, surgen dos cambios importantes: en 1991, a través del Decreto 1392/91, se aprueba una nueva estructura orgánica del Ministerio de Cultura y Educación y de la Subsecretaría de Cultura de la Nación; esta última contará con tres direcciones nacionales, una de las cuales es la Dirección Nacional del Libro y del Patrimonio Cultural; dentro de ésta se ubicó al Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. En diciembre de 1996, mediante otro decreto, se reorganiza la Secretaría de Cultura y será la Dirección Nacional del Patrimonio Cultural la que tendrá a su cargo la formulación y ejecución de la política pública de referencia. Sin embargo, lo que conviene destacar en términos de demandas de patrimonialización son los sucesivos proyectos de legislación respecto del patrimonio cultural nacional que fueron presentados en el Congreso, entre ellos: el Régimen Legal de la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la Nación;¹⁰ el Régimen de Protección de Bienes Culturales;¹¹ el Régimen de Im-

10. Neder. TP (Trámite Parlamentario) 26. Exp.1387. Dip/94.

11. Losada. TP 32. Exp. 1628. Dip./94.

portación y Exportación de Bienes Culturales en el Mercosur;¹² el Régimen de Preservación del Patrimonio Cultural y Natural;¹³ la Ley Federal de Cultura;¹⁴ el Régimen para la Defensa, Preservación y Conservación del Patrimonio Cultural Subacuático.¹⁵ Pero cabe mencionar que, a diferencia de una nutrida agenda de legislación patrimonial aprobada en las provincias, todavía no se cuenta con un marco normativo pertinente a nivel nacional.

Respecto de la protección del patrimonio cultural subacuático, podemos exponerla como miscelánea de un campo muy poco conocido y desarrollado en nuestros países,¹⁶ a pesar de que cuenta con una preocupación internacional que data ya de hace treinta años, a partir de una *Recomendación de la Unesco* aprobada en Nueva Delhi el 5 de diciembre de 1956. La *Recomendación* tiene aplicación a todas las investigaciones ligadas al descubrimiento de objetos de carácter arqueológico, en tierra, o en el lecho o subsuelo de aguas interiores o territoriales de un Estado miembro de las Naciones Unidas. Según Prott y O'Keefe, la indicación "incluye algunos dispositivos detallados sobre el control de excavaciones, participación de extranjeros en los trabajos arqueológicos, establecimiento de un registro general de los principales sitios, organización de las colecciones, destino de los bienes descubiertos, derechos y deberes del excavador, documentación sobre las excavaciones y represión de las excavaciones clandestinas. La *Recomendación*, de acuerdo con la Constitución y el Reglamento de la Unesco, obliga a los Estados miembros a colocarla en práctica y a relatar a la organización los medios empleados para realizarla".¹⁷ Dolores Elkin comenta para nuestro país: "El patrimonio cultural subacuático argentino está considerado uno de los de mayor riqueza en el mundo por la diversidad y cantidad de bienes que contiene. Esto obedece a la gran extensión del litoral marítimo, la intensa actividad naval histórica y las excelentes condiciones del medio subacuático para la conservación de los vestigios [...] Hasta el momento

12. Losada. TP 32. Exp. 1629. Dip./94.

13. Bordón. DAE (Diario de Entrada, Senado) 7/94. Exp 72594.

14. Bordón. DAE (Senado) 44/94. Exp. 488.

15. Flores. TP 18/94. Exp.100. Dip/94.

16. Puede consultarse: Pearson, Colin: *Conservation of marine archeological objects*; London, Butterworths, 1987 (Butterworths Series in Conservation and Museology).

17. Prott, Lyndel V. y O'Keefe, Patrick J.: "O direito e o patrimônio subacuático" en *O Correio da Unesco*: 24, jan, 1988.

no existían en el país programas oficiales relacionados con la investigación sistemática y la protección del patrimonio cultural subacuático. Dada la riqueza que poseen nuestras aguas en este aspecto, consideramos indispensable y prioritario el desarrollo de proyectos de este tipo (existe uno asentado actualmente en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano), lo cual permitirá también prevenir la depredación y destrucción de tan valioso patrimonio, hoy en día amenazado por el accionar de los ‘buscadores de tesoros’ y excavadores amateurs”.¹⁸

EN TIEMPOS DE MERCOSUR

La narración que historiza la gestión institucional del patrimonio en los países que en la década del 90 han conformado el Mercosur se constituye en un marco que explica, en parte, las limitaciones subyacentes en las políticas de la cultura que surgen de los acuerdos regionales. Los dominios de acción seleccionados y que aparecen en las Actas de las Reuniones del Mercosur Cultural se inscriben en esta representación formal de la cultura identificada a partir del espacio que el Sector Cultural ocupa en las diversas administraciones públicas y que tiene su correlato en la concepción tradicional de las bellas artes y el patrimonio histórico como su materia pertinente. Esta perspectiva se traduce en políticas de preservación y difusión apoyadas principalmente en los bienes y las instituciones tradicionales (museos, sitios arqueológicos, monumentos, artes plásticas y literatura).

En otro lugar hemos discutido los conceptos operativos que aparecen en las recomendaciones de las reuniones¹⁹ del Mercosur Cultural y la necesidad de reformular los fundamentos, concepciones, acciones concretas y medios con que se plantean propuestas de políticas culturales conjuntas para la *región*. En relación con el patrimonio, éste aparece configurado de una manera tradicio-

18. Elkin, Dolores: “Primer Proyecto de arqueología subacuática”, en el boletín *Novedades de Antropología*, N°18, Enero-marzo de 1996, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires.

19. Ver: Alvarez, Marcelo y Reyes, N. Patricio. La agenda de la gestión cultural en el MERCOSUR”, en Recondo, Gregorio (comp.): *Mercosur. La dimensión cultural de la integración*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 1997.

nal, pensado a partir de una definición esencialista y por tanto conservadora y preservacionista de la cultura y la identidad nacional de cada uno de los países signatarios. La acción de los Estados aparece como actividad de preservación y puesta en valor de bienes simbólicos del pasado²⁰ (así se menciona, por ejemplo, asignar alta prioridad al Programa *Misiones Jesuíticas*, que incluso requiere de la Unesco la Declaratoria de Patrimonio de la Humanidad). En el Protocolo de Integración Cultural se lee lo siguiente:

“Art. 3. Los Estados Partes promoverán la relación directa entre los archivos históricos, bibliotecas, museos y los organismos que tengan sobre su responsabilidad el patrimonio arquitectónico y los monumentos, con vistas a establecer acuerdos institucionales que contemplen, entre otros temas, la unificación de los criterios relativos a la clasificación, catalogación y preservación, que conduzcan a la creación de un registro del patrimonio histórico cultural de la región.

Art. 4. Los Estados Partes se esforzarán para institucionalizar el registro, la conservación y el fortalecimiento de las diferentes tradiciones consideradas como manifestaciones relevantes del patrimonio cultural.”

Sin embargo, queda claro que el significado del patrimonio se construye a partir de otras ideas como *cultura*, *bien cultural*, *identidad*, *memoria* y *ciudadanía*, todas producciones del imaginario colectivo que presuponen un proceso selectivo de atribución de valores (y que pueden rastrearse en cualquier inventario de política cultural latinoamericana).²¹ Las definiciones clásicas de *identidad* y *patrimonio*, especialmente en relación con la Nación, han hecho de la acción del Estado sólo una actividad preservacionista respecto de un determinado corpus de bienes inmune a toda influencia externa y a toda resignificación. Con este enfoque, el patrimonio no adquiere el carácter dinámico de una construcción social, sino que es algo ontológicamente inamovible que debe conservarse como legado de un pasado cristalizado.

Las nuevas definiciones de *identidad* la ven como un constructo abstracto y multidimensional: nada es permanente y cerrado; la identidad se construye

20. Ver: Alvarez, Marcelo: “Bordes/Fronteras. Antropología y procesos de integración regional”. Ponencia presentada en el *III Congreso Chileno de Antropología*, Temuco, 1998.

21. Para una visión comparada y en profundidad de las políticas culturales latinoamericanas consultar: Harvey, Edwin: *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*, Tecnos, Madrid, 1990.

con signos culturales con diferentes referentes témporo-espaciales que se oponen y se fusionan o combinan de múltiples y contradictorias formas. Desde este plano el *patrimonio*, considerado como acción para la institucionalización de la memoria social, es más un retrato del presente que testimonio del pasado: es un registro de las acciones y posibilidades políticas de diversos grupos sociales, expresadas en la apropiación de parte de la herencia cultural, de los bienes que materializan y documentan su presencia en el desarrollo histórico de la sociedad.²² Dice Antonio Arantes: “el patrimonio no existe más que cuando, desde determinadas instancias, es activado; es decir, se promueve una determinada versión de una determinada identidad, para lo cual se selecciona, se interpreta y se representa un repertorio de referentes ad hoc(...) Sin poder, podríamos decir, no hay activación patrimonial y, por tanto, no hay patrimonio”.

El patrimonio sólo existe porque se protege algo que se nombra así. Designación y protección se constituyen a la par. Y si por un lado es complejo determinar lo que constituye el patrimonio -lo que es o será objeto de preservación-, por otro existe consenso de que, una vez identificado, está fuera de dudas su importancia para la construcción de *la identidad y la memoria*. Por tanto, y siguiendo la idea de Arantes, podríamos decir que lo que se preserva cambia de lugar tanto en relación con el imaginario como en relación con las cosas. En todo caso, si la decisión y los actores decisorios no son los mismos para siempre ni lo son los objetos, lo único que se manifiesta como permanente en el patrimonio es el acto de seleccionar.

Si en nuestro caso, la Argentina se define como país multiétnico y multicultural desde su reforma constitucional de 1994 (art. 75, incs. 17, 19 y 22), sería preciso incluir en su patrimonio -como a su turno en el de los demás países del Mercosur- la consideración de los actores recurrentemente excluidos de su historia, de las singularidades y de los silencios culturales. Este hecho,

22. Ver: Arantes, Antonio: La preservación del patrimonio como práctica social”, en: Ceballos, Rita (comp.): *Antropología y políticas culturales*, Buenos Aires, 1989; Bayardo, Rubens: “Consideraciones acerca de las políticas de la cultura en el Mercosur”, ponencia presentada en la *II Reunión de Antropología del Mercosur*, Piriápolis, 1997; García Canclini, Néstor: “Narrativas sobre fronteras móviles entre Estados Unidos y América Latina”, conferencia presentada en la *II Reunión de Antropología del Mercosur*, Piriápolis, 1997; Zukin, Sharon: “Postmodern Urban Landscapes: Mapping Culture and Power”, en Lash, S. y Friedman, J. (Orgs.): *Modernity and Identity*, Oxford & Cambridge-Blackwell, 1991.

junto con la percepción de que el patrimonio hoy está más referenciado en la heterogeneidad multicultural que en identidades discretas, tiende a modificar la actuación preservacionista, pues revela que no existe sólo un patrimonio sino patrimonios, cada uno de los cuales referenciados en minorías específicas (grupos étnicos, religiosos, movimientos sociales o locales).

Por tanto, nos parece pertinente concluir que una de las asignaturas pendientes de las políticas culturales nacionales y regionales en construcción es la de franquear los caminos de la patrimonialización para la inclusión de bienes representativos tangibles e intangibles de cultura de los diversos conjuntos sociales de cada uno de los países involucrados, con el objeto de asegurar su reapropiación y uso democráticos.

MARÍA LUZ ENDERE*



LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO
EN ARGENTINA: DIFICULTADES Y DESAFÍOS

LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO EN ARGENTINA: DIFICULTADES Y DESAFÍOS

INTRODUCCIÓN

A casi nueve décadas de la sanción de la primera ley nacional de protección del patrimonio arqueológico en la Argentina, no ha sido posible aún hallar mecanismos efectivos para detener el incesante proceso de deterioro y destrucción de los recursos arqueológicos. Las deficiencias legales, la inoperancia de los organismos de contralor, la falta de conciencia comunitaria y la incapacidad de los propios arqueólogos para reaccionar corporativamente a través de organismos profesionales en defensa del patrimonio, han contribuido directa o indirectamente a generar la actual situación.

El patrimonio arqueológico está constituido por todos los restos materiales de culturas del pasado susceptibles de ser estudiadas con metodologías arqueológicas. El mismo comprende los sitios arqueológicos que se encuentren en superficie, bajo tierra o sumergidos en las aguas, así como los objetos culturales asociados a ellos (*cf. Charter for the Protection and Management of Archaeological Heritage*, Icomos, 1990, art. 1).

* Abogada. Arqueóloga. Máster en Museum and Heritage Studies. Becaria de Fomec - UNCPBA y Fundación Antorchas, British Council y British Embassy. Lugar de trabajo: Institute of Archaeology, University College London e Incuapa, Dpto. de Arqueología, Facultad de Cs. Sociales de Olavarría, UNCPBA.

La protección y el manejo del patrimonio arqueológico deben articularse sobre la base del reconocimiento de cuatro principios básicos:

- 1- el carácter de no renovables de los recursos arqueológicos;
- 2- su protección es una cuestión de interés para el público en general y para las comunidades aborígenes –en su caso– en particular;
- 3- debe ser regulada por ley;
- 4- dado que no todos los recursos arqueológicos existentes tienen la misma importancia, ni es posible protegerlos a todos de igual manera, es necesario establecer criterios para evaluar su valor real o potencial (N. Stanley Price, pers. com.; ver también Charter de Icomos, 1990 arts. 2, 3 y 5).

Este artículo tiene por objeto efectuar una breve descripción de la normativa legal existente en materia de protección del patrimonio arqueológico en el país y analizar los nuevos imperativos que debe asumir la administración cultural. Además, dado que lamentablemente las soluciones legales integrales suelen generarse a un ritmo mucho más lento que el requerido para frenar la destrucción del patrimonio, se analiza la importancia de generar mecanismos alternativos de protección en el ámbito provincial, y sobre todo comunal, poniendo énfasis en la educación y participación comunitaria.

I. LEGISLACIÓN APLICABLE AL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

La protección jurídica del patrimonio arqueológico en la Argentina está contenida en una compleja red de normas nacionales, provinciales y municipales.

A nivel nacional, la única ley específica vigente es la N° 9080, sancionada en 1913, reglamentada en 1921 y nunca efectivamente aplicada, entre otras cuestiones porque el organismo de aplicación creado por dicha ley –la Sección Yacimientos– nunca llegó a integrarse (ver Orquera 1994).

Frente a la inexistencia de amparo legal a nivel nacional, las provincias comenzaron a dictar sus propias leyes de patrimonio, las cuales resultaron más efectivas en su aplicación pese a estar en conflicto con la ley nacional vigente, en relación con la titularidad de los recursos arqueológicos. En efecto, mientras la ley 9080 establece el dominio nacional sobre los yacimientos arqueológicos, las provincias reafirman la propiedad provincial sobre los recursos arqueológicos que se encuentren en sus territorios (ver Escobar Bonoli 1989; Sempé de

Gómez Llanes 1989; Berberian 1992; Endere 1996; 1998). Por otra parte, frente a la necesidad de brindar protección efectiva a los sitios arqueológicos locales, los municipios han comenzado a sancionar ordenanzas municipales reconociendo la obligación del gobierno municipal de velar por la preservación de los bienes culturales del partido, los cuales son reconocidos como propios e inherentes a la identidad local.

Este conflicto entre normas quedó virtualmente resuelto a partir de la sanción del artículo 41 de la nueva Constitución Nacional, el cual establece que “las autoridades proveerán a la preservación del patrimonio natural y cultural” [...], especificando que “corresponde a la Nación dictar las normas que contengan los presupuestos mínimos de protección, y a las provincias, las necesarias para complementarlas, sin que aquellas alteren las jurisdicciones locales”.

Si bien esta disposición pone fin a la disputa entre Nación y provincias, la situación legal del patrimonio arqueológico permanecerá invariable hasta tanto no se sancionen las leyes que instrumenten la nueva normativa constitucional.

La falta de éxito de los numerosos proyectos de ley de patrimonio cultural presentados en los últimos años en el Congreso de la Nación, da cuenta de la dificultad de consensuar criterios, sobre todo cuando se trata de contemplar en una única ley todos los ámbitos de la cultura, con problemáticas tan diferentes y requerimientos tan específicos como variados.

Pero la mayor dificultad para implementar las normas nacionales radica en que el nuevo texto constitucional sienta las bases para la organización de una administración cultural totalmente diferente a la existente, y sus disposiciones nunca serán realmente aplicables, a menos que se asuma la voluntad política de llevar una reforma integral del sistema existente.

En el mencionado art. 41 de la Constitución Nacional están contenidos los denominados derechos ambientales, entre los cuales se ha incluido el compromiso del Estado de “proveer a la preservación del patrimonio natural y cultural”. Esta inclusión no es casual, sino que obedece a una concepción del patrimonio como totalidad, surgida a partir de la Convención del Patrimonio Natural y Cultural de la Unesco de 1972. El mismo criterio ha sido receptado en varias constituciones provinciales (eg. Catamarca, San Luis, Río Negro, Tucumán, Tierra del Fuego, Córdoba, Buenos Aires, etc.) y en recientes proyectos de ley de patrimonio (ver Endere 1998).

Esta nueva visión del patrimonio tiene diferencias sustanciales con los criterios sustentados en muchas de las normas de protección vigentes en nuestro

país. Y en última instancia, implica la imposibilidad de proteger el ambiente natural sin considerar sus componentes culturales, o proteger los recursos arqueológicos independientemente del paisaje circundante. De este modo, dentro de la planificación territorial y la protección del ambiente, tanto en ámbitos urbanos como rurales, debe necesariamente incluirse la protección de los recursos culturales, y entre ellos los arqueológicos.

El Estado Nacional, a partir de la nueva norma constitucional, debe asumir tres tipos de obligaciones. En primer lugar, la de dictar las leyes de protección de acuerdo con lo establecido en el art. 41 párrafo tercero, es decir que la Nación fijará los presupuestos mínimos de protección a través de las denominadas “leyes marco” (Dalla Via 1994: p. 26) y las provincias las complementarán y aplicarán. De este modo se reconoce el carácter concurrente de las facultades de la Nación y de las provincias en relación con la protección del patrimonio cultural, así como la jurisdicción provincial sobre el mismo (Endere 1996; 1998).

La segunda obligación consiste en organizar una administración cultural que ponga en práctica las políticas surgidas a partir de la nueva legislación y que actúe en coordinación con organismos provinciales y municipales, quienes a su vez deberán efectuar las reformas necesarias, desde el punto legal y administrativo, para adecuarse a los nuevos requerimientos.

Finalmente, es necesario contar con una justicia capaz de brindar una protección efectiva a los recursos arqueológicos afectados. La acción de amparo para derechos de incidencia colectivos, establecidos en el art. 43 de la nueva Constitución Nacional, abre una vía rápida de protección legal para casos no contemplados en leyes específicas. Sin embargo, para que esta acción sea realmente efectiva, dada la complejidad y especificidad técnica que presenta la preservación de los recursos arqueológicos, es imprescindible además que los responsables de impartir justicia lo hagan contando con la información y conocimientos necesarios.

En la última década, se han reformado varias constituciones provinciales, algunas de las cuales han incorporado disposiciones relativas a su patrimonio cultural y natural, tales como La Rioja (1986), Salta (1986), Catamarca (1988), San Luis (1987), Río Negro (1988), Tucumán (1990), San Juan (1986), Jujuy (1986), Formosa (1991), Tierra del Fuego (1991), Córdoba (1987) y Buenos Aires (1994) –ver Rizzi 1994–.

Por su parte, la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sancionada en 1996, sigue criterios similares a la Constitución Nacional y a la Carta Magna de la provincia de Buenos Aires en cuanto a la acción de amparo para derechos o intereses colectivos, contemplando expresamente dentro de dicha categoría el derecho al patrimonio cultural e histórico de la ciudad (art. 14). Asimismo, en el capítulo dedicado a la cultura declara que “esta constitución garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural –de la ciudad–, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad...” (art. 32 in fine). Por su parte, en el capítulo correspondiente al ambiente, se compromete a promover “la preservación y restauración del patrimonio natural, urbanístico y arquitectónico y de la calidad visual y sonora” (art. 27 inc. 2), integrando el patrimonio natural y cultural dentro de una política común de gestión del ambiente urbano. Sin embargo, omite mencionar al patrimonio arqueológico de la ciudad, a pesar de los importantes hallazgos efectuados en los últimos años, que remontan a la época colonial y dan cuenta de una promisorio línea de investigación para la denominada “arqueología urbana” en el área metropolitana (Endere 1998).

A nivel provincial se han sancionado numerosas leyes de protección del patrimonio, las cuales, a pesar de las dificultades técnicas y prácticas que presentan (ver Endere 1998), establecen distintos tipos de obligaciones que resultan de utilidad para la preservación del patrimonio (eg. Buenos Aires N° 10419/86 y ley 8912 –uso del suelo–, Decreto N° 3779/86, Catamarca N° 4218/84 y Decreto Reglamentario N° 1479/93, Córdoba N° 5543/73 Dec. Reglamentario 484/83, Chubut N° 3559/90, Entre Ríos N° 5581/74, Formosa N° 784/79, Jujuy Decreto Ley N° 15/66 y Ley 2881/72, La Pampa N° 910/79, La Rioja N° 3264/73, Mendoza N° 6034/93 reformada por la ley 6133/94, Decreto Reglamentario N° 1.273/95, Misiones N° 1280/80, Neuquén N° 2184/96, Río Negro N° 1439/65, Decreto Reglamentario N° 637/70, Salta N° 1382/51, San Juan N° 3511/76, San Luis N° 3642/74, Santa Cruz N° 1024/75, Santiago del Estero N° 4603/78, Decreto Serie E 1933/78, Tierra del Fuego Decreto 370/97, Tucumán N° 4593/76).

Dichas normas facultan a las autoridades de aplicación para controlar su cumplimiento, asesorar a las autoridades provinciales y dictaminar sobre toda cuestión relativa a los bienes protegidos, proponiendo medidas de conservación (eg. Mendoza). Están autorizadas para requerir el auxilio de la policía (eg. Santa Cruz, Río Negro, La Rioja, Tucumán), la asistencia de autoridades

municipales (eg. Mendoza) y de propietarios de terrenos y lugareños (eg. Chubut), así como *la colaboración obligatoria* de docentes (eg. Santiago del Estero), de autoridades de turismo (eg. Catamarca, La Pampa) y la participación de los habitantes de la zona, estimulando su interés a través de cursos informativos y de capacitación, y contratar residentes que reúnan condiciones de idoneidad (eg. Salta).

Estas leyes generalmente disponen la realización de inventarios y censos, la creación de registros de distinta naturaleza, tales como catastro de lugares, yacimientos y monumentos, o bienes culturales (eg. leyes de Formosa, La Rioja, Misiones, Santa Cruz, Catamarca, Mendoza).

Para tener acceso a los sitios arqueológicos se requiere gestionar un permiso ante la autoridad de aplicación. Los permisos se otorgan a instituciones académicas que acrediten fines científicos e idoneidad (eg. Río Negro, La Pampa) y que no se guíen por propósitos comerciales (eg. Santiago del Estero, Formosa).

Sólo la ley de Chubut contempla la posibilidad de otorgar permisos de uso, pudiendo la autoridad de aplicación autorizar “el uso de sitios arqueológicos, antropológicos y paleontológicos con fines de difusión cultural o turística” (art. 17°).

Se establecen penas por infracciones a las leyes de patrimonio –siempre que no configuren delitos previstos en el Código Penal– tales como ocultamiento de hallazgos (eg. Santiago del Estero), destrucción, transferencia ilegal o exportación de bienes culturales (eg. Buenos Aires), remoción o daño de los sitios por parte de particulares o propietarios y la explotación sin permiso (eg. Salta, Santa Cruz). Las penas previstas son multa, decomiso (eg. Catamarca) y excepcionalmente arresto (eg. Salta, Formosa).

Las leyes provinciales de patrimonio arqueológico y/o cultural son la herramienta legal más efectiva con que se cuenta actualmente para proteger el patrimonio arqueológico, aunque es necesario destacar que la situación varía notablemente en cada provincia, debido no sólo a la diferencia de calidad técnica entre las diversas normas –sobre todo entre las antiguas y las más recientes– sino también por la efectividad de la gestión –y el contralor– efectuados por los distintos organismos de aplicación.

II. ESTUDIOS DE EVALUACIÓN DE IMPACTO Y RESCATE ARQUEOLÓGICO

La protección del patrimonio arqueológico exige no sólo preservar los recursos que puedan ser conservados, sino también registrar aquellos que corran peligro de deterioro o destrucción.

La denominada arqueología de rescate surgió en el ámbito internacional en la década del sesenta, como una respuesta frente al peligro de pérdida de los recursos arqueológicos con motivo de la construcción de obras de infraestructura y de la explotación de los recursos naturales a gran escala, y suele perverse en la legislación que los gastos del rescate sean solventados por el responsable de dicho impacto. En Inglaterra, se la ha denominado *preservación por registro*, es decir que cuando nada queda se conservan los materiales recuperados y toda la información, incluyendo el material fotográfico y los mapas que permiten reconstruir los datos para su estudio (Wainwright 1990:168-169).

Después de tres décadas de aplicación, la arqueología de rescate se ha convertido en algo mucho más abarcativo y complejo, denominado como *administración de la herencia arqueológica* (*Archaeological Heritage Management*, AHM), o *administración de recursos culturales* (*Cultural Resource Management*, CRM, fundamentalmente en los EE.UU.) y comprende toda una vasta política de administración cultural, que incluye hasta el manejo del material cultural contemporáneo de las poblaciones indígenas (Cooper *et al.* 1995:242).

En nuestro país, la arqueología de rescate se está abriendo paso lentamente por distintas vías legales y convencionales que permiten viabilizarla para situaciones determinadas, hasta tanto no se sancione una legislación general que cree la obligación de efectuarla a escala nacional.

Sólo dos leyes provinciales –aún no reglamentadas– prevén la obligación de efectuar estudios de evaluación de impacto arqueológico y eventualmente el rescate de los materiales en peligro (leyes de Neuquén N° 2184/96 y de Tierra del Fuego N° 370/97).

En general, las leyes provinciales establecen la obligación de dar aviso a la autoridad de aplicación en caso de hallazgos en el contexto de una obra. Sólo excepcionalmente se exige la paralización de las obras (eg. Neuquén, Chubut, etc.), la posibilidad de dictar una medida de no innovar por 180 días (eg. Misiones), la recuperación de los materiales (eg. La Pampa), los estudios de

evaluación del impacto arqueológico (eg. Neuquén y Tierra del Fuego) o el financiamiento por parte de los responsables de las obras (eg. Neuquén) –ver Endere 1998.

Un interesante ejemplo de rescate arqueológico acordado por vía convencional es el acuerdo celebrado entre la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos con la Dirección Nacional de Arquitectura, por el cual este último organismo se compromete a requerir el auxilio de arqueólogos cuando se afecten bienes del patrimonio nacional de valor arqueológico.

Por su parte, en el Municipio de Olavarría, provincia de Buenos Aires, se ha aprobado una ordenanza –aún no reglamentada– que establece la obligación de incluir en los pliegos de licitación de las obras públicas que se realicen en el partido la necesidad de efectuar estudios de impacto arqueológico y paleontológico, así como los eventuales rescates, debiendo preverse el costo de los mismos en el presupuesto general de la obra (Ord. 2.031/96).

Una estrategia adecuada para lograr la recepción legal de este tipo de mecanismos es lograr que se incluyan las evaluaciones de impacto arqueológico como un capítulo dentro de los estudios de impacto ambiental que varias provincias están exigiendo por ley a las empresas que realizan determinados tipos de explotaciones económicas en sus jurisdicciones.

III. PROTEGER EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO: ¿PARA QUIÉNES?

Como paso previo al diseño toda política cultural es necesario preguntarse quiénes van a ser los destinatarios de la misma. La respuesta a esta pregunta tiene consecuencias mucho más profundas de lo que pueda suponerse *a priori*, pues apunta a la filosofía misma que inspira toda la administración cultural.

La política cultural nacional, surgida a partir de la sanción de la ley nacional N° 9080 en 1913, se fundó en la necesidad de preservar el patrimonio arqueológico para el desarrollo de la ciencia, concibiéndose a la arqueología como una disciplina cuyas investigaciones eran consideradas esenciales para la construcción de la identidad nacional (ver Endere y Podgorny 1997).

Por ello no es casual que el art. 2340 inc. 9 del Código Civil establezca que pertenecen al dominio público del Estado las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos que sean de “interés científico”.

Esta finalidad de preservar el patrimonio para la ciencia originó un modelo de gestión que dejó de lado la participación comunitaria, reservando los sitios y la información arqueológica a los especialistas.

En la actualidad, ha surgido una fuerte corriente internacional tendiente a “democratizar el pasado cultural”, dando participación a las comunidades aborígenes en la gestión cuando están en juego bienes pertenecientes a su herencia cultural; consultando a las comunidades locales al momento de diseñar los planes de manejo de sitios y poniendo en todo momento el énfasis no sólo en la investigación sino también en la educación y en las necesidades del público.

Este nuevo modelo se estructura a partir de dos ideas básicas. La primera se funda en la obligación de efectivizar acciones de devolución a la comunidad en general, dado que el patrimonio arqueológico pertenece al dominio público y su preservación e investigación se financia con fondos públicos. La segunda se basa en la convicción de que la única forma efectiva de preservar el patrimonio es a través de la conciencia y el compromiso comunitario.

Una de las diferencias más notables que presenta el nuevo modelo en relación con el anterior, se evidencia en la determinación del valor de los recursos arqueológicos que deban ser seleccionados para su protección. En efecto, el criterio de valoración ya no se mide en términos exclusivamente científicos, sino que existe una categoría mucho más amplia de valores (sociales, simbólicos, étnicos, estéticos, morales, políticos, educativos, económicos, etc.) que deben ser tenidos en cuenta (eg. Lipe 1984 y Darvill *et al.* 1987), y en este aspecto resulta imprescindible tener en cuenta la opinión de la comunidad involucrada.

Toda política cultural, para ser efectiva, debe ser coherente con la filosofía en que se inspira. De modo que, volviendo a la pregunta inicial, sería útil comenzar a pensar qué vamos a ofrecerle al público –como administradores culturales o arqueólogos– antes de pensar en qué vamos a pedirle. Si involucrar al público es la única manera efectiva de proteger los recursos culturales, es necesario brindarle más información arqueológica de la que actualmente posee, a través de publicaciones de divulgación científica, pero sobre todo a través de la apertura de sitios al público y la presentación de los mismos mediante programas de interpretación y exhibiciones en museos que sean atractivas y esencialmente didácticas.

Como señala Cleere, “si el patrimonio arqueológico es administrado en nombre de una Nación, parece esencial que dicho patrimonio se haga accesible a esa Nación a través de una adecuada selección, educación en el sentido más amplio e interpretación” de los recursos culturales (1984 p. 126).

IV. TURISMO: ¿OPORTUNIDAD O AMENAZA?

La decisión de abrir sitios al público, o incluso de hacer pública la existencia de un sitio, implica necesariamente asumir el riesgo del impacto que ello pueda generar en los recursos arqueológicos.

El turismo es una de las pocas actividades de desarrollo económico susceptible de ser usada de manera positiva para la protección del patrimonio (Trotzig 1990 p. 62), pero para que ello sea posible deben articularse de manera eficiente medios legales, técnicos y de gestión (Endere 1995 p. 153).

Es necesario evaluar el riesgo de antemano, y en caso de optar por abrir el sitio al público, diseñar mecanismos para mitigar el impacto antes de que el mismo se produzca. La planificación de la actividad turística y la evaluación de la *capacidad de carga* de los sitios expuestos al turismo son necesidades imperiosas no sólo para la protección del patrimonio arqueológico sino también para la preservación del recurso turístico. Por ello se ha recomendado recientemente a los gobiernos crear las condiciones necesarias para el desarrollo de un *turismo sostenible*, es decir, respetuoso del entorno social, cultural y natural (*Conferencia Mundial sobre el Turismo Sostenible*, Unesco, abril de 1995).

Lamentablemente, en nuestro país las soluciones se comienzan a pensar cuando el sitio ya ha sido impactado. La *moda* de efectuar actividades de *turismo alternativo* en áreas de valor natural y/o cultural, ofrecidos al público sin ninguna evaluación de impacto ni planificación previa, ha contribuido a intensificar notablemente la destrucción de valiosos sitios arqueológicos, sobre todo en áreas cercanas a los principales centros turísticos del país. En este sentido, resulta de gran utilidad tener en cuenta la experiencia de otros países en materia de manejo de los sitios arqueológicos de mayor afluencia turística (eg. Binks et al. 1988; Golding 1990; Addyman 1990; Feilden y Jokilehto 1993; Bertraux 1998).

La difícil ecuación entre la preservación y el derecho del público a acceder a su patrimonio cultural solamente puede resolverse satisfactoriamente a partir

de soluciones concertadas, ideadas para cada sitio en particular, sobre la base de algunos criterios básicos de conservación (ver Elia 1993) y de la adecuación de la infraestructura turística a dichos requerimientos (Convención de la OEA para la Preservación y Utilización de Monumentos y Sitios de Valor Artístico e Histórico, Quito, 1967) –Endere 1995 pp.152-153–.

V. PUNTOS DE PARTIDA PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

La protección del patrimonio arqueológico, y del patrimonio en general, se sustenta en tres pilares básicos: legislación, administración y educación (ver Cleere 1984 pp. 125-131). Lamentablemente, los tres aspectos se presentan como críticos en Argentina. Pero ello no significa que se carezca totalmente de medios para mitigar, en alguna medida, la destrucción de los recursos arqueológicos del país.

La renovación legislativa que se ha operado en los últimos años en algunas constituciones provinciales y en la reforma de la Constitución Nacional, da cuenta de una clara voluntad de superar los conflictos jurisdiccionales entre la Nación y las provincias y de instrumentar políticas coordinadas en materia de patrimonio cultural, siguiendo un criterio sostenido reiteradamente por arqueólogos y juristas (eg. Berberian 1992; Orquera 1994, etc.). No obstante, para que sus disposiciones sean operativas, resta todavía efectuar una vasta tarea legislativa que el gobierno nacional no se apresta aún a realizar en toda su magnitud.

La urgencia y la complejidad de la cuestión requiere idear mecanismos de protección que articulen una fuerte acción de concientización del público en general, y del turista en particular, con una efectiva acción punitiva para desalentar al infractor. Dichos mecanismos deben aplicarse a través de disposiciones legales concretas, de fácil instrumentación, que garanticen un control efectivo, establezcan penalidades claras y rigurosas y que operen fundamentalmente sobre la base de la cooperación entre organismos públicos, operadores turísticos, arqueólogos, organizaciones no gubernamentales, pobladores locales y aborígenes involucrados, en su caso.

No debe subestimarse la utilidad de las normas provinciales y municipales, así como la gestión concreta de los organismos directamente involucrados en la protección y el manejo del patrimonio, actuando en coordinación con la población local.

Trabajar a nivel comunal en una política conjunta de protección del patrimonio en el sentido más amplio, integrando las áreas de planificación territorial, medio ambiente y cultura, es el modo más eficiente y eficaz de llevarla a cabo. Sin embargo, es probable que en este nivel de gestión el mayor escollo sea la falta de capacitación sobre cómo preservar los recursos arqueológicos por parte de quienes deban llevar a cabo la gestión patrimonial. La preservación de los sitios arqueológicos, desde el punto de vista de las técnicas de registro y conservación, así como en lo relativo al *management cultural*, son cada vez más complejas y requieren necesariamente la participación de recursos humanos con capacitación específica.

Por otra parte, no se puede proteger lo que aún no ha sido identificado como susceptible de protección. Aun cuando es imposible registrar la totalidad de los sitios arqueológicos existentes en una región, es necesario contar con información actualizada de todos los sitios hallados hasta el presente y determinar, mediante técnicas no destructivas, las áreas de mayor potencialidad arqueológica, como punto de partida para la planificación cultural.

Finalmente, es necesario valorar la dimensión educativa en toda su magnitud. No puede exigírsele al público que ayude a preservar lo que no conoce ni valora. Por ello, es fundamental incorporar en la currícula escolar la información arqueológica existente sobre nuestro pasado prehistórico, así como explicar la importancia de preservar el patrimonio arqueológico (ver Oliva 1994). Ello debe complementarse con visitas a excavaciones y museos para concientizar a los alumnos respecto de la fragilidad de los recursos culturales y familiarizarlos con las metodologías utilizadas para su recuperación y conservación.

El patrimonio arqueológico es una herencia que debe ser preservada para las generaciones futuras, pero es igualmente necesario preparar a éstas para que sean capaces de recibir dicha herencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Addyman, P.: *The Stonehenge we deserve. Archaeological Heritage Management in the Modern World*, H. Cleere, Unwin Hyman, Londres, 1990, pp.265-271.
- Berberian, E.: *La Protección Jurídica del Patrimonio Arqueológico en la República Argentina*, Comechingonia, Córdoba, 1992.
- Bertraux, J.: "The Gallo-Roman sanctuary at Grand, France: Its development and management for tourism". *Conservation and Management of Archaeological Sites* 2, Vol. 4, 1998, pp. 207-215.
- Binks, G.; Dyke J. y Dagnall P.: *Visitors welcome. A manual on the presentation and interpretation of archaeological excavation*, English Heritage, Londres, 1988.
- Cleere, H.: "World cultural resources management: problems and perspectives". *Approaches to the Archaeological Heritage*, H. Cleere, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 125-131.
- Cleere, H.: *Introduction: The rationale of archaeological heritage management. Archaeological Heritage Management in the Modern World*, H. Cleere (ed.), Unwin Hyman, Londres, 1990, pp. 1-19.
- Cooper, M.; Firth, A; Carman, J. y Wheatley, D.: *Managing Archaeology*, Routledge, Londres, 1995.
- Dalla Via, A.R.: *Constitución de la Nación Argentina*, Librería Editora Platense, La Plata, 1994.
- Darvill, T.; Saunders, A. y Startin, B.: "A question of national importance: Approaches to the evaluation of ancient monuments for the Monuments Protection Programme in England", *Antiquity*, 1987, 61: pp. 393-408.
- Elia, R.: "Icomos. Adopts Archaeological Heritage Charter: Test and Comentario". *Journal of Field Archaeology*, 1993, 20: pp. 97-104.
- Endere, M.: *Patrimonio Arqueológico, Legislación y Turismo en Argentina*, Etnía, 1995, 40/41: pp.145-155.
- Endere, M.: "La Reforma Constitucional y el Patrimonio Arqueológico en Argentina", *La Ley, Suplemento Actualización*, Buenos Aires, 11 de julio de 1996.
- Endere, M.: *Arqueología y Legislación en Argentina. Cómo proteger el patrimonio arqueológico en Argentina*, Incuapa y UNCPBA Eds., 1998.
- Endere, M. y Podgorny, I.: "Los Gliptodontes son argentinos. La ley 9080 y la creación del patrimonio nacional", en *Ciencia Hoy*, N° 7, 42: pp. 54-59, 1997.

- Escobar Bonoli, Z.: "Panorama Jurídico del Patrimonio Arqueológico"; Jornadas sobre "El Uso del Pasado", Mesa Legislación, pp. 9-12, 1989.
- Feilden, B. y Jokilehto, J. : *Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites*, ICCROM, Roma, 1993.
- Golding, F.: "Stonehenge- Past and Future", en: *Archaeological Heritage Management in the Modern World*, H. Cleere (ed.), Unwin Hyman, Londres, 1990, pp. 256-264.
- Lipe, W.: "Value and meaning in cultural resources. Approaches to the Archaeological Heritage", en: ibídem, H. Cleere (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp.1-11.
- Oliva, F.: *Education as a means of protection of the archaeological heritage in the districts of Buenos Aires Province, Argentina. The Presented Past. Heritage, museums and education*, P. Stone y B. Molyneaux (eds.), Routledge Unwin Hyman, Londres, 1994, pp. 52-58.
- Orquera, L.: "La Ley 9080 y los Anteproyectos de Reforma. Presentado en el IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina", San Rafael, 1994, p. 12. En prensa.
- Rizzi, F.: "Hacia una consagración constitucional de la preservación del patrimonio histórico, cultural, arquitectónico y urbanístico como derecho de los bonaerenses", *El Derecho*, pp. 5-8, Buenos Aires, 1º de junio de 1994.
- Sempé de Gómez Llanes, M.: "El Régimen Jurídico Legal de las Ruinas, Evidencias y Yacimientos Arqueológicos, Paleontológicos y Paleoantropológicos de Interés Científico", *Jornadas sobre El uso del Pasado. Mesa Legislación*, 1989, pp. 13-18.
- Trotzig, G.: *The Cultural Dimension of Development -an Archaeological Approach-*. *Archaeological Heritage Management in the Modern World*, H.F. Cleere (ed.), Unwin Hyman, Londres, 1990, pp. 59-63.
- Valls, M.: "Primeras reflexiones sobre las cláusulas ambientales de la Constitución", *El Derecho*, Buenos Aires, 1994, T-158: pp. 1065-1070.
- Wainwright, G.: *The Management of the England Landscape. Archaeological Heritage Management in the Modern World*, H. Cleere (ed.), Unwin Hyman, Londres, 1990, pp. 164-170.

Agradecimientos: A las Licenciadas Isabel González de Bonaveri y Magdalena Frere, sin cuya iniciativa y colaboración esta publicación no hubiera sido posible.

ANEXO DE FOTOGRAFÍAS

MARÍA TERESA CONSTANTÍN
LA BOCA O CUANDO EL PATRIMONIO APARECE
SIGNADO DESDE SUS ORÍGENES



Fortunato Lacámara. *Interior de estudio*.
Oleo sobre hardboard.
Colección particular.



Fortunato Lacámara. *Interior*.
Oleo sobre cartón. 75 x 70 cms.
Colección Carlos Semino.



Fortunato Lacámara. *Ribera Gris*.
Oleo sobre tela. 48 x 70 cms.
Colección Galería D y G Arte Argentino.

ALICIA MARTÍN

CARNAVAL Y MURGAS: “PARODIANDO LA REALIDAD”



Teté Aguirre. Bombrite de *Los Mocosos de Liniers*, 1996.
Fotografía de Maximiliano Vernazza.



1996.
Fotografía de Maximiliano Vernazza.



Walter González. *Los Herederos de Palermo*.
Auditorio de ATE, 1994.
Fotografía de Maximiliano Vernazza.



Corso de la Avenida Costanera Sur.
Década de 1930.
(Archivo General de la Nación)



Corso de Costanera Sur.
Carnaval 1934. *Las Belas*.

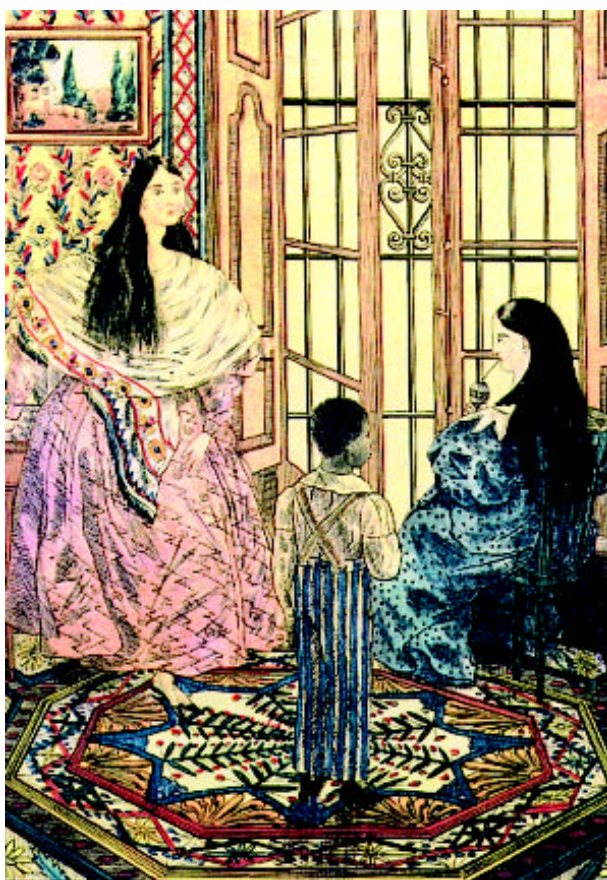


Corso oficial de la Avenida de Mayo.
13 de febrero de 1937.



Santos Vega.
Década de 1920.

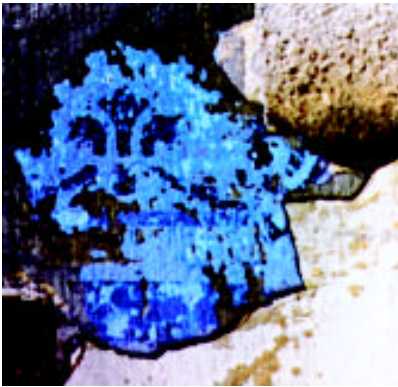
PABLO LÓPEZ CODA
LOS ESTARCIDOS EN BUENOS AIRES



H. Houlin. *Señoras por la mañana*, 1833.



C. H. Bacle. *Peinetones en el baile*, 1834.



Proceso de registro de motivos estarcidos de la Casa Ezcurra.



Estarcido simple tipo guarda con líneas de encuadre.



Proceso de registro de motivos estarcidos de la Casa Ezcurra.

Arriba: Estarcido simple tipo empapelado superpuesto a uno como recuadro con motivos esquineros.

Abajo: Estarcido simple como recuadro con motivos continuos.

Distintos estarcidos de Buenos Aires.



Tipo empapelado
(Casa mínima, 1995).



Como recuadro con motivos
continuos (G. Pacífico, 1990).



Estarcidos superpuestos
(Casa Ezcurra, 1997).

CARLOS MORENO

UN POCO DE HISTORIA PORTEÑA



El zaguan de la casa colonial fue en el siglo XVIII un espacio intermedio y cerrado con un portal que dadas sus dimensiones, permitía el acceso de caballería, pero donde generalmente se utilizaban sólo las puertas. Se cerraba con llave y se aseguraba con una traca. Durante la noche se alumbraba con una linterna con velas de arbo. A mediados del siglo XIX el lado interior se cerró con una cancela de hierro.

Actual Museo Mitre.





RAÚL E. PICCIONI

TESTIMONIOS VIVOS DE LA MEMORIA CIUDADANA



Edificio Kavanagh. Foto: Colección Museo de la Ciudad.



Tienda La Cantabria.
Avenida Pueyrredón 2120.



Almacén y despacho de bebidas (Alsina y Loria).
Foto de Jorge Baccheta.



Confitería La Ideal. (Foto de Jorge Baccheta).

Edición y Diseño:



La Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires presenta esta reedición de Temas de Patrimonio Cultural II, titulada “Patrimonio e Identidad Cultural”.

Al igual que Temas de Patrimonio Cultural I, “Nuevas perspectivas sobre el Patrimonio Histórico Cultural”, el texto trata, en varios ensayos de reconocidos especialistas, diversos aspectos del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Está presente el análisis de las problemáticas que presenta la protección y rescate del patrimonio material, como los estarcidos de algunos edificios de la ciudad o los yacimientos arqueológicos argentinos. Sin embargo, el enfoque avanza hacia lo que se ha dado en llamar “patrimonio intangible”: tradiciones como el carnaval, la identidad de un barrio como La Boca, el uso del patrimonio por parte del público que lee e interpreta, las implicancias netamente políticas de la definición y defensa del patrimonio cultural. Así, la Comisión persiste en su compromiso con la difusión de estos temas en el seno de la comunidad, estrategia imprescindible a la hora de instaurar una auténtica política de preservación de nuestro patrimonio.



Secretaría de Cultura
Subsecretaría de Industrias Culturales
Dirección General de Publicaciones

ISBN 987-97845-8-8

2
Temas de Patrimonio