

Anuario TAREA

10

Año 10, noviembre de 2023

DOSSIER

Restituciones y resignificaciones
de bienes patrimoniales

COORDINADO POR

María Gabriela Chaparro

En este número

Ornela Barisone

Mariano Bussi

María Inés Canuhé

Jesica Carreras *et al.*

Carolina Crespo

Rafael P. Curtoni *et al.*

Rafael Dias Scarelli

Tamara Kohn

Lorena V. Mouguelar

Manuel Alejandro Quaranta

Mariela Eleonora Zabala *et al.*

Sol Zárata Bernardi

ISSN 2469-0422



UNSAM Edita



Arte y Patrimonio
UNSAM

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO

Decana: Laura Malosetti Costa

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP

Dirección: Sandra Szir

Centro TAREA

Dirección: Damasia Gallegos

UNSAM EDITA

Dirección: Flavia Costa

Secretaría de Cultura, Comunidad y Territorio

Secretario: Mario Greco

Biblioteca Central UNSAM

Dirección: Mariela Frías

ANUARIO TAREA

Publicación del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)
y el Centro TAREA

ISSN 2469-0422

ISSN-L 2362-6070

Dirección: Carolina Vanegas Carrasco

Coordinación editorial: Milena Gallipoli

Diseño y maquetación: María Laura Alori

Corrección de textos: Fernando León Romero

Programación OJS: Ramiro Uviña, Diego Higa, Noelia Anahí Bruzzone

Equipo de indexación y difusión: Diana Gómez, Lucía Laumann, Sabrina Martín,
Juan Cruz Pedroni

<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/index>
atarea@unsam.edu.ar

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Barra, Universidad de la República, Uruguay

Carla Coluccio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Agustín Diez Fischer, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Lucas Gheco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Laura Karp Lugo, Universidad de Lorraine, Francia

Carolina Ossa, Universidad de los Andes, Chile

Renato Palumbo, Universidad de Uberlandia, Brasil

Isabel Plante, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marcos Tascón, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España

José Emilio Burucúa, Investigador independiente, Argentina

Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia

Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos

Natalia Majluf, Investigadora independiente, Perú

Jacques Revel, École des hautes études en sciences sociales, Francia

Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia

Luis Priamo, Universidad Nacional de San Martín

DOSSIER

RESTITUCIONES Y RESIGNIFICACIONES DE BIENES PATRIMONIALES

Presentación	7
María Gabriela Chaparro	
“Tiempos de reparación”. Reflexiones sobre las políticas de restitución de ancestros indígenas en la Patagonia Argentina	21
Carolina Crespo	
De la exhumación al proceso de devolución en Cerro Colorado (provincia de Córdoba). Un abordaje intercultural, transdisciplinar e interinstitucional	47
Mariela Eleonora Zabala, Soledad Salega, Aldana Tavarone y Mariana Fabra	
Reentierro de cuerpos milenarios en Loma de Chapalcó y resignificación del territorio ancestral	77
Rafael P. Curtoni y María Inés Canuhé	
Restitución de bienes culturales judíos tras el Holocausto: el caso de la Jewish Cultural Reconstruction y la Argentina	93
Tamara Kohn	
Objetos del pasado, historias del presente. Nuevos contextos para las piezas cerámicas patrimoniales del Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy)	109
Jesica Carreras y Facundo Petit	

OTROS ARTÍCULOS

“A los defensores del Perú y de la América”: Monumento Dos de Mayo (1874) en Lima	145
Rafael Dias Scarelli	
Reflexiones en torno al proceso de patrimonialización de sitios rupestres de Uspallata (Mendoza, Argentina). Repensando el patrimonio como ensamblaje	189
Sol Zárate Bernardi	
Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte	217
Lorena V. Mouguelar	

La carta inédita como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine. Un análisis de su vínculo experimental en el contexto de la revista Ailleurs	251
Ornela Barisone	

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Notas etnográficas sobre la factura de imágenes religiosas en la Puna de Jujuy, Argentina	279
Mariano Bussi	
Encuentro de dos mundos. Ocho notas sobre Faivovich & Goldberg	301
Manuel Alejandro Quaranta	

LECTURAS

Retratar héroes. Gabriel di Meglio conversa con Laura Malosetti Costa	321
Transcripto por Lucía Laumann y Sabrina Lujan Martín	

RESEÑAS

► LIBROS

Kent, Rockwell, <i>Viajando al sur desde el Estrecho de Magallanes</i>	343
Romy Hecht	
Deborah Dorotinsky Alperstein y Rian Lozano (coords.), <i>Culturas visuales desde América Latina</i>	349
Alonso Alarcón Múgica	
Fernando Aliata y Eduardo Gentile (comps.), <i>El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales</i>	353
Amarí Peliowski	
Silvia Dolinko, Ana María Risco y Sebastián Vidal Valenzuela (eds.), <i>Encuentros trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile</i>	358
Pamela Navarro Carreño	

► EXPOSICIONES

Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo, Museo Nacional Bellas Artes, Buenos Aires, 23 de agosto al 20 de noviembre de 2022 364
Luciana Cavagnola

How to Brücke-Museum: a Look Behind the Scenes, Brücke-Museum, Berlín, 15 de octubre al 12 de febrero 2022 370
Céline Véronique Marten

El Dorado. Un territorio, Fundación Proa, Buenos Aires, 1 de abril al 6 de agosto 2023 374
Cecilia Casablanca

► CONGRESOS

IV Jornadas de Conservación Preventiva y Gestión de Riesgos “Patrimonio en Riesgo: Agentes que lo Afectan”, Montevideo, Uruguay, 26 al 28 de julio de 2023 381
María Laura Rosas

DOSSIER

**Restituciones y resignificaciones
de bienes patrimoniales**

Presentación

A casi treinta años de la primera restitución en Argentina ¿cuál es el estado de la cuestión?

María Gabriela Chaparro¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
Facultad de Ciencias Sociales. Instituto INCUAPA (UE. CONICET / UNCPBA).
Olavarría, Argentina.
chaparro@soc.unicen.edu.ar
<http://orcid.org/0000-0003-3785-2912>

Este dossier contiene artículos que comparten experiencias, las analizan y proponen reflexiones con el propósito de nutrir el debate de uno de los temas actuales más controvertidos en el campo de la gestión patrimonial, el cual en la jerga académica se conoce como “las restituciones de bienes patrimoniales y de restos humanos indígenas”. En él convergen múltiples intereses éticos, políticos, económicos y sociales que lo han transformado en una arena de disputas y controversias que va escalando en magnitud (Lazzari, 2011; Arthur de La Maza y Ayala Rocabado, 2020; Higuera, 2022; Jofré y Gnecco, 2022; entre otros).

Conceptualmente el término restitución hace referencia a la acción de volver algo a su lugar original, sin embargo en las Ciencias Antropológicas y en la Arqueología en particular, trata sobre la tenencia de objetos (en esa categoría se incluye a los restos humanos) que fueron apropiados por fuera de las normativas nacionales e internacionales vigentes, producto de saqueos y tráfico ilegal. Otro concepto asociado

¹ Coordinadora y editora invitada.

al de restitución es el de repatriación, donde los bienes están bajo una posesión legal, pero fueron apropiados de manera forzosa de sus comunidades de origen por potencias coloniales, estados nacionales e instituciones científicas, actuales o a lo largo de los siglos (Simpson, 1994 citado en Endere, 2000, p. 6; Higuera, 2022).

El tema no es nuevo, si bien en los años setenta del siglo pasado comienzan los primeros reclamos en Estados Unidos, desde fines de la década de los ochenta se ha instalado en la agenda a nivel mundial. Mientras que en el centro de la disputa se encuentran las tumbas, los restos físicos, los ajuares funerarios y demás materiales sagrados gestionados o en manos del Estado o de privados, por un lado están los reclamos de las minorías afectadas históricamente, por otro, se encuentra la reticencia de investigadores/as, directores/as de museos y de universidades que, bajo las normativas vigentes son garantes de la protección de dicho acervo patrimonial y alegan el derecho a la generación de conocimiento científico (Hubert, 1992; Zimmerman, 1988; Sardi, 2016, entre otros). Lo que subyace es una profunda discusión acerca del carácter ontológico que les atribuyen los diferentes actores implicados (Berger, 2008). Dentro de los casos más paradigmáticos se encuentran los ejemplos de lucha de las organizaciones de nativos americanos que con su activismo lograron la sanción de la Ley de Protección de Tumbas y Repatriación de Indígenas Norteamericanos a inicios de la década del noventa, impulsando reinterhumaciones de cientos de esqueletos y ajuares funerarios en Estados Unidos. Otro ejemplo de estas primeras luchas es la conquista lograda por los aborígenes australianos al impedir las excavaciones de tumbas en el marco de investigaciones arqueológicas. Sin embargo aún permanecen sin resolución múltiples reclamos de ex colonias sobre parte de su legado cultural que se encuentran en museos metropolitanos, como son los frisos del Partenón que se encuentran en el British Museum (Endere, 2000; Martínez Aranda et al., 2014; entre otros).

Cada vez más, año tras año, estas reivindicaciones, por ejemplo por parte de los pueblos y organizaciones indígenas por la “recuperación” de sus territorios, recursos, saberes y ancestros de los que fueron desposeídos; cobran fuerza y magnitud movilizadas por el ejercicio de sus derechos soberanos (Fforde et al., 2002, 2020; Jofre, 2010). Como bien plantean Ayala junto con Espíndola, Aguilar y Cárdenas (2022) (estos últimos tres, comuneros del Pueblo Atacameño en Chile), estos procesos de despojo implican, e implicaron, entre otras situaciones, la apropiación de materiales indígenas y cuerpos de su lugar original y el traslado y su control a instituciones para ser objeto de investigaciones científicas y de exposición en museos. Acciones que se siguen realizando en nombre de la ciencia, donde los cuerpos pasan a ser clasificados

y nominados como restos bioantropológicos, restos óseos o individuos, conservados en depósitos y expuestos como bienes de una colección a través de su patrimonialización (Curtoni y Chaparro, 2011; Rodríguez, 2013; Curtoni, 2022; Jofre y Gnecco, 2022). Proceso que continúa realizándose desde el ejercicio de una violencia epistémica, donde en ese primer circuito los elementos culturales son retirados de su sentido en la vida social (sensu Appadurai), el cual es intervenido y modificado, para devenir primero en un resto arqueológico, luego a través de la patrimonialización en un bien museable, donde adquiere otro valor y otro sentido (mercancía, obra de arte, muestras de ciencia, regalos, etc.). Por lo que a través de los procesos restitutivos o de recuperación (la gran diferencia es quién lo enuncia) estos restos/cosas e individuos/cuerpos adquieren un nuevo significado, dado en función de los nuevos intereses y sentires de los actores demandantes e involucrados.

En Argentina el movimiento reconstitutivo tiene larga trayectoria (es importante primero aclarar que en nuestro país se utiliza el concepto de restitución de manera genérica y no se emplea el de repatriación) y en su inmensa mayoría se trata de recuperaciones de cuerpos de ancestros indígenas y mínimamente de sus materiales culturales. A diferencia de otros países latinoamericanos, Endere (2016) señala que esto podría deberse a varias cuestiones en la que se destaca la sensibilidad que el tema ha adquirido socialmente dado por el reclamo y lucha de los movimientos de derechos humanos para la recuperación e identificación de las personas desaparecidas. Asimismo y no menor, es la lucha por la soberanía que han impulsado los propios indígenas. En los años ochenta con el retorno de la Democracia se fue generando una creciente reemergencia étnica, de autodeterminación como sujetos de derecho y de activismo para el reconocimiento de los mismos. Una de las estrategias para el reconocimiento estatal y de sus territorios ancestrales es a través de la recuperación de los cuerpos de sus antepasados que se encuentran en museos e instituciones científicas. Sin embargo, el reclamo sobre su herencia material u objetos, o lo que desde la academia llamamos patrimonio, consta de pocos antecedentes quizás porque no se lo concibe como algo escindido del territorio (ver Curtoni y Canuhé en este dossier, pero también Arenas y Ataliva, 2017; Ramírez, 2017; Acuto y Flores, 2019; Curtoni et al., 2020; Flores y Acuto, 2023).

La primera restitución en nuestro país se realizó en 1994 y consistió en la entrega de “una parte de los restos” del *longko* Inacayal (ver en este dossier el trabajo de Crespo) que se encontraba en el Museo de La Plata² y de ahí en más las restituciones se fueron incrementando

2 Politis y Podgorny, 1992; Podgorny y Miotti, 1994.

(Endere, 2000; 2016). Los efectos de las mismas los podemos vivenciar en el presente, y son múltiples y en algunos casos contradictorios, ya que estamos insertos en una trama de reconocimiento de diversidad de existencias y al mismo tiempo, atravesados por inequidades, sometimiento y represión (Tamagno, 2015, p. 5). A casi treinta años de esa primera restitución, por un lado hay que reconocer los avances en normativas y protocolos para agilizar los requerimientos administrativos y responder a las demandas, pero tampoco negar que las restituciones como tal son imposibles, porque ya se ha violentado el vínculo indisoluble territorial/espiritual, y que en realidad constituyen reparaciones, concepto que reconoce el daño y la acción del regreso de los ancestros al territorio (ver Crespo en este dossier). Tampoco ocultar el espiral de violencia manifiesta que en paralelo se ha ido incrementando en muchas regiones del país, como la criminalización de la causa mapuche en la Patagonia (Diana Lenton, 2023) o el caso Chocobar en el Noroeste Argentino (Acuto, 2023).

En muchos casos las comunidades originarias señalan que estos retornos han promovido el resurgimiento y reordenamiento de fuerzas y energías vitales y la posibilidad de despertar conciencias, la de otros pueblos originarios, de la ciencia y de la sociedad en general (Daniel Huircapán 2019, p. 78, perteneciente al Pueblo Günün a Küna, Chubut). Asimismo, están los que aseguran que el regreso de los ancestros marcó un hito para la comunidad, porque les permitió adquirir visibilidad, transformar la visión social sobre el pasado, organizarse como pueblo y fortalecer vínculos (Nazareno Serraino, *longko* del Pueblo Rankulche, La Pampa, en Sardi 2016, p. 34). Es decir que la recuperación de ancestros es parte de las estrategias etnopolíticas realizadas en el marco de la cosmovisión y el derecho propio y visualizando las potencialidades y horizontes que pueden promoverse a futuro.

Por el lado de las disciplinas científicas las prácticas se han transformado, en algunos casos por necesidad y en otros por convicción, ya que no se puede hacer ciencia como se practicaba hasta los años noventa. Muestra de ello es la implementación de consultas previas, libres e informadas, la creación coparticipativa de leyes y decretos reglamentarios, protocolos de actuación, reformulación y creación de nuevos códigos de ética profesionales y redacción de acuerdos puntuales para resolver viejos problemas o situaciones nuevas (ver en este dossier Zabala et al.). Se incrementaron las reuniones, congresos y talleres donde el tema irrumpió y se expresaron opiniones y puntos de vista en muchos casos de manera tensa, en confrontación y hasta violenta. Pero también, cada vez más se generaron encuentros entre dirigentes comunitarios, investigadores/as, gestores y funcionarios nacionales y provinciales que a través

del diálogo pudieron llegar al consenso (Fiore et al., 2021; Nahuelquir et al., 2015; Guichón, 2016; entre otros). Más allá de estas situaciones, no se puede negar que existe cierto autoconvencimiento de que las personas de ciencia seríamos los promotores de esta gesta sanadora, lo que no deja de implicar un posicionamiento paternalista, o como dicen Jofré y Gnecco (2022, p. 10), creer que con ello se “ha aliviado la culpa colonial de los arqueólogos y patrimonialistas”. Asimismo, al evaluar el devenir de la cuestión personalmente sigo considerando que

las restituciones sirven al Estado como paliativos temporales para eximirlo de otras acciones de reparación más problemáticas e incómodas a diversos intereses (por ej. multinacionales) como los reclamos de tierras ancestrales... [y] ... conformarán parte de la moneda de cambio resignada por los sectores de poder a favor de la unidad de valor y uso preferida: la tierra. (Curtoni y Chaparro 2011, p. 3)

Al hacer una rápida retrospectiva, ya se ha generado mucho material para reflexionar sobre las políticas de restitución, sus objetivos explícitos e implícitos y sus consecuencias, lo importante es capitalizarlas para tomar decisiones actuales y en vistas del futuro (ver Kohn en este dossier).

Por último, el dossier de Anuario en su convocatoria emplea el concepto “bienes patrimoniales”, lo alentador es que todos los trabajos presentados asumen un posicionamiento crítico sobre lo que ello implica y los efectos que generaron y continúan generando las patrimonializaciones. Las autoras y autores de estos trabajos revelan cómo las relaciones vitales de los objetos patrimonializados han sido coartadas y subyace en sus fundamentos que el campo de lo patrimonial es un espacio de disputa, donde se interpelan los saberes disciplinares, pero también que facilita nuevos espacios para posibilitar nuevos sentidos y otras voces (ver Carreras y Petit), sin soslayar las desigualdades y en vistas de nuevas luchas. En suma, la profundidad en las discusiones que se proponen en este número especial solo se pueden entender por la trayectoria que el tema tiene en la Argentina, y en el caso de los primeros tres trabajos que abordan experiencias y reflexiones sobre el regreso de cuerpos indígenas se fundamentan tras varias décadas de lucha de los pueblos originarios por su soberanía.

Abre la discusión Carolina Crespo, cuyo artículo primero analiza los conceptos de restitución y de reparación como prácticas políticas, para luego ejemplificar su propuesta con un caso en la provincia de Chubut. Concretamente indaga sobre el proceso de restitución complementaria de los restos del *longko* Inakayal, su mujer y Margarita Foyel y discute los alcances de las políticas públicas de reparación implementadas. Se vale del análisis de los discursos del gobernador en el marco del acto de

la restitución de los restos que habían quedado en el Museo de La Plata sin restituir de estos tres indígenas, realizado en el año 2014 y la resignificación que adquirió el acto reparatorio impulsado por la provincia. Asimismo evalúa los efectos de estas políticas de reparación hacia las comunidades indígenas chubutenses, desde la propia opinión de varios de sus integrantes, señalando principalmente que el sentido del acto reparatorio ha quedado preso de una temporalidad pasada. Además, plantea que estas reparaciones no se condicen con la resolución de reclamos territoriales vigentes, aún más, perpetúa la violencia estatal de cosificación y racismo, por ejemplo, manifiesto a través de la patrimonialización del mausoleo actual.

Continúan Mariela Zabala, Soledad Salega, Aldana Tavarone y Mariana Fabra, las cuales presentan una experiencia singular para la provincia de Córdoba e instan a la reflexividad en la práctica profesional de la arqueología y bioarqueología, vinculada a las restituciones de restos humanos de la Argentina. El artículo desarrolla el caso de un rescate arqueológico que exhumó a un niño en Cerro Colorado cuya tumba quedó al descubierto en una calle y que fuera denunciado por vecinos en el año 2015 a las autoridades de aplicación provincial. Ante el riesgo total de pérdida se activaron los protocolos establecidos sin mediar permisos ni consultas previas, ya que por ese entonces, no había ninguna agrupación indígena local autoreconocida. La exhumación y el estudio del esqueleto del niño los realizaron mediante convenios interinstitucionales y destacan que la guarda quedó en el Área de Arqueología sin ser ingresada a la colección del Museo de Antropologías de Córdoba. Años después la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado solicitó la devolución para el re entierro del niño, por tratarse de un ancestro que debía regresar a su territorio. Las autoras, todas académicas, comparten en detalle cada una de las instancias del proceso, aún en curso, y reflexionan sobre las incertidumbres que en determinados momentos atravesaron, incorporación de nuevos conceptos (como el de devolución), reformulaciones de sus metodologías de investigación y gestión que les implican (e implicaron) múltiples conversaciones, intercambios de opiniones y pareceres, reuniones, viajes e instancias formales de diálogo que decidieron asumir ante las solicitudes indígenas, pero también ante los procedimientos legales y administrativos vigentes. Destacan también la importancia de respetar los tiempos propios y ajenos en búsqueda de acuerdos y consensos.

Por su parte, el trabajo de Rafael Curtoni y María Inés Canuhé presenta un caso que se desarrolló en el centro del país, actual provincia de La Pampa. Al igual que en el trabajo de Zabala et al., el hecho comienza con la denuncia de un poblador local ante la aparición de huesos

humanos que quedan expuestos en la superficie, continúa con la activación de los protocolos de protección del patrimonio provincial y la convocatoria a un arqueólogo (Curtoni) para la realización del rescate A diferencia del cordobés, en este caso se trató de la apertura de un camino vecinal en el año 2004 y en un escenario donde ya existían vínculos entre el investigador y miembros de la comunidad rankülche Willy Kalkin. Este conocimiento previo y lazos de confianza entre las partes facilitaron definir los pasos posteriores, el rescate, el estudio bioantropológico y las dataciones a pedido de los indígenas y el acuerdo de una devolución posterior para su reentierro, hecho que ocurrió doce años después. El artículo parte de una mirada crítica al concepto de restitución propuesto por la academia, empleando el de recuperación, el cual implica un reconocimiento a la agencia indígena en los reclamos de devolución y tratamientos de los cuerpos de los ancestros. También reflexiona sobre la importancia y las implicancias políticas de las devoluciones de cuerpos a los territorios, no tanto como una instancia de cierre de un proceso, sino como de apertura de uno nuevo, ya que en Loma de Chapalcó promovió el inicio de una sacralización del mismo y el fortalecimiento de la agencia rankülche. Este trabajo en coautoría da cuenta de vínculos construidos a lo largo del tiempo que terminan trascendiendo la dualidad “lonkos y ólogos” (Endere y Curtoni, 2006) y de respeto de los académicos a los procesos necesarios al interior de las comunidades. También de un diálogo constante y de una apertura y flexibilidad de ambas partes para tomar decisiones por consenso. Lo que subyace en la propuesta de Curtoni y Canhué es un posicionamiento ontológico compartido donde no existe una separación entre las personas, los cuerpos, las memorias y los territorios, cuestión central que la práctica arqueológica en su herencia colonial altera, interviene y violenta. Cuestión que solo se logra mediante la confianza basada en el respeto de las diferencias.

Tanto los trabajos de Zabala y colaboradoras, como el de Curtoni y Canhué refieren a las múltiples particularidades y la densidad creciente que sigue atravesando en Argentina el tema de las restituciones y los retornos de los ancestros al territorio. En el caso cordobés donde las investigadoras están generando un vínculo reciente con los integrantes del pueblo Comechingon, la nueva experiencia las está interpellando en su condición de profesionales académicas responsables y conscientes de las implicancias de su accionar ya que tienen años de experiencia comunitaria. En el caso de Curtoni y Canhué da cuenta de un trabajo consensuado de años, de vínculos sostenidos que les permite construir conocimiento desde una mirada descentrada de lo académico.

Luego de esta primera parte del dossier, continúan dos artículos que tratan sobre los materiales culturales. En el primer caso sobre la

restitución de piezas del expolio nazi. Tamara Khon en su trabajo titulado “Restitución de bienes culturales judíos tras el Holocausto: el caso de la Jewish Cultural Reconstruction y la Argentina” presenta los resultados de su investigación histórica e invita a reflexionar sobre las implicancias de la recontextualización geográfica en el acto de restitución. Trata sobre la trayectoria de objetos de origen judío que fueron dados en custodia, en calidad de restitución a ese pueblo distribuido por diversas partes del mundo, luego de la Segunda Guerra Mundial, y que actualmente se encuentran perdidos u olvidados en la Argentina. El genocidio al pueblo judío por parte del Régimen Nazi en Europa incluyó el saqueo y robo de múltiples obras de arte, libros y objetos religiosos, al finalizar la Guerra, el ejército aliado recuperó gran cantidad de estos objetos los cuales, al haber desaparecido sus propietarios, fueron distribuidos por la Jewish Cultural Reconstruction Inc. a diversas instituciones de ese origen alrededor del mundo para que las tuvieran en custodia. Así es que a partir de 1951 y en los años siguientes, llegan a Argentina más de 5000 libros y objetos de culto que fueron donados a museos, bibliotecas y sinagogas, los cuales, más de setenta años después se encuentran perdidos y olvidados. La investigación de Kohn consta de una etapa de indagación de archivos y localización de los objetos como colección, el estudio de sus procedencias y la visibilización del proceso de recontextualización de los mismos. Por otro lado, presenta la biografía de un wimpel (un textil de carácter religioso personal y comunitario), perteneciente a una persona identificada con nombre y apellido que integra la colección original donada a la Argentina, pero que además suma otras singularidades, fue pieza de museo y rescatado de los escombros del atentado a la AMIA en 1994. De esta manera, la autora no solo revela el derrotero de estos objetos “huérfanos”, además hace hincapié en las capas de significados que envuelven estos objetos y como la materialidad de los mismos se sigue resignificando como memorias trágicas y de resiliencia de un pueblo. Más allá del valor del caso, lo significativo de este trabajo enriqueciendo el dossier es que abre de manera indirecta a reflexionar sobre los dilemas éticos de asumir herencias materiales producto de conquistas y genocidios, y las responsabilidades que las instituciones receptoras de los mismos deben asumir y cuestionar (Martínez Aranda et al., 2014, p. 22).

Por último, el dossier cierra con el trabajo de Jesica Carreras y Facundo Petit titulado “Objetos del pasado, historias del presente. Nuevos contextos para las piezas cerámicas patrimoniales del Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy)”. El mismo propone resignificar una colección de un museo de arte y los autores, como arqueóloga y arqueólogo del siglo XXI, definen a estas piezas cerámicas como “objetos sin contexto”, ya que desde su mirada disciplinar, no tienen información de la

matriz del cual fueron extraídos. Asimismo, desde el propio museo no contaban con documentación de la procedencia de las mismas lo que los motivó a llevar adelante el proyecto de investigación del cual se deriva este artículo. A lo largo de su trabajo adoptan un abordaje de múltiples entradas (documental, testimonial, morfológico) para dotarlos de sentidos contextuales vitales, temporales, funcionales, estilísticos, así recrear la biografía cultural de esos objetos cerámicos. Los resultados que obtuvieron trascienden lo disciplinar y terminan resignificando a estas cerámicas a través de nuevas historias y narrativas que le otorgan mayor densidad y le aportan nuevos sentidos a las mismas. Sería deseable que el Museo Terry se nutra de esta experiencia aportada por los colegas, como la profundidad que adquirió el pintar del artista del que lleva su nombre, o para valorizar a sus trabajadores o a su público infantil, lo cual enriquecería sobremedida a toda la comunidad de la institución.

Para finalizar, y luego de varios meses de trabajo quiero agradecer la posibilidad de colaborar en el Anuario como editora especial de este dossier, la experiencia fue enriquecedora, ya que me permitió vincularme con diversos profesionales de trayectoria. Cada colega que participó en este número especial, sea a través de la autoría o por evaluación, dedicaron su experticia, su tiempo y su compromiso para que el dossier se concrete. Asimismo, quiero mencionar y agradecer a Milena y Carolina, editoras de la Revista por la invitación, la paciencia y la dedicación para que este trabajo sea un hecho.

Olavarría, 8 de noviembre de 2023.

Referencias bibliográficas

- Acuto, F., y Flores, C. (2019). Patrimonio y pueblos originarios, patrimonio de los pueblos originarios. Una introducción. En F. Acuto y C. Flores (Eds.), *Patrimonio y pueblos originarios: Patrimonio de los pueblos originarios* (pp. 1-33). Ediciones Imago Mundi.
- Acuto, F. (2023). Making Archaeology Available to the Subaltern: Towards an Engaged, Militant Archaeology. *Forum Kritische Archäologie*, 12, 2-5., Theme Issue: Archaeology as Empowerment: For Whom and How? Comments on Scholarly Activism. <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-40255>
- Arenas, P., y Ataliva, V. (2017). *Las comunidades indígenas: Etnoterritorios, prácticas y saberes ancestrales*. Ediciones Imago Mundi.
- Berger L. (2008). Des restes humains, trop humains? www.laviedesidees.fr <https://laviedesidees.fr/Des-restes-humains-trop-humains>
- Arthur de la Maza, J., y Ayala Rocabado, P. (2020). Introducción. En J. Arthur de la Maza, & P. Ayala Rocabado (Eds.), *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 39-62). Colección Cultura y Patrimonio, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile.
- Ayala P., Espíndola, C., Aguilar, C., y Cárdenas, U. (2022). ¿Dónde están los abuelos o ancestros?, ¿cuándo y por qué salieron de la tierra y del territorio atacameño?, ¿quién los sacó?, ¿cómo están ahora?. *Revista de Arqueología Americana*, 40, 197-213. <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i40.1376>
- Curtoni, R. P. (2022). La *Restitución* de cuerpos indígenas y la colonialidad de la ancestralidad. *Revista TEFROS*, 20(1), 59-78.
- Curtoni, R., y Chaparro, M. G. (2011). Políticas de reparación. Reclamación y reentierro de restos indígenas. El caso de Gregorio Yancamil. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/issue/view/30/showToc>
- Endere, M. L. (2000). Patrimonios en disputa: acervos nacionales, investigación arqueológica y reclamos étnicos sobre restos humanos. *Trabajos de Prehistoria*, 57, 5-17.
- . (2020). Restitution Policies in Argentina: The Role of The State, Indigenous Peoples, Museums, and Researchers. En C. Forde, H. Keeler, y T. McKeown (Eds.), *The Effects of Repatriation: Healing and Wellbeing* (pp. 188-207). Springer.
- . (2022). Restituciones de bienes culturales y repatriaciones de restos humanos, dos cuestiones candentes en la agenda patrimonial de Argentina. *Revista de Arqueología Americana*, 40: 237-252. DOI: <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i40.1389>

- Endere, M., y Curtoni, R. (2006). Entre lonkos y “ólogos”. La participación de la comunidad indígena Rankülche de Argentina en la investigación arqueológica. *Arqueología Suramericana*, 2(1), 72-92.
- Fforde, C., Hubert, J., & Turnbull, P. (Eds). (2002). *The dead and their possessions. Repatriation in principle, policy and practice*. Routledge.
- Fforde, C., McKeown, C. T., & Keeler, H. (Eds). (2020). *The Routledge Companion to Indigenous Repatriation: Return, Reconcile, Renew*. Routledge.
- Fiore, D., Butto, A. & Vargas, V. (2021). Yagan Heritage in Tierra del Fuego (Argentina). The Politics of Balance. *Heritage*, 4, 3790-3805.
- Flores, C., & Acuto, F. (2023). Heritage and Original Peoples in Argentina: Learning from Indigenous Voices. *Heritage & Society*, 16(3), 213-231. 10.1080/2159032X.2023.2226570
- Guichón, R. A. (2016). Construyendo preguntas en el camino. Comunidades originarias y científicas. *Revista del Museo de Antropología*, 9(2): 27-36.
- Higueras, A. (2022). Prefacio. Repatriación, retorno, restitución, reparación: diversidad de estrategias en los ámbitos científico, político y cultural del patrimonio cultural en América Latina. *Revista de Arqueología Americana*, 40, 1-21.
- Hubert, J. (1992). Dry Bones or Living Ancestors? Conflicting Perceptions of Life, Death and the Universe. *Journal of Cultural Property*, 1, 105-127.
- Huircapán, D. (2019). El resurgir del Pueblo Gunun a Kuna:los que somos iguales. En F. Acuto, y C. Flores (Eds.), *Patrimonio y pueblos originarios: Patrimonio de los pueblos originarios* (pp. 65-78). Ediciones Imago Mundi.
- Jofré, I. C. (Ed.) (2010). *El regreso de los muertos y las promesas del oro. Patrimonio arqueológico en conflicto*. Editorial Brujas.
- Jofré, C., y Gnecco, C. (2022). Introducción: sobre patrimonio, despojo y violencia. En *Políticas patrimoniales y procesos de despojo y violencia en Latinoamérica* (pp. 9-19). Editorial UNICEN.
- Lenton, D. (2023). Zonceras y falacias de la campaña antimapu-che. Canal Abierto: <https://canalabierto.com.ar/2023/03/06/zonceras-y-falacias-de-la-campana-anti-mapuche/>
- Martínez Aranda, M. A., Bustamante García, J., López Díaz, J., y Burón Díaz, M. (2014). Las controversias de los “materiales culturales delicados”, un debate aplazado pero necesario. *PH*, 1-32.
- Nahuelquir, S., Huilinao, C., Huilinao, F., Guichón, R., Caracotche, M., y García Laborde, P. (2015). Trabajamos juntos. Antes y después de la Ordenanza Municipal de Puerto Santa Cruz 169/09. En M. Fabra, M. Montenegro, y M. Zabala (Comps.), *La Arqueología*

- Pública en Argentina: Historias, tendencias y desafíos en la construcción del campo disciplinar*. EDIUNJU.
- Podgorny, I., y Miotti, L. (1994). El pasado como campo de batalla. *Ciencia Hoy*, 5(5), 16-19.
- Podgorny, I., y Politis, G. (1992). ¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto. *Arqueología Contemporánea*, 3, 73-79.
- Ramírez, S. (Ed.) (2017). *Horizonte político del movimiento indígena en Argentina*. Ediciones del Jinete Insomne.
- Rodríguez, M. (2013). Cuando los muertos se vuelven objetos y las memorias bienes intangibles: tensiones entre leyes patrimoniales y derechos de los pueblos indígenas. En C. Crespo (Comp.), *Tramas de la diversidad. Patrimonio y pueblos originarios* (pp. 67-100). Antropofagia.
- Sardi, M. (2016). Los museos antropológicos y la mirada del cacique de una comunidad ranquel. *Ciencia Hoy*, 26(152), 32-35.
- Tamagno, L. (2015). Etnicidad y política en torno al tratamiento de restos humanos de interés arqueológico y bioantropológico. Pasado, presente y futuro de los pueblos indígenas. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 17(2), 1-9.
- Zimmerman, L. (1989). Made radical by my own: an archaeologist learns to accept reburial. En R. Layton (Ed.), *Conflict in the Archaeology of the Living Traditions* (pp. 60-67). Routledge.

Crespo, Carolina. “‘Tiempos de reparación’. Reflexiones sobre las políticas de restitución de ancestros indígenas en la Patagonia Argentina”, *TAREA*, 10 (10), pp. 20-45.

RESUMEN

El concepto de reparación o reparación histórica forma parte del lenguaje con el que se enmarcan, desde hace varios años, las políticas dirigidas a los pueblos originarios en la Argentina. En particular, forma parte del lenguaje sobre el que se cifran las recientes políticas de restitución de ancestrías, expresiones y espacios indígenas que fueron patrimonializados por agencias estatales. En este artículo, como parte de la necesidad de revisar críticamente esta noción con la que se asocia sin discusión a estas políticas, analizo la política de restitución complementaria encarada por el gobierno de la provincia Chubut de los restos del *longko* Inakayal, de su mujer y de Margarita Foyel, a comunidades mapuche del noroeste de Chubut. Especialmente examino el diseño y perfil que el gobierno de Chubut imprimió a estas restituciones desarrolladas en el año 2014, con el propósito de discutir qué es aquello que se repara, la temporalidad y los sujetos que son objeto de reparación, y lo que queda en el orden de lo suspendido. A través de este análisis me interesa menos enunciar y definir literalmente a una época, que problematizar algunas nociones de época que están dando contenido a la contemporaneidad.

Palabras clave: Reparación; restitución de ancestros indígenas; gobierno de Chubut; Patagonia Argentina

“Repair Times”. Reflections about ancestry restitution policies in the Argentine Patagonia

ABSTRACT

The concept of reparation or historical reparation is part of the language with which, for several years, policies aimed to indigenous people in Argentina have been framed. In particular, it is part of the language on which the recent policies of restitution of indigenous ancestry, expressions and spaces that have been heritagized by state agencies are based. In this article, in order to make a critically review to this notion that is unquestionably associated with these policies, I analyze the policy of complementary restitution undertaken by the Chubut province government of the remains of the *longko* Inakayal, his wife and Margarita Foyel, to Mapuche communities in northwest of Chubut. I especially examine the design and profile that the government of Chubut has given to these restitutions, which were carried out in 2014, with the purpose of discussing what is being repaired, the temporality and the subjects that are the object of reparation, and what is remained in the order of the suspended. Through this analysis I am less interested in merely defining a period, than in questioning certain concepts of the period that are giving content to contemporaneity.

Keywords: Reparation; restitution of indigenous ancestry; Chubut's government; Argentine Patagonia

Fecha de recepción: 24/07/2023

Fecha de aceptación: 23/08/2023

“Tiempos de reparación”

Reflexiones sobre las políticas de restitución de ancestros indígenas en la Patagonia Argentina

Carolina Crespo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires. Instituto de Ciencias Antropológicas
Buenos Aires, Argentina
carolcres@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1186-1290>

En el año 2010 se reglamenta la Ley nacional N°25517, dictada en 2001 y conocida localmente –aun cuando no lleva este título– como “ley de restitución de restos humanos”. Esta ley establece, entre sus principales artículos, la devolución de “los restos mortales de aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas [...] a los pueblos indígenas y/o comunidades de pertenencia que lo reclamen”, y “el expreso consentimiento de las comunidades interesadas” en todo emprendimiento científico que las tenga por objeto, incluyendo su patrimonio histórico y cultural (Artículo 1 y 3, respectivamente de la ley). Dos años después de su reglamentación, se crea el “Programa nacional de identificación y restitución de restos humanos indígenas” –actualmente “Área de identificación y restitución de restos humanos indígenas y protección de sitios sagrados”¹, a través del

1 En el año 2021 el programa se convierte en un área y se agrega dentro de

cual se aplica la ley dentro del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI).

Tanto la ley como la apertura de este programa son producto de algunos reclamos indígenas que venían teniendo lugar en estos últimos años, en el marco de otras demandas de reconocimiento de derechos aun postergados, tales como el derecho al territorio y a la autodeterminación. Pero también, tienen como antecedente, la promulgación de una serie de leyes y programas de repatriación encarados en otros países del mundo como Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, que surgieron como producto de demandas de re-entierros, cuestionamientos al estudio, exhibición, almacenamiento y conservación de los cuerpos y objetos indígenas en los museos, protestas por la excavación de tumbas, y otros reclamos y debates que se hicieron particularmente más visibles a partir de los años 1970 y 1980, entre algunos pueblos originarios de cada uno de esos países (Ayala Rocabado y Arthur de la Maza, 2020).

Con el cambio del milenio, la política de restitución patrimonial se extendió a nuevos países, se intensificó en algunos que ya se implementaba y continuó limitada en otros. Por ejemplo, después de que el presidente Hollande rechazara la solicitud del presidente de Benín de restituir los “objetos” saqueados durante la ocupación de Francia a otros países, el presidente Macron señaló, en 2017, que sería prioridad durante su mandato devolver el “arte africano” presente en los museos de este país. Por el contrario, algunos países de Sudamérica, como el caso de Chile, adolecen aún de legislación en materia de repatriación o re-entierro indígena y las repatriaciones realizadas han sido promovidas, en su mayoría, por instituciones del extranjero (Ayala Rocabado y de la Maza, 2020). A la inversa, en la Argentina, aun cuando quedan muchas demandas indígenas sobre espacios, saberes y ancestros patrimonializados que están pendientes de resolución, desde el 2015 en adelante se incrementaron las restituciones de ancestros y “objetos” de pertenencia indígena que se encontraban en ciertos museos, o bien, que habían sido hallados en excavaciones (Crespo, 2020a).

En este trabajo, como parte de la necesidad de revisar críticamente la “restitución” patrimonial no solo como concepto sino principalmente como práctica política comprendida como una reparación, me importa reflexionar sobre la política de restitución encarada por el gobierno de la provincia Chubut de los restos que habían quedado sin restituir del *longko* Inakayal, los de su mujer y los de Margarita Foyel a comunidades mapuche del noroeste de Chubut en el año 2014. Especialmente

su incumbencia la protección y recuperación de sitios sagrados. Dicha área forma parte de la Dirección de afirmación de los derechos indígenas de este instituto.

examino el diseño y perfil que el gobierno de Chubut imprimió a estas restituciones,² con el propósito de discutir situadamente qué es aquello que se “repara” con esta política, la temporalidad y los sujetos que son objeto de reparación, y aquello que queda en el orden de lo suspendido. Organizo la discusión en dos instancias. En la primera parte, presento algunos debates en torno a la noción de “reparación” vinculada con violaciones a derechos humanos, examino cómo se han articulado ejercicios de violencia y políticas patrimoniales, y señalo las particularidades que ha tenido el proceso de patrimonialización y coleccionismo de ancestros, materialidades, conocimientos y expresiones indígenas. En la segunda parte, analizo la forma que adoptó la política provincial de restitución de ancestros indígenas de Chubut en el marco de una política de “reparación”. A través de este análisis me interesa menos enunciar y definir literalmente a una época que problematizar algunas nociones de época que están dando contenido a la contemporaneidad, y que enmarcan, particularmente, procesos y políticas de patrimonialización más recientes.

Patrimonio, violencia y reparación

Los trabajos escritos por académicos y/o referentes indígenas sobre restituciones en la Argentina recurren a diferentes nominaciones para designar estos procesos. A diferencia de otros países, aquí no se utiliza el término “repatriación”, pues con este término se entiende a las devoluciones patrimoniales realizadas desde el exterior (Ayala Rocabado y de la Maza, 2020). En cambio, es común el uso del término “restitución” para designar a estas políticas de devolución patrimonial por parte de instituciones locales, más aún de la voz de académicos y funcionarios.³ En menor medida, algunos también las denominan “devoluciones”, “poner a disposición”, “retorno” o “regreso” “de abuelos y abuelas/ancestros” (Ayala Rocabado y de la Maza, 2020; Jofre, 2020); o bien, algunas comunidades interesadas en enfatizar su agencia, más que la agencia del Estado, prefieren definir las como “recuperación” (Curtoni, 2022). Con todo, más allá de los términos utilizados –que, sin duda contienen una

2 Cabe aclarar que si bien la restitución involucra a otras instituciones –el Museo de la Plata donde se encontraban los cuerpos, y el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, órgano de aplicación de la ley–, en este trabajo se focalizará en la política provincial que fue quien coordinó en forma directa toda la gestión. Para un examen de la restitución de estos cuerpos por el Museo de La Plata, puede leerse Ametrano (2015). Asimismo, me interesa agregar que, en el año 2015, el gobierno de Chubut entregó el cuerpo de Margarita Foyel a la comunidad Las Huaytekas en El Bolsón, dentro de la provincia de Río Negro. De manera que, algunos relatos que se transcriben aquí, alcanzan también a este proceso.

3 Si bien el término restitución aparece recién por escrito en el Decreto Reglamentario 701 de la Ley nacional N° 25517, ya circulaba con anterioridad a la redacción de este decreto.

dimensión política interesante-, me importa señalar que, en la medida en que las restituciones de manifestaciones y espacios de la vida cotidiana, sagrada y ancestros indígenas que fueron patrimonializados por el Estado se enmarcan –como toda política de derechos indígenas– en el dominio de los derechos humanos (Verdesio, 2011), un concepto que trasunta tanto las políticas de restitución como gran parte de los debates académicos escritos sobre estas, es el concepto de reparación (Curtoni y Chaparro, 2011; Gustavsson, 2011, Huircapán et al., 2017, Curtoni, 2022; entre otros).

La noción de reparación involucra el reconocimiento de un daño y se encuentra incorporada en distintos marcos normativos y jurídicos. A lo largo del tiempo y en cada contexto en el que se utiliza dentro de estos ámbitos, la reparación ha tenido diversas acentuaciones y sentidos (Nanclares y Gómez, 2017). Me limitaré aquí a señalar que, desde los años 1990, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) establece que “el derecho a obtener reparación deberá abarcar todos los daños y perjuicios sufridos por la víctima y que, entre otros aspectos, deben adoptarse medidas de restitución cuyo objetivo debe ser lograr que la víctima recupere la situación en la que se encontraba antes” (E/CN.4/Sub.2/1997/20, p. 10). Si bien, como señalan varios autores, cuando se trata de violaciones de derechos humanos, estamos frente a lo irreparable (Guilis, 2010; Nanclares y Gómez, 2017; Rousset Siri, 2011) –pues ante un “evento crítico”⁴ como la muerte, la desaparición, la violencia no se puede volver al estado anterior–, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) dispone la posibilidad de solicitar aquello que se dio en llamar una “reparación integral”. Esto es, un tipo de reparación que involucra acciones materiales y simbólicas, tales como: restituir, indemnizar, satisfacer, rehabilitar y garantizar la no repetición del daño producido a través de distintos tipos de medidas. Entre las medidas simbólicas de reparación, pueden mencionarse, el reconocimiento público por parte del Estado de su responsabilidad en lo sucedido, la asunción del “deber de la memoria”, la realización de actos de justicia sobre los responsables y la implementación de medidas que clausuren su reiteración y comprendan la participación de las víctimas en el diseño, ejecución y atendiendo a las necesidades y expectativas que tienen de reparación para devolverles su dignidad (Guilis, 2010).

4 Das (2008) define al “evento crítico” como aquellos acontecimientos que irrumpen, dislocan los recursos disponibles para afrontar los cambios y generan efectos disruptivos o perforan los marcos de percepción y entendimiento colectivo, transformando el orden social, la vida cotidiana, los lazos, las categorías dentro de las cuales se opera y las subjetividades asumidas. La evocación del recuerdo traumático conlleva la construcción de una narrativa acerca de ese proceso y una demanda de reparación de aquello que ha sido perturbado-dañado.

En este marco, la reparación por violaciones a derechos humanos alcanzó la agenda de las políticas públicas patrimoniales mediante la implementación de dos tipos de acciones opuestas. Por un lado, a través de la acción de patrimonializar espacios y manifestaciones reconocidas como parte de historias de violencias. Desde los años 80 y sobre todo en el presente siglo, en distintos lugares del mundo comienza a debatirse y declararse como patrimonio, sitios y expresiones que no tienen como objeto venerar un recuerdo glorioso sino rememorar experiencias conflictivas relacionadas con violaciones a los derechos humanos –guerras, genocidios, terrorismo de Estado, campos de concentración, etc.–. Como señala Seguel Gutiérrez “memoriales, museos y Sitios de Memorias de diversa naturaleza se han convertido en estrategias para la elaboración, reparación y transmisión de pasados cruzados por conflictos civiles, guerras, genocidios y por la violencia organizada por el aparato estatal o grupos de la sociedad civil” (Seguel Gutiérrez, 2018, p. 64). Distintos académicos reflexionaron al respecto, nominando a este patrimonio mediante variadas adjetivaciones. Algunos lo llamaron “patrimonio disonante” (Tunbridge y Ashworth, 1996), otros lo definieron como “patrimonio incómodo” por su carácter no deseado (Prats, 1997, 2005; Reventós, 2007), otros como “patrimonio negativo” (Meskell, 2002) y, finalmente, Macdonald (2013, 2016), como “patrimonio dificultoso”.⁵ Las discusiones en este caso han girado en torno a las razones que han impulsado la activación de este tipo de experiencias como patrimonio y su diálogo con el turismo; los desafíos que implica representar la violencia; la tensión entre cognición y emoción en la argumentación de lo ocurrido y la estética que debería acompañar los recuerdos de estas atrocidades. Asimismo, las reflexiones han focalizado en revisar sus implicancias en la construcción de valores cívicos, en la posibilidad de justicia y en la edificación de sociedades más libres y justas (Bianchini, 2016).

Por otro lado, a la inversa, la otra acción implementada en las políticas patrimoniales vinculadas con la reparación por violaciones a derechos humanos, descansa en la restitución y “despatrimonialización” de lo que fue instituido como patrimonio. Tal es el caso de ancestrías, espacios y materialidades indígenas que se conformaron como patrimonio nacional occidental a partir de ejercicios de violencia de distinto tenor: física, epistémica, ontológica y simbólica. En Argentina, en tanto el coleccionismo patrimonial de producciones, espacios sagrados y cotidianos, imágenes y ancestros indígenas se promueve a partir del genocidio llevado adelante por el Estado nacional en las dos campañas militares

5 Un examen más profundo sobre las discusiones en torno a este patrimonio puede leerse en Crespo (2022a).

de fines del siglo XIX, la avanzada territorial y las políticas de subalternización indígena en general –entre ellas, políticas de musealización de esas “colecciones” que, junto a los estudios académicos, se asentaron y confirmaron ejercicios de racismo, despojo y subordinación indígena–, los reclamos por su devolución dieron lugar a una serie de leyes y políticas públicas que, al menos en la letra, se formularon bajo un espíritu de reparación. Es decir, se anunciaron como parte de un derecho humano histórico que los asiste por el despojo y la violencia ocurrida en el marco y a partir de un genocidio cometido por el Estado.

De ahí que, si bien toda la legislación indigenista promulgada desde la reapertura democrática en nuestro país, se basa en la ratificación de declaraciones internacionales en materia de derechos indígenas asentadas en el paradigma de los derechos humanos y en la noción de reparación histórica; particularmente las políticas de restitución de ancestros indígenas y materialidades asociadas a ellos encaradas desde el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, se edificaron –tal como ocurrió con la promulgación de otras leyes de repatriación en otros países–⁶ a partir de la noción de reparación.⁷ Por ejemplo, según Fernando Pepe (2023), director del Área de restitución de restos humanos y sitios sagrados en el INAI, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner elaboró en el año 2010 tres decretos reglamentarios; entre ellos, aquel que reglamentaba la ley 25517 (Decreto No. 701) y el que refiere a la creación de la Dirección de afirmación de Derechos Indígenas (Decreto No. 702), como parte de “una reparación histórica por el bicentenario” (Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 13 de junio de 2023).⁸

Con el objeto de problematizar esta idea tan extendida que asume a la función restitutiva en materia patrimonial indígena como una forma de reparación, a partir de un análisis situado en la provincia de Chubut,

6 Por ejemplo, la promulgación de la leyes norteamericanas sobre repatriación: la ley del Museo Nacional del Indígena Americano (NMAIA) y la Ley para la Protección de tumbas nativo americanas y repatriación (NAGPRA), fueron diseñadas con “el espíritu de reparar desigualdades históricas producto del legado de prácticas coleccionistas, la continua desatención a las religiones y ritos funerarios, así como la clara contradicción en el tratamiento de tumbas indígenas y no indígenas (Lonetree, 2012)” (Ayala Rocabado y de la Maza, 2020, p. 49).

7 Cabe señalar que en la Declaración de las Naciones Unidas sobre Derechos de Pueblos indígenas se establece el derecho de estos pueblos a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales y se estipula que los Estados tienen que proporcionar reparación a través de mecanismos eficaces como la restitución, establecidos conjuntamente con los pueblos indígenas, respecto de bienes culturales, intelectuales, religiosos, y espirituales que hayan sido privados sin su consentimiento libre, previo e informado o en violación de leyes, tradiciones y costumbres (artículo 11). Luego, el artículo 12 declara reconocer el derecho de los pueblos indígenas a manifestar, practicar, desarrollar y enseñar sus tradiciones, costumbres y ceremonias espirituales e insta a los Estados a facilitar la repatriación de los restos humanos.

8 Junto a ambos decretos (No. 701 y 702) se dicta el decreto No. 700 que crea la Comisión de análisis e instrumentación de la propiedad comunitaria indígena.

examino sus posibilidades y límites. A la luz de la política de restitución complementaria del *longko* mapuche-tehuelche Inakayal, de su mujer y de Margarita Foyel desplegadas en esta provincia, reviso la forma en que las instituciones provinciales apelaron al paradigma de los derechos humanos en esta política, y profundizo sobre los bordes de esa modalidad de reparación para invertir históricas modalidades de convivencia basadas en la subordinación de los pueblos originarios.

De la restitución-reparación como concepto y como política: Las políticas de restitución en Chubut en 2014

Como señalé en la introducción, en el año 2014 se desarrolló en Chubut la restitución complementaria de los restos de Inakayal, los de su mujer y los de Margarita Foyel y, en el 2015, la provincia entrega los restos de Margarita a una comunidad del sudoeste de la provincia de Río Negro. Los cuerpos de estos tres indígenas formaban parte de las colecciones que se encontraban en el Museo de la Plata; un museo decimonónico que, desde el año 2006 –a raíz de reclamos y debates– deja de exhibir restos humanos indígenas y abre un espacio para atender los pedidos de restitución de comunidades indígenas (Museo de la Plata, s.f.).

La historia del coleccionismo de cuerpos indígenas llevados adelante en este museo entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, ha sido analizada por varios académicos (Podgorny y Politis, 1990; Podgorny, 2000, Andermann y Fernández Bravo, 2003, Farro, 2011; entre otros). Entre otras colecciones, la colección anatómica de ese entonces se compuso de donaciones provenientes de profanaciones de cementerios y saqueos de cuerpos-trofeos, como la de Estanislao Zeballos –intelectual orgánico de la campaña militar de fines del siglo XIX, eufemísticamente llamada “Conquista del desierto”–, y de exhumaciones de tumbas por parte de su fundador y primer director, el perito Francisco Pascasio Moreno. Pero, además, una parte se conformó de los restos de indígenas sobrevivientes a esta campaña militar, que habían sido trasladados como prisioneros a la Isla Martín García, luego llevados al Museo para trabajar como personal de maestranza y ser estudiados por la ciencia y, una vez muertos en el museo, sus restos fueron fragmentados, diseccionados, manipulados para su estudio en el Departamento de Antropología del Museo de La Plata y exhibidos como patrimonio en las vitrinas de la institución (Endere, 2011). Tal es el caso del *longko* Inakayal, su mujer y Margarita Foyel, quienes murieron a fines del siglo XIX en el Museo de la Plata (Pepe et al., 2010) y, cuyos restos –cerebro, cuero cabelludo, esqueleto, cráneo–, fueron cosificados y fraccionados para ser estudiados dentro de una perspectiva racial, así como exhibidos e interpretados

–junto a otros– bajo un ordenamiento y clasificación occidental, como vestigios de una alteridad pasada de la nación.⁹

El pedido de restitución de Inakayal tiene larga data. En el año 1989 el Centro indígena mapuche tehuelche de Chubut demandó al Museo sus restos para ser devueltos a la localidad de Tecka, donde había nacido el *longko* (Di Fini, 2001). El pedido generó muchas discusiones dentro de la institución¹⁰ pero, finalmente, en 1994, se realiza la primera restitución y se deposita su cuerpo en un mausoleo construido para ese propósito en la localidad de Tecka. En el año 2006, se publica en un diario que un grupo de estudiantes de la Universidad de La Plata –el Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social, GUIAS– había encontrado, en el depósito del museo, el cuero cabelludo y tres cerebros en formol, uno de los cuales pertenecía a Inakayal. La Secretaría de Cultura de la Provincia de Chubut y la Asociación Civil Cacique Inacayal¹¹ solicitan ese mismo año su devolución. Pero, aun cuando se conocía que esos cerebros pertenecían uno a Inakayal y otro a Margarita Foyel, no se podía identificar cuál pertenecía a quien porque el formol había contaminado la muestra y se habían perdido los registros del inventario.¹² Esta situación desalentó su devolución hasta el año 2014, cuando la Secretaría de Cultura y la Dirección de Asuntos Indígenas de Chubut y, más tarde, el Consejo de Comunidades Mapuche-Tehuelche costa y valle de Chubut y la Comunidad Mapuche Tehuelche de Nahuelpan, vuelven a realizar el reclamo. En agosto suman al reclamo el pedido de devolución de los restos de la mujer del *longko* Inakayal y de Margarita Foyel –sobrina de Inakayal e hija del *longko* Foyel– y de las materialidades asociadas al cacique. Pese a que los estudios de ADN no permitieron establecer la identidad de cada cerebro, se resolvió llevar adelante la transferencia de la custodia de los tres cerebros,¹³ la devolución del cuero cabelludo y la máscara mortuoria de Inakayal, del poncho que éste le había entregado¹⁴ a Moreno y de los

9 Según Endere (2011) los restos de Inakayal fueron exhibidos hasta 1940, momento en que son guardados en el depósito del Museo.

10 Sobre estas discusiones véase, entre otros, Di Fini (2001) y Endere (2011).

11 El apellido Inakayal ha sido escrito con letra c o con k. El artículo respeta la forma original en que ha sido escrito en cada caso.

12 Se realizó un estudio de ADN para identificar la identidad de cada cerebro. Este estudio fue realizado bajo el consentimiento previo otorgado por la Asociación Civil Cacique Inacayal.

13 En el artículo 2 de la resolución del Consejo de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad de la Plata, se enuncia: “Transferir la custodia de tres cerebros conservados en vía húmeda a los reclamantes con las salvedades expresadas a fs. 47 en el Acta Acuerdo Compromiso firmada en la Provincia del Chubut” (Expte. 1000-5206/06).

14 Algunas comunidades cuestionan si el poncho había sido realmente donado por Inakayal a Moreno.

restos y las máscaras mortuorias de Margarita y la mujer de Inakayal (Informe sobre Restitución Complementaria de los restos del Cacique Inacayal, y Restitución de la Mujer del Cacique Inacayal y Margarita, hija del Cacique Foyel, 2014).¹⁵

Sin duda, las dos restituciones del cuerpo de Inakayal y la forma en que se encontraban los restos de su mujer y Margarita –atados con alambres, los huesos numerados, los cerebros sin identificación guardados en tres frascos de formol, la falta de conocimiento del nombre de la mujer de Inakayal, etc.–, son testimonio de la crueldad y el colonialismo de los regímenes de patrimonialización y de los estudios académicos encarados sobre los pueblos originarios en nuestro país. De ahí que el término “restitución”, que significa devolver una cosa a quien la tenía antes o recuperar el estado que tenía algo previamente, no se ajusta a este proceso. Como señalan Sarr y Savoy (2018), aun cuando la restitución se justifica en el reconocimiento de la ilegítima propiedad de algo y de alguien, no se trata de un retorno de lo mismo. Por un lado, porque estos cuerpos y materialidades, producto de la violencia, el colonialismo y el racismo que nutrió al coleccionismo en materia indígena están atravesadas por más de 100 años de manipulaciones, translocaciones y cautiverio en museos. Por otro lado, porque los territorios y sujetos a quienes se restituye tampoco son los mismos. Por eso, las memorias mapuches sobre estos cuerpos y materialidades que fueron musealizados, y ahora devueltos, están cargadas no solo de cosmovisiones indígenas, sino de reflexiones críticas sobre experiencias de interacciones asimétricas, violencias y expropiaciones siempre atribuidas a no indígenas. En los relatos sobre ancestrías indígenas y manifestaciones materiales de la vida cotidiana y sagrada de origen previo a la “Conquista del desierto”, los mapuches con quienes trabajo combinan tanto experiencias, conceptualizaciones y visiones de mundo indígena como historias de relaciones interétnicas asimétricas y despojos vividos que llegan al tiempo presente. En el marco de la restitución de Margarita Foyel, por ejemplo, mujeres de la comunidad mapuche Las Huaytekas, en el Bolsón, que reclamaron su cuerpo, destinaron varios programas radiales en esta localidad, difundiendo que los espíritus o almas de los antepasados “continúan vivos” e intervienen en la vida cotidiana de los indígenas a través de sueños y señales. También transmitieron públicamente que, para la visión mapuche, las personas pasan por distintos ciclos y, luego de su entierro, pueden devenir en otras vidas, como por ejemplo ser viento o montaña; y destacaron la agencia

15 La nueva extracción de la muestra de los cerebros tuvo el consentimiento de estas comunidades mapuche-tehuelche reclamantes. Tanto el informe de la restitución de 2014 como un artículo de Stella (2016), señalan ciertas tensiones que se generaron durante la extracción y con el pedido del poncho.

que tienen ciertos elementos que consideramos naturales e inanimados. Pero, además, denunciaron el genocidio, racismo y la violencia sobre los que se funda el Estado argentino y las políticas de patrimonialización. Recordaron la vinculación entre ese genocidio, la expropiación de sus antepasados, de sus territorios y de su autodeterminación; compartieron sus preguntas y dudas sobre lo que quedó trunco producto de la conquista; señalaron aquello por lo que hay que seguir luchando y plantearon las emociones y algunas tensiones que se generaron en el mismo proceso de restitución (Crespo, 2018, 2022b).

A diferencia de la primera restitución de Inakayal, en la que solo los diarios la describieron como una reparación histórica (Endere, 2011), la restitución complementaria de Inakayal y de los restos de su mujer y de Margarita Foyel, fue desde un inicio incorporada en el lenguaje y paradigma de los derechos humanos por parte de la política gubernamental de la provincia:

Que la decisión tomada por la Secretaría de Cultura del Chubut se ha basado fundamentalmente en el hecho de concretar una reivindicación de los derechos humanos que asisten a los pueblos originarios y lograr una reparación histórica. (Dalcó, 7 de marzo de 2016).

Con ese objetivo se eligió el 10 de diciembre, día internacional de los derechos humanos, como fecha de arribo de los cuerpos a Chubut. La finalidad era conmemorar los 20 años de la primera restitución de restos de Inakayal y enmarcar la devolución de los tres cuerpos como parte de una política de la memoria, la verdad y la justicia, y del derecho humano de enterrar a los muertos según las “creencias” propias (Dalcó, 7 de marzo de 2016). Por este motivo no sólo intervinieron en el proceso de restitución la Secretaría de Cultura de la provincia de Chubut, las comunidades mapuche-tehuelche, el Museo de la Plata, el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas y la Dirección Provincial de Asuntos Indígenas, sino también la Subsecretaría de Derechos humanos de Chubut.

La temporalidad de la reparación

La ceremonia de restitución contó con la presencia de gran cantidad de mapuches de comunidades residentes en diversas localidades de la provincia. El gobierno de Chubut pagó el traslado de los miembros de comunidades que pudiesen participar de la ceremonia y organizó un gran acto oficial. Como parte de este interés por vincular la restitución de estos cuerpos con la reparación, la justicia y los derechos, el gobernador pidió perdón a las comunidades en dicho acto “por los crímenes que el Estado cometió contra ustedes durante la llamada Conquista del

Desierto” y afirmó:

Tengo una profunda emoción por haber compartido estas ceremonias y les agradezco por haberme invitado a hacerlo; pero también un sentimiento de culpa. Este sentimiento de culpa surge de comprender estos 126 años de continua injusticia a la que fuera sometida una persona, que es alma y materia, desterrada, explotada, y cuando muere sus restos son fragmentados y separados para ser exhibidos como esqueletos o en frascos de formol [...] Hoy en día en el que pudimos volver a reunir esas partes suyas y al hacerlo restituimos a la persona, en sí misma, y restituimos un vínculo, ya que trajimos aquí a su mujer y a Margarita, quien también era parte de la familia [...] Al lograr esta restitución, al hacerlo en un camino que hemos comenzado a andar juntos, también comenzamos a restaurarnos como comunidad. Estamos restaurando también nuestros corazones [...] con este acto de justicia para Inakayal y su familia recordamos también que los derechos humanos no sólo alcanzan a los crímenes cometidos por el Estado argentino hace tres décadas sino también a los cometidos hace 126 años y esto reclama una reparación desde el Estado [...] como gobernador de esta provincia les pido perdón en nombre de todos los chubutenses, porque es con el arrepentimiento y con el perdón que vamos a poder seguir restituyendo nuestra identidad y también vamos a poder restaurarnos como comunidad. (Diario Jornada, 10 de diciembre de 2014).

¿Qué es lo que esa política develaba, parecía anunciar derribar o sustituir? y ¿qué horizontes de convivencia promovía? Por primera vez un gobernador pedía disculpas por los crímenes cometidos por el Estado durante la “Conquista del desierto” y lo hacía trascender a través de citas textuales de su discurso transcritas por varios medios de comunicación de la provincia. Pero, además, la elección de la fecha de la restitución y el encuadramiento del evento dentro de una política centrada en la memoria, la verdad y la justicia –lema de las políticas de la memoria vinculadas con las experiencias vividas durante la última dictadura militar (1976-1983) en la Argentina–, apuntaba a reconocer al menos tres aspectos. En primer lugar, afirmaba la política genocida aplicada sobre los pueblos indígenas en las campañas militares y, por tanto, admitía que el genocidio en nuestro país tenía una temporalidad mayor de la que ha sido oficialmente aceptada.¹⁶ En segundo lugar, asentía que la política patrimonial en materia indígena, como ha sido el caso de estos tres cuerpos musealizados, se había constituido en el marco de un genocidio operado sobre los pueblos originarios; algo que no sólo los pueblos indígenas sino incluso varios investigadores y, quien dirige el área de restitución en el INAI, hacía tiempo afirmaban (Pepe et al., 2010). Por último, ratificaba que los derechos indígenas se encuentran enmarcados en los derechos humanos, y que el Estado había sido el responsable de

16 En la Argentina el concepto de genocidio ha estado exclusivamente asociado con el terrorismo de Estado instalado durante la última dictadura militar.

violiar los derechos humanos indígenas, por lo que entonces la restitución debía ser leída como una reparación.

En suma, el gobierno provincial afirmaba el daño del genocidio indígena impulsado por el Estado y proponía a la restitución como una reparación de ese daño. Sin embargo, en su discurso, preterizaba la violencia ubicándola en la “Conquista del desierto”, e impedía revisar la continuidad y vigencia del despojo y la colonialidad como problema irresuelto. En este sentido, aun cuando la apelación al lema de memoria, verdad y justicia era muy potente, en la medida en que este está íntimamente asociado con el debate sobre un período histórico pasado ligado a violaciones de derechos humanos durante la dictadura militar de 1976-1983, la apelación a ello abonaba a ubicar a la violencia sobre el indígena en una temporalidad ya concluida. Es decir, alimentaba la idea de que experiencias de subordinación y violación de derechos habían quedado clausuradas en un tiempo anterior; o lo que es lo mismo, “eran historia”.

Varios mapuches de la Comarca Andina del Paralelo 42^{o17} fueron críticos con el gobernador y lo manifestaron de diferentes maneras. El regreso de las partes del cuerpo que quedaban en el Museo de La Plata de Inakayal, junto al de su mujer y de Margarita Foyel, fueron vivencias fuertemente emotivas ligadas a eventos críticos que volvieron palpable la crueldad del racismo y el genocidio indígena sobre el que se gestó la nación. Puso en discusión a los regímenes patrimoniales como parte de un proyecto menos de preservación que de desaparición del indígena, mientras habilitó la reflexión sobre la continuidad de la violencia y el genocidio, y sobre lo que les fue silenciado y quedará como duda. Cómo señalé en otro trabajo, las restituciones se vivieron como parte de memorias dolorosas, de reconstrucción de una cadena de vínculos con ancestrías que se había visto interrumpida por el Estado y la ciencia, a la vez que de fortalecimiento de luchas indígenas por otros derechos; entre ellos, el derecho al territorio, a invertir regímenes de poder y saber y a reconstituirse como cuerpo político (Crespo, 2018).

Algunos mapuches de la Comarca manifestaron escepticismo respecto de las palabras del gobernador. Entendían que la gestión provincial en materia indígena había sido pobre. Expusieron su descreimiento de manera silenciosa, pero no por ello menos contundente: decidieron durante el acto por la restitución no participar de la foto con el gobernador, símbolo por excelencia del registro de consensos o acuerdos

17 La Comarca Andina del Paralelo 42^o, en adelante la Comarca o Comarca Andina, es el lugar donde desarrollo mi investigación hace aproximadamente 20 años. Esta región incluye varias localidades del noroeste de la provincia de Chubut, la localidad de Lago Puelo, El Hoyo, Epuén y El Maiten, junto a la localidad de El Bolsón en la provincia de Río Negro. La Comarca se encuentra a 150 km aproximadamente de la localidad de Tecka.

alcanzados en la arena de la política. Otros hicieron públicos su des-
acuerdo más tardíamente:

para nosotros ha sido muy doloroso retomar esta parte de la historia y es como que hay una herida grande en nosotros y es como que se ha ahondado de nuevo al encontrarnos con esta, con lo que fuimos a ver en el mausoleo de Tecka donde están conectados, donde están los cerebros, donde están sus restos: de los *longko*, de su esposa, de Margarita Foyel. Hay que vivirlo para sentirlo de la forma en que lo sentimos. Es humillante. El Estado en sí (no digo quien esté en el gobierno, digo el Estado en sí) no ha reparado nada todavía. Eso que pidió perdón, que pidió perdón el gobernador de Chubut, eso no sirve porque eso sigue estando, porque siguen reafirmando que los crímenes que cometieron para sacarnos nuestro territorio están bien. Entonces eso es lo que creo que nosotros tenemos en este proceso...como la esperanza que a través de este proceso podamos terminar con eso y que otra restitución que se haga, se formalice de otra forma y que no tenga que venir tan manipulado (Ñancunao, 7 de octubre de 2015).

Los cuestionamientos realizados conducen a una segunda reflexión: aquello que se restituye en la restitución; esto es, sus alcances y sus bordes.

Los alcances de la reparación

Según el Secretario de Cultura de ese entonces, un punto importante sobre el que se fundaba esta política estatal provincial era poner en valor la identidad de estos sujetos que habían sido, durante muchos años, co-sificados por el Museo y la ciencia:

que el tema de la identidad esté presente [...] Porque si no entramos en no reconstruir identidad, no se identifican, bueno, devolvemos todos a quien...cien restos, uno para vos, otro para allá, otro para allá y ¿solucionamos un problema? Una mentira. No reconocemos nada. No reconstruimos historia, no reconstruimos memoria, ni verdad, ni justicia. (Dalcó, 7 de marzo de 2016).

Sin duda, la identificación y reconstrucción de la historia es un paso fundamental dentro de una política de reparación y una demanda de los pueblos indígenas reclamantes que, producto de la forma en que se ha llevado adelante la práctica científica y de patrimonialización de sus cuerpos y "objetos", no siempre es posible de lograr. Muchos cuerpos y "objetos" fueron extraídos y coleccionados en los museos sin ningún tipo de registro del lugar donde se hallaban y gran parte de los esqueletos indígenas pertenecen a personas de las que se desconoce su nombre y/o su pueblo de pertenencia.

Identificar a quién pertenecían los restos y reconstruir la historia era devolver, como advertía el Secretario de Cultura de Chubut, la condición de personas a quienes fueron sujetos desechables y luego coleccionables,

exhibibles y estudiados como cosas. Era devolver no simplemente restos sino dignidad y derechos a un pueblo. Bajo ese espíritu, esta Secretaría acompañó la restitución de los cuerpos con la entrega de un folleto a quienes participaron de la ceremonia. El folleto incluía dos momentos de escritura. Un primer momento en el que se relataba de manera despersonalizada, sin evaluaciones y en tercera persona, acontecimientos históricos muy resumidos del siglo XIX, la trayectoria de estas tres personas y el derrotero de la restitución que se estaba concretando. A la inversa, un segundo momento, cerraba con un texto escrito en primera persona del plural con un fuerte posicionamiento político:

Inakayal, el Lonko, el Cacique, nos convoca hoy a esta reparación histórica, para hablarnos de los valores esenciales que tenemos como individuos y como comunidad, para transmitirnos su fuerza espiritual y para interrogarnos señalando lo que aún falta.

Nos reúne, para recordarnos el rol equívoco de algunos gobiernos y sus instituciones, para recordarnos las arbitrariedades y atrocidades provocadas por el autoritarismo impuesto por el Estado, en algunos momentos de la historia, y para señalarnos que la memoria, la verdad y la justicia, es el camino que nos llevará a cicatrizar las heridas, para poder ser una Nación más justa.

Nos cuenta, desde los sueños que revelan saberes a las ancianas sabias, quienes son capaces de interpretarlos y transmitirlos: que la diversidad y la pluralidad cultural es lo que nos constituye como sociedad y que el diálogo y el consenso es la forma de dirimir los conflictos. Nos habla en las lenguas de los Pueblos Originarios, de los derechos humanos que nos asisten a todos los ciudadanos Argentinos, sean cuales fueran los nombres de nuestros antepasados. Nos hace ver que sólo con proyectos participativos y democráticos, se adquieren y amplían los derechos y se hacen efectivos los históricos reclamos. Los restos humanos de Inakayal, su mujer y Margarita Foyel, vuelven a las tierras donde vivieron, luego de 126 años, para que sus descendientes hoy puedan enterrarlos según su cosmovisión, acompañados en cuerpo y espíritu por quienes compartimos ese sentir. Esto no es casual, se debe a la sabiduría y lucha histórica de las comunidades, a las leyes que nos asisten a todos, a la decisión y convicción de muchos ciudadanos y organizaciones sociales, a gobiernos que escuchan y hacen posible plasmar el esfuerzo compartido de construir cada día en nuestra provincia y nuestra argentina una sociedad democrática con más justicia y equidad. (Folleto Inakayal Restitución complementaria y restitución de su mujer y Margarita Foyel. Cultura Chubut-Gobierno de Chubut, 2014)

Aun cuando en el folleto, como se puede observar, también se replicaba la asociación de las “atrocidades” cometidas por el Estado a momentos específicos de la historia, sin denunciar el racismo y la continua subordinación desde la conquista; este manifestaba una sensibilidad hacia la pluralidad de perspectivas y formas de conocimiento, recordaba la importancia del diálogo, y reivindicaba la cosmovisión y la lucha histórica indígena. Pero en esa apelación a la lucha, a la “pluralidad”, a la “justicia” y a la “equidad”, quedaban sin discutir dinámicas de subordinación

y despojo vigentes que incluso se expresaron en el mismo marco de la restitución. Me refiero con esto a una iniciativa asociada al espacio del mausoleo que formó parte de esta política de restitución/reparación. Esto es, la firma de un convenio entre el gobernador y el intendente de Tecka por el que el gobierno de Chubut financiaba la construcción de un Centro de Interpretación en el acceso al mausoleo. El Centro había sido pensado con la finalidad de transmitir la historia del *longko* y de los pueblos originarios de la región y ofrecer algo al turismo. De acuerdo con el intendente Tecka Seitune: "la obra nos permitirá recibir a los muchos visitantes que siempre se muestran interesados en conocer más acerca de este importante cacique, y a través suyo de las comunidades de nuestra zona" (El Diario, 10 de diciembre de 2014). Esta propuesta, junto con la forma en que se encontraban los cuerpos en el mausoleo –distribuidos en cajas dispuestas sobre la tierra junto a la máscara mortuoria y a los cerebros de cada uno de ellos sumergidos en frascos de formol, cuya conservación dependía de una persona encargada de medir constantemente su temperatura– provocó malestar en algunos mapuches de la Comarca Andina. Algunas mujeres, entre ellas mujeres de la comunidad de Las Huaytekas que habían reclamado los restos de Margarita Foyel, revelaban con enojo y duras palabras en la radio –antes de que les fuese restituida Margarita– que "los restos de nuestra gente, los que trajeron del Museo de la Plata" estaban "presos" o "encerrados" en el Mausoleo junto con los cerebros. Acusaban la existencia de una continuidad entre el Mausoleo y la dinámica expositiva museal. Criticaban el uso contemplativo, como trofeo y lucrativo, que entendían que se estaba haciendo de sus antepasados.¹⁸ Condenaban que los restos estuviesen depositados en cajas y no enterrados, tal como han sido las prácticas seguidas por los mapuches en el tratamiento de sus muertos. Asociaban o recordaban –aun con ciertos matices– el requerimiento de medir la temperatura en formol de los cerebros con el descarte que, según relataban, habían tenido que realizar sus ancestros mapuches de otros muertos indígenas en el Museo de la Plata. Denunciaban, con mucho horror y sorpresa, hasta donde había llegado la crueldad y falta de humanidad para con la población indígena.

Sí, [los cerebros] están conectados a una máquina. Eso fue terrorífico para mí (menciona con las palabras entrecortadas). Me siento muy mal y muy triste porque el gobierno todavía sigue mandando con nuestras cosas, manipulando los restos de nuestra gente. ¿Se acuerda que el gobernador de Chubut pidió perdón? es pura mentira, es pura mentira eso. No hay que creer nada en el gobierno. Ellos piden perdón para tapar sus mentiras, ellos lo están lucrando, los

18 Un análisis más pormenorizado sobre ello puede leerse en Crespo (2018).

tienen para mostrar al turista. Los restos de nuestra gente están ahí a disposición del turista, van y lo ven ahí [...] Todos están ahí. Todos los restos de Margarita, del *longko* Inakayal, de la esposa del *longko* Inakayal. Están ahí depositados... como si fuera, no sé, no conozco el Museo de la Plata, pero como si lo fuera, como si fuera otro museo, un museo chiquito [...] Encima que nos quitaron todo el territorio, encima siguen reafirmando sus crímenes. Porque mataron a nuestros *longko* y hoy siguen mostrando sus cerebros, mostrando sus huesos, mostrando todo (tono de enojo) ¡A usted le parece que eso es parte de nuestra cosmovisión, de cómo nosotros enterramos a nuestros muertos, a nuestros seres queridos, a nuestros *longko*! ¡No! ¡Ellos no los quieren enterrar! [...] Y eso significa que nosotros vamos a reclamar hasta el último día, hasta que nuestra gente descansa en paz como tiene que ser, dignamente, como el pueblo, como nuestro pueblo lo sabe, como nuestro pueblo lo desea, como nuestro pueblo respeta a los ancestros. No esa forma de tenerlos exhibidos, de tenerlos adentro de unas cajas, de tenerlos...¿sabe que también tienen la máscara mortuoria? ¿que le pusieron máscaras cuando murieron a Margarita, al *longko* Foyel, a todos los que iban muriendo en el Museo de la Plata? (Nancunao, 11 de octubre de 2015).

Él está depositado en el mausoleo que no deja de ser un museo más que está financiado por la provincia de Chubut. El 10 y 11 volvemos y vamos a charlar y seguir debatiendo sobre todo lo que está rondando alrededor de la política de restitución que está llevando a cabo el gobierno de Chubut. Eso serían los cambios que están previstos. No sabemos si vamos a traer a Margarita o no, depende del resultado del *trawn* [encuentro] del 9 de octubre. [...] no seguir permitiendo que el Estado siga maltratándonos de esta forma con nuestros ancestros, con nuestros antepasados y encima es tan emblemático...o sea, Margarita fue la primera prisionera que muere en el Museo de La Plata. Para el Estado argentino es el símbolo del vencido, o sea, el trofeo y así lo han utilizado y lo quieren seguir utilizándolo así. No sé, por ahí es una visión mía, pero Chubut tiene todas las ganas de seguir, de utilizar ese mismo lucro, digamos como trofeo y como cuestión turística de nuestros antepasados (Ose, 7 de octubre de 2015).

[...] es muy triste, es muy duro tener que estar dentro de ese mausoleo y ver los cerebros puestos en frasco de formol como una pieza científica, como un experimento de un científico, como una pieza de un museo. Tener que ver los restos de Inakayal sobre la tierra y no enterrados. Presos en el mausoleo y no en la tierra (Huala, 11 de octubre de 2015).

En el año 2015, cuando Margarita Foyel fue trasladada a su territorio para ser enterrada, muchos mapuches recalcaban que haber podido reconstruir su cuerpo entero, sacarla de las bolsas en las que se la habían entregado fragmentariamente y cortar los alambres con los que estaban atados sus restos, significó una liberación y la posibilidad de su descanso en paz.

Todo lo que trajo Margarita, que fue puesto por gente del Museo, por los *huinca* decimos, hasta los alambres con los que le habían atado sus deditos de los pies, todo se le sacó. Ese día se liberó su cuerpo, volvió a la tierra con las cosas que correspondía, con lo que nosotros humildemente se lo pusimos, y lo otro... algunos agarraron ese cajón con el hacha, lo empezaron a desarmar, y se terminaron quemando todas esas cosas. Venían en bolsitas, las costillitas por un lado, los huesos de la columna en otra bolsita, todo con números, y sus dedos, el cuero

cabelludo... era terrible. Pero bueno, nosotros sentimos que hicimos lo que teníamos que hacer y darle la sepultura que correspondía para que ella descansa y liberarla de todas esas cosas (Rey, 19 de diciembre de 2015.)

Junto a este malestar por formas de subalternización que acompañaron la restitución,¹⁹ otros aspectos limitaron la reparación anunciada. En la medida en que, como señalé, la patrimonialización de ancestralidades, expresiones y materialidades indígenas están íntimamente vinculadas con la expropiación de la soberanía territorial, la discusión por la restitución requiere no sólo reconstruir la historia de los tres indígenas individuales que quedó trunca y silenciada por las instituciones museales, debatir sobre los agentes responsables de la pérdida de autodeterminación de los pueblos originarios, del avasallamiento sobre sus formas de conocer y cuestionar el racismo aún vigente. Requiere especialmente restituir históricas demandas territoriales. Producir cambios institucionales estatales que involucren el reconocimiento del territorio indígena; la cesación de violaciones existentes; la no intromisión en las decisiones que les compete; la discusión pública y amplia de la verdad de lo sucedido con participación y decisión de las propias comunidades; las conmemoraciones y homenajes a las víctimas; y la garantía de no reiterar sometimientos, ejercicios de violencia y expropiaciones. Para que ello sea posible, es vital reparar tanto a través de una diversidad de acciones como revisar quienes deberían ser los sujetos alcanzados en estas políticas.

Los sujetos comprendidos en la política de restitución

La restitución complementaria de Inakayal, su mujer y Margarita aglutinó, como decía, a comunidades mapuche y funcionarios. Si partimos de la idea de que el racismo es algo estructural y aquello que se recorta como "problema indígena" es más bien un "problema de la sociedad", para que una reparación sea posible, las restituciones requieren abrir el debate sobre procesos que nos involucren a todos y no sólo a los actores directamente implicados en ellas: llámese indígenas, algún que otro funcionario y académicos.

Como señala Guilis, "las elaboraciones colectivas requieren necesariamente de actos reparatorios colectivos con la participación directa de los afectados y de diferentes sectores de la sociedad" (Guilis, 2010,

19 En la restitución del cuerpo de Margarita Foyel a la comunidad de Las Huaytekas en el año 2015, la Secretaría de Cultura de Chubut, dejó más espacio a la autodeterminación y cosmovisión mapuche.

p. 23). Esto permitiría que no se trate solo de una devolución de objetos y ancestralidades a “otros”, ni de promover exclusivamente, aun cuando sea importante, el pasaje de estos antepasados que fueron objetos de exposición y estudio a sujetos de derechos. Se requiere, en todo caso, reparar una relación y generar formas de convivencia que descansen en una ética plural. Jimeno (2007) plantea que comunicar, a través de aspectos cognitivos y emocionales, experiencias de sufrimiento relacionadas con violencias, eventos críticos y traumas sociales, permite crear una “comunidad emocional”. Esto es, dignifica no solo a los sujetos que han sido víctimas, sino que recompone cultural y políticamente a la sociedad en su conjunto. Fuera del acto ceremonial, abrir y compartir diferentes espacios –conmemorativos, educativos, artísticos– que promuevan una reflexión crítica, en clave descolonizadora y sensible, sobre las maneras en las que se fueron estructurando nuestras relaciones en el tiempo, sobre las heridas abiertas y los remanentes visibles e invisibles de la violencia colonial, posibilita la identificación con las víctimas y restablece lazos para la acción.

La restitución involucró algunas actividades por fuera del día de la entrega de los cuerpos y de la realización de la ceremonia. En el año 2015 se editó un libro –Inakayal. La palabra reparadora. Memoria y derecho desde la infancia intercultural– elaborado a partir de una iniciativa implementada por la Modalidad Intercultural y Bilingüe (EIB) del Ministerio de Educación de la provincia. Se trata de la publicación de cartas, ilustraciones y fotos realizadas por alumnos de escuelas de la Modalidad Intercultural y Bilingüe que realizaron a partir de debates impartidos en las aulas sobre el “museo, la cosificación, la violencia, la guerra, la crueldad, el patrimonio, la cultura, la comunidad, el territorio y el descanso” del “otro”. La provincia editó además un corto documental sobre la restitución. Estas propuestas, que fueron subidas a la web, son interesantes para que estos procesos y debates puedan alcanzar mayor trascendencia. Pero la actividad escolar fue realizada en pocas escuelas y, aun cuando el libro y el documental se encuentran en internet, no son de fácil acceso para quienes desconocen su existencia. Por otra parte, el debate no se reactualizó en el tiempo y el contenido de estas propuestas dejó sin involucrar el rol que, hasta hoy, ha tenido la sociedad en su conjunto en las prácticas de subordinación indígena. Una reparación que no sea a término, y pueda ser identificada y sanada entre todos, se apoya en la generación de una consciencia colectiva que tenga efectivamente un impacto transformador de cara a las generaciones presentes y futuras. Esto supone salirse de un enfoque exclusivamente restitutivo para desplegar acciones y estrategias pedagógicas y políticas que, con sensibilidad y conocimiento, contribuyan a mantener vivo el recuerdo, y eliminar

los esquemas de discriminación y marginación que han sido, y siguen siendo, la causa de las experiencias traumáticas que se quieren reparar.

A modo de cierre

Como señalé, la reparación se convirtió en un lenguaje estándar utilizado tanto a nivel internacional como nacional en los procesos de restitución de antepasados indígenas que el gobierno de la provincia de Chubut, hizo suyo en las políticas de restitución ocurridas en el año 2014. Como sostienen Sarr y Savoy (2018), si bien las restituciones y reparaciones tienen un aspecto jurídico, la reparación asociada a las restituciones de antepasados, materialidades y expresiones indígenas que fueron patrimonializadas, tienen un carácter eminentemente político, filosófico y relacional. En tal sentido, no cabe duda sobre la importancia de reconocer daños y violaciones hacia los pueblos originarios que son violaciones a los derechos humanos, señalar la responsabilidad del Estado en ello, ubicar estas políticas en el paradigma de memoria, verdad y justicia y dar lugar a epistemologías, valores y visiones de mundo indígenas. Para una provincia como Chubut, esta impronta que le imprimió a esta política fue novedosa y, me atrevería a señalar, que incluso fue pionera en Argentina, pues en restituciones llevadas a cabo con anterioridad en otras provincias, los gobiernos provinciales no habían tenido este tipo de propuestas.

Sin duda, para los mapuches, las restituciones han sido una forma de visibilizar, como decía una de ellas, su existencia y reconocer "que no había sido eliminado todo" (Pulgar, 7 de diciembre de 2015). Como analicé en otros trabajos (Crespo, 2018, 2020), para varios miembros de las comunidades mapuche de la Comarca Andina, el hecho de que los cuerpos hayan vuelto a su espacio y se reuniesen con ellos más de cien años después, discutiendo sus experiencias y presentes de dolor, despojo y lucha, abrió preguntas, los conectó con historias de crueldad que habían sido silenciadas por los museos, hizo corpóreas sensibilidades insospechadas, generó debates internos, anudó vínculos y fortaleció su sentido de pertenencia político-afectivo como pueblo originario.²⁰ En una entrevista, una mapuche mencionaba, de hecho, que particularmente el enterramiento de Margarita Foyel en 2015, se vivió como un hecho que "marcó su vida, la vida de la comunidad y la vida del territorio" (Derrocando a Roca, 29 de junio de 2016). A la vez, puso de manifiesto el valor del conocimiento, la cosmovisión y ceremonias mapuche que se

20 Sobre las implicancias que gestó la restitución de Margarita Foyel y la movilización afectiva a la que dio lugar entre los mapuche, véase Crespo (2018).

pusieron en escena en esa restitución y la importancia de continuar con la lucha por lo que todavía sigue sin ser reconocido y devuelto; pues, si la reparación propugnada por el gobierno no se traduce en la revisión y resolución de reclamos territoriales, en involucrar la autodeterminación indígena en lo que les compete, en el reconocimiento del carácter estructural y continuo del racismo y la violencia sobre el indígena, y en el rol que le corresponde a toda la sociedad en este terreno; la posibilidad de reparar queda presa, como ocurrió en este caso, a algo que sucedió a “otros” en el pasado y de manera puntual; o bien, a una retórica que no invierte desigualdades e injusticias, ni interpela o da lugar a una acción política transformadora y descolonial de toda la ciudadanía.

Referencias documentales

Publicaciones digitales

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (13 de junio de 2023).

Restituciones. Restitución de restos y objetos sagrados. [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3rK1Y4bUIZc>

Derrocando a Roca (29 de junio de 2016). De territorios en resistencia, no sólo una cuestión de tierras. Derrocando a

Roca. <https://derrocandoaroca.wordpress.com/2016/06/29/de-territorios-en-resistencia-no-solo-una-cuestion-de-tierras/>

Diario Jornada (10 de diciembre de 2014). Buzzi pidió perdón a las comunidades ancestrales por los crímenes de la Conquista del Desierto. *Diario Jornada*. https://www.diariojornada.com.ar/113694/magazine/buzzi_pidio_perdon_a_las_comunidades_ancestrales_por_los_crmenes_de_la_conquista_del_desierto

El Diario (10 de diciembre de 2014). Provincia construirá un Centro de Interpretación al pie del Mausoleo de Inacayal. *El Diario*. <https://www.eldiarioweb.com/2014/12/provincia-construira-un-centro-de-interpretacion-al-pie-del-mausoleo-de-inacayal/>

Museo de la Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo (s.f.)

Política de restitución de restos humanos. https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21.

Rey, S. (19 de diciembre de 2015). Restos del presente. *Revista Sic*.

Indymedia Argentina. <https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2015/12/885084.php>

Entrevistas

Claudio Dalcó, Secretario de Cultura de Chubut, 7 de marzo de 2016.

Elba Pulgar, 7 de diciembre de 2015.

Elisa Ose, 29 de junio de 2015.

Isabel Huala, en Programa Radial: Zungu Kelu Ta Kuyen "Es La Luna

La Que Habla". Radio Nacional El Bolson, 11 de octubre de 2015.

Mirta Ñancunao en Radio Nacional El Bolsón, 7 de octubre de 2015.

Referencias bibliográficas

Ametrano, S. J. (2015). 20 años después: restitución complementaria del cacique Inakayal y familiares. *Museo-Fundación Francisco Pascasio Moreno*, 27. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52084>

Andermann, J., y Fernandez Bravo, A. (2003). Objetos entre tiempos. Coleccionismo, saberes del margen en el Museo de La Plata y Museo Etnografico. *Revista de Cultura, Margenes-Margens*, 4. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/margens_margens/article/view/10743

- Ayala Rocabado, P., y Arthur de la Maza, J. (2020). Los movimientos indígenas de repatriación y restitución de los ancestros: un panorama internacional. En J. Arthur de la Maza, & P. Ayala Rocabado (Eds.), *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 39-62). Colección Cultura y Patrimonio.
- Bianchini, M. C. (2016). Patrimonios disonantes y memorias democráticas: una comparación entre Chile y España, Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, 8, 303-322.
- Curtoni, R. P. (2022). La Restitución de cuerpos indígenas y la colonialidad de la ancestralidad. *Revista TEFROS*, 20(1), 59-78.
- Curtoni, R., & Chaparro G. (2011). Políticas de reparación. Reclamación y reentierro de restos indígenas. El caso de Gregorio Yancamil. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/issue/view/30/showToc>
- Crespo, C. (2018). Memorias dolorosas, memorias del dolor: Reflexiones y debates mapuche sobre la restitución de restos humanos Mapuche-Tehuelche en la Patagonia Argentina. *Estudios Atacameños* 60, 257-273.
- (2020a). Los lindes de la interculturalidad: Patrimonio, violencia institucional y derechos humanos en la política indigenista Argentina (2016-2019). *Revista del Museo de Antropología*, 13(2), 267-278.
- (2020b). Hacerse desde los fragmentos. Desplazamientos conceptuales y de sentido sobre las expresiones, espacios y ancestros indígenas. En A. Ramos, & M. Rodríguez (Comps.), *Memorias fragmentadas en contexto de lucha* (pp. 67-96). Teseo.
- (2022a). Restitution of indigenous ancestors, uncomfortable heritage, and ways of seeing violence in Argentina. *European Review of Latin American and Caribbean Studies/Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 113, 143-161.
- (2022b). Cuando el territorio se reclama en clave cultural y la cultura en clave de derecho. Debates sobre prácticas de conservación y exhibición de restos humanos indígenas. En I. Carina Jofré, & C. Gnecco (Eds.), *Políticas patrimoniales y procesos de despojo y violencia en Latinoamérica* (pp. 45-62). Editorial UNICEN.
- Das, V. (2008). *Sujetos de Dolor, agentes de dignidad*. Colección Lectura CES, Universidad Nacional de Colombia.
- Di Fini, M. (2001). Visibilidad/Invisibilidad en la relación sociedad aborigen/Estado Nacional. En M. Garreta, & C. Bellelli (Comps.), *La trama Cultural. Textos de antropología y arqueología* (pp. 208-218). Ediciones Caligraf.
- Enderé, M. L. (2011). Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>

- Pepe, F. M., Añón Suárez, M., & Harrison, P. (2010). *Antropología del genocidio. Identificación y restitución: "colecciones" de restos humanos en el Museo de la Plata*. De la Campana.
- Farro, M. (2011). *Las colecciones antropológicas y los debates sobre los "tipos raciales" americanos, 1884-1906*. Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Guilis, G. (2010). El concepto de reparación simbólica. *Equipo de salud mental del CELS. Buenos Aires*. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:4pQDxnJKPD0J:www.cels.org.ar/common/documentos/concepto_reparacion_simbolica.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es
- Gustavsson, A. (2011). Estrategias del Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti frente a la restitución de restos humanos. *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/950>
- Huircapán, D., Jaramillo, A., & Acuto, F. (2017). Reflexiones interculturales sobre la restitución de restos mortales indígenas. *Cuadernos del Instituto nacional de antropología y pensamiento latinoamericano*, 26(1), 57-75.
- Jofré, I. C. (2020). Prólogo. Reflexiones para recuperar la sensibilidad. En J. Arthur de la Maza, & P. Ayala Rocabado (Eds.), *El regreso de los ancestros. Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 13-22). Colección Cultura y Patrimonio.
- Jimeno, M. (2007). "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Antípoda*, 5, 169-190.
- Macdonald, S. (2013). Heritage. En H. Callon (Ed.), *International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons Ltd. <https://online-library.wiley.com/doi/book/10.1002/9781118924396>.
- (2016). Is 'Difficult Heritage' Still 'Difficult'? Why Public Acknowledgment Of Past Perpetration May No Longer Be So Unsettling To Collective Identities. *Museum International*, 265-268, 6-22.
- Meskel, L. (2002). Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology. *Anthropological Quarterly*, 75(3), 557-574.
- Nanclares, J., & Gómez, A. (2017). La reparación: una aproximación a su historia, presente y prospectivas. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 17(33), 59-80.
- Podgorny, I. (2000). *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas. Coleccionistas, estudiosos, museos y universidad en la creación del patrimonio paleontológico y arqueológico nacional (1875-1913)*. EUdeBA.
- Podgorny, I., y Politis, G. (1990). ¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto. *Arqueología Contemporánea*, 3.

- Prats, Ll. (1997). *Antropología y Patrimonio*. Ariel.
- . (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 26-36.
- Reventós, A. (2007). Patrimonios incómodos para la imagen que Barcelona ofrece al mundo. *Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 5(3), 287-305.
- Rousset Siri, A. J. (2011). El concepto de reparación integral en la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. *Revista Internacional de Derechos Humanos*, I, 1(59). www.revistaidh.org
- Sarr, F., & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain: Vers une nouvelle éthique relationnelle*. https://web.archive.org/web/20190328181703/http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf
- Seguel Gutiérrez, P. (2018). *Las políticas de protección patrimonial de Sitios de Memoria en Chile, 1996-2018. Aproximaciones desde un campo en construcción*. *Persona & Sociedad*, XXXII, 1(65), 63-97.
- Stella, V. (2016). ¿Quién fue el verdadero salvaje en todo esto?: Las dimensiones morales en torno a la restitución de restos humanos indígenas. *Runa*, 37(2), 61-78.
- Verdesio, G. (2011). Entre las visiones patrimonialistas y los derechos humanos: Reflexiones sobre restitución y repatriación en Argentina y Uruguay. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus>
- Tunbridge, J. E., & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant Heritage: the management of the past as a resource in conflict*. J. Wiley.

Biografía de la autora

Carolina Crespo. Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Me desempeño como Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA y como Profesora Asociada de Ciencias Antropológicas y Profesora Titular del posgrado de Especialización en Museos, Transmisión Cultural y Manejo de Colecciones Antropológicas e Históricas de FFyL-UBA. A partir de una perspectiva etnográfica que combina trabajo de campo y de archivos, investigo sobre procesos de patrimonialización, memorias y silencios con comunidades mapuche en contextos de reclamos territoriales en la Patagonia Argentina. Mis áreas de interés se centran en el estudio de políticas de patrimonialización de saberes y materialidades de la vida cotidiana y sagrada indígenas, restituciones de ancestros, memorias subalternas, archivos, exhibiciones museales y turísticas y políticas de despojo-“conservación- desarrollo” en el marco de demandas territoriales mapuche. Dirijo proyectos de investigación sobre estas temáticas y realizo actividades de extensión y transferencia en instituciones estatales y con pueblos originarios.

Zabala, Mariela Eleonora et. al., "De la exhumación al proceso de devolución en Cerro Colorado (provincia de Córdoba). Un abordaje intercultural, transdisciplinar e interinstitucional", *TAREA*, 10 (10), pp. 46-74.

RESUMEN

El pedido de restitución de un ancestro indígena al Museo de Antropologías de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en el mes de mayo de 2022, por parte de la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado, generó un trabajo en equipo por parte de distintos actores e instituciones que habíamos realizado la intervención antropológica con el objetivo de dar respuesta a la demanda. En esa instancia comenzamos a reconstruir y reflexionar sobre nuestras prácticas disciplinarias en vínculo con el Poder Judicial de la Provincia de Córdoba, la Agencia Córdoba Cultura del gobierno de la Provincia de Córdoba, la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Córdoba, el Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba y la Comunidad Indígena que solicitó la restitución. Responder a esta demanda implicó instancias de acompañamiento, conversación y escucha etnográfica con miembros del Consejo Directivo de la Facultad, donde se nos advirtió que "el Museo no restituía", entonces ¿qué hacíamos? A lo largo de este trabajo buscamos describir e interpretar las experiencias vividas con la expectativa de que a partir de nuestras reflexividades contribuyamos a pensar las prácticas docentes, extensionistas y científicas de modo interdisciplinario e intercultural junto con las comunidades indígenas y diferentes espacios del gobierno provincial y poderes del Estado. Vale señalar que al momento de presentar este artículo aún no se realizó la restitución del individuo.

Palabras clave: Comunidad Indígena; demandas; intervenciones antropológicas; Córdoba; Estado

From the Exhumation to the Return Process in Cerro Colorado (Córdoba Province). An Intercultural, Transdisciplinary and Interinstitutional Approach

ABSTRACT

The request for «restitution» of an indigenous ancestor to the Museum of Anthropologies of the Faculty of Philosophy and Humanities of the National University of Córdoba, in May 2022, by the Cerro Colorado Comechingón Sanavirón Indigenous Community, generated a team work of different actors who had carried out the anthropological intervention with the aim of answering to the request. At that moment, we began to reconstruct and reflect on our disciplinary practices in connection with the Judiciary of the Province of Córdoba, the Córdoba Cultural Agency of the government of the Province of Córdoba, the Secretary of Human Rights of the Ministry of Justice and Human Rights of Córdoba, the Council of Indigenous Peoples of the Province of Córdoba and the Indigenous Community. Answering to this request involved instances of dialogue with members of the Board of Directors of the Faculty, where we were warned that the Museum «does not do the restitution». So what could we do? Throughout this work we seek to ethnograph our lived experiences with the expectation that from the reflexivities we contribute to think about our teaching, extension and scientific practices in an interdisciplinary and intercultural way together with the indigenous communities and different spheres of the provincial government, in a context of restitution of an ancestor. It is worth noting that at the time of presenting this article, the reburial of the individual has not yet been carried out.

Keywords: Indigenous Community; requests for restitutions; anthropological interventions; Córdoba; State

Fecha de recepción: 16/06/2023

Fecha de aceptación: 01/08/2023

De la exhumación al proceso de devolución en Cerro Colorado (provincia de Córdoba)

Un abordaje intercultural,
transdisciplinar e interinstitucional

Mariela Eleonora Zabala

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Antropología de Córdoba.
Córdoba, Argentina
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
Museo de Antropología. Córdoba, Argentina
marielazabala@ffyh.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3933-3078>

Soledad Salega

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Antropología de Córdoba.
Córdoba, Argentina.
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
Museo de Antropología. Córdoba, Argentina
soledadsalega@ffyh.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-4798-0897>

Aldana Tavarone

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Antropología de Córdoba.
Córdoba, Argentina
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
Museo de Antropología. Córdoba, Argentina
aldana.tavarone@ffyh.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-2645-3986>

Mariana Fabra

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Antropología de Córdoba.
Córdoba, Argentina
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
Museo de Antropología. Córdoba, Argentina.
marianafabra@ffyh.unc.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-7269-6639>

Introducción

En este artículo nos proponemos narrar e interpretar, con un enfoque etnográfico, una intervención antropológica desde la Arqueología Pública que dimos a partir de la demanda generada por el hallazgo fortuito de restos óseos humanos de interés arqueológico¹ en el mes de marzo de 2015, en una calle pública de la localidad de Cerro Colorado (Departamentos de Villa de María de Río Seco, Tulumba y Sobremonte, provincia de Córdoba)² por parte de un vecino.³ Nos posicionamos desde esta disciplina porque, siguiendo a Salerno, entendemos que es este un campo de conocimiento que surgió cuestionando a “la arqueología teniendo en cuenta dos dimensiones ineludibles de su trayectoria histórica en este continente: la situación colonial y los movimientos nacionalistas independentistas de principios del siglo XIX” (Salerno 2013, pp. 13-14). Lo entendemos en sentido amplio, como un campo de la disciplina Arqueológica en vínculo con el derecho público al conocimiento y demandas sociales (Matsuda, citando a Mc Gimsey, 1972). En este caso estamos problematizando sobre el hallazgo fortuito de restos humanos que no los conceptualizamos, ni los tratamos como patrimonio.

El pedido de intervención fue solicitado por la Fiscalía de Instrucción de Deán Funes, a partir de una denuncia realizada en la Subcomisaría del Distrito de Cerro Colorado (Unidad Departamental Sobremonte), y participaron miembros del Programa de Arqueología Pública (en adelante, PAP),⁴ como parte del equipo que asistía en el marco de un convenio con la Policía Judicial (Ministerio Público Fiscal, Gobierno de la Provincia de Córdoba). Asumimos esta tarea en tanto docentes extensionistas e investigadoras sabiendo que estas prácticas científicas impactan en nuestro ser, hacer y enseñar Antropología, ya que tienen implicaciones en la vida de la gente, motivo por lo cual tenemos una responsabilidad social ineludible (Guichón et al., 2021). Por tal motivo antes de iniciar este escrito mandamos un correo electrónico a la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado con el fin de contar la propuesta, invitarlos a participar y pedir autorización.

1 Empleamos aquí la denominación que por lo general se emplea desde la bioantropología al referirse de restos óseos o dentales humanos, que corresponden a poblaciones arqueológicas. Sin embargo, también se refiere a estos restos como restos mortales indígenas, cuerpos arqueológicos, o cuerpos ancestrales (Huiracapan et al., 2017)

2 La localidad fue dividida, entre 1858 y 1889 en tres departamentos.

3 Vale señalar que no tenemos el nombre de ese vecino. Esa información sólo la tiene la fiscalía interviniente.

4 Programa de Extensión Arqueología Pública: Diálogos entre comunidades locales, universitarias e indígenas sobre “Patrimonios en tensión” en la Provincia de Córdoba (Resolución HCD FFyH, 135/2020) (PAP) de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Utilizamos esta modalidad de comunicación ya que Gabriela Lujan, miembro de la Comunidad y quien hizo el pedido al Museo en el mes de mayo del año 2022 acompañada por Mariela (autora de este artículo), nos propuso hacerlo así. Por lo tanto, enviamos correo y recibimos la siguiente respuesta: “Hemos tenido asamblea comunitaria y uno de los temas que se trató fue la participación en el artículo que nos comentaste. Hemos decidido participar del mismo” (Comunicación por correo electrónico del 15 de mayo de 2023). La participación en este artículo consistió en la lectura del manuscrito, y como dice Bads (2023) en la entrevista que le realiza el periodista Rodríguez Mega, la participación depende hasta dónde la comunidad quiera involucrarse, y nosotras agregamos, pueda en ese momento por su propia agenda de trabajo e intereses. Si bien con miembros de esta comunidad habíamos tenido la experiencia de escribir en coautoría una nota para la web del Museo de Antropologías (FFyH-UNC) con motivo de la declaración de sitio Sagrado del Cerro en el año 2022,⁵ nunca habíamos pedido consentimiento para la escritura y publicación de un artículo académico a ninguna comunidad indígena de Córdoba.⁶ Conocemos de experiencias de escritura en distintos formatos académicos entre investigadores y miembros de pueblos indígenas (Nahuelquir, et al. 2015; Huircapan, et al., 2017; Acuto y Flores 2019; entre otros) pero para nosotras es aún un deseo. Tenemos la expectativa que narrando en primera persona las experiencias vividas y a partir de las reflexividades que surgen de estas intervenciones antropológicas por demanda, contribuyamos a pensar nuestras profesiones de modo interdisciplinario (antropólogas sociales, bioarqueólogas y bioantropólogas) e intercultural junto con las comunidades indígenas, el Consejo de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba, el Poder Judicial, el Servicio de Antropología Forense, la Agencia Córdoba Cultura, la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba, a la luz de las normativas vigentes. Estos espacios estatales y gubernamentales participan de diferente forma en el trabajo de campo y de laboratorio, así como en las instancias de comunicación, devolución y reinhumaciones como buscamos dar cuenta a lo largo del artículo.

5 Disponible en: <<https://museoantropologia.unc.edu.ar/2022/07/cerro-colorado-primer-sitio-sagrado-de-cordoba/>> (acceso 11/10/2023).

6 Queremos aclarar que se encuentra en evaluación un trabajo que ha sido leído y avalado por miembros de pueblos indígenas de Córdoba, escrito por dos de las autoras de este trabajo (M.E.Z. y M.F.) pero como a la fecha aún no ha sido aceptado, no lo podemos incluir como antecedente. Pero es nuestro deseo que nuestros artículos, previa publicación, sean leídos por las comunidades indígenas involucradas en dichas investigaciones. Cuando lo deseen también estamos dispuestas a escribir colectivamente pero conocemos que esta es una práctica académica con sus cánones propios que busca universalizar.

Utilizamos el enfoque etnográfico porque vinculamos la teoría antropológica con el trabajo de campo y nuestra persona como investigadoras a fin de generar nuevos descubrimientos (Guber, 2016). Las técnicas empleadas fueron la escucha (Quirós, 2022), el diálogo (Peirano, 1992), la observación participante, la lectura y análisis de legislaciones y documentos, y “el acompañamiento de fragmentos de la vida social de la gente haciendo cosas” (Quirós, 2021). El método de registro fue en cuadernos de campo personales.

Para la recuperación de los restos sensibles en campo, se siguieron las recomendaciones metodológicas de usual aplicación en contextos que impliquen hallazgos de restos humanos de interés bioarqueológico (Ubelaker, 2007) o forense (Polo-Cerdá et al., 2018). Estas metodologías garantizan el levantamiento de los restos con cuidado y respeto, materiales asociados si los hubiera, y la información que permita luego interpretar, en conjunto, las prácticas que se llevaron adelante durante el entierro de la persona, así como los procesos que pueden haber ocurrido con posterioridad a su muerte, lo cual contribuye a situar su interés en ámbitos arqueológicos o forenses. En ocasiones, cuando esta interpretación no es concluyente, suele ser necesario llevar adelante otros estudios, por ejemplo, de carbono 14, para confirmar la antigüedad de los restos y por ende, su correspondencia (o no) a ancestros indígenas. Posterior a la recuperación de los restos, se efectúan adelante análisis no invasivos que permiten identificar partes anatómicas presentes, y por lo tanto, cantidad de personas recuperadas, su sexo biológico, su edad aproximada al momento de la muerte, modificaciones óseas que puedan hablarnos de enfermedades que haya tenido en vida, usos del cuerpo, prácticas culturales sobre el cuerpo, entre otras cuestiones.⁷ Estos trabajos son posibles por la presencia pública que fue construyendo el Museo de Antropologías desde 1998, bajo la dirección de Mirta Bonnin, y los vínculos, tramas y redes de relaciones de confianza generados desde el PAP con distintas instituciones estatales y la sociedad.

Contexto normativo que “marca” nuestras prácticas científicas

Con la vuelta a la democracia Argentina en 1983, como afirma Briones (2005, p. 9), se dio un proceso de juridización de los derechos indígenas a la diferencia cultural, ligado a que se los empieza a ver desde una perspectiva de los derechos humanos, aunque con especialidad histórica

7 La bibliografía consultada será presentada en el apartado “Recuperando información sobre la vida (y la muerte) de una persona: aportes de la bioarqueología”.

y prácticas propias. Uno de esos hitos del proceso fue la Reforma Constitucional Nacional de 1994 que reconoció “la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos”, y su “derecho a participar en la gestión de sus recursos naturales así como de otro interés que los afecten” (art. 75 inc. 17). También prescribe el dominio provincial sobre los sitios arqueológicos y la responsabilidad del Estado Nacional de fijar las políticas generales de protección que deben ser aplicadas en coordinación con las provincias. Para el caso de Córdoba la Ley Provincial N° 5543,⁸ sancionada en el año 1973, aún en vigencia, en su Artículo 5° declara que todas las piezas arqueológicas provenientes de yacimientos de la provincia quedan bajo la tutela de los museos provinciales. De acuerdo con la legislación mencionada y la época de sanción, entendemos que los restos mortales rescatados eran considerados piezas arqueológicas.

A nivel nacional, el Congreso de la Nación Argentina⁹ sancionó en el año 2001 la Ley N° 25.517 donde se legisla que los museos deben poner a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades “los restos mortales” de sus antepasados; y en caso de que no fueran reclamados deben “seguir a disposición de las instituciones que los albergan, debiendo ser tratados con el respeto y la consideración que brinda a todos los cadáveres humanos”. Dos años más tarde, en el año 2003 se promulgó la ley nacional N° 25.743 de protección del patrimonio arqueológico y paleontológico, en cuya elaboración no fueron convocadas, ni consultadas las comunidades indígenas y su contenido no contempló las razones históricas de las mismas a la hora de decidir sobre estos bienes y lugares de valor patrimonial (Berberían, 2009). Esta situación generó el rechazo indígena, manifestado abiertamente con el apoyo de arqueólogos e investigadores en la Declaración de Río Cuarto (Provincia de Córdoba) del año 2005, en el marco del “Primer Foro Arqueólogos - Pueblos Originarios” donde se solicitó promover los mecanismos pertinentes para la revisión integral de dicha ley y su posterior modificación después de un proceso de debate entre todos los interesados que no fueron consultados al momento de su elaboración (Declaración de Río Cuarto 2005). Desde entonces, los pueblos indígenas de la provincia de Córdoba se han organizado cada vez más, al conformar distintas comunidades y obtener reconocimiento por parte del Estado. En el año 2015 se sancionó la Ley 10.316 de creación del “Registro de Comunidades de Pueblos Indígenas de la

⁸ Esta ley fue reglamentada en el año 1983, según Decreto 484/83.

⁹ Esta ley fue reglamentada en el año 2010 según Decreto N° 701/10. Disponible en: <<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-701-2010-167618>> (acceso 11/10/2023).

Provincia” cuya reglamentación está en el decreto 1260/2017. En la misma se definió la conformación del Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba. Por otra parte, se dictó la Ley 10.317 que adhiere a la Ley Nacional 25.517 sobre restitución de restos mortales aborígenes, agregando la cuestión del consentimiento informado y la posibilidad de solicitar, además de los restos óseos, los ajuares funerarios asociados. Algo que la diferencia de la ley nacional y es continuamente remarcado por Mario Tulian de la Comunidad Taku Kuntur y Horacio Pereyra de la Comunidad Toko Toko, entre otros que participaron en la escritura de esa ley. En el año 2022 se creó una Comisión con el “objetivo exclusivo” de elaborar un anteproyecto de Decreto Reglamentario de la Ley 10317.¹⁰ La misma estuvo integrada por representantes del Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba,¹¹ de la Organización Territorial Kami Henen,¹² de la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado,¹³ del pueblo Sanaviron,¹⁴ del Consejo Provincial Indígena (CPI-INADI),¹⁵ del Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba,¹⁶ de la Agencia Córdoba Cultura¹⁷ y de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba.¹⁸ Esta Comisión, que llamamos en el cotidiano “Mesa de Restitución”, sesionó entre los meses de marzo y noviembre en una sala de la Secretaría de Derechos Humanos, y logró el objetivo de generar un borrador de decreto reglamentario, que a la fecha, aún se encuentra en revisión por los asesores letrados del Ministerio. Este desarrollo de la normativa legal y la constitución de las organizaciones indígenas, generó nuevas prácticas arqueológicas, donde la relación entre investigadores y comunidades indígenas parece ineludible, así como el vínculo entre distintas dependencias del Estado ante el hallazgo fortuito

10 Según Convenio celebrado entre la Agencia Córdoba Cultura y el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2 de Agosto de 2022, aunque la misma funcionaba desde el mes de marzo de dicho año.

11 Alicia Puga de la Comunidad Cktacuna y Lucia Villareal de la Comunidad Lusan.

12 Fernando Manguz de la Comunidad Sikiman y Marina Molina de la Comunidad Pluriétnica del Chavascaté.

13 Gabriela Lujan de la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado.

14 Cristian Bustos Charava de la Comunidad Sanavirona Mampasacat y Néstor Bázola Charava de la Comunidad Kasik Sacat.

15 Martha Ceballos de la Comunidad Rural Arabella y Aldo Gómez de la Comunidad Tica.

16 Mariela Zabala (Museo de Antropologías e IDACOR- CONICET- UNC) y Fabiola Heredia directora del Museo de Antropología (FFyH-UNC).

17 Fernando Blanco director de Patrimonio de la Agencia Córdoba Cultura.

18 Tamara Pez directora General de Derechos Humanos y Marcelo Marquez coordinador del Consejo de Pueblos Indígenas.

de restos humanos. Como advierte Curtoni y nosotras también lo vivenciamos así para el caso de Córdoba, “fueron las agendas indígenas las que activaron y activan cuestionamientos y demandas con planteos concretos de autonomía, autodeterminación y sobre todo reclamos de devolución de cuerpos de sus ancestros” (Curtoni, 2022, p. 60). También son los indígenas los que han comenzado a marcar y generar agendas así como los tiempos de la ciencia y la academia ejerciendo su derecho al pedido de consentimientos y acuerdos para investigar y a participar en las mismas los últimos años. Para el caso de Córdoba esto comenzó de modo institucional en el año 2017 cuando inició el funcionamiento el Consejo de Pueblos Indígenas.¹⁹ Aún queda para seguir pensando y dialogando sobre la Ley 5543 de la Provincia de Córdoba para descubrir cuál es el rol de la Agencia como órgano de aplicación de la ley ante el hallazgo de restos humanos de interés arqueológico, que en la actualidad no pueden ser considerados “piezas arqueológicas”. En este marco de normativas y convenios intervenimos con nuestros saberes profesionales ante el hallazgo en Cerro Colorado.

Desde el Museo de Antropologías, primero como Equipo de Arqueología de Rescate y luego como PAP, se viene realizando desde 1998 la recuperación de restos humanos de interés arqueológico hallados de manera fortuita por vecinos en la provincia de Córdoba. Para responder a la problemática más amplia generada por la aparición de restos humanos, tanto de interés arqueológico como forense, en el año 2009 se firmó un convenio entre el Tribunal Superior de Justicia de la provincia de Córdoba, el Equipo Argentino de Antropología Forense y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.²⁰ Ante la aparición de restos óseos, dicho convenio prevé que quien realice el hallazgo, efectúe la denuncia ante la Unidad Judicial más cercana. La Justicia interviene, ante el hallazgo de restos presumiblemente humanos, para que a través del trabajo de arqueólogos/os y antropólogos/os forenses se determine en primer lugar su humanidad o no, y en caso de tratarse de restos humanos,

19 Comunicación personal de Mariela con Horacio Pereyra, 9 de junio de 2023.

20 Desde el año 2018 este Convenio requirió su revalidación porque el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) cerró su oficina en Córdoba. Pero dado que Anahí Ginarte, antigua miembro del EAAF y coordinadora junto a Mariana Fabra del ERARO, fue nombrada antropóloga forense a cargo del Servicio de Antropología Forense (SAF), en el Instituto de Medicina Forense, se dio continuidad al trabajo, por la experiencia construida y los vínculos de confianza generados entre las instituciones y personas participantes. Desde esa fecha se está trabajando en una adecuación de la propuesta para un nuevo convenio, para el cual está prevista su firma en el transcurso del presente año, esta vez con la participación del SAF, el Tribunal Superior de Justicia y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

si son de interés para la justicia o son de interés arqueológico (Fabra y Ginarte, 2009; Fabra y Zabala, 2019). A partir de esa denuncia, interviene la Fiscalía más cercana al lugar del hallazgo solicitando, mediante un pedido de cooperación técnica, el trabajo del Equipo de Recuperación y Análisis de Restos Óseos Humanos (ERARO), para que ofrezca la información mencionada a la Fiscalía, y en caso de considerarlo necesario, realice su recuperación y posterior análisis. Los restos humanos, sean de interés arqueológico o forense, ingresan al Instituto de Medicina Forense de Córdoba (IMF), se les da un número que los identifica, y si por la información recuperada en campo durante la excavación (principalmente por el contexto de hallazgo), y una vez en el laboratorio se confirma que se trata de un individuo de población arqueológica, se informa mediante nota a la Fiscalía, y el individuo es trasladado de manera temporal a dependencias del Área Arqueología de la Dirección de Patrimonio de la Agencia Córdoba Cultura (en adelante Área Arqueología).²¹ El número que se le otorga al individuo lo registra personal de Mesa de Entradas del IMF y se anota en el libro de ingresos del Instituto. El número indica el orden de ingreso correlativo y el año, y acompaña a ese individuo a los fines de control y seguimiento de todo el proceso; sin embargo, cabe aclarar que desde inicios de la primera década del siglo XXI los restos humanos ya no son siglados en sus partes anatómicas como era habitual, sino que este número queda registrado en fichas, junto a otra información de referencia.

En dependencias del Área de Arqueología, integrantes del PAP realizan trabajos de limpieza y acondicionamiento preventivo de los restos humanos, y análisis bioantropológicos a los fines de generar un perfil osteobiográfico que permita obtener información de la persona (confirmar número mínimo de individuos presentes, cantidad de partes anatómicas presentes, estimar el sexo y la edad biológica, lateralidad, estatura, y presencia de patologías, entre otros).

Pedido de intervención: el “caso 356/15” del Cerro Colorado

Con ese número se identificó en el Servicio de Medicina Forense al individuo recuperado en el Cerro Colorado, como parte del procedimiento explicado en párrafos previos. Dicha localidad se encuentra a 160 km al norte de la ciudad de Córdoba, con ingreso de transporte público los días jueves, viernes y domingo. Es un espacio de interés para la comunidad de arqueólogos desde inicios del siglo XX, a partir de una primera mención

²¹ Las oficinas de dicha dependencia y los laboratorios se encuentran en calle San Jerónimo 363, ciudad de Córdoba.

realizada por Lugones (1903), y los posteriores trabajos de Gardner (1931), González (1965) y Pérez Gollán (1968). Más recientemente, fue estudiado por Recalde (2015, 2016), López y Recalde (2016), Pastor y colaboradores (2018), Tissera y colaboradores (2019), Boretto y colaboradores (2019), Recalde y Colqui (2019, 2022), Recalde y Gordillo (2022), abordando problemáticas relacionadas con el arte rupestre, la movilidad, la organización social, y el manejo de recursos vegetales, entre otros temas. Asimismo, algunos individuos de procedencia arqueológica fueron incorporados a estudios sobre variabilidad poblacional, relevando cambios en la morfología craneofacial (Fabra y Demarchi, 2009) o analizando el ADN mitocondrial (Nores et al., 2011), así como en estimaciones de niveles de actividad física (Salega, 2020).

La particularidad de esta localidad radica en ser el sitio de interés arqueológico del centro de Argentina caracterizado por la presencia de varias decenas de aleros y paredones rocosos que conservan miles de imágenes pintadas durante el Holoceno tardío final (períodos Prehispánico Tardío y Colonial Temprano) (Berberían et al., 2018). Por ello, el gobierno provincial declaró a la localidad en 1957 como “parque arqueológico y natural”, según decreto provincial 4861 resolución 486 serie B. Luego en 1992 “Reserva Cultural y Natural Cerro Colorado” según decreto provincial 2821; y en el año 2014, según Ley Provincial 10.615 “Parque Arqueológico”. Así mismo la declaración de “Sitio Sagrado” del 1° de julio de 2022 fue por el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas.²² Allí, en una calle Pública, conocida antiguamente con el nombre de Tulumba, se hallaron restos óseos. Mediando una denuncia en la comisaría,²³ el día 18 de marzo de 2015 nos dirigimos al lugar para constatar si se trataba de restos humanos, y si eran antiguos o contemporáneos (para nosotras, si tenían interés arqueológico o forense). La exhumación estuvo a cargo de una de las autoras del trabajo (SS) junto a las estudiantes de grado de la licenciatura en Antropología Romina Canova, Paloma Zarate y Florencia Sanchez. Al llegar referenciamos la zona del hallazgo con las siguientes coordenadas: Latitud Sur 30° 0.5872' y Longitud Oeste 63° 55.857'. A partir del relevamiento constatamos que los restos óseos visibles en superficie correspondían a cráneo, huesos largos y costillas, todos de origen humano. En esa instancia comenzamos a confeccionar una “ficha de sitio”, ofrecida por el Área de Arqueología conteniendo esta información, junto con la ubicación

22 Esta información fue brindada por la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado en correo electrónico del 11 de junio de 2022.

23 Si bien la denuncia no es anónima, no tenemos acceso al nombre de la persona que la realizó. Solamente el pedido de cooperación técnica y la fiscalía que solicita la intervención del ERARO.

general y las características naturales y culturales del sitio. Continuamos registrando los restos mediante fotografías, planillas de campo y croquis. Posteriormente procedimos a la excavación de los restos, que se encontraban en un estado de conservación muy deteriorados,²⁴ rodeados por sedimentos muy compactados. En esta etapa de trabajo de campo, pudimos determinar que se trataba de un único individuo, subadulto (niño), y que posiblemente había sido inhumado de manera secundaria. Es decir que no es el lugar original de entierro, sino que, después de ser enterrado, fue exhumado y vuelto a inhumar en un sitio diferente por sus contemporáneos. Por tal motivo los elementos óseos no conservan su relación anatómica, sino que se encuentran desarticulados (White y Folkens, 2005). Finalmente acondicionamos los restos en cajas para su traslado a la ciudad de Córdoba. Todo el trabajo se realizó en un día. En general, por tratarse de hallazgos fortuitos, en espacios públicos, los trabajos de exhumación se realizan en una única jornada. Se parte tipo 7hs desde el Museo de Antropologías (Avenida Hipólito Yrigoyen 174, Barrio de Nueva Córdoba) y se regresa al mismo lugar al caer la tarde. Al otro día el individuo ingresó al Instituto de Medicina Forense con el número 356/15.²⁵ El 10 de septiembre de 2015, elaboramos una nota dirigida al Sr. Eduardo Oscar Gómez de la Fiscalía de instrucción de Deán Funes, la cual contenía la información mencionada anteriormente. Si bien en la nota afirmamos que los restos iban a permanecer en el Servicio de Antropología Forense del IMF hasta que la Dirección de Patrimonio Cultural autorizará su traslado al Museo de Antropologías (FFyH, UNC), dicho traslado finalmente se concretó, pero no al MA, sino a dependencias del Área de Arqueología, donde se encuentran hasta la fecha de escritura de este trabajo. Es decir, los restos óseos nunca ingresaron ni fueron patrimonializados en el Museo, ni por la Agencia Córdoba Cultura.

Cuando conversamos sobre esta situación con Fernando Blanco, director de la Dirección de Patrimonio de la Provincia dependiente de la Agencia, él afirma energéticamente: “somos el órgano de aplicación de la ley y es su tarea cuidar del patrimonio pero que los ancestros indígenas no son tratados, ni entendidos como una punta de flecha. Son personas”. Además agrega que ellos “están de acuerdo con las restituciones pero creando acuerdos con las comunidades indígenas y siendo siempre el

24 Los huesos pudieron estar afectados por diferentes agentes del ambiente, tales como el sol, la lluvia, el tránsito por la calle, etc. a lo largo del tiempo que permanecieron en el lugar, todo lo cual afecta la preservación de los restos óseos (White y Folkens, 2005).

25 Como se mencionó anteriormente, es un número compuesto, que se otorga en el IMF y se registra en el libro de ingresos, y refiere al orden correlativo de ingresos (en este caso, 356/15 indica que 356 personas ingresaron en el año 2015, hasta esa fecha).

Consejo de Pueblos Indígenas consultado. Nunca vamos a tomar una decisión en contra de lo que opinen”.²⁶ Es importante destacar que esta exhumación se realizó previa a la creación del Consejo y a la organización indígena de la comunidad Comechingón Sanavirón de Cerro Colorado. Por eso no se hicieron las consultas previas libres e informadas como está previsto en el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo. También es significativo reconstruir la intervención para dar cuenta que duró 6 meses entre el hallazgo y la respuesta a la fiscalía, así como todas las instituciones estatales intervinientes.

Recuperando información sobre la vida (y la muerte) de una persona: aportes de la bioarqueología

Ya en el espacio del Área de Arqueología, limpiamos los restos óseos utilizando cepillos y estecas de madera. Una vez realizada esa tarea, continuamos con la identificación de cada hueso o fragmento presente de acuerdo al elemento óseo al que se remitiera. Pudimos identificar la presencia del cráneo (con excepción de los huesos de la cara y la mandíbula) y gran parte del esqueleto postcranial, con excepción de la cintura pélvica y los huesos de las manos y pies, que están subrepresentados en el conjunto.

Como se trataba de un individuo subadulto (niño), no pudimos estimar el sexo biológico, ya que los rasgos diagnósticos se desarrollan a partir de la pubertad. En cuanto a la edad, tuvimos en cuenta la longitud de la clavícula y del húmero (Scheuer y Black, 2000) y la formación y erupción dental del primer molar (Buikstra y Ubelaker, 1994), todo lo cual nos permitió estimar una edad mínima de 1,5 y una edad máxima de 5 años con un promedio de 3,25 años de edad al momento de la muerte. El análisis paleopatológico, de tipo macroscópico, no nos reveló la presencia de ninguna enfermedad o condición que haya afectado a los huesos y dientes encontrados.

Esta primera etapa de trabajo de laboratorio la llevamos a cabo en 2017. Posteriormente, en 2022, nos planteamos una segunda etapa que consistió en revisar las conclusiones a las que habíamos arribado y en realizar los estudios sobre tártaro dental, con el objetivo de conocer sobre su alimentación y las plantas que pudo haber consumido o manipulado. Estos estudios consisten en retirar parte del sarro dental, en este caso, del primer y segundo molar superior derecho, para detectar la presencia de microrrestos vegetales (silicofitolitos y granos de almidón). Los fragmentos de sarro dental no fueron sometidos a ningún tratamiento

26 Conversación personal de Mariela el 8 de agosto de 2023.

químico previo. Para su extracción, se siguieron las pautas metodológicas propuestos por Musaubach (2012). Esto incluyó la limpieza de los dientes con un cepillo de cerdas suaves y agua destilada para eliminar el sedimento adherido. Posteriormente, se utilizó una cureta de metal para raspar el sarro en la zona con mayor concentración de depósito. El material obtenido se maceró suavemente y se colocó directamente en un portaobjetos para su observación al microscopio. A su vez, se aplicaron los protocolos sugeridos por Tavarone y colaboradores (2018) para prevenir la contaminación de las muestras y garantizar la integridad de los resultados obtenidos. Para describir la variabilidad de fitolitos y granos de almidón encontrados, consultamos los trabajos de Neumann y colaboradores (2019) y el International Code for Starch Nomenclature 2011 (ICSN). Además, tuvimos en cuenta las pautas clasificatorias y las colecciones de referencia publicadas por diversos autores, tales como Korstanje y Babot (2007) y Giovannetti et al. (2008), entre otros, para establecer las asociaciones botánicas de los morfotipos diagnósticos.

Lo que pudimos observar fue la presencia tanto de elementos silíceos, correspondientes a fitolitos²⁷ así como almidonosos.²⁸ La mayoría de los morfotipos corresponden a gramíneas, mientras que algunos elementos que aparecieron en las muestras se pudieron asociar a los frutos comestibles del género *Neltuma* sp. (Fabaceae) conocido como “algarrobo” (Korstanje y Babot, 2007; Giovannetti et al., 2008). También es interesante mencionar que todos los elementos almidonosos identificados mostraron signos de daño consistentes con la exposición al calor y el procesamiento de las plantas.²⁹ La información obtenida a partir de estos estudios nos sugieren que la persona habría consumido frutos de algarrobo días y hasta meses antes de su muerte, además de otra variedad de plantas de la familia de las Poáceas, varias de las cuales pasaron previamente por un proceso de manipulación antrópica como por ejemplo, hervido o tostado. Este estudio aporta información sobre alimentación y prácticas culinarias. También se extrajeron dos dientes, el canino superior izquierdo para los estudios de historia evolutiva³⁰ y el segundo premolar superior

27 Se identificaron varios morfotipos de fitolitos (N=32), incluyendo bilobados (N=8), prismáticos (N=7), en cono truncado (N=7), silla de montar (N=3), circulares (N=3), oblongos (N=2) y aguzados (N=2).

28 Se encontraron tres granos de almidón de forma circular, dos poligonales y uno acampanado.

29 Estos signos incluyen cruz de extinción expandida, hinchazón general y pérdida de birrefringencia, tal como se ha documentado en estudios anteriores (Babot, 2003; Henry et al., 2009).

30 Este estudio está a cargo del Dr. Rodrigo Nores en el marco del proyecto Diversidad Genómica E Historia Evolutiva De Las Poblaciones Humanas Del Centro De Argentina (PIP 2021-2023 11220200103037CO)

izquierdo para los estudios de paleopatologías.³¹ Debemos aclarar que si bien tuvimos como guías, a lo largo de nuestro trabajo, las normas éticas establecidas por la Asociación de Arqueólogos Profesionales de la República Argentina (2010), así como la Declaración en relación con la ética en el estudio de restos humanos (2007) y el Código Deontológico (Aranda et al., 2014), ambos de la Asociación de Antropología Biológica Argentina.

“El pedido” de la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado

En la localidad se organizó la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado luego de la ejecución de la Obra Pública Gasoductos de la red troncal Norte (Pastor et al., 2019), en el año 2018, en donde fueron exhumados más de setenta abuelos. “Siempre fuimos indígenas pero ahora nos estamos organizando”, explica Gabriela Lujan en una reunión de la Mesa (Cuaderno de campo de Mariela, 9/05/22). En conceptualizaciones del antropólogo Bartolomé (2003) esto es una reemergencia étnica de comunidades que se consideraban extintas por el Estado y la sociedad en general. Pero en este caso la obra posibilitó la organización comunitaria.³² Según su cosmovisión estos abuelos eligieron este lugar para descansar. La Comunidad ingresó en el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba, en el mes de noviembre de 2021, el trámite 1491912111421 por el cual solicitó ser inscripta en el “Registro de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba”, enmarcada en la Ley provincial 10.316 y su decreto reglamentario número 1260/2017. Por tal motivo miembros del Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba, el 30 de septiembre de 2022, hicieron la visita “técnica” y aún se encuentra en proceso de registro (Cuaderno de campo de Mariela, 3/10/2022).

En el año 2022 gestionaron ante el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI) la declaración de sitio Sagrado al Cerro Colorado

31 Este estudio está a cargo del Licenciado Darío Ramírez en el marco de su proyecto Parásitos Y Bacterias En El Pasado. Detección De Patógenos En Restos Humanos Arqueológicos De La Provincia De Córdoba.

32 La inhumación se realizó el 2 de junio de 2023 en el Cerro Colorado luego de la firma del Expediente Administrativo N° 0385-004187/2023 de la Agencia Córdoba Cultura. Participaron del proceso la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba, la Agencia Córdoba Cultura, el Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba, la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado, el jefe Comunal Ariel Bustos y el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas mediante el Dr. Felix Acuto.

ya que consideraban que “ancestralmente se han tendido en este lugar canales de comunicación entre nuestros ancestros a través de las pictografías del Cerro Colorado. Un Sitio Sagrado es el lugar donde construimos nuestros significados e ideas, donde tendemos puentes con nuestro entorno y ancestros” (Museo de Antropologías, 5 de julio de 2022). El 1 de julio de ese año recibieron la Declaración de Sitio Sagrado al centro ceremonial y ancestral “Cerro Colorado” (según resolución 2022-113).

Ese mismo año en el mes de marzo Gabriela Luján solicitó mediante nota al Museo de Antropologías la “restitución” de este individuo hallado en el año 2015. Por primera vez se recibía este pedido por parte de una Comunidad Indígena. El hecho implicó muchas instancias de diálogo para construir colectivamente una respuesta desde el PAP, el Museo y la Facultad, dado que efectivamente habíamos participado en la exhumación, pero los mismos nunca habían ingresado al Museo, como mencionamos anteriormente, sino que se encontraban en dependencias del Área de Arqueología. Así fue como elaboramos un informe colaborativo y único sobre la intervención realizada ante el hallazgo fortuito, las tareas de conservación, documentación y los estudios no invasivos así como las muestras todas para futuros estudios genéticos, estudios invasivos y destructivos.³³ Este informe fue elevado por la directora del Museo al Honorable Consejo Directivo (HCD) de la Facultad. En esa instancia fue tratado por la Comisión de Reglamento y Vigilancia³⁴ en la sesión del 7 de noviembre de 2022 y fuimos convocados por Leandro Inchauspe –coordinador general– mediante mensaje de *whatsapp* a Mariela para explicar “sobre a quién comunicar el acto administrativo del HCD sobre la restitución”. En esa instancia explicamos la conformación del equipo de trabajo, el modo de trabajo y el lugar dónde se trabaja, así como el destino y ubicación del individuo, ya que para la mayoría de los consejeros docentes todo era nuevo a pesar que hacemos este trabajo en el marco de un Programa de Extensión y en nuestro rol docente. Además nos dio la posibilidad de hablar de la Ley Nacional 25517, y Provincial 10316 sobre la restitución de restos humanos y ajuar funerarios que

33 Fuimos parte de ese informe Mariana Fabra, Rodrigo Nores, Darío Ramírez, Soledad Salega, Aldana Tavarone y Mariela Zabala.

34 Art. 50°.- Las comisiones deberán producir dictamen dentro del término máximo de treinta días a contar de la fecha en que el asunto les fue enviado; o en el término menor que el Consejo o el Decano hubiere señalado expresamente en el caso. Antes del vencimiento del término, la Comisión puede pedir la ampliación del mismo. El Consejo, si estuviera reunido, o el Decano en su caso, podrá conceder o no la prórroga. Vencido el plazo establecido, los asuntos entrarán para ser tratados por el Consejo en el estado en que se encuentren. (Ordenanza n° 7/97 del HCD).

hoy se encuentran en el Museo. También explicitamos lo importante que era que la Facultad tomara parte y se expidiera al respecto. En esta instancia la arqueóloga y consejera Roxana Cattáneo afirma: “El Museo no restituye nada porque nunca formó parte de su colección”. Acordamos en su aseveración pero no sabíamos cómo llamar a este acontecimiento, ya que el PAP había intervenido en la exhumación, informe a la fiscalía y estudios posteriores. Algunas de las preguntas que nos formulamos fueron: ¿recibe el mismo tratamiento administrativo un individuo que ingresó al Museo recuperado en el marco de una campaña arqueológica o donación de una institución y/o particular durante la segunda mitad del siglo pasado que en un caso como el que estamos tratando? ¿podemos considerar que estamos restituyendo a un individuo que fue recuperado a instancias del pedido de la Justicia? ¿Estamos restituyendo o devolviendo a su “familia”?

Luego de esta reunión el HCD se expidió mediante Resolución (2022-546-E-UNC) en un sólo artículo y en los siguientes términos:

ACOMPañAR las políticas de restitución presentadas por el Museo de Antropologías para proceder a poner a disposición los restos humanos del individuo que fueron exhumados por el equipo del PAP y se encontraban en tareas de conservación e investigación realizadas por investigadores del Museo de Antropologías/UNC – IDACOR/CONICET en dependencias de la Dirección de Patrimonio, Agencia Córdoba Cultura, a la Comunidad Indígena Comechingon Sanaviron Cerro Colorado, informando a las autoridades patrimoniales y al Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba debidamente, a fin de dar cumplimiento a la normativa vigente para garantizar los procesos de restitución de restos humanos a las comunidades indígenas.

Este pedido de la Comunidad Indígena llevó al Museo y a la Facultad a dialogar sobre el trabajo que hacemos un grupo de colegas, a dar una respuesta a la Comunidad Indígena en el marco de la Ley nacional y provincial en pos de políticas de reparación histórica para con los pueblos indígenas de Córdoba a través de este “acompañamiento”. Además de tener un posicionamiento institucional ante el pedido posible de restituciones o devolución de los pueblos indígenas.

Es importante destacar que nunca como PAP nos negamos a las políticas de restitución o devolución de ancestros indígenas pero era la primera vez que llegaba un pedido de una comunidad. Es más, tenemos como antecedente haber organizado en el año 2015 el V Taller de Discusión sobre Restitución de restos humanos de interés arqueológico y bioantropológico e invitado a participar a los pueblos indígenas; y luego en el año 2017 participamos en el desarrollo de una actividad en la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología, en

el marco del Día Internacional de los Museos bajo el lema “Decir lo indecible en los museos”, donde se dialogó sobre los ancestros indígenas. En esa ocasión Cristina Silva, de la Comunidad Ochonga del Pueblo Comechingón dijo: “Estoy agradecida de todos ustedes por el trabajo que le están poniendo, el respeto que le están brindando a los restos. Si nos devuelven una caja no sé qué haríamos”.³⁵ Con esta modalidad y consentimiento fuimos trabajando, y construyendo acuerdos éticos. También, como PAP, organizamos jornadas de reflexión y debate en torno a restituciones, invitando a la Dra. Marina Sardi, para contar la experiencia del Museo de La Plata en 2019 y espacios de formación de grado y posgrado con Ricardo Guichón (2018 y 2022).

Discusiones reflexivas

Este niño, ancestro, sigue estando presente y produciendo acciones en el mundo de los vivos, ya que su aparición en la vía pública generó acciones en el vecino que hizo la denuncia, el poder judicial, la policía provincial, la universidad, la Agencia Córdoba Cultura SE y la comunidad indígena. Como mencionan Huircapan y colaboradores (2017, p. 59) se trata de “ancestros que siguen estableciendo relaciones y comunicaciones con los vivos (marcando los caminos) y continúan siendo sujetos de derechos consuetudinarios, tales como el derecho a ser alimentados, ofrendados, consultados, convocados, cuidados y respetados”. O incluso, para algunas comunidades, como el Pueblo Moqoit, “esos restos, que la ciencia clasifica como huesos, son territorio” (Huircapan et al., p. 60). Por eso definimos a estos procesos como complejos porque hay distintas lógicas, saberes, sentimientos, cosmovisiones y epistemologías involucradas. Guichón (2016) nos invita a pensar en formas alternativas de crear los vínculos entre las comunidades para abordar situaciones complejas desde modelos no lineales, que implican acuerdos y sobre todo, la coordinación de enfoques desde distintas perspectivas. En términos de García (2006, en Guichon, 2016) la resolución de conflictos (o la respuesta a pedidos, agregamos nosotras) que involucren su abordaje desde distintas líneas de trabajo, de forma complementaria, que a partir del trabajo en territorio redefinan el problema en espacios de diálogo continuo, con actores/actrices y miradas por fuera del ámbito académico, podría encuadrarse en una perspectiva transdisciplinar.

Porque ante estos pedidos se presenta una heterogeneidad y abanico de opciones posibles que se ven atravesados por un hecho que los unifica, y tiene que ver con el acto de reparación que conllevan, para

35 Cuaderno de campo de Mariela Zabala.

las comunidades indígenas, un reconocimiento por parte del Estado y la ciencia que deben llevar a cabo, en palabras de Herrera Rodríguez (2020). Sobre las restituciones y repatriaciones han reflexionado numerosos colegas en nuestro país desde la primer década de este siglo, y particularmente en años recientes, aportando distintas miradas a partir de las experiencias, métodos, técnicas y teóricas para abordar estos procesos (Ametrano 2015; Endere, 2022; Endere et al., 2014; Curtoni y Chaparro, 2011; Curtoni, 2022; Jofre y Gnecco 2022, entre otros). Sobre los restos humanos pesan numerosas significaciones: para nosotras como académicas estos restos dan la posibilidad de conocer acerca de la variabilidad biológica humana, el estilo de vida, la salud y la enfermedad, entre otras cuestiones; para las comunidades indígenas, son abuelos, ancestros, personas con las cuales se vinculan desde un lugar de descendencia y con las cuales reconocen un pasado común; y para las comunidades locales, son restos que poseen un valor que remite a lo patrimonial, al pasado, a la arqueología, que se debe proteger (Fabra y Zabala, 2022). Acordamos con Herrera Rodríguez (2020, p. 9) en que estas significaciones no pueden desatender o pasar por encima de derechos elementales o aspectos éticos que involucren a las comunidades indígenas. Además de estas significaciones, están involucradas numerosas instituciones con trayectorias, intereses y prácticas diferentes.³⁶ También, la legislación que va modificando y organizando prácticas, sentidos y tiempos, en muchas ocasiones a la par o con posterioridad a estos procesos que son dinámicos. Y vale aclarar, que si bien estos pedidos se realizan sobre restos sensibles de cierta antigüedad, son procesos que ocurren en el presente, e involucran, en palabras de Huircapan y colaboradores (2017), las organizaciones territoriales y comunidades indígenas y las tumbas y restos de los ancestros difuntos. Y a más actores e instituciones, a nuestro entender (comunidades locales, académicos/as, instituciones del Estado, entre otras). En palabras de Jofre (2020, p. 15), ocurren en el presente, involucrando a personas “de carne y hueso”, implicados corporal y emocionalmente en estos procesos, como parte de la recuperación de la sensibilidad perdida por disciplinamiento colonial a los pueblos indígenas. También, como partes de procesos de “justicia, reparación, reconciliación y sanación” (Arthur de la Maza y Ayala Rocabado, 2020, p. 24). Por otra parte, lo inédito del proceso aquí etnografiado está dado porque si bien hay numerosos antecedentes en nuestro país de pedidos de restitución y repatriación

36 Nos referimos a la Universidad Nacional de Córdoba, la Agencia Córdoba Cultura, el Poder Judicial de la Provincia de Córdoba, el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, el Consejo de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia de Córdoba, entre otras.

a museos públicos nacionales³⁷ y municipales,³⁸ en este caso, sería el primer caso formalizado en la provincia de Córdoba que involucra restos que no han sido patrimonializados,³⁹ pero si ha intervenido el Estado, en este caso, a través de su exhumación y estudio. En general, estos pedidos son definidos como “restituciones o repatriaciones” dependiendo si lo solicitado ha sido robado o apropiado ilícitamente, o poseído legalmente y reclamado por sus descendientes, respectivamente” (Simpson, 1995, citado por Endere, 2000, p. 6). Sin embargo, nos interesa incorporar aquí una tercera categoría, la de devolución, para dar cuenta de aquellos pedidos o procesos que involucren ancestros que no hayan sido parte de procesos de patrimonialización, en términos de Prats (1998). En el caso aquí analizado, sugerimos el término de devolución y no de restitución/repatriación para referirnos a este proceso, ya que si bien los restos del niño fueron exhumados siguiendo el protocolo vigente, y quedaron por 9 años en guarda transitoria en dependencias del Área de Arqueología, nunca fueron patrimonializados. Al igual que el acto de restitución/repatriación, la devolución comparte el sentido final de reparación histórica⁴⁰ y de restitución del orden perdido en las comunidades indígenas, a partir de las exhumaciones (Huircapan et al., 2017, p. 62), pero se diferencian en que por la ley 25517, la restitución de los restos mortales de aborígenes aplicará en los casos de restos que forman parte de los museos y/o colecciones públicas o privadas de nuestro país. De allí esta distinción, que queremos dejar asentada, para dar cuenta no solo de la complejidad de estos procesos, sino de que están histórica y localmente situados.

Por otra parte, esta reparación histórica, en el caso de las devoluciones, no surgiría a partir de un hecho de violencia institucional-estatal, ya

37 Como caso, el Museo Etnográfico repatrió en 2004 los restos de una cabeza momificada maorí a Nueva Zelanda (Cosmai et al., 2013). Por otra parte, desde 1994 a la fecha, el Museo de La Plata ha realizado 13 restituciones y se encuentran aprobadas otras tres. Disponible en: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21#:~:text=Los%20actos%20de%20restituci%C3%B3n%20representan,miembros%20de%20la%20comunidad%20acad%C3%A9mica> (acceso 11/10/2023).

38 Hacemos mención dentro de la categoría repatriación al proceso que finalizó en el año 2003 con la devolución de dos momias canarias, alojadas en el Museo de Ciencias Naturales de Necochea al Museo Arqueológico de Tenerife en 2003 (Mederos Martín y Escribano Cobos, 2021).

39 Decimos que no han sido patrimonializados porque no han sido incorporados formalmente al acervo patrimonial de un museo.

40 Mencionado dentro de la política de restitución de restos humanos del Museo de La Plata. Disponible en: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21#:~:text=Los%20actos%20de%20restituci%C3%B3n%20representan,miembros%20de%20la%20comunidad%20acad%C3%A9mica> (acceso 11/10/2023). Huircapan y colaboradores (2017) agregan, dentro de los aspectos que involucran las restituciones, además de la reparación histórica, el fortalecimiento identitario, el ordenamiento territorial y cosmológico, la recuperación de la memoria ancestral colectiva y el reconocimiento de la preexistencia en los territorios.

que los restos exhumados fueron hallados de manera fortuita por parte de vecinos, que reconocieron la humanidad, la importancia del hallazgo, y su exhumación, estudio y guarda fue posible gracias a acuerdos, convenios y vínculos personales e interinstitucionales. Es decir que en este caso habría una situación de cooperación entre el Poder Judicial, el PAP y la Agencia Córdoba Cultura. En este caso, sería una reparación histórica que viene asociada al ejercicio de derechos por parte de los pueblos indígenas, del reconocimiento de dichos restos como ancestros, como abuelos, y la solicitud de que regresen al lugar donde originalmente fueron enterrados por su comunidad, cientos de años atrás. Se puede mencionar, como un caso similar, donde el concepto de restitución no aplicaría en el sentido estricto del término, al proceso presentado por Salceda y colaboradores (2015) por el caso de un hallazgo fortuito de restos humanos en la localidad de “El Quebracho”, en Formosa, donde medió el acuerdo y el consenso entre la comunidad indígena y los/as antropólogos/as que participaron de la exhumación.

Conclusiones

Como mencionamos al inicio de este trabajo, nuestra intención fue la de etnografiar, desde nuestros marcos disciplinares, un proceso complejo, interdisciplinar e interinstitucional, inédito para Córdoba y para nosotras como investigadoras, que involucró los restos de un niño, “ancestro” para la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado, en el que participaron numerosos actores e instituciones, y que a la fecha (noviembre de 2023) aún no ha concluido.

Afirmamos que es un niño, como lo llama la comunidad indígena, porque pudimos hacer estudios bioantropológicos que así lo determinaron. También nos permitió conocer algo de su vida relacionado con la alimentación y de las prácticas mortuorias de su comunidad.

En este caso la que solicita (aclaramos que “no reclama” porque nunca se vio afectado su derecho y no hay acto administrativo cuestionado) el regreso de su ancestro al Cerro Colorado para su reinterhumación es la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado, y justifica su pedido reconociendo la antigüedad relativa de los restos, su valor ancestral, una historia cultural compartida con los restos exhumados, no mediando necesariamente vínculo genético directo.⁴¹ Para la comunidad indígena, estos abuelos eligieron este lugar para descansar.

41 No se han efectuado estudios de ADN sobre los restos de este niño, ni estudios que permitan estimar su antigüedad.

Dar cuenta de este proceso puede ser leído como parte de poner a nuestra imaginación a andar para resolver un “conflicto” (o dar respuesta a un pedido, el de restitución) en los términos que comenta Guichón (2016) (citado a Lederach, 2006). Un pedido ante el cual tuvimos que pensar respuestas que nos llevaron a dialogar entre nosotros sobre nuestras prácticas, a reconstruir acciones realizadas, decisiones tomadas, actores que intervinieron. Nada de eso estaba preconfigurado, de allí el hacer uso de la imaginación como mecanismo para pensar estrategias que fueran eficaces para dar una respuesta en la que todos quienes estábamos involucrados estuviéramos conformes.

Consideramos que en este accionar, ya hay un comienzo de decolonización académica y universitaria, y un proceso de reflexividad por parte de nosotras, como docentes-investigadoras-extensionistas universitarias, de las propias prácticas disciplinares, enmarcándola en una ética que posicione la antropología y la bioarqueología en un marco colaborativo (Fabra y Zabala, 2019, 2021, 2022; Aranda, 2020; Zabala y Fabra, 2020a, 2020b). Por eso lo situamos como un trabajo intercultural siguiendo la conceptualización de Walsh (2010) –aunque en un ámbito más amplio que el educativo como es la investigación y extensión– ya que reivindicamos los saberes y derechos de la Comunidad Indígena y somos parte del proceso. Antes de presentar el artículo a la Revista fue leído por la Comunidad Comechingón Sanavirón Cerro Colorado, y sus miembros hicieron sus comentarios y aportes buscando no reproducir las asimetrías de saberes creada desde una epistemología eurocéntrica y universal, ni las desigualdades sociales y culturales. No son autores porque aún no nos dimos el espacio, ni el tiempo de conversar sobre este modo de producir conocimiento. Pero estamos convencidas que estos son pasos en un proceso para la construcción de una interculturalidad crítica y epistémica de la que somos parte.

Agradecimientos

Este trabajo se realizó en el marco de los proyectos PICT 2020-2701 y PIP N° 11220200102318CO -2021-2023- y del Programa de Extensión de Arqueología Pública. Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Agradecemos la lectura atenta y los aportes de la Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado. Los aportes de lxs evaluadorxs contribuyeron sensiblemente a mejorar el trabajo así como a los editores. De modo especial a Gabriela Chaparro, colega, amiga y maestra.

Referencias bibliográficas

- Acuto, F., & Flores C. (Comps.) (2019). Patrimonio y pueblos originarios. Patrimonio de los pueblos originarios. Universidad Nacional de La Matanza.
- Ametrano, S. (2015). Los procesos de restitución en el Museo de la Plata. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 17(2).<https://revistas.unlp.edu.ar/raab/article/view/1511>
- Aranda, C. (2020). “Los huesos hablan lo que la Historia calla...” Una mirada a los estudios de cuerpos humanos desde la bioarqueología. En *El regreso de los ancestros Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 163-188). Colección Cultura y Patrimonio, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile.
- Aranda, C., Barrientos G., y Del Papa M. C. (2014). Código Deontológico para el Estudio, Conservación y Gestión de Restos Humanos de Poblaciones del Pasado. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 16(2), 111-113.
- Arthur de la Maza, J., y Ayala Rocabado, P. (2020). Introducción. En *El regreso de los ancestros Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 22-35). Colección Cultura y Patrimonio, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile.
- Asociación de Antropología Biológica Argentina. (2007). Declaración en relación con la ética en el estudio de restos humanos. <http://www.fcnym.unlp.edu.ar/aabra/>
- Asociación Arqueólogos Profesionales de la República Argentina (AAPRA) (2010). artículo 9. <https://museosdesantafe.com.ar/normas/codigo-etica-arqueologos/>
- Babot, M. P. (2003). Starch grain damage as an indicator of food processing. En D. M. Hart, & L. A. Wallis (Eds.), *Phytolith and starch research in the Australian-Pacific-Asian regions: the state of the art* (pp. 69-81). Terra Australis 19, Pandanus Books for the Centre for Archaeological Research and the Department of Archaeological and Natural History, The Australian National University.
- Bartolomé, M. A. (2003). Los pobladores del “Desierto”. Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Cuadernos de Antropología Social*, 17,163-189
- Berberian, E. (2009). *La Protección del patrimonio cultural argentino. Arqueológico y paleontológico. Ley Nacional N° 25.743 comentarios al texto*. Editorial Brujas.
- Boretto, G., Carignano, C., Rouzaut, S., Recalde, A., y Gordillo, S. (2019). Caracterización estratigráfica de un contexto funerario, Cerro

- Colorado, Provincia de Córdoba. *Revista de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 6.
- Briones, C. (2005). *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales alteridades*. Antropofagia.
- Buikstra, J. E., & Ubelaker, D. H. (1994). *Standards for Data Collection from Human Skeletal Remains*. Arkansas Archaeological Survey Research Series, 44.
- Comunidad Indígena Comechingón Sanavirón Cerro Colorado y Zabala, M. (2022). Cerro Colorado: Primer Sitio Sagrado de Córdoba. <https://museoantropologia.unc.edu.ar/2022/07/cerro-colorado-primer-sitio-sagrado-de-cordoba/>
- Cosmai, N. P., Folguera, G., y Outomuro, D. (2013). Restitución, repatriación y normativa ética y legal en el manejo de restos humanos aborígenes en Argentina. *Acta bioethica*, 19(1), 19-27. <https://dx.doi.org/10.4067/S1726-569X2013000100003>
- Curtoni, R. (2022). La Restitución de cuerpos indígenas y la colonialidad de la ancestralidad. *Revista TEFROS*, 20(1), 59-78.
- Curtoni, R., y Chaparro, G. (2011). Políticas de reparación: Reclamación y reentierro de restos indígenas. El caso de Gregorio Yancamil. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1), primer semestre. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus>
- de Souza Boaventura, B. (2011). Introducción: epistemologías del sur. En AA.VV. *Formas- Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. CIDOB.
- Enderé, M. L., Flensburg, G., Gonzalez, M., Bayala, P., Chaparro, G., Beron, M., y Favier Dubois, C. (2014). III Taller de Discusión sobre Restitución de Restos Humanos de Interés Arqueológico y Bioantropológico. *Revista del Museo de Antropología* 7(1), 9-10.
- Enderé, M. L. (2022). Restituciones de bienes culturales y repatriaciones de restos humanos, dos cuestiones candentes en la agenda patrimonial de Argentina. *Revista de Arqueología Americana*, 40, 237-252. <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i40.1389>
- Fabra, M., y Ginarte, A. (2009). Protocolo de hallazgo, recuperación y análisis de restos óseos. Presentado al Tribunal Superior de Justicia de la Provincia de Córdoba, en el marco del convenio firmado para la exhumación y análisis de restos óseos humanos en la Provincia de Córdoba.
- Fabra M., y Demarchi, D. (2009). Variabilidad craneofacial en poblaciones del sector austral de las Sierras Pampeanas: aportes desde la morfometría geométrica. *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 34, 1-24.
- Fabra, M., y Zabala, M. (2015). Humanidad, patrimonio, ancestro: ¿de qué hablamos cuando hablamos de arqueología pública en

- Córdoba? En *La Arqueología Pública en Argentina: Historias, tendencias y desafíos en la construcción del campo disciplinar* (pp 53-76). EDIUNJU.
- (2019). Recuperar, estudiar, gestionar, dialogar: nuevas estrategias desde la Arqueología Pública con restos sensibles. En G. Figueroa, y M. Dantas (Eds.), *Una arqueología entre todos: perspectivas y casos de estudio en el centro y noroeste de Argentina*. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- (2021). Creando espacios colaborativos para el estudio de restos humanos: el caso de la Reserva Patrimonial del Museo de Antropología -RMA- (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). En *Libro de Actas XII Congreso Argentino de Antropología Social, El qué hacer antropológico: controversias, diálogo y compromiso social*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/133870>
- (2022). “Restos Sensibles”, “Ancestros”, ¿Patrimonio?: Políticas Museísticas En Torno A Restos Humanos en El Museo de Antropología (FFYH-UNC). En J. López Mazz, & E. Anstett (Eds.), *Restos óseos humanos; cosas o personas?* (pp. 123-138). Biblioteca Plural, Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica.
- Frederic, S. (2016). Intervenciones del conocimiento antropológico en terreno militar. *Revista del Departamento de Ciencias Antropológicas*, 3, 58-69. <http://revistas.filo.uba.ar>
- Giovannetti, M. A., Capparelli, A., y Pochettino, M. (2008). La arqueobotánica en Sudamérica: ¿Hacia un equilibrio de enfoques? Discusión en torno a las categorías clasificatorias y la práctica arqueobotánica y paleoetnobotánica. En S. Archilla, M. Giovannetti, y V. Lema (Coords.), *Arqueobotánica y teoría arqueológica. Discusiones desde Sudamérica* (pp. 17-33). Universidad de Los Andes Colombia, Facultad de Ciencias Sociales.
- González, A. (1965). Las pinturas indígenas del Cerro Colorado. *Revista Gacetita*, 79, VIII, 25-26.
- Guber, R. (2016). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Guichón, R. A. (2016). Construyendo preguntas en el camino. Comunidades originarias y científicas, *Revista del Museo de Antropología*, 9(2), 27-36.
- Henry, A., Hudson, H. F., & Piperno, D. (2009). Changes in starch grain morphologies from cooking. *Journal of Archaeological Science*, 36(3), 915-922.
- Herrera Rodriguez, S. (2020). Presentación. En *El regreso de los ancestros Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 13-22). Colección Cultura y Patrimonio, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile.

- Huircapan, D., Jaramillo, A., y Acuto, F. (2017). Reflexiones interculturales sobre la restitución de restos mortales indígenas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 26(1), 57-75.
- ICSN (2011). The International Code for Starch Nomenclature. <http://www.fossilfarm.org/ICSN/Code.html>.
- Jofre, K. (2020). Reflexiones para recuperar la sensibilidad. En *El regreso de los ancestros Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos* (pp. 9-11). Colección Cultura y Patrimonio, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Chile.
- Jofré, C., y Gnecco, C. (Eds) (2022). Políticas patrimoniales y procesos de despojo y violencia en Latinoamérica. Editorial UNICEN.
- Korstanje, M. A., & Babot, M. P. (2007). A microfossil characterization from South Andean economic plants. En M. Madella, M. K. Jones, & D. Zurro (Eds.), *Places, People and Plants: Using Phytoliths in Archaeology and Paleocology (Proceeding of the 4th International Meeting on Phytolith Research)* (pp. 41-72). Oxbow Books.
- Lederach J. P. (2006). *La Imaginación Moral: El Arte y el Alma de la Construcción de la Paz*. Editorial Bakeaz Centro Documentación para la Paz.
- López, M. L., & Recalde, M. A. (2016). The first quinoa (*Chenopodium quinoa Willd*) macrobotanical remains at Sierras del Norte (Central Argentina) and their implications in pre-Hispanic subsistence practices. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 8, 426-433. doi:10.1016/j.jasrep.2016.06.053, 10.1016/j.jasrep.2016.06.053
- Lugones, L. (26 de marzo de 1903). Las grutas pintadas del Cerro Colorado. Suplemento ilustrado, Diario *La Nación*.
- Matsuda, A. (2004). The Concept of “the Public” and the Aims of Public Archaeology. *Papers from the Institute of Archaeology*, 15, 90-97. doi: <https://doi.org/10.5334/pia.224>
- Mederos Martin, A., & Escribano Cobos, G. (2021). Descubrimientos y exhibición de momias guanches en la primera mitad del siglo XIX. Museos europeos (Montpellier, Göttingen, San Petesburgo, Ginebra) y gabinetes científicos insulares de Saviñón y Megliorini. *Revista de Historia Canaria*, 203, 125-160. <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2021.203.05>
- Musaubach, M. G. (2012). Potencialidad de estudios arqueobotánicos sobre tártaro dental de cazadores recolectores de la provincia de La Pampa, Argentina. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 14, 105-113.
- Nahuelquir, S., Huilinao, C., Huilinao, F., Guichón, R., Caracotche, M., y García Laborde, P. (2015) Trabajamos juntos. Antes y después de la Ordenanza Municipal de Puerto Santa Cruz 169/09. En M. Fabra, Montenegro, y M. E. Zabala (Comps.), *La Arqueología Pública*

- en Argentina: Historias, tendencias y desafíos en la construcción del campo disciplinar*. EDIUNJU.
- Neumann, K., Strömberg, C., Ball, T., Albert, R., Vrydaghs, L., & Scott Cummings, L. (2019). International Code for Phytolith Nomenclature (ICPN) 2.0. *Annals of Botany*, XX, 1-11.
- Nores, R., Fabra, M., y Demarchi, D. (2011). Variación temporal y espacial en la población humana del actual territorio de Córdoba. Análisis de ADN antiguo. *Revista del Museo de Antropología*, 4, 187-193.
- Pastor, S., Arnaudo, R., Biurrun, H., Colqui, E., Cuestas, C., Gilardenghi, E., Giordanengo, G., Iarza, V., Lallami, C., Lazarte, R., Lund, L., Maldonado, N., Martínez, M., Miranda, C., Mortagua, R., Muzzigoni, T., Ocampo, M., y Tissera, L. (2019). Rescate arqueológico asociado a la obra “gasoductos troncales” en la reserva cultural natural Cerro Colorado, Sierras del Norte de Córdoba. En *Actas XX Congreso Nacional de Arqueología* (pp. 11-13).
- Peirano, M. (1992). *A favor da etnografia*. PPASUNB. http://www.marizapeirano.com.br/livros/a_favor_da_etnografia.pdf
- Polo-Cerdá, M., García-Prósper, E., Crespo Alonso, S., Galtés, I., Márquez-Grant, N., García-Rubio, A., Armentano, N., y Muñoz Hernández, V. (2018). Protocolo de búsqueda, levantamiento y exhumación de restos humanos. *Revista Internacional de Antropología y Odontología Forense*, 1(1), 7-23.
- Prats, J. (1998). El concepto de patrimonio cultural. Política y sociedad, Universidad de Barcelona. 27, 63-76.
- Quiros, J. (2021). *¿Para qué sirve un antropólogo? La intervención antropológica y sus relaciones con la intervención*. Colección Antropología un viajes de ida. Museo de Antropología. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- (2022). *La intervención antropológica. Una proposición*. Colección Antropología un viajes de ida. Museo de Antropología. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Recalde, A. (2015). Representaciones en contexto. Características del paisaje rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XL, 523-548.
- (2016). Paisaje rupestre en el norte de Córdoba. Primeras aproximaciones a la arqueología de Cerro Colorado. *Anales de Arqueología y Etnología*, 119-133.
- Recalde, A., y Colqui, E. (2019). Las representaciones rupestres zoomorfas en el centro de Argentina y la construcción de identidades (CA. 1500-450 AP). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 24(1), 83-104. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942019000100083>

- Recalde, A., y Gordillo, S. (2022). Córdones en el repertorio rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba). Análisis de su rol en el contexto social del Período Prehispánico Tardío (ca. 1200-450 AP). *Revista del Museo de Antropología*, 15(3), 21-32.
- Recalde, A., y Colqui, E. (2022). Memorias superpuestas. Análisis de las superposiciones en el arte rupestre de Cerro Colorado como instancias de negociación social (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 54(4), 719-737.
- Rodriguez Mega, E. (2023). *Navegando los dilemas éticos de la investigación del ADN humano antiguo*. Interview/ Matters.
- Salega, S. (2020). Cambios entesiales y uso de miembros superiores en poblaciones prehispánicas del centro de Argentina (provincia de Córdoba). *Boletín de Antropología*, 60, 100-118.
- Salceda, S., Desántolo, B., y Plischuk, M. (2015). Espacio de reflexión: el por qué y para quién de la investigación bioantropológica. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 17(2), 1-6.
- Scheuer, L., & Black, S. (2000). *Developmental Juvenile Osteology*. Academic Press.
- Segato, R. (2013). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. En *La crítica a la decolonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (pp. 69-100). Prometeo.
- Tavarone, A., Colobig, M., Passeggi, E., & Fabra, M. (2018). Cleaning protocol of archaeological dental calculus: A methodological proposal for vegetable microremains analysis. *Am. J. Phys. Anthropol.*, 167 (2), 416-422. <https://doi.org/10.1002/ajpa.23630>
- Tissera, L., Gordillo, S., Recalde A., y Pastor, S. (2019). Entre Borus y fragmentos. Análisis de un contexto arqueomalacológico de producción de cuentas en Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Comechingonia. Revista de Arqueología*, 23(1), 1-10.
- Ubelaker, D. H. (2007). Enterramientos humanos: excavación, análisis, interpretación. *Munibe. Suplemento*, 24, 22-163.
- Walsh, K. (2010). Interculturalidad Crítica y Educación Intercultural. En J. Viaña, L. Tapia, y K. Walsh (Eds.), *Construyendo Interculturalidad Crítica* (pp. 75-96). Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- White, T., & Folkens, P. (2005). *The human bone manual*. Elsevier Academic Press.
- Zabala, M., y Fabra, M. (2020a). Comunidades Indígenas en la UNC: diálogos y desafíos de crear nuevas prácticas antropológicas y museológicas. *Revista E+E, Estudios de Extensión en Humanidades*, 7(10), 16-32.

—(2020b). Trabajo colaborativo... desde siempre! La experiencia con comunidades indígenas desde el Programa de Arqueología Pública (SEU-FFYH, UNC). En *Actas IX Jornadas de Etnografía y Métodos cuantitativos, Instituto de Desarrollo Económico y Social*. <https://publicaciones.ides.org.ar/acta/trabajo-colaborativo-siempre-experiencia-comunidades-indigenas-programa-arqueologia-publica>

Referencias Documentales

- Ley Nacional N° 25.517 de restitución de restos mortales aborígenes. 2001. Decreto reglamentario. 701/2010. 2010.
- Ley Nacional N° 25.743 de Protección del patrimonio arqueológico y paleontológico. 2003. Decreto reglamentario 1022/04. 2004.
- Ley Provincial N° 5543 Protección de Bienes Culturales de la Provincia. 1973. Decreto reglamentario N° 484/83.
- Ley provincial N° 10.316 de creación del “Registro de Comunidades de Pueblos Indígenas de la Provincia”. 2015. Decreto reglamentario N° 1260/2017.
- Ley provincial N° 10.317 de Adhesión a la ley nacional N°25.517 (de restitución de restos mortales aborígenes), con excepción del artículo 3° y legislación incompatible. 2015.
- Museo de Antropologías (5 de julio de 2022). Cerro Colorado: Primer Sitio Sagrado de Córdoba. <https://museoantropologia.unc.edu.ar/2022/07/cerro-colorado-primer-sitio-sagrado-de-cordoba/>

Biografía de las autoras

Mariela Eleonora Zabala. Es doctora en Ciencias Antropológicas, magíster en Antropología Social, licenciada y profesora en Historia (FFyH-UNC). Sus investigaciones se han orientado a la arqueología pública, historia de la antropología, museología social y extensión universitaria. Desde una perspectiva de la antropología por demanda viene trabajando junto con los pueblos indígenas de Córdoba creando una agenda de trabajo conjunta y acompañando la creación de políticas públicas.

Soledad Salega. Licenciada en Historia, orientación Arqueología (2011, FFyH, UNC) y Doctora en Ciencias Antropológicas (2017, FFyH, UNC). Se desempeña actualmente como Investigadora Asistente del CONICET. Es Profesora Asistente regular de la Licenciatura en Antropología (Dto. de Antropología, FFyH, UNC). Es miembro del Programa sobre Arqueología Pública en Córdoba (SEUM FFyH, UNC).

Aldana Tavarone. Bióloga (2014, Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad Nacional de Córdoba) y Doctora en Antropología (2020, Facultad de Filosofía y Humanidades). Se desempeña actualmente como becaria postdoctoral del CONICET. Profesora Asistente simple de la Licenciatura en Antropología (Dto. de Antropología, FFyH, UNC). Es miembro del equipo colaborador del Programa sobre Arqueología Pública en Córdoba (SEUM FFyH, UNC).

Mariana Fabra. Es doctora en Historia (FFyH, UNC), magíster en Antropología (FFyH, UNC) y licenciada en Historia (FFyH UNC). Sus investigaciones se han orientado al estudio de la historia, la estructura biológica y los modos de vida de las poblaciones humanas que habitaron la provincia de Córdoba, desde la genética de poblaciones y la bioarqueología. Ha contribuido también con reflexiones en torno a los vínculos y las tensiones en torno a los restos humanos por parte de distintas comunidades (científica, locales, indígenas).

Curtoni, Rafael P. y Canuhé, María Inés. "Reentierro de cuerpos milenarios en Loma de Chapalcó y resignificación del territorio ancestral", *TAREA*, 10, (10), pp. 76-90.

RESUMEN

En el año 2004, durante las tareas de mantenimiento de un camino vecinal cercano a la localidad de Colonia Chapalcó (Departamento Toay), en el centro de la provincia de La Pampa, la remoción de toscas y arenas en el sector de meseta, que es la parte más alta del paisaje, generó la aparición de fragmentos muy deteriorados de al menos seis cuerpos humanos. La inmediata intervención de la Secretaría de Cultura de la provincia dispuso el rescate arqueológico de los mismos. En ese proceso intervino uno de los autores (RC) quien a su vez convocó a la comunidad rankülche Willy Kalkin de la localidad de Toay para que se sumaran a los trabajos de rescate y decidieran qué hacer con los cuerpos. Luego de esas tareas la comunidad rankülche solicitó conocer la antigüedad de los restos y comenzar a discutir internamente cuándo, dónde y cómo proceder al reentierro. Finalmente, en el 2016 se produce el reentierro y la marcación del lugar como espacio sagrado del pueblo nación rankülche. En este trabajo analizamos el proceso de resignificación y valoración del lugar de reentierro que surge como consecuencia de dicho proceso. En particular, emerge una nueva denominación (Loma de Chapalcó) para un espacio hasta ese entonces desconocido y que de ahora en más se constituye en cementerio sagrado donde poder inhumar ancestros rankülches. Asimismo, la presencia de cuerpos-ancestros milenarios en el lugar reafirma la preexistencia étnica sobre el territorio. Todo ello, nos permite discutir, en general, acerca de las implicancias políticas involucradas en las devoluciones, restituciones y reentierros de cuerpos humanos.

Palabras clave: La Pampa; rankülches; reentierro; Loma de Chapalcó

Re-burial of Ancient Bodies in Loma de Chapalcó and Resignification of the Ancestral Territory

ABSTRACT

In 2004, during the maintenance tasks of a local road near the town of Colonia Chapalcó (Toay Department), in the center of the province of La Pampa, the removal of pebbles and sand in the plateau sector, which is the highest part of the landscape, generated the appearance of very deteriorated fragments of at least six human bodies. The immediate intervention of the Ministry of Culture of the province ordered their archaeological rescue. One of the authors (RC) intervened in this process, who in turn summoned the Rankülche Willy Kalkin community from the town of Toay to join the rescue work and decide what to do with the bodies. After these tasks, the Rankülche community requested to know the age of the remains and begin to discuss internally when, where and how to proceed with the reburial. Finally, in 2016 the reburial and marking of the place as a sacred space of the Rankülche nation people took place. In this work we analyze the process of resignification and valuation of the reburial place that arises as a consequence of that process. In particular, a new name emerges (Loma de Chapalcó) for a space until then unknown and which from now on becomes a sacred cemetery where Rankülche ancestors can be buried. Likewise, the presence of ancient ancestor bodies in the place reaffirms the ethnic preexistence on the territory. All of this allows us to discuss, in general, the political implications involved in the returns, restitutions and reburials of human bodies.

Keywords: La Pampa; rankülches; reburial; Loma de Chapalcó

Fecha de recepción: 15/06/2023

Fecha de aceptación: 26/09/2023

Reentierro de cuerpos milenarios en Loma de Chapalcó y resignificación del territorio ancestral

Rafael P. Curtoni

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
Facultad de Ciencias Sociales. Olavarría, Argentina
curtonirafael@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9203-300X>

María Inés Canuhé

Comunidad rankülche Willi Antú, Toay. La Pampa, Argentina.
mariaicanuhe@yahoo.com.ar

Introducción

En las últimas décadas se han generado diferentes reclamos, por parte de diversas comunidades originarias de nuestro país, de devolución de cuerpos indígenas depositados en distintos repositorios institucionales. En algunos casos, ello ha activado la sanción de leyes específicas de restitución de cuerpos, derivando posteriormente en la sanción de una ley específica para dicho tratamiento, como la ley 25517 y su decreto reglamentario 701 que dispone al INAI como autoridad de aplicación de dicha norma (ver síntesis en Cosmai et al., 2013; Ametrano, 2015;

Endere, 2020; Crespo, 2018; Curtoni y Chaparro, 2008; Huircapán et al., 2017). En nuestro país se ha aceptado por uso corriente el concepto de restitución, el cual se ha desplegado tanto en lo normativo como en los trabajos académicos que refieren a esos procesos. En otro trabajo, realizamos una crítica a dicho concepto y a otros asociados al mismo por considerarlos inapropiados para dar cuenta de lo implicado en las demandas indígenas. Planteamos que con el concepto restitución se privilegia la agenciatividad del aparato estatal que institucionaliza y normativiza el proceso minimizando los reclamos y formas de tratamientos indígenas de los cuerpos. Asimismo, sostenemos que la idea de restitución conlleva en sí la dificultad de la irreversibilidad, dada la imposibilidad material de *restituire*, es decir volver algo al estado en que estaba. Por ello propusimos que la manera más justa de denominar a dichas situaciones es referir a las mismas como recuperación, lo cual invierte la agencia del asunto y abre posibilidades de plantear otras formas de proceder en el tratamiento de los cuerpos que estén en sintonía con las decisiones de cada comunidad en particular (Curtoni, 2022). Más allá de eso, mucho se ha avanzado en materia de reclamos, pedidos de devolución de cuerpos y reentierros en distintas regiones de la Argentina (Arenas, 2011; Tamagno, 2009; Jofré, 2010, 2012; Lazzari, 2011; Frere y Aguerre, 2020; Jofré y Gómez, 2021; Pedrotta y Tancredi, 2010; Rodríguez, 2013). Sin embargo, consideramos que ha sido muy poco el debate generado en torno a la temática y a la problematización conceptual. En particular, referimos a la escasa interpelación de los conceptos involucrados, de las estandarizaciones de las acciones y de las implicancias políticas incluidas en dichos procesos. Los dos primeros temas han sido abordados de manera crítica en algunos trabajos, en donde, por ejemplo se ha discutido el uso de los términos restitución, restos, mortales, individuos, además de cuestionarse el formato preestablecido e institucionalizado de las restituciones (Curtoni, 2022; Jofré, 2020; Jofré y Gómez, 2021).

En este artículo reflexionaremos sobre otros aspectos también poco discutidos, los cuales derivan de las implicancias políticas de las devoluciones de cuerpos, y están relacionados con las resignificaciones de lugares específicos del territorio a partir del reentierro de ancestros milenarios en Loma de Chapalcó, provincia de La Pampa (figuras 1 y 2). La particularidad de este ejemplo radica en que ese espacio era desconocido hasta el momento en que por accidente se encontraron restos de cuerpos humanos. A partir de ese hallazgo, el pueblo rankülche de Toay decide nominar a dicho lugar como Loma de Chapalcó y caracterizar al mismo como espacio sagrado destinado al reentierro de ancestros. Para ello, vamos a referir a la emergencia, en el devenir mismo de la realización de ciertas prácticas, de valoraciones y resignificaciones sobre el paisaje que a su vez densifican memorias de lugar pudiendo ser reactualizadas en distintos momentos.

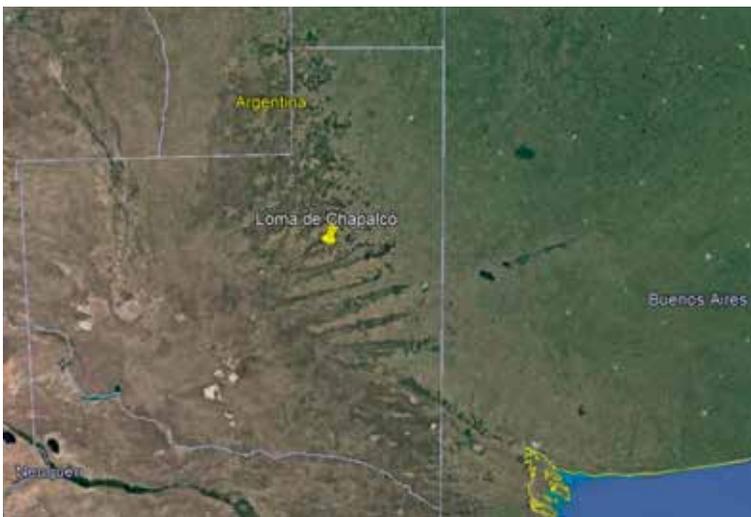


FIGURA 1. Ubicación relativa de Loma de Chapalcó en el sector central de la provincia de La Pampa.



FIGURA 2. Vista de Loma de Chapalcó y del valle homónimo, 2016.
Fotografía: Rafael Curtoni.

Loma de Chapalcó

Los ancestros agencian de distintas maneras, como siempre lo hacen. A veces se manifiestan a través de los sueños, en ceremonias, canciones o en encuentros, y nos transmiten algún mensaje o señal. También cuando se “encuentran” cuerpos indígenas (mal llamados “restos”) de

manera casual, accidental o planificada. En esas situaciones, no se trata de hallazgos fortuitos o planificados sino más bien de la voluntad de los ancestros de “aparecer” para decirnos algo. Ellos siempre están, por eso no los consideramos muertos, inertes o en el “pasado”, sino que habitan transitando otras dimensiones, ciclos y tiempos, formando parte también de nuestros mundos de vida (Jofré, 2020; Curtoni et al., 2022).

En este trabajo, consideramos que mover una piedra, levantar cosas del terreno o excavar la tierra representa una alteración al territorio, una disección a los ancestros, es decir a los cuerpos-personas-territorios-memorias que caracterizan al ser-estar y habitar en el mundo, sobre todo cuando ello se realiza sin consulta ni consentimiento previo. Cuando se excavan entierros humanos considerados por alguna comunidad indígena como ancestros se produce una separación, un rompimiento de esa unidad y totalidad que son los cuerpos-personas-territorios, y directamente una alteración del equilibrio, un trastocamiento de las energías, los newenes y los nguen mapú. Cada lugar tiene sus “dueños” o cuidadores (nguen mapú) y sus propias energías, entrar sin pedir permiso, cortar un árbol, o sacar cosas de ese espacio pueden afectar el equilibrio y los nguen que protegen al mismo (Martínez Sarasola, 2004). Eso ocurrió en Loma de Chapalcó, los nguen y las energías fueron alteradas y se rompió el equilibrio por eso aparecieron los ancestros del lugar (Kuyen Painé,¹ comunicación personal, 2015).

Loma de Chapalcó se localiza en la parte más alta del Valle de Chapalcó, departamento de Toay, en el sector central de la provincia de La Pampa. Esta geoforma, con orientación SW-NE, corresponde a la serie de valles transversales que atraviesan la provincia y se encuentra circunscripta por mesetas más altas que delimitan a la misma. La diferencia de altura entre las mesetas y el fondo de valle puede llegar hasta los 80 m. En el año 2004 las tareas de limpieza y ensanchamiento de un camino vecinal que cruza de manera transversal de norte a sur al valle dejó al descubierto varios fragmentos óseos humanos. Diferentes huesos y cráneos aparecieron en el talud que se forma en la intersección del valle con la geoforma de las mesetas. El poblador local, Pedro Vigne, fue quien identificó los restos arqueológicos y procedió a efectuar la denuncia del hallazgo en el departamento de investigaciones culturales de la provincia, dependiente de la Secretaría de Cultura. Las autoridades provinciales convocaron a uno de nosotros (RC) para realizar el inmediato rescate de los restos, dado que se encontraban expuestos y en

¹ Kuyén Painé (Ana María Domínguez Rosas), dirigente del pueblo nación rankülche de La Pampa, fue quien llevó adelante la ceremonia de reentierro en Loma de Chapalcó, junto a otros representantes y líderes.

situación de vulnerabilidad. Para la recuperación de los cuerpos se contó con la colaboración de personal técnico de la provincia (Lic. Lía Pera) y a su vez se convocó a representantes de la comunidad rankülche de Toay quienes participaron en diferentes instancias. En primer lugar, con el dirigente Germán Canuhé y Marcelo Castro, integrantes de la comunidad Willy Kalkin, discutimos en el lugar sobre su conceptualización como espacio sagrado y acerca de las características de los hallazgos (figura 3). En otra oportunidad (2015), recorrimos Loma de Chapalcó con otros dirigentes de la comunidad que querían conocer el lugar (lonkos María Inés Canuhé y Fermín Acuña). Desde ese momento comenzamos a pensar con la lonko María Inés Canuhé en la escritura de un texto que diera cuenta de todo el proceso involucrado en los reentierros de Loma de Chapalcó. Para ello realizamos varios encuentros de intercambios, lecturas y narración de lo ocurrido a la par de participar en diferentes reuniones de los Vuta Travún², celebraciones del año nuevo, jornadas académicas y actividades de divulgación de la cultura rankülche. En todo momento, los cuerpos recuperados fueron considerados ancestros rankülches por encontrarse en territorio definido como propio y que así era desde tiempos inmemoriales (Canuhé, 2003).



FIGURA 3. Visita al sitio Loma de Chapalcó del dirigente rankülche Germán Canuhé, 2004. Fotografía: Rafael Curtoni.

² Vuta Travún (gran encuentro) son reuniones anuales que organiza la comunidad rankülche de Toay para discutir agendas etnopolíticas y realizar actividades sociales y culturales. En general asisten representantes de distintas comunidades de La Pampa, San Luis, Mendoza, Córdoba y Buenos Aires. Nuestras articulaciones y encuentros con el pueblo rankülche de La Pampa comenzaron a mediados de la década de 1990 y continúan en la actualidad. Las búsquedas de entendimientos mutuos promueve que se puedan conciliar posturas comunes para activar narraciones y pensamientos vinculados al mundo de vida rankülche.

En el momento del hallazgo trascendió en los medios locales (e.g. *Diario La Arena*, Santa Rosa, La Pampa), que los cuerpos recuperados podrían pertenecer a detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico-militar de nuestro país. A pesar de nuestra certeza de que se trataba de cuerpos antiguos se había instalado la incertidumbre en los medios. Para despejar esas dudas los representantes de la comunidad rankülche solicitaron y acordaron realizar los análisis pertinentes para conocer la antigüedad de los restos recuperados y sobre otras características de los hallazgos (e.g. sexo, edad). Asimismo, se acordó que al terminar los estudios los cuerpos fueran devueltos al pueblo rankülche para que estos decidieran qué hacer con ellos. En ese tiempo, las cajas con los restos permanecieron en custodia en el Instituto de Investigaciones Arqueológicas de la Universidad Nacional del Centro. Para ello se contó con el consentimiento de las autoridades de la Secretaría de Cultura de La Pampa y del Consejo de lonkos rankülche de la provincia. Por medio del rescate realizado se pudo reconocer la presencia de al menos seis personas pertenecientes a distintos grupos de edades, adulto, adultos-jóvenes y adolescentes-niños (Luna, comunicación personal, 2006). Finalmente, después de algunos años, se pudo constatar mediante un fechado radiocarbónico que los cuerpos tenían una antigüedad de 3.040 ± 30 AP (UGAMS, 2008, Berón et al., 2009), lo que reafirmaba la ancestralidad milenaria del lugar. Después de diferentes reuniones y tratamientos que realizó el consejo de lonkos de la provincia, se decidió re-enterrar los restos en el mismo lugar del hallazgo.

Un lugar sagrado en el territorio

En el Vuta Travún (gran encuentro) de 2015 realizado en la comunidad Willi Antú de Toay el consejo de lonkos de la provincia acordó volver a tierra y en el mismo lugar los cuerpos de ancestros recuperados en Loma de Chapalcó. Se decidió que ello debía llevarse a cabo al año siguiente en el marco del nuevo Vuta Travún a realizarse en 2016. Pasaron varios encuentros previos donde el tema no era considerado o no era puesto a discusión como parte de la agenda anual. Finalmente, en noviembre de 2016 se realizó el reentierro de los seis cuerpos-ancestros de distintas edades y de una antigüedad milenaria y en simultáneo se decidió marcar el lugar con cartelería previamente realizada. Esa situación constituyó un hecho excepcional en la arqueología de la región pampeana Argentina dado que fue uno de los primeros reentierros de cuerpos milenarios que habían sido recuperados de un contexto arqueológico. Después de un largo viaje desde el Bajo de Giuliani (depto. Toay), donde se encuentra el predio de la comunidad Willi Antú, hasta

Loma de Chapalcó, en el centro de La Pampa, los cuerpos de los ancestros empezaron a ser dispuestos para el reentierro. El presidente del consejo de lonkos realizó una selección del lugar para excavar un pozo algo alejado del camino vecinal para que no vuelva a ser impactado. Allí se comenzó con el traslado de los cuerpos mientras se realizaba una ceremonia de acompañamiento. El reentierro implicó también la realización de prácticas específicas, disposición de ofrendas, cantos, cuatro vueltas al pozo y oratorias de líderes (figuras 4 y 5).



FIGURA 4. Vista del traslado de los cuerpos hacia el pozo de reentierro, 2016.
Fotografía: Rafael Curtoni.



FIGURA 5. Disposición de los cuerpos en bolsa de cuero, 2016.
Fotografía: Rafael Curtoni.

Este reentierro de seis cuerpos-ancestros presenta algunas particularidades a la luz de otros ejemplos en nuestro país. En primer lugar, no se trató de una restitución sino de una devolución acordada entre el pueblo rankülche, los investigadores y la provincia. En general, la mayoría de las situaciones que involucran devoluciones y reentierros de cuerpos se enmarcan en lo previsto por la Ley 25517 y su decreto reglamentario, en donde el INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas) interviene como autoridad de aplicación. Bajo ese contexto el proceso involucrado se refiere como restitución dado que es la forma legal y normativa de nominar al mismo (Tamagno, 2009; Ametrano, 2015; Stella, 2016; Endere, 2020). En nuestro ejemplo, el acuerdo inicial establecido en el territorio (e.g. Loma de Chapalcó), involucró la custodia de los cuerpos por parte de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires hasta tanto se pudieran efectuar estudios de antigüedad y la posterior devolución a los rankülches para que definan qué hacer con los mismos. Todo ese proceso demandó doce años de articulación hasta que el consejo de lonkos consideró el momento oportuno para realizar el reentierro. Otra particularidad es que las restituciones, repatriaciones o devoluciones de cuerpos y los posteriores re-entierros son consideradas desde la agenciatividad estatal y desde algunos ámbitos académicos como el cierre de un proceso de reclamo y luchas de largo aliento (discusión en Lazzari, 2011; Verdesio, 2010; Rodríguez, 2013). Por el contrario, para nosotros, la recuperación y re-entierro de cuerpos constituyen más que nada inicios de diferentes situaciones antes que finalizaciones de los mismos. A su vez, desde la academia y las instituciones administradoras de los cuerpos prima la idea de separación entre los vivos y los muertos, derivando en procesos de cosificación y patrimonialización (Jofré y Gómez, 2021; Crespo, 2018). Como mencionamos antes, los ancestros forman parte activa del mundo de vida actual y tienen capacidad de agenciamiento (Martínez Sarasola, 2004; Curtoni et al., 2022).

Por último, otra característica diferencial es que desde una primera instancia el Pueblo Nación Rankülche intervino en la discusión, al reconocer a los cuerpos como ancestros por estar en territorio considerado propio. También propusieron un estudio somero para despejar incertidumbre de la antigüedad, decidieron el lugar y la modalidad para realizar el reentierro y caracterizaron el lugar como cementerio sagrado de acuerdo a la cosmovisión indígena. Este último punto resulta central, ya que imprime una nueva concepción en cuanto al espacio de reentierro y a las prácticas desarrolladas. El lugar fue marcado con cartelería en rankülche y español que refieren a la relevancia de ese sector del paisaje (figuras 6 y 7).



FIGURA 6. Vista de la cartelera colocada en el lugar, 2016.
Fotografía: Rafael Curtoni.



FIGURA 7. Detalle del cartel "Loma de Chapalcó. Cementerio indígena de 3.090 años AP. Lugar ancestral y sagrado de la Cosmovisión Mamülche, Nación que diera origen a la Nación Rankülche", 2016. Fotografía: Rafael Curtoni.

El reentierro realizado en Loma de Chapalcó activó el surgimiento de una representación del lugar como espacio destinado al entierro de ancestros. Vale recordar que ese espacio comenzó a ser conocido y considerado a partir del hallazgo fortuito de restos humanos producto de la ampliación del camino vecinal. Asimismo, el sector del reentierro se encuentra en un lateral del camino actualmente propiedad del estado provincial. En ese sentido, la vuelta a tierra de los cuerpos marcó un punto de inflexión en la reactualización de la biografía del lugar y puso

de relieve la continuidad de prácticas que fueron interrumpidas durante siglos por los procesos violentos de conquista y despojo. La idea de sacralidad del lugar emerge en el devenir mismo de la realización de prácticas y acciones que concurren en ese espacio para densificar y dotar de sentidos los reentierros de cuerpos, por lo tanto es una concepción dinámica, cambiante y en permanente discurrir y elaboración. Esta consideración y valoración del lugar como espacio de reentierro quedó de manifiesto al año siguiente, dado que nuevamente en Loma de Chapalcó se realizó el reentierro del cráneo del cacique Indio Brujo, que fuera restituído por el Museo de La Plata conjuntamente con otros representantes indígenas (Boschín y Fernández, 2017). Ello implicó el traslado del cráneo, la realización de una ceremonia específica y su disposición final con ofrendas en un pozo cercano al del reentierro del año anterior (figura 8).



FIGURA. 8. Ceremonia de reentierro de Indio Brujo, 2017.
Fotografía: Rafael Curtoni.

Comentarios finales

A partir de los reentierros en Loma de Chapalcó, el lugar comenzó a adquirir otras densidades desde el punto de vista social, cultural y político. En primer término, pasa a ser un recurso mnemotécnico que activa procesos de memoria vinculados a la re-emergencia de un paisaje sagrado y ancestral. En ese contexto, opera una resignificación y valoración de los lugares altos del entorno como espacios destinados a prácticas especiales en sintonía con los sentidos milenarios de la cosmovisión rankülche (Heider y Curtoni, 2019). Asimismo, se constituye como un lugar a ser practicado, sin predefinición y donde las acciones y prácticas de relación hacen surgir nuevas valoraciones y significaciones.

Este ejemplo demuestra que las situaciones de devolución y reentierro de cuerpos no constituyen el cierre o finalización de un proceso, por el contrario, representan inicios o continuidades reconfiguradas. En Loma de Chapalcó, la devolución de los cuerpos y el reentierro significó el comienzo de valoraciones y significaciones milenarias reactualizadas en el presente. Son activaciones nuevas que a su vez contienen o detentan una potencial diversidad de acciones o prácticas que pueden emerger en la medida que otras relaciones se actualicen. Para el pueblo rankülche de la provincia, Loma de Chapalcó está ahí, como en un estado latente que espera ser reactualizado en el momento que se decida algún nuevo reentierro. Es posible que no todos los integrantes de las diferentes comunidades del pueblo nación rankülche de la provincia tengan conocimiento de la existencia del lugar en sentido estricto. Ello no inhibe que ante nuevas prácticas y reentierros ese espacio sea incorporado, significado y valorado como parte de la ampliación del mapa territorial por parte de nuevos actores. Las significaciones se activan en los momentos de estar ahí, de ser y participar en las prácticas asociadas al lugar, que no son acciones cotidianas, sino de alcances diferentes, en las cuales se inician articulaciones con los ancestros, se fortalecen vínculos y afectividades múltiples, desde la tierra a los antepasados presentes. Quizás no es solo el lugar en sí el que puede promover diferentes significaciones y emocionalidades, sino más que nada la conjunción de actores, energías, entidades y prácticas realizadas, las *performances* y ceremonias efectuadas. Cada persona experimenta y recibe de manera particular sus emociones, ya que las acciones de sensibilización pueden ser múltiples y diferenciales.

Por último, Loma de Chapalcó detenta una dimensión política expresada en diferentes dimensiones, por un lado permite reafirmar la preexistencia étnica a partir de la presencia de ancestros milenarios, y por otra parte, posibilita la activación de reclamos de devolución de territorios ancestrales vinculados a las acciones de despojo del siglo XIX. En la actualidad es un lugar apropiado y reapropiado desde lo territorial que está siendo actualizado como referencia ancestral relevante dentro del mundo de vida rankülche.

Agradecimientos

Al Consejo de Lonkos rankülche de la provincia de La Pampa, al Departamento de Investigaciones Culturales de la provincia de La Pampa, al INCUAPA-CONICET Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. A los evaluadores del artículo y a los editores de la revista.

Referencias bibliográficas

- Ametrano, S. (2015). Los procesos de restitución en el Museo de la Plata. *Revista argentina de antropología biológica*, 17(2), 1-13.
- Arenas, P. (2011). Ahora Damiana es Krygi. Restitución de restos a la comunidad Aché de Ypetimi, Paraguay. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(1), 1-9.
- Berón, M., Luna, L., & Barberena, R. (2009). Isotopic archaeology in the western pampas. *International Journal of Osteoarchaeology*, 19, 250-265.
- Boschín, M. T., y Fernández, M. (2017). La restitución de los cráneos de Chipitruz, Gherenal, Indio Brujo y Manuel Guerra a representantes de comunidades originarias. Un acto de reparación histórica. *Atekna*, 6, 141-147.
- Canuhé, G. (2003). *Reseña histórica de la nación Mamülche, pueblo rankül (Ranquel), habitante desde siempre del centro de la actual Argentina*. Ms.
- Cosmai, N., Folguera, G., y Outomuro, D. (2013). Restitución, repatriación y normativa ética y legal en el manejo de restos humanos aborígenes en Argentina. *Acta bioethica*, 19(1), 19-27.
- Crespo, C. (2018). Memorias dolorosas, memorias del dolor: reflexiones y debates mapuche sobre la restitución de restos humanos mapuche-tehuelche en la Patagonia argentina. *Estudios Atacameños*, 60, 257-273.
- Curtoni, R. (2022). La Restitución de cuerpos indígenas y la colonialidad de la ancestralidad. *Tefros*, 20(1), 59-78.
- Curtoni, R., y Chaparro, M. G. (2008). El re-entierro del cacique José Gregorio Yancamil. Patrimonio, política y memoria de piedra en la pampa Argentina. *Revista Chilena de Antropología*, 19, 9-36.
- Curtoni, R., Painé, K., y Serraino, N. (2022). Cuerpos, memorias y relationalidades: reentierro de ancestros milenarios en Loma de Chapalcó (La Pampa, Argentina). En C. I. Jofré, y C. Gnecco (Eds.), *Políticas Patrimoniales y Procesos de Despojo y Violencia en Latinoamérica* (pp. 63-73). Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.
- Endere, M. (2020). Restitution Policies in Argentina: The Role of The State, Indigenous Peoples, Museums, and Researchers. En C. Forde, H. Keeler, & T. McKeown (Eds.), *The Effects of Repatriation: Healing and Wellbeing* (pp. 188-207). Springer.
- Frere, M., y Aguerre, A. (2020). Restitución de los restos mortales encontrados en el cerro Yanquenao, provincia de Chubut. *Arqueología*, 26(2), 203-211.
- Heider, G., & Curtoni, R. P. (2019). Chew Upültripalen Gualicho. Un análisis inicial de la cosmovisión Rankülche y su relación con el registro arqueológico de la Pampa Central. *Revista TEFROS*, 17(2), 73-96.

- Huircapán, D., Jaramillo, A., y Acuto, F. (2017). Reflexiones interculturales sobre la restitución de restos mortales indígenas. *Cuadernos del Instituto nacional de antropología y pensamiento latinoamericano*, 26(1), 57-75.
- Jofré, I. C. (2020). Cuerpos/as que duelen. Cosmopolítica y violencia sobre cuerpos/as indígenas reclamados como ancestros/as warpes. *Revista Intersticios de la política y la cultura*, 17, 73-100.
- Jofré, I. C., y Gómez, N. (2021). El regreso de nuestros ancestros a su morada: reflexiones sobre los archivos de la demanda warpe desde la mirada de sus protagonistas. En I. C. Jofré. (Ed.), *Cartografía de conflictos en territorios indígenas de Cuyo*. Universidad Nacional de San Juan.
- Lazzari, A. (2011). Reclamos, restituciones y repatriaciones de restos humanos indígenas: Cuerpos muertos, identidades, cosmologías, política y justicia. *Corpus archivos virtuales de la alteridad Americana*, 1(1), 1-5.
- Martínez Sarasola, C. (2004). El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana. En A. Llamazares, y C. Martínez Sarasola (Eds.), *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (pp. 21-65). Editorial Biblos.
- Pedrotta, V., y Tancredi, M. (2010). Simbolismo, apropiaciones y conflicto. En torno a los reclamos de restitución del cráneo de Cipriano Catriel. En I. C. Jofré (Ed.), *El Regreso de los Muertos y las Promesas del Oro* (pp. 141-168). Encuentro Grupo Editor.
- Rodríguez, M. (2013). Cuando los muertos se vuelven objetos y las memorias bienes intangibles: tensiones entre leyes patrimoniales y derechos de los pueblos indígenas. En C. Crespo (Comp.), *Tramas de la diversidad. Patrimonio y pueblos originarios* (pp. 67-100). Antropofagia.
- Stella, V. (2016). “¿Quién fue el verdadero salvaje en todo esto?”: Las dimensiones morales en torno a la restitución de restos humanos indígenas. *Runa*, 37(2), 61-78.
- Tamagno, L. (2009). Saberes, ética y política. La restitución de restos en el Museo de La Plata. En L. Tamagno (Ed.), *Pueblos indígenas: Interculturalidad, colonialidad, política* (pp. 105-113). Biblos.
- Verdesio, G. (2011). Entre las visiones patrimonialistas y los derechos humanos: Reflexiones sobre restitución y repatriación en Argentina y Uruguay. *Corpus, Archivos Virtuales de la Alteridad*, 1(1), 1-9.

Biografía de lxs autorxs

Rafael P. Curtoni. Investigador Conicet, docente titular e integrante de la planta estable del Doctorado en Arqueología de la Facultad de Ciencias Sociales, UNCPBA. Forma parte de la Ridap (Red de información y discusión sobre arqueología y patrimonio).

María Inés Canuhé. Dirigente rankülche del centro de la provincia de La Pampa. Actualmente dirige la Confederación Ranquel de Argentina. También conduce el programa televisivo Rankülche Rupu, sobre la historia, cultura y presente del pueblo ranquel.

Kohn, Tamara. "Restitución de bienes culturales judíos tras el Holocausto. El caso de la Jewish Cultural Reconstruction y la Argentina", *TAREA*, 10, (10), pp. 92-106.

RESUMEN

En 1951, la comunidad judía argentina, representada por la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA), recibió libros y piezas de *judaica* rescatados del Holocausto. Estos fueron distribuidos entre diferentes instituciones para mantener la custodia de los artículos como parte del programa más extenso de restitución de la Jewish Cultural Reconstruction. Hoy en día, la mayoría de los artículos están perdidos o fueron olvidados. Este artículo presenta los hallazgos parciales sobre las colecciones perdidas y discute la importancia de la investigación de procedencia para mapear los objetos de *judaica* saqueada por los nazis y enviados a Argentina. También plantea preguntas sobre las implicaciones de este tipo de restitución, casi ochenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: judaica; arte judío; cultura material judía; arte expoliado por los nazis, investigación de procedencia

Restitution of Jewish cultural property after the Holocaust:
the case of the Jewish Cultural Reconstruction and Argentina

ABSTRACT

In 1951, Argentina's Jewish community, represented by the Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA), received about 5,000 books and 150 Judaica pieces from the Jewish Cultural Reconstruction, Inc. (JCR). These were distributed among different institutions to keep custody of the items as part of the more extensive restitution program of the JCR. Today, most items are lost or forgotten. This paper presents the partial findings about the lost collections and discusses the significance of provenance research to map heirless nazi looted Judaica. It also raises questions about the implications of this kind of restitution, almost eighty years after the end of World War II.

Keywords: Judaica; Jewish Art; Jewish material culture; nazi looted Judaica; provenance research

Fecha de recepción: 26/06/2023

Fecha de aceptación: 09/08/2023

Restitución de bienes culturales judíos tras el Holocausto

El caso de la Jewish Cultural Reconstruction y la Argentina

Tamara Kohn

Seminario Rabínico Latinoamericano. Buenos Aires, Argentina
tammykohn@gmail.com

Introducción

El 10 de marzo de 1951 la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas anunciaba en su boletín que continuaba activamente con

la clasificación de los cinco mil libros enviados a la DAIA por la Jewish Cultural Reconstruction, Inc. [JCR], entidad fundada en Nueva York con el objeto de salvar y darles el destino que corresponda a varios centenares de miles de libros judíos y objetos de culto concentrados en Alemania por las tropas de ocupación estadounidense, los cuales forman parte de los inmensos tesoros culturales rapiñados por los nazis, en los países de Europa por donde pasaron sus maldecidas huestes. (DAIA, 1951, p. 6)

Durante los años siguientes, hasta 1954, la DAIA continuó publicando en sus boletines información sobre la llegada y la distribución de libros y objetos de culto judíos, rescatados del Holocausto. Estas publicaciones tuvieron eco en otros medios, como la revista *Davar* y otros

periódicos judíos locales (Bernstein, 1956, y *Nueva Sion*, 1953, p. 5). Pero medio siglo después, las colecciones distribuidas para su custodia y conservación entre bibliotecas, sinagogas y museos judíos de Argentina fueron olvidadas.

En 2016 la *Claims Conference on Jewish Material Claims Against Germany* y la *World Jewish Restitution Organization* publicaron una nueva edición del *Descriptive Catalogue of Looted Judaica* (2009). En la sección dedicada a la Argentina los autores señalan que existen objetos de *judaica* saqueados y *judaica* con brechas de procedencia en este país (Conference on Jewish Material Claims Against Germany, 2016, p. 81).¹ En primer lugar se mencionan los 5.053 libros y las 150 piezas de museos y sinagogas enviadas por la JCR durante la inmediata posguerra (p. 81). Los autores mencionan además que hasta el momento no se conocen investigaciones acerca de la procedencia de las piezas enviadas a la Argentina (p. 81). También se plantea la hipótesis de que es factible que ciertos objetos de *judaica* de gran valor puedan haber llegado a la Argentina junto con nazis que se refugiaron en el país protegidos por el entonces presidente Juan D. Perón. Pero no se menciona ningún caso concreto, y la bibliografía y referencias proporcionadas no sustentan esta teoría (p. 81).

El presente artículo resume el avance de la investigación sobre el recorrido de las colecciones de la JCR desde su envío a la Argentina hasta el presente, siguiendo las metodologías de investigación de procedencia para objetos de *judaica* saqueados durante el Holocausto. Para ello se presenta un caso de estudio de procedencia de uno de los objetos a partir de las herramientas accesibles en el presente, que permiten rastrear un objeto ritual judío desde su identificación y clasificación en los depósitos de archivo de Offenbach en Alemania, hasta su ubicación actual.

Considerando que estos bienes culturales fueron apropiados de manera forzosa de las comunidades judías de Europa ocupada por la Alemania nazi y sus aliados, y luego distribuidos entre las comunidades judías del mundo, este trabajo propone reflexionar sobre la descontextualización de su lugar original y la recontextualización en las comunidades de Argentina. ¿Cómo se transforman estas colecciones al ser trasladadas de un contexto europeo a un contexto latinoamericano? ¿Qué valores y sentidos adquieren estas piezas en estos nuevos contextos? ¿Cuál es el límite entre restitución y custodia de las piezas, según los objetivos originales de la organización y el posterior recorrido de los objetos?

¹ El término *judaica* hace referencia a aquellos objetos, libros y materiales históricos relacionados al judaísmo, considerando a los artefactos ceremoniales en sus distintas categorías de sacralidad (Greene, 1992).

Distribución mundial de *judaica* huérfana en la posguerra

El proceso de saqueo, expropiación y robo de bienes culturales por parte del régimen nazi en Alemania y sus aliados continúa siendo tema de interés a casi ochenta años de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Múltiples libros, artículos, películas y exposiciones han tratado el tema desde su valor histórico hasta sus implicancias éticas y morales que aún se debaten (Herman, 2008). Entre ellos la investigación de procedencia y las restituciones de estos bienes.

En este contexto, resulta recurrente la diferenciación en las políticas de restitución de acuerdo a distintas leyes y convenciones internacionales, en el caso de los bienes judíos, o lo que se conoce como *judaica*. Al finalizar la guerra, las tropas de los Aliados encontraron una inmensa cantidad de obras de arte y de bienes culturales distribuidos en depósitos entre castillos, monasterios, minas y túneles. La mayoría de ellos se encontraban en el sur y centro de Alemania, en las zonas de ocupación británica y norteamericana. En estos lugares se establecieron los depósitos de recolección y clasificación para la posterior restitución de los mismos. La mayoría de las colecciones de arte de Berlín habían sido enviadas a Wiesbaden, y cerca del ochenta por ciento de las obras de arte saqueadas de toda Europa se encontraron en el Punto de Recolección de Münster. El Depósito Archivo de Offenbach se especializó en los objetos de *judaica* (Lauterbach, 2020, pp. 67-68). Si bien estaba claro que obras de arte robadas de París que habían sido transferidas a un depósito en Alemania, debían volver a Francia, no estaba claro qué debía hacerse con los bienes culturales judíos. La mayoría de las comunidades judías que existieron en Europa antes de la guerra habían sido aniquiladas en el Holocausto. Otra gran parte de refugiados judíos se había exiliado y establecido en otros países, mientras que los pocos sobrevivientes que quedaban en Europa, no eran considerados representantes de la antigua comunidad. Restituirlas a los gobiernos que habían aniquilado a esas comunidades resultaba contradictorio éticamente.

Ante esta situación, distintas organizaciones judías internacionales reclamaron la restitución de la propiedad al pueblo judío. Esto sentó un precedente “por el cual la propiedad que antes pertenecía a un grupo de ciudadanos de un estado se restituyó al grupo étnico o religioso al que habían pertenecido, incluso si esto implicaba la eliminación de la propiedad de su ubicación original” (Dvorkin, 2020, p. 162).²

² “Property formerly owned by a group of citizens of a state was restituted to the ethnic or religious group that they had belonged to, even if this entailed removing the property from its original location.” (Dvorkin, 2020, p. 162). Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario.

La categoría de *judaica saqueada por los nazis*, comprende entonces varias características que la convierten en única respecto de otros casos de bienes apropiados por culturas dominantes. Por ejemplo, el hecho de que la cultura material judía se encuentra entrelazada con la cultura europea como resultado de siglos de presencia judía en ese continente. En este sentido existen diversas expresiones religiosas y seculares *europeas* y *judías* al mismo tiempo.

Muchos objetos de culto judío, incluso bibliotecas enteras, pudieron ser transferidos a Jerusalén y Nueva York durante los años de la guerra o inmediata posguerra (Schwartz, 1980 y Holzer-Kawalko, 2020). Otros fueron salvados por los mismos judíos que emigraron y se llevaron cuanto pudieron. En algunos casos, colecciones privadas o bienes individuales pudieron ser restituidos a sus dueños particulares. Sin embargo, la gran mayoría de los artefactos descubiertos en Europa, irónicamente salvados por el mismo acto sistemático de saqueo y recolección por parte de los nazis, fueron categorizados como *huérfanos* (Jessen et al., 2020). Categoría que asume que sus antiguos propietarios fueron víctimas del Holocausto o que sus instituciones de origen fueron destruidas.

Formada por nueve organizaciones internacionales judías y un grupo de intelectuales que lideraron el gran proyecto de clasificación y distribución de los bienes culturales judíos, la JCR se ocupó de la identificación, clasificación y eventual restitución y distribución de los bienes culturales judíos. Por medio del Congreso Judío Mundial y su representación regional –Congreso Judío Latinoamericano–, y la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas –la DAIA– enviaron poco más de cinco mil libros y 150 artefactos de *judaica* a la Argentina (Conference on Jewish Material Claims Against Germany, 2016).

Los archivos de la JCR y los boletines de la DAIA de comienzos de la década de 1950 reflejan las distintas etapas del proceso. La fórmula de distribución que se estableció a nivel global, consistió en el envío de aproximadamente cuarenta por ciento de los bienes culturales judíos a Estados Unidos, otro cuarenta a Palestina, y el veinte por ciento restante fue repartido entre las comunidades judías del “resto del mundo” (Conference on Jewish Material Claims Against Germany, 2016).

Dicha distribución fue acordada, no con pocos debates políticos y conflictos de intereses, entre los representantes de la judería europea, los norteamericanos y los judíos del *Yishuv* en Palestina.³ Argentina, y sus pares latinoamericanos, tuvieron poca influencia en la toma de decisiones.

³ Yishuv es el término que se utiliza para denominar al asentamiento judío en la Tierra de Israel, en la parte sur de la Siria Otomana desde fines del siglo XIX, y posteriormente bajo mandato británico, hasta la declaración de la independencia del Estado de Israel en 1948.

Según los registros, Argentina y Perú fueron los únicos países del continente a los que se enviaron piezas sinagogaes y museísticas. Los libros, en cambio, llegaron de a miles a toda la región (Herman, 2008). Esto se ve reflejado desde el primer anuncio en el boletín de la DAIA en el que se explica que “Los incunables rescatados y otros libros raros o de gran valor fueron enviados a la biblioteca de la Universidad Hebrea. Los demás van siendo distribuidos, entre las comunidades judías de la Europa Occidental, de Sudáfrica y de América” (DAIA, 1951, p. 6).

En su momento, el rescate de los remanentes de la cultura judía fue percibido como una manera de revertir la experiencia de la judería europea frente a su aniquilación. Cambiaron de locación, de contextos sociales, y la biografía y trayectorias recorridas por estas colecciones, les fueron otorgando nuevos sentidos. Desde su contexto de uso religioso hasta la vitrina de un museo o las estanterías de una biblioteca, los objetos simbolizan también la continuidad de la historia judía y su desarrollo en la posguerra hasta nuestros días. Entendemos entonces que los objetos adquirieron con el tiempo “un significado más amplio dentro de un enfoque de cultura material para la memoria y la historia de la posguerra” (Jessen, et.al., 2020, p. 11).⁴

La convención de los Principios de Washington de 1998, llevó a la identificación y publicación de cientos de items rescatados y distribuidos por la JCR en la posguerra en colecciones alrededor de todo el mundo (US Department of State, 1998). Sin embargo, toda la bibliografía sobre la temática en cuestión destaca la falta de información respecto de las colecciones de objetos y libros enviados a América Latina (Conference on Jewish Material Claims Against Germany, 2016). Esto se debe, principalmente, a que tanto en Europa como en Israel y Estados Unidos, los museos han llevado a cabo un proceso *proactivo* de investigación de procedencia, que ha derivado en la creación de diferentes bases de datos públicas que registran todos los objetos recibidos por medio de la JCR en distintas colecciones.⁵ Además existieron diferentes procesos por los que los museos comenzaron a incluir información de procedencia en sus exposiciones, y en los que se puede ver que muchas veces las colecciones de *judaica* provienen de aquellos bienes huérfanos restituidos a las comunidades judías de dichos países en la posguerra.⁶

4 “...the wider significance of a material culture approach to postwar history and memory” (Jessen, et.al., 2020, p. 11).

5 Las fuentes y recursos para la investigación de procedencia de los bienes culturales judíos han sido recopiladas por la Claims Conference-WJRO en su sitio web: <https://art.claimscon.org/>

6 Por ejemplo el caso del Estado de Nueva York, donde es obligatorio exhibir la información de procedencia en todos los museos públicos, Alexandra Tremayne-Pengelly, “A New York Law Requires Museums to Label Nazi-Looted Art. But Are They Following It?”, Observer, 28 de febrero, 2023. Disponible en: <https://observer.com/2023/02/a-new-york-law-requires-museums-to-label-nazi-looted-art-but-are-they-following-it/> (acceso 11/10/2023).

Mientras tanto, en la Argentina poco se conoce sobre el paradero de los miles de libros y 150 objetos que llegaron en 1951. Poco después de concluido el proceso de clasificación y distribución de los mismos, ya no aparecen mencionados en los periódicos de la época. Como resultado, quedaron en el olvido con el cambio generacional y el paso del tiempo.

En 1994, tras el atentado de la AMIA, que terminó con la vida de 85 personas, se rescataron de los escombros y se restauraron parte de las colecciones de la JCR que habían permanecido desde hacía cuatro décadas en el edificio de la calle Pasteur en Buenos Aires. Aún conservaban sus identificaciones: una chapita de aluminio en el caso de los artefactos religiosos, y un *exlibris* azul y blanco, en el caso de los libros. Los mismos fueron expuestos junto con otros objetos rescatados del Holocausto por sobrevivientes en las colecciones del IWO (Instituto Judío de Investigación) y fueron informalmente llamados “rescatados dos veces” (Hansman, 2023). Sin embargo, a casi tres décadas del atentado a la AMIA, nunca volvieron a ser expuestos ni se supo del paradero de los objetos enviados a otras instituciones.

A pesar de que no se haya publicado información actualizada sobre ellos hasta el último año, existe un principio de colaboración e investigación proactiva de algunas instituciones de la comunidad judía en busca de las colecciones de la JCR a las que se les perdió el rastro con el paso del tiempo (Hansman, 2023 y Kohn, 2023a). Esto permite hacer un estudio de la procedencia de algunos de esos objetos, escribir su historia, su biografía y valorar las colecciones de libros y objetos que cayeron en desuso. Ahora revalorizados como objetos de memoria.

Existen entonces dos procesos en paralelo que se están llevando a cabo en esta investigación. El primero busca reconstruir el recorrido de los objetos en la Argentina y la identificación del paradero de estas colecciones en la actualidad. Esto permite conocer cómo fue el proceso de restitución a la comunidad judía argentina y analizar el significado de la recontextualización de estas colecciones. En segundo lugar, nos encontramos con el estudio individual de cada una de las piezas identificadas hasta el momento. Esto permite desarrollar una investigación de procedencia a nivel individual y valorar cada ítem en sí mismo.

La búsqueda de las colecciones de la JCR en Argentina: 1951-2023

El anclaje de esta investigación es desde dos extremos temporales y geográficos: por un lado la documentación de la JCR que registra la distribución mundial de *judaica* (libros y objetos rituales) y aparece reproducida en varias fuentes secundarias (Herman, 2008). Por el otro, el hallazgo

de piezas de uso ritual judías en las colecciones del Archivo IWO y la biblioteca de la Sociedad Hebrea Argentina, en Buenos Aires.

Las actividades de clasificación en Europa llevadas a cabo por la JCR tuvieron lugar entre 1947 y 1951. Luego de ello, la historia continuó en cada uno de los países a los que fueron destinadas las colecciones. En 1951 apareció publicada la distribución mundial de libros y objetos religiosos, donde figuran las cantidades enviadas a cada país. A partir de estas fuentes se pudo constatar que de los 5.053 libros enviados a Argentina, 4.932 eran huérfanos y por ende propiedad de la comunidad, mientras que los restantes 121 fueron restituidos a personas individuales. Un recibo de envío firmado por E.G. Lowenthal, en representación de la JCR, con 4.932 libros en 34 cajas y despachadas desde el centro de recolección de Wiesbaden, pudo constatar el envío desde Alemania directamente a Buenos Aires, de los libros seleccionados para este país (JCR, 1951, p. 6).

La mayoría de los libros recibidos por la DAIA consistía en libros “de carácter religioso” y de “valor de biblioteca” (DAIA, 1951, p. 6). Estos servirían “para los estudiosos e investigadores en materia judía” (DAIA, 1951, p. 6). En efecto, gran parte de los libros identificados hasta el momento, son libros religiosos impresos en Europa desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX, aunque hay también libros escolares y de cultura alemana en general (Hansman, 2023). Un ejemplar, donado por la AMIA en 1997, forma parte del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.⁷

Otros cinco ejemplares que llevan el *exlibris* de la JCR fueron identificados en la Biblioteca de la Sociedad Hebrea Argentina (SHA). Son todos libros religiosos que datan de los siglos XVIII y XIX (Kohn, 2023a). Es posible que la Biblioteca de la SHA haya recibido otros ejemplares adicionales, ya que un artículo de Mordechai Bernstein (1956) relata el valor de estos libros y la biografía de uno de ellos en particular, que no se encuentra entre los títulos identificados actualmente en la biblioteca. Todos los tomos en esta colección llevan sellos de la Biblioteca de la Comunidad Judía de Berlín. Es decir que conocemos su procedencia con certeza. Entre ellos, un tomo de la obra de Maimónides *Mishné Torá*, de 1766, lleva un sello de la “DAIA, Buenos Aires, 1954”. Esta marca permite señalar una fecha concreta en el proceso de clasificación y distribución.

Un informe del Congreso Judío Mundial destaca que las comunidades latinoamericanas recibieron con alegría los objetos de culto y libros enviados, y hasta celebraron realizando actos públicos y exhibiciones de los mismos (Herman, 2008, p. 284). Tanto la DAIA como *Nueva Sión*

⁷ Según la información proporcionada por personal de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno al autor.

el 16 de julio de 1953, anuncian y reseñan estas exposiciones, llevadas a cabo en el museo del IWO, ubicado en el edificio de la DAIA.

Los boletines de esta institución, también anuncian la creación de la cátedra de estudios judaicos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional –hoy Universidad de Buenos Aires– y la transferencia de los libros de la JCR pertinentes, a la biblioteca de dicha facultad. Al explorar el catálogo actual de la Biblioteca Central “Prof. Augusto Raúl Cortazar” se ha identificado un solo ejemplar con el *ex-libris* mencionado en las notas de catálogo, aunque es de suponer que podrían existir ejemplares adicionales (no. 274-5-51).

Respecto de los objetos de culto judío, se han encontrado alrededor de 16 piezas entre metálicas y textiles en la colección del IWO, y dos objetos en la sinagoga de la comunidad judía de Resistencia, Chaco. El paradero del resto de la colección aún se desconoce. Sin embargo, el estudio formal, junto con el análisis de sus inscripciones y marcas, permiten investigar su procedencia a nivel individual.

El Wimpel de Julius Schaffer

Entre los objetos rescatados del Holocausto que con certeza provienen de la JCR en la colección del IWO, se encuentran tres *wimpels* que llevan la correspondiente identificación de aluminio. El *wimpel* es un textil de uso ritual judío característico de la judería Alemana, que data del siglo XVI. Según la tradición judía, el textil era bordado con el nombre del recién nacido, tras utilizarse en la circuncisión, y luego era donado a la sinagoga por el niño al cumplir años. Luego era utilizado en los rituales de la lectura de la *Torá* relacionados con otros eventos significativos en la vida de este individuo. Su función ritual es sostener los rollos de la *Torá* como una especie de cinturón por debajo del vestido de terciopelo que la protege (Cohen et al., 2019, p. 93).

Entre los *wimpels* de la JCR del IWO existe un ejemplar que lleva una etiqueta de cartulina marrón con un número escrito sobre ella. El *wimpel* lleva inscripto el nombre hebreo y fecha de nacimiento de Julius Schaffer. A pesar de que aún no se ha encontrado un inventario con el listado de objetos religiosos enviados a la Argentina, existe el listado de todos los objetos de culto judíos rescatados por la JCR en el Depósito de Archivo de Offenbach en Alemania.⁸ Al buscar en el listado de los

8 The National Archives. M1947.Cultural Object Movement And Control Records. Receipt For Jewish Cultural Properties: 1949 [Jewish Cultural Reconstruction: 1-11,1-18]. Ardelia Hall Collection: Wiesbaden Administrative Records. Page 53. [Textual records created at the Wiesbaden Central Collecting Point include administrative files and monthly reports]. Disponible en: <<https://www.fold3.com/image/232019115>> (acceso 11/10/2023).

textiles, el nombre de Julius coincide con el número de inventario en la etiqueta del *wimpel* en cuestión. De esta manera se obtiene el nombre en letras latinas que puede ser buscado en otras bases de datos.

Los resultados de la búsqueda arrojan que Schaffer pudo escapar de Alemania en 1936 y se instaló en Estados Unidos de América (Arolsen, Reference number: 8801380). Toda esta información nos lleva a concluir que Julius abandonó Alemania sin llevarse su *wimpel*, a diferencia de otros emigrantes y refugiados (Kohn, 2023b).⁹ Cabe suponer que el *wimpel* se encontraba en la sinagoga de su ciudad y que fue robado por los nazis en alguno de los saqueos sistemáticos que ocurrieron durante el Holocausto, posiblemente luego del pogromo de 1938. Es entonces que el *wimpel* se separa de su dueño, es rescatado luego por la JCR y finalmente restituido a la Argentina. Hoy se encuentra en la colección del Archivo y Museo del IWO.

El estudio de la procedencia de este *wimpel* es significativo para el estudio de la cultura material judía y los procesos de construcción de la comunidad y de memoria en la misma. Si bien las características físicas del objeto son similares a la de otros *wimpels* alrededor del mundo, el hecho de que haya sido robado en Alemania y restituido a la DAIA en Argentina, lo convierte en único.

Por ejemplo, podemos encontrar algunos *wimpels* traídos de Alemania por los refugiados del nazismo que llegaron entre 1933 y 1938 en la sinagoga Leo Baeck de la comunidad Benei Tikvá en la Ciudad de Buenos Aires. Si tomamos como ejemplo el de Herbert Kahn de la colección de Benei Tikvá, su composición es similar, presenta la misma fórmula en hebreo, con nombre, fecha de nacimiento y bendiciones para el recién nacido, según la tradición de la época. Su estilo es similar también, con decoraciones de motivos geométricos. Sin embargo, este último fue llevado por un sobreviviente y donado a una nueva sinagoga construida en la Argentina. No sufrió del saqueo sistemático y de la destrucción de la judería alemana, sino más bien representa la historia de exilio, migración y reconstrucción de la vida judía en Argentina. Otros ejemplares en el IWO y en Benei Tikvá, fueron creados localmente. En esos casos hablan de la continuidad de la historia judeo alemana en Argentina.

El *wimpel* de Julius Schaffer en la colección del IWO no solo representa la historia del Holocausto, como objeto de memoria, sino que también tiene un aspecto local que es importante destacar. Al arribar a la Argentina, su historia queda marcada por los sucesos locales: (1) la exposición del *wimpel* en 1953 por parte de la DAIA y el IWO, (2) su incorporación al Museo Minkowski, primer museo judío de la Argentina,

⁹ Hasta el momento no se indagó respecto de los descendientes de Julius Schaffer en EE.UU. y tampoco existe un pedido de restitución en la Lost Art Database. German Lost Art Foundation.

y (3) su posterior rescate de los escombros del atentado de la AMIA. Por medio de este caso de estudio vemos como el *wimpel* como objeto ritual judío representa una tradición que caracteriza al desarrollo de la vida espiritual judía en Alemania. Luego, la aniquilación del pueblo y la restitución a una comunidad en vez de a un propietario individual o a un gobierno. Por último, se le adhieren capas de sentido con los sucesos históricos de la Argentina, lo que lo convierte en un objeto de memoria doblemente valioso, a nivel global y a nivel local.

¿Restitución o custodia temporal?

Por último, teniendo en cuenta el caso del *wimpel* de Julius Schaffer rescatado tanto de los bienes confiscados por los nazis durante el Holocausto como de los escombros del atentado a la AMIA, y que además se identifica un legítimo dueño que logró emigrar, aparece la pregunta sobre la restitución y custodia. Si bien la investigación aún no llegó a la instancia de indagar sobre el paradero de los descendientes de Julius Schaffer, existe la potencial posibilidad de reclamo de restitución, donde aparecen las legislaciones internacionales en juego y un nuevo mar de posibilidades respecto de una pieza que hoy forma parte del patrimonio del IWO, pero además de la historia local.

Resulta entonces de gran importancia indagar sobre el objetivo de la restitución realizada en 1953 y el estado actual de las colecciones. Según un boletín de la DAIA:

Tanto los libros como los objetos para el culto serán entregados con el explícito compromiso de que se los conservará con especial cuidado, y que, de ser necesario, serán devueltos a quienes los identifiquen, dentro de un período dado, como de su propiedad o al mismo Jewish Cultural Reconstruction Inc., si así lo reclamase. (DAIA, 1952, p. 7)

Esta aclaración de la DAIA, que se repite en varios de los números de su Boletín de Información, vista con la perspectiva histórica actual, permite reflexionar sobre las políticas de restitución, sus propósitos y sus resultados al momento de tomar decisiones en el presente y el futuro. La historia de la restitución de los bienes culturales judíos rescatados del Holocausto podría servir como un precedente para el estudio de otras colecciones restituidas y sus trayectorias.

Conclusión

A partir del estudio de las colecciones de la JCR, hemos visto que la recontextualización geográfica al restituir objetos, adiciona un significado

y valor simbólico para la comunidad que lo recibe. Esto ocurre también al tratarse del mismo pueblo saqueado y mismo grupo étnico al que es restituido, como en nuestro caso, los judíos ashkenazíes.¹⁰

En conclusión, este artículo arroja luz sobre el intrincado proceso de restitución y distribución de objetos culturales judíos saqueados durante el Holocausto, centrandó su atención en el contexto argentino. A través de la iniciativa de JCR y su colaboración con la DAIA, el estudio profundiza en el recorrido de estos artefactos desde Europa hasta Argentina. Al rastrear la historia de estas colecciones, el artículo subraya la profunda significancia de la recontextualización geográfica en el acto de restitución. Los artefactos culturales, al ser devueltos a la comunidad, adquieren nuevas capas de significado, construyendo así un puente entre un pasado devastado y un presente resiliente del pueblo judío.

Además, el caso del *wimpel* de Julius Schaffer se presenta como un ejemplo de cómo un objeto puede encarnar múltiples narrativas y momentos históricos. Rescatado no solo de la confiscación nazi durante el Holocausto, sino también de los escombros del ataque a la AMIA, este *wimpel* ejemplifica las complejidades tanto de la memoria individual como colectiva. Esta trayectoria dual de tragedia y supervivencia, junto con la posibilidad de reclamos de restitución, plantea preguntas pertinentes sobre el delicado equilibrio entre custodia y restitución.

En última instancia, esta investigación contribuye a un discurso más amplio sobre repatriación cultural y estudios de memoria. Al investigar la intrincada ruta de los artefactos saqueados por el Holocausto desde Europa hasta Argentina, se destaca cómo la reintegración de estos objetos en sus respectivas comunidades implica más que un simple retorno físico. En cambio, estos objetos de memoria se convierten en conductos para transmitir la historia y la resistencia de un pueblo. Mientras navegamos por el terreno matizado de la restitución, la custodia y la recontextualización, este estudio nos recuerda que la significancia de estos artefactos culturales se extiende más allá de su forma material, encarnando narrativas que trascienden el tiempo y el lugar.

10 Los judíos ashkenazíes se refieren a un grupo étnica y culturalmente distinto dentro del judaísmo que tiene su origen en Europa Central y Oriental. Desarrollaron tradiciones únicas, incluido el idioma idish, prácticas culturales y costumbres culinarias, contribuyendo significativamente en varios campos mientras también soportaron persecuciones históricas como los pogromos de fines del siglo XIX y el Holocausto. Su legado continúa influyendo en la diáspora judía contemporánea.

Referencias documentales

Archivos consultados

The National Archives. M1947.Cultural Object Movement And Control Records. Receipt For Jewish Cultural Properties: 1949 [Jewish Cultural Reconstruction: 1-11,1-18]. Ardelia Hall Collection: Wiesbaden Administrative Records. Page 53. [Textual records created at the Wiesbaden Central Collecting Point include administrative files and monthly reports]. <https://www.fold3.com/image/232019115>

Periódicos consultados

D.A.I.A Boletín de Información

Davar

Nueva Sion

Observer

Referencias bibliográficas

- Bernstein, M. (1956). Tizonas sacados de la hoguera. *Davar*, 73, 90-93.
- Cohen, J.-M., Heimann-Jelinek, F., & Weinberger, R. J. (Eds.). (2019). *Handbook on Judaica Provenance Research: Ceremonial Objects*. Conference on Jewish Material Claims Against Germany. https://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2019/09/Judaica-Handbook_17-Sep-2019.pdf
- Conference on Jewish Material Claims Against Germany. (created 2009 and partially updated in 2016). *Descriptive Catalogue of Looted Judaica*. <https://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2013/09/Descriptive-Catalogue-of-Looted-Judaica-3-February-2016.pdf>
- Greene, V. (1992). "Accessories of Holiness": Defining Jewish Sacred Objects. *Journal of the American Institute for Conservation*, 31(1), 31-39. <https://cool.culturalheritage.org/jaic/articles/jaic31-01-005.html>
- Hansman, S. (2023). Libros "salvados dos veces" en la Biblioteca IWO. *VI Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros (ENIFAR)*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 7 de junio.
- Herman, D. (2008). *Hashavat Avedah: A History of Jewish Cultural Reconstruction, Inc.* [Ph.D. diss]. McGill University.
- Holzer-Kawalko, A. (2020). The Dual Dynamics of Postwar Cultural Restoration: On the Salvage and Destruction of the Breslau Rabbinical Library. En E. Gallas, C. Jessen, A. Holzer-Kawalko, & Y. Weiss (Eds.), *Contested Heritage: Jewish Cultural Property After 1945* (pp. 91-102). Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666310836.91>

- Jessen, C., Lucca, E., Shiloh-Dayan, Y., Wardi, A., et. al. (2020). *Contested Heritage: Jewish Cultural Property After 1945*. Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666310836>
- Kohn, T. (2023a). Jewish Cultural Reconstruction: Tesoros rescatados de la Shoa en la Biblioteca de Hebraica. *Sociedad Hebraica Argentina*. Sede Pilar, Prov. de Buenos Aires, 22 de abril.
- (2023b). German Judaica: Material culture of German Jews in Argentina. *Seventh Junior Scholars Conference in Jewish History "Diaspora and Debris. Material Culture in German-Jewish History"*. Washington D.C., 25-27 de abril, 2023.
- (2023c). Libros judíos del mundo de habla alemana en Argentina como objetos de memoria durante el Holocausto y su posterioridad. *VI Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Ciudad de Buenos Aires, 5-7 de junio.
- Lauterbach, I. (2020). Art Restitution in the Aftermath of World War II: The Central Collecting Point in Munich. En C. Jessen, A. Holzer-Kawalko, Y. Weiss, & E. Gallas (Eds.), *Contested Heritage: Jewish Cultural Property After 1945* (pp. 67-77). Vandenhoeck & Ruprecht. <https://doi.org/10.13109/9783666310836>
- Schwartz, S. (1980). *Danzig 1939. Treasures of a Destroyed Community* (V. B. Mann & J. Gutmann, Eds.). Wayne State University Press for the Jewish Museum, New York.
- US Department of State. (1998, Diciembre 3). *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art*. <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/#:~:text=E-very%20effort%20should%20be%20made,War%20owners%20or%20their%20heirs.>

Biografía de la autora

Tamara Kohn. Es investigadora, consultora de museos y magister en arte y cultura visual judía (Jewish Theological Seminary, New York, 2011). Tiene una vasta experiencia trabajando en museos en Israel, Argentina y Estados Unidos. Fue curadora asistente de la nueva exposición permanente del Museo Judío de Buenos Aires en 2012, y participó como investigadora curatorial para la renovación del Museo del Holocausto de Buenos Aires. Actualmente, es profesora de Arte Judío en el Seminario Rabínico Latinoamericano “Marshall T. Meyer.” Ha publicado y presentado sus trabajos sobre artistas judíos argentinos modernos y contemporáneos en congresos nacionales e internacionales desde 2012. Es candidata a doctora por el Jewish Theological Seminary - University of Jewish Studies de Budapest. Su tesis se centra en la cultura material de los judíos exiliados de Alemania en Argentina desde 1933 hasta la inmediata posguerra.

Carrera, Jesica y Petit, Facundo. "Objetos del pasado, historias del presente. Nuevos contextos para las piezas cerámicas patrimoniales del Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy)", *TAREA*, 10, (10), pp. 108-141.

RESUMEN

En este artículo compartimos la experiencia de investigar una colección de objetos sin contexto, perteneciente al Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy, Argentina). Se trata de objetos y fragmentos cerámicos que hemos podido distinguir como arqueológicos, históricos o actuales, pero de los que no se sabía con precisión cómo han llegado a conformar el acervo patrimonial del museo. Amparándonos en los aportes realizados desde la arqueología y la antropología en torno a la relación dialéctica entre humanos y objetos, partimos de la premisa de que la ausencia de contexto arqueológico no es un impedimento para la investigación. Es por ello que este texto plantea la posibilidad de generar nuevos contextos a partir de relevar narrativas del presente, las cuales se pueden rearticular en historias que añaden capas de significados a los objetos del pasado.

Palabras clave: objetos; contexto arqueológico; narrativas; patrimonio; Tilcara.

Objects from the past, stories from the present. New contexts for the patrimonial ceramic pieces of Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy)

ABSTRACT

In this article we share the experience of investigating a collection of objects without context that belong to the Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy). These are ceramic objects that we have been able to distinguish as archaeological, historical or current, but for which it was not known precisely how they came to form the museum's patrimonial heritage. Relying on the contributions made from archeology and anthropology regarding the dialectical relationship between humans and objects, we start from the premise that the absence of an archaeological context is not an impediment to research. That is why this text raises the possibility of generating new contexts by gathering narratives of the present, which can be rearticulated in stories that add layers of meaning to objects from the past.

Key Words: objects; archaeological context; narratives; heritage; Tilcara.

Fecha de recepción: 06/06/2023

Fecha de aceptación: 26/09/2023

Objetos del pasado, historias del presente

Nuevos contextos para las piezas cerámicas patrimoniales del Museo Nacional Terry (Tilcara, Jujuy)

Jesica Carreras

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto Interdisciplinario Tilcara. Tilcara, Argentina
jesicacarreras@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6773-7240>

Facundo Petit

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto Interdisciplinario Tilcara. Tilcara, Argentina
facundo.petit@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5252-9841>

Objetos sin contexto¹

Los objetos siempre han ocupado un rol preponderante dentro de la arqueología. La cultura material es lo que analizamos e interpretamos para estudiar y conocer distintos aspectos sobre las sociedades del pasado. Sin embargo, a lo largo de la historia de la disciplina, el rol de los objetos ha

¹ Este artículo se desprende de una investigación realizada con el financiamiento del Proyecto Museos 2021/2022 (proyectos de investigación en líneas temáticas para los Museos e Institutos Nacionales), convocatoria realizada en conjunto por el Ministerio de Cultura de la Nación y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). El proyecto, seleccionado en agosto de 2022, se denominó: "Construcciones del pasado y del presente en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). Propuesta de articulación dialógica entre la arqueología y comunidades locales a partir de bienes patrimoniales del Museo Terry y objetos familiares".

ido cambiando en relación con nuevas maneras de conceptualizar y entender el trabajo arqueológico (Acuto y Franco Salvi, 2015). Durante el siglo XX, los objetos por sí solos han dejado de ser el centro de las investigaciones, para pasar a formar parte de redes mayores de relaciones cuyo registro es fundamental durante el proceso de excavación (Podgorny, 2008). Esto es lo que llamamos *contexto*: el lugar exacto donde un objeto arqueológico fue encontrado y excavado, su ubicación dentro de una matriz sedimentológica y estratigráfica y su vínculo con otros objetos. En cuanto a la arqueología argentina, distintos autores han definido esta profesionalización de la disciplina como el pasaje de una *primacía del objeto* a un registro minucioso del *contexto de hallazgo* (Haber, 1994; Natri, 2004), proceso que tuvo su resonancia en la práctica realizada en el noroeste argentino y, específicamente, en Tilcara (Saletta, 2010; Ramundo, 2007 y 2021), localidad donde se sitúa este artículo (figura 1).

En arqueología, denominamos *objetos sin contexto* a aquellos materiales que han sido extraídos sin un registro minucioso de las redes de relaciones en que se hallaron. Encontrar un objeto con esta cualidad nos habla de la acción de arqueólogos anteriores a este cambio de paradigma en la arqueología (que no se dio al mismo tiempo en todos lados), aunque también en la actualidad tienen mucha influencia la práctica del huaqueo, el tráfico ilegal y el hallazgo casual por parte de pobladores locales. Estos son algunos de los factores que participan de la generación de colecciones públicas y privadas de objetos arqueológicos sin contexto (Pupio, 2005; Salerno, 2018; Ratto y Basile, 2020). Generalmente, y en términos arqueológicos, estos objetos aportan poca información, ya que al haber sido extraídos de sus contextos originales sin un registro adecuado, se ha perdido gran parte de la información que podría ayudarnos a conocer su historia y su valor como bien patrimonial (Zafra de la Torre, 2017).

A principios de 2022 tuvimos una reunión con Juan Muñoz, director del Museo Nacional Terry. Nos encontrábamos definiendo talleres de arqueología con infancias de escuelas rurales de la Quebrada de Humahuaca en el marco de Arqueo-escuela, nuestro proyecto de divulgación de la práctica arqueológica (Pey et al., 2022). Luego de algunas reuniones, surgió la problemática de ciertas piezas cerámicas, algunas arqueológicas y otras actuales, de las que (en palabras de trabajadores de las áreas de documentación, de conservación y de la propia dirección del museo) no se sabía nada. Las piezas se encontraban distribuidas por salas de exhibición y oficinas del museo. Este desconocimiento respondía, en parte, a que el Museo Terry es un museo de arte, no de arqueología.²

² Para agilizar la lectura, nos referiremos al Museo Nacional Terry como Museo Terry, a menos que busquemos especificar algún aspecto de su transición de Museo Regional a Museo Nacional.



FIGURA 1 Mapa de la provincia de Jujuy, con la localidad de Tilcara resaltada.
Fuente: Instituto Geográfico Nacional.

José Antonio Terry fue un pintor argentino que en 1911 llegó a Tilcara desde Buenos Aires como parte de un contingente encabezado por los arqueólogos Salvador Debenedetti y Juan Bautista Ambrosetti, pioneros en la región. En 1922 compró la casa donde hoy en día se emplaza el museo. En esta época Tilcara, al igual que otras localidades de la Quebrada de Humahuaca, ya era considerada una villa veraniega (Noceti, 2012) que recibía visitantes de distintos puntos del país, pero principalmente de San Salvador de Jujuy y otras ciudades del noroeste argentino. A su vez, a lo largo del siglo XX Tilcara fue sede de distintas investigaciones arqueológicas, así como un punto de confluencia de artistas que se inspiraban en los paisajes y costumbres locales. Fue así que se constituyó una élite intelectual que fue conformando distintos espacios de encuentro (como la Asociación Amigos de Tilcara y la Casa del Artista) para artistas y arqueólogos que residían permanentemente en esta localidad. Como corolario de esta estrecha relación entre arte y arqueología, a fines de la década de 1940 comenzaron a desarrollarse proyectos para establecer dos instituciones-museo en el centro de Tilcara: el Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, impulsado por la esposa del pintor, Amalia Amoedo; y el Museo Arqueológico, proyecto llevado a cabo por el arqueólogo Eduardo Casanova desde 1948 hasta la inauguración en 1968 (Mancini y Tommei, 2012; Bugallo y Nielsen, 2018).

Es a partir de estas historias y relaciones que la presencia de las piezas cerámicas en el Museo Terry estaba teñida de hipótesis no demasiado exploradas. Nos dijeron que podían haber sido un regalo hecho a Terry por parte de estos primeros arqueólogos que excavaron en Tilcara. También dijeron que podían haberse encontrado durante alguna reforma de la casa donde se encuentra el museo, o que pudieron haber sido compradas o adquiridas. De esta manera, estamos frente a una colección privada que, tras la conformación de esta casa particular como museo, se transformó en una colección pública. A partir de estas preguntas, comenzamos a diseñar una investigación con el objetivo de conocer un poco más acerca de la historia de estas piezas, pero sobre todo, buscando visibilizar estos bienes patrimoniales dentro de la institución. El eje de nuestra investigación fueron, entonces, 22 piezas cerámicas (y otro tanto de fragmentos) sin contexto, de las que no contamos con registro ni documentación de cuándo, ni dónde, ni por quiénes fueron excavadas o encontradas (figura 2).

En este texto compartimos la experiencia y resultados de esta investigación, dando cuenta de los desafíos y decisiones que fuimos afrontando para, de alguna manera, generar nuevos contextos a estos objetos descontextualizados. En primera instancia, nos propusimos relevar diferentes narrativas en torno a las piezas cerámicas a partir de trabajo de archivo y entrevistas con diferentes actores involucrados en el museo. Buscamos con ello abordar las múltiples interpretaciones que pueden



FIGURA 2. Algunas de las piezas cerámicas que conforman el patrimonio del Museo Terry.

converger al mismo tiempo sobre el mismo conjunto de cosas (Laguens, 2015), dando cuenta del espíritu hermenéutico con que emprendimos esta investigación. A través de esta premisa teórica hemos tendido puentes y diálogos entre sujetos, tiempos y espacios distantes que aparecieron a partir de las preguntas realizadas a los objetos estudiados.

En este punto, cabe aclarar que “narrativa” es un término que tomamos de la antropología de la experiencia (Bruner, 1986) y que remite a formas socialmente articuladas en que se expresan la experiencia espacial y temporalmente situada. Son las narrativas, entonces, las que nos permiten acceder a las construcciones sociales del pasado y del presente, sea en forma de relato, fotografías e incluso de los propios objetos cerámicos que estudiamos, en tanto expresiones de la alfarería y el modo de vida en la Quebrada de Humahuaca. Pero no solo eso, estos objetos también son expresiones materiales de la experiencia profesional arqueológica en Tilcara, así como de la relación entre distintos referentes de la localidad.

Tratamos, así, de que la ausencia de contexto arqueológico no se transforme automáticamente en un limitante, sino en un disparador para explorar las diferentes historias que están contenidas en los objetos que forman parte de colecciones patrimoniales. Nos amparamos teórica y metodológicamente en aportes y discusiones que se han centrado en la relación dialéctica que existe entre los humanos y las cosas (Appadurai, 1991; Kopytoff, 1991; Gosden y Marshall, 1999; Ingold, 2007; Hodder, 2011), aspecto que en arqueología ha sido el eje de múltiples debates orientados a romper con una visión estática de la materialidad (cf. Acuto y Franco Salvi, 2015). Si seguimos a Ingold (2007), tomar en cuenta las propiedades materiales de las cosas nos permite atender a los flujos, transformaciones y relaciones que los objetos tienen a lo largo de su vida. De hecho, por sus propias características, las vidas de los objetos trascienden en la mayoría de los casos las de los humanos que los crean, usan, atesoran y descartan. Estas nociones son las que han llevado a Gosden y Marshall (1999) a definir una línea de investigación gestada por Kopytoff, denominada *la biografía cultural de los objetos*: “Los objetos no solo cambian a lo largo de su existencia, sino que a menudo tienen la capacidad de acumular historias, de modo que el significado presente de un objeto se deriva de las personas y eventos a los que está conectado” (Gosden y Marshall, 1999, p. 170).³

Por ello, nuestra investigación surge del presente, al hallar en un museo de arte una colección de piezas cerámicas de distintas

³ “Not only do objects change through their existence, but they often have the capability of accumulating histories, so that the present significance of an object derives from the persons and events to which it is connected” (Gosden y Marshall, 1999, p. 170). Traducción propia.

procedencias y épocas, con biografías particulares pero con muchos puntos en común. Cabe retomar el aporte de Clifford (1999) cuando propone –a partir de algunas reflexiones de Mary Louise Pratt– pensar a los museos como “zonas de contacto” en las que, a través de los movimientos de cosas y personas, “grupos geográfica e históricamente separados establecen relaciones permanentes” (Clifford, 1999, p. 241). Estos objetos sin contexto, diseminados por el Museo Terry, tenían el potencial de permitirnos dialogar con distintos aspectos de la historia tilcareña. Partimos de la premisa, entonces, de que para indagar en las biografías culturales de estos objetos específicos era necesario formular las preguntas correctas.

En este sentido, Bovisio (2013) plantea la importancia de examinar los contextos de producción, uso y circulación de los objetos que son definidos en los museos como obras de arte, artefactos etnográficos o piezas arqueológicas, y concluye que no se puede pensar a los objetos si no es a través de su relacionalidad, como entidades vivas y actuantes: “no hay un único contexto verdadero del objeto sino que en la vida de los mismos estos ocupan lugares diversos en los que encuentran diversas definiciones” (Bovisio, 2013, p. 8). Esta perspectiva se vincula, asimismo, con cómo los objetos que se encuentran presentes en museos e instituciones contienen un universo de relaciones que exceden la información con que generalmente son presentados detrás de vitrinas, referentes a su forma, temporalidad y procedencia. Esto nos acerca, así, a un debate central en torno a la categoría de *patrimonio*, pensándola no como algo dado sino como un campo de disputa por los significados atribuidos a los objetos (Prats, 2005). Recientemente, Rita Segato (2021) y Elvira Espejo Ayca (2021) han reflexionado sobre estas categorías, dando cuenta de cómo la patrimonialización parte de un sentido moderno, occidental y colonial que reduce a los objetos a cosas sin vitalidad, separándolos de sus flujos vitales y los vínculos que se refuerzan en un constante devenir. Con esto en mente, aquí abogamos también por una perspectiva crítica del patrimonio que dé cuenta de las relaciones que se establecen entre los objetos y las comunidades, relaciones en las que en muchas ocasiones los objetos adquieren vida y participan activamente de la memoria social.

Si bien existen antecedentes sobre cómo reconstruir el contexto arqueológico de piezas halladas en instituciones públicas o colecciones privadas, buscando así responder preguntas arqueológicas (Ratto y Basile, 2020), nuestra propuesta de investigación tuvo un enfoque diferente. Más bien, abrimos nuestros interrogantes a problemáticas actuales, con la intención de reconstruir los múltiples contextos de inserción de esta colección (local, institucional, disciplinar), combinando un

enfoque arqueológico y antropológico en torno a los sentidos que los objetos adquieren en el presente (Salerno, 2018). Fue así que partimos de distintos interrogantes: ¿cómo es que todos estos objetos cerámicos se encuentran reunidos en un mismo espacio institucional? ¿Qué historias podemos contar a partir de ellos?

Diseño de investigación (o cómo partir de la nada)

A partir de las problemáticas mencionadas, en marzo de 2022 presentamos un proyecto de investigación a la convocatoria de Proyecto Museos lanzada en conjunto por el CONICET y el Ministerio de Cultura de la Nación, que fue otorgado en agosto de ese año. Este proyecto marcó las bases del diseño de la investigación, así como las formas de presentar los resultados, no solo en términos académicos tradicionales (artículos y exposiciones en reuniones científicas), sino también de divulgación y visibilización del patrimonio en vínculo con el equipo del Museo Terry.

Como todo proyecto, nos concentramos en lo que fuimos conociendo a partir de los primeros vínculos con la institución, para fundamentar diversos modos de explorar la historia de estas vasijas cerámicas. Consideramos, así, un marco teórico desde donde planteamos que la construcción social del pasado y la interpretación del presente es realizada desde una multiplicidad de miradas, prácticas y narrativas a las que se les otorga diferentes niveles de legitimidad. En esta diversidad se disputan los significados por distintos aspectos del pasado, de las prácticas culturales y de la gestión del patrimonio (Prats, 2005). Si bien el discurso científico (arqueológico, histórico e incluso antropológico) suele tener un papel preponderante y homogeneizador sobre los modos en que entendemos el pasado de las sociedades (Gnecco, 2009), existen cada vez más corrientes, iniciativas y formas de hacer ciencia en las que las construcciones locales no se plantean como excluyentes, sino que se busca entrelazarlas desde una perspectiva centrada en el diálogo y la participación. Esta perspectiva ha dado como resultado museos e investigaciones donde confluyen lo académico y lo local (Delfino, 1998; Rivet y Barada, 2018; Vaquer et al., 2020).

Sobre esta base, nos propusimos articular distintas construcciones sociales del pasado y del presente de la Quebrada de Humahuaca, planteando instancias de diálogo, participación, transposición, imaginación y creatividad en torno a la cultura material, pensándola como eje de prácticas y narrativas arqueológicas, locales, comunitarias y familiares. Es decir, pasados que se hacen presente, y que se explicitan al mirar los objetos desde distintas perspectivas. Este objetivo se vinculó,

así, con problemáticas del presente, como el resguardo del patrimonio, la comunicación pública de la ciencia, la historia disciplinar de la arqueología y el diálogo epistémico entre la arqueología y las comunidades locales. De esta manera, nuestra investigación partió, desde un inicio, de considerar la pluralidad de voces –una investigación polifónica– para tender puentes entre estos objetos del pasado y las problemáticas propias del presente.

Ante la repetida premisa que nos indicaba que de las piezas cerámicas no se sabía nada, decidimos adoptar un enfoque que combinó herramientas de la antropología, la arqueología y la investigación de archivo. Desarrollamos la investigación principalmente entre septiembre y diciembre de 2022, comenzando por el archivo. El Museo Terry cuenta con el archivo del pintor, donado por su esposa, Amalia Amoedo. Partimos de la idea de que los archivos, todos esos documentos en papel que nos hablan de la vida de una persona, se manifiestan de acuerdo con las preguntas que les hagamos. Podemos revisarlos múltiples veces, con diferentes preguntas cada vez, y ver de forma sesgada el resto de la información, pues es imposible abarcarla toda de una sola vez. Entonces, esta idea de que en el archivo no había información sobre las piezas cerámicas respondía a que, en realidad, no habían sido buscadas. El foco de las revisiones anteriores había sido otro.

De igual forma, nos propusimos indagar en la llegada de estas piezas a la institución a partir de entrevistas que realizamos a trabajadoras con más de 30 años de trayectoria en el museo. ¿Quién mejor que ellas para contarnos la historia del museo y sus objetos? Por otra parte, la inclusión de la narrativa arqueológica nos resultó la más obvia de las líneas. La Quebrada de Humahuaca continúa siendo hoy en día un lugar de gran interés arqueológico, por lo que varios investigadores y equipos se encuentran trabajando en la región. A través de entrevistas realizadas a distintos profesionales con trayectoria de trabajo en Tilcara, buscamos conocer qué podían contarnos no solo sobre el posible origen de estos objetos, sino también sobre cuestiones estilísticas y de funcionalidad. De igual forma, nos propusimos entrevistar a una ceramista local, que nos brindara información desde el *saber hacer*. Por último, decidimos incluir la mirada de las infancias a través del trabajo que desarrollamos con Arqueo-escuela (Pey et al., 2022). Si bien en los talleres que diseñamos tenemos el objetivo de presentar distintos aspectos del trabajo arqueológico, nos planteamos más bien dialogar con las infancias de distintos lugares de la Quebrada de Humahuaca sobre el rol de la cultura material en la construcción social del pasado, de las memorias familiares, de las identidades, así como de la valoración y resguardo del patrimonio arqueológico.

Nuevos contextos para objetos sin contexto

En este apartado presentaremos las distintas líneas que abordamos como parte de nuestra investigación y los resultados que fuimos obteniendo sobre las narrativas (Bruner, 1986) que nos permitieron recontextualizar los objetos cerámicos del Museo Terry. De esta manera, a continuación daremos cuenta del relevamiento realizado en torno a estos objetos sin contexto, y cómo fuimos articulando las narrativas en historias que se fueron integrando gradualmente a distintos productos y resultados de la investigación.

Registro

El primer paso para conocer los objetos cerámicos fue registrarlos, y así saber cuántos eran y qué características tenían. Recorrimos oficinas y salas, miramos vitrinas y depósitos. Reunimos un total de 22 piezas y 13 fragmentos. El criterio de selección consistió en incluir todos los objetos cerámicos que pudimos encontrar (con excepción de aquellas ollas que actualmente se utilizan como macetas para decorar el patio del museo). Identificamos que el acervo cerámico del Museo Terry se compone de fragmentos y piezas de origen arqueológico, otros históricos y, por último, algunas vasijas actuales. Específicamente, se trata de 12 objetos arqueológicos, 6 históricos y 4 actuales, mientras que todos los fragmentos son arqueológicos.

Así, asumimos un primer criterio basado en la cronología, ordenando los objetos a partir de su antigüedad relativa, señalando como arqueológicos a aquellos prehispánicos y como históricos a los producidos, probablemente, entre el siglo XIX y el siglo XX. Los actuales, por su parte, tienen características que claramente los ubican como realizados en tiempos recientes como, por ejemplo, el hecho de estar producidos con moldes que los vuelven homogéneos en forma y estilo. El criterio cronológico nos permitió tener una primera identificación de estos objetos. Tras profundizar en nuestra investigación, como veremos hacia el final, esta clasificación arrojó otros criterios funcionales, morfológicos y estilísticos que nos acercaron a la naturaleza de la conformación de la colección. En este sentido, hemos notado que los objetos arqueológicos responden casi enteramente a objetos pequeños de posible uso ceremonial, los objetos históricos conforman *kits* para elaborar la chicha, mientras que los objetos actuales son decorativos, utilizados como floreros (uno de ellos es una réplica de una vasija santamariana).

Para el registro, Blas Moreau (cineasta y fotógrafo que trabaja en el museo) fotografió todas las piezas sobre un fondo blanco y con escala. Todas tenían en la base un número pintado en negro sobre un fondo celeste y un código de barras impreso y pegado con cinta adhesiva,

producto de su ingreso en registros internos de la institución en dos momentos diferentes, el primero realizado en la década de 1970 y el segundo durante 2021.

Algo que nos llamó la atención durante el registro fue que algunas de las piezas arqueológicas presentaban manchas de pinturas modernas; salpicaduras que, a priori, nos llevaron a imaginar a estas piezas estando cerca de alguien pintando. Los colores de las salpicaduras coinciden con algunos colores de la paleta que usaba Terry, específicamente la pollera azul que aparece en el cuadro *En Semana Santa* (1936) (figura 3). Terry solía pintar en su atelier, desde el que tenía vista a los cerros tilcareños y donde hoy se encuentran expuestos algunos de los cuadros que pintó mientras vivió en Tilcara. Cuando subimos a ese espacio, nos dimos cuenta de que todo el atelier tiene manchas de pintura: el piso, los muebles, su ropa. Una de las piezas, específicamente un puco, presentaba evidencia de pintura verde en su interior. Comenzamos a prestar atención a sus cuadros y, de repente, se hizo evidente la gran cantidad de vasijas que aparecen representadas en ellos. Estos objetos cerámicos, algunos arqueológicos y otros no, se incorporaron de esta forma a un contexto artístico, conformando un primer proceso de resignificación como parte del *fluir* en la vida del material objetual. Así, un concepto comenzó a tomar cada vez más fuerza en nuestra investigación: los objetos-modelo en el arte.

Archivo

Como mencionamos, al iniciar la investigación partimos de una primera hipótesis: la adquisición de los objetos cerámicos (principalmente de los arqueológicos) corresponde a un regalo realizado a Terry por parte de los primeros arqueólogos que excavaron en Tilcara. Esa hipótesis nos llevó a preguntarnos por el origen de las distintas piezas cerámicas que hoy conforman el patrimonio del Museo Terry. Para ello, revisamos tres fondos documentales que se encuentran en archivos diferentes: el del arqueólogo Fernando Márquez Miranda (1867-1961), ubicado en la Biblioteca del Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova; el de Félix Leonardo Pereyra (1902-1984), tilcareño que ofició como primer director del Museo Terry entre 1964 y 1976, y cuyos documentos fueron consultados y gentilmente compartidos por el investigador Mg. Rádek Sánchez Patzy; y, finalmente, el de José Antonio Terry (1878-1954) y su familia, disponible en el Museo Terry en diez cajas que contienen manuscritos, fotografías, inventarios, recibos y cartas, entre otros. Asimismo, en el Museo Arqueológico pudimos acceder a algunos informes del arqueólogo Eduardo Casanova (1902-1977), generados durante el proceso de reconstrucción del Pucará de Tilcara para ser aprovechado como atractivo turístico hasta el día de hoy.



FIGURA 3. Pieza 11 con manchas de pintura y su relación con el cuadro *En Semana Santa* (1936) de José Antonio Terry. Fotografías: Elías Moreau.

En principio, cabe aclarar que no encontramos ningún documento que nos hablara de cómo llegaron las piezas arqueológicas al museo. En nuestra búsqueda, imaginábamos alguna carta de agradecimiento que las mencionara, aunque sea al pasar, pero eso no sucedió, por lo cual la hipótesis con la que iniciamos la investigación sigue abierta, puesto que la relación entre los primeros arqueólogos y Terry era bastante cercana. De hecho, es Ambrosetti quien presenta una carta respaldando a Terry frente al Comisario Torrico para que pudiera asentarse en Tilcara. Esto nos habla, así, de un vínculo profundo entre Terry y la arqueología que, en la actualidad, se encuentra poco tratado dentro del museo. Como indican los informes de Casanova y cartas del archivo Terry, este vínculo continuó luego de la muerte del pintor, considerando que Pereyra (de espíritu inquieto, como recuerdan quienes lo conocieron) tuvo el título de “conservador honorario” del Pucará de Tilcara.

Esto nos abrió otro interrogante: ¿pudieron las piezas haber sido un regalo posterior, de Casanova a Pereyra, o bien, un hallazgo del propio Pereyra en su afición por excavar sitios arqueológicos? A principios de la década de 1960, Pereyra se presentó a una beca ofrecida por el Fondo Nacional de las Artes. En esa presentación, sostiene que la práctica de hacer cerámica se estaba perdiendo en la Quebrada de Humahuaca, y propone hacer piezas cerámicas basadas en modelos arqueológicos de su colección personal. De hecho, en el archivo de Terry encontramos un grabado hecho por él, llamado *Piezas Arqueológicas de Pucará*, donde se observan varias vasijas. Si bien no encontramos documentos que corroboren la presencia de piezas de Pereyra en el patrimonio del Museo Terry, no descartamos que, del conjunto de piezas cerámicas y fragmentos presentes en la institución, algunas hayan pertenecido a Terry y otras a Pereyra.

En el trabajo de archivo también accedimos a otro tipo de vínculo entre estos referentes de la historia de Tilcara: una extensa comunicación epistolar entre Elvira Helguera Graz y Amalia Amoedo (respectivamente, esposas de Casanova y Terry). Estas mujeres, junto con otras, cumplieron un importante rol social al integrar la Sociedad de Beneficencia, desde la cual han asistido, por ejemplo, en la construcción del hospital. Sin embargo, un aspecto que quisiéramos destacar es cómo estas mujeres se han encargado de ordenar, gestionar y difundir el legado de sus maridos luego de que ellos fallecieran. La gestión de estas obras impulsó en estas mujeres una comunicación permanente no solo entre ellas, sino también con organismos provinciales y nacionales. El rol encarado por ellas puede rastrearse, asimismo, en Rebecca Molinelli Wells (esposa del arqueólogo Fernando Márquez Miranda, que falleció inesperadamente en 1961). En este sentido, como señala Ignacio Soneira (2022) con respecto de Elizabeth Lanata (esposa del filósofo Rodolfo Kusch) y Doris Halpin (esposa del pintor Ricardo Carpani), al ordenar y visibilizar el legado de sus maridos, estas mujeres cumplen un rol activo y se convierten en coproductoras de los fondos documentales, materializando la inserción de sus obras en distintos circuitos académicos contemporáneos.

Por otra parte, sí pudimos reconstruir el camino de algunos de los objetos que se encuentran en la institución, corroborando el tema de los objetos-modelo. Para pintar, tanto Terry como sus hermanas Leonor y Sotera, quienes también eran pintoras, usaban objetos que representaban en sus pinturas y que eran adquiridos específicamente con ese fin. Por ejemplo, en el museo hay mobiliario que fue traído de Europa y que aparece en pinturas de las hermanas Terry. Por otro lado, encontramos cartas entre Terry y Casa Pardo, una casa de antigüedades de Buenos Aires. A partir de éstas, pudimos entender que Terry había pedido prestado un mortero grande de madera para pintar en una de sus obras, *Pisando Maíz*. En 1946, la casa de antigüedades le reclama que lo devuelva, ya que ellos mismos lo tenían a préstamo, a lo que Terry les contesta (con las dilaciones propias de la época) que así es el arte y que tengan paciencia, puesto que su cuadro no estaba terminado. Finalmente, devuelve el mortero en 1948.

Estos hallazgos nos plantearon una nueva mirada sobre los objetos cerámicos, y fue así que llegamos a la historia de un gran cántaro chichero que está expuesto en el atelier (uno de los objetos cerámicos históricos). Ese cántaro está pintado en el cuadro *La enana Chepa con su cántaro*, del año 1923, junto con otras vasijas de menor tamaño (una de ellas se encuentra entre la colección). En el archivo hemos encontrado menciones de Terry y de Amalia con respecto de esta pintura. Amalia cuenta, en las memorias que escribe en un libro contable durante un insomnio, la forma

en la que adquirieron el cántaro para que Terry lo pintara. Se lo piden a Doña Juana Valdez, tilcareña, que lo tenía en su casa. Cada día, ellos le pedían comprarlo y la señora se negaba, alegando que era de su *tata* y que era una forma de recordarla. De alguna manera era una evocación material de esta persona fallecida. De tanto insistir, finalmente la familia se lo regala, aunque Amalia menciona que recibieron una compensación a cambio.

Esta historia nos permitió arribar a dos conclusiones. Primero, que existió una especie de obsesión de Terry con respecto de los objetos cerámicos, puesto que éstos le permitieron ilustrar distintos aspectos de la vida cotidiana y las costumbres tilcareñas, como la preparación, venta y consumo de chicha, actividad que en la actualidad está restringida a eventos celebratorios (principalmente, Pachamama, Carnaval y Todosantos). La chicha es una bebida fermentada a base de maíz, maní o quinoa y cuya preparación, traslado y servido requiere de muchos recipientes cerámicos de distintos tamaños. Segundo, la historia de la Enana Chepa nos corroboró nuestra hipótesis de que Terry usaba objetos cerámicos como modelos. Como tal, estos objetos estaban dentro de los ambientes en los cuales él pintaba. Esto lo demuestran algunas fotografías en las que Terry está pintando y, tanto en el suelo como en repisas, hay vasijas y recipientes cerámicos (figura 4). Por otra parte, resulta interesante resaltar que hemos hallado documentos en los que se menciona el uso de madera de cardón extraída del Pucará de Tilcara para enmarcar sus pinturas. Este dato sigue reforzando los vínculos entre arte y arqueología en esta época.



FIGURA 4. José Antonio Terry pintando el cuadro *La enana Chepa con su cántaro* (1923). En la fotografía se pueden observar vasijas cerámicas que usó como modelos en la pintura.

Fuente: Archivo del Museo Nacional Terry.

Finalmente, ya casi en la última de las cajas del archivo del Museo Terry tuvimos un hallazgo fundamental, que confirmó que sí hay menciones a estas piezas cerámicas, y que las búsquedas en los archivos siempre dependen de las preguntas que se les hagan. Encontramos un documento en el que se hace inventario de todo lo que hay dentro de la casa, posterior a la muerte de Terry. Este inventario se presentó a la Dirección General de Cultura para iniciar los trámites para convertir la Casa Atelier en Museo Regional de Pintura. Allí se mencionan las piezas cerámicas. Lo interesante de este documento es la forma de referirse a ellas, una especie de taxonomía de los objetos cerámicos que responde a una caracterización arqueológica y antropológica: cántaros de barro, plato de barro, jarroncito del pucará de Tilcara, cantaritos de Tilcara antiguos del Pucará año 1911 y ollitas indígenas de barro (figura 5). Si bien no existe una correlación directa entre esta clasificación y las piezas presentes en el museo, este inventario nos está dando pistas sobre los orígenes de la conformación de parte de este conjunto patrimonial.

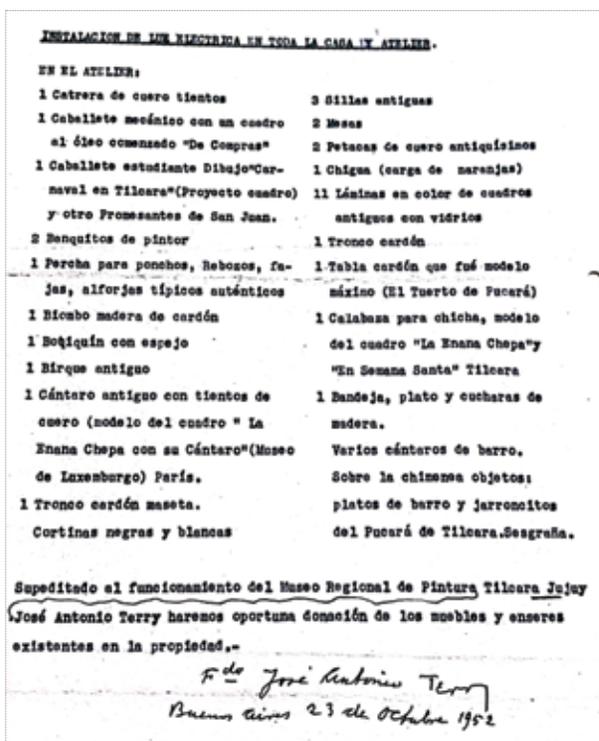


FIGURA 5. Inventario de la casa de Terry antes de convertirse en museo, donde se destaca la presencia de las piezas cerámicas.
Fuente: Archivo del Museo Nacional Terry.

La mirada arqueológica

Un punto importante en la recontextualización de los objetos fue la mirada arqueológica sobre sus posibles orígenes, temporalidad, ubicación espacial y usos. Como no somos especialistas en la región ni en la materialidad, decidimos realizar entrevistas a arqueólogos y arqueólogas de trayectoria en la zona. Realizamos, así, una entrevista al Dr. Axel Nielsen y otra al Proyecto Arqueológico Tilcara, dirigido por la Dra. Clarisa Otero y conformado por Arql. Vanesa Juárez, Arql. Gustavo Spadoni, Dra. Alina Álvarez Larrain y Dra. Laura Fuchs, entre otros y otras. Ambas las llevamos a cabo en las instalaciones del museo, lo que generó registros sonoros y audiovisuales destinados a la difusión en redes y en futuras exhibiciones. Parte de la entrevista al Dr. Nielsen fue publicada ya que aportó una interesante perspectiva sobre la relación entre objetos y contextos en arqueología (Petit y Carreras, 2023).

Estas entrevistas nos dieron una certeza en cuanto a cuáles de los objetos que estudiamos son efectivamente arqueológicos, así como una noción sobre el trabajo arqueológico en la Quebrada de Humahuaca a lo largo del tiempo. Ambas entrevistas nos ayudaron a contextualizar cada una de las piezas. A raíz del conocimiento y la experiencia de quienes participaron, se pudieron reconocer en los objetos arqueológicos cerámicos formas, estilos y posibles usos que los vinculan con piezas cerámicas de distintos sitios de la Quebrada de Humahuaca (es decir, objetos *con* contexto).

A modo de ejemplo, hay tres piezas arqueológicas que formaron parte de una exposición inaugurada en el Museo Terry en noviembre de 2022, donde compartieron vitrina con objetos prestados por niños y niñas de la Quebrada de Humahuaca (nos explayaremos sobre ésta más adelante). En función de nuestro registro, éstas son las Pieza 11, Pieza 16 y Fragmento 3 (figura 6).⁴ En sí, las entrevistas nos permitieron situar a cada uno de estos objetos en una temporalidad y una espacialidad específicas, recuperando así parte de su información arqueológica.

La Pieza 11 pertenece al estilo Isla policromo, procedente del norte de Tilcara, aunque también puede corresponder a la planta urbana de Tilcara, previo al Pucará. Es un estilo propio y distintivo de la Quebrada de Humahuaca entre los años 1100 y 1300 d.C.. Esta pieza parece corresponder a un contexto ritual y funerario. La pieza tiene color rojo, negro y blanco, y desde el cuello puede observarse una especie de collar con colgantes. Con esto podemos arriesgar que, a pesar de no tener cara, puede estar representando a algún tipo de persona. Lo interesante

4 Más adelante en el texto ofrecemos un desglosamiento de todas las piezas analizadas. Sin embargo, de los fragmentos nos hemos concentrado en este por ser el más diagnóstico de la colección.



FIGURA 6. Pieza 11, Pieza 16 y Fragmento 3 que estuvieron en exposición durante la muestra “Los objetos de nuestros afectos. Arqueologías de lo cotidiano” en el Museo Terry. Fotografías: Elías Moreau.

de esta pieza en particular es que tiene manchas de pintura moderna. Podemos notar que fue barnizada, una práctica usual en la historia de los museos durante el siglo XX para la conservación del material.

La Pieza 16 también pertenece al estilo Isla policromo y corresponde al mismo momento que la Pieza 11. Es una vasija antropomorfa con pintura negra sobre rojo, que representa a un ser con características claramente humanas. Tiene un collar parecido a la pieza anterior, y las líneas negras podrían estar representando una vestimenta. Presenta una rotura en el centro, y si pensamos que la pieza posiblemente es una persona humana, esta abertura se ubica en el medio del pecho. Hay dos hipótesis que pueden explicar esa rotura, brindadas por dos de los arqueólogos entrevistados. Axel Nielsen nos comentó que: “esa rotura yo desgraciadamente la he visto varias veces. Esto es el pico de quien la encontró y excavó, un piquetazo, que perforó la pieza y a partir de ahí se fracturó” (entrevista realizada el 18 de octubre de 2022). Por otra parte, Vanesa Juárez considera que: “es una cerámica que por el orificio y la orientación podemos designar como una cerámica matada. Una pieza que fue matada para acompañar como ofrenda mortuoria a una persona” (entrevista realizada el 3 de noviembre de 2022).

El Fragmento 3 pertenecería al sitio Angosto Chico (entre Juella y Perchel, 10 kilómetros al norte de la Tilcara actual), y corresponde al periodo Tardío e Inca (entre 1300 y 1500 d.C.). Se dice que estas piezas reflejan una fuerte interacción entre poblaciones de la Quebrada y de las Yungas. Es un fragmento del borde de una pieza y tiene pequeñas incisiones. A partir de su tamaño y curvatura, podemos suponer que fue una pieza muy grande de color castaño y gris.

De esta manera, las entrevistas realizadas resultaron fundamentales para distinguir entre los objetos arqueológicos, históricos y actuales, así

como tener información sobre el posible origen arqueológico, tanto espacial como temporal, de cada pieza. Asimismo, nos permitió reflexionar sobre el rol de estos objetos sin contexto en la disciplina arqueológica. A pesar de no tener el registro de su hallazgo, los objetos siguen contando su historia, tienen características que los hacen únicos y nos permiten vincularlos a otros *objetos con contexto* que presentan características similares. Es así que pudimos vincular a los objetos de nuestra investigación con la identidad arqueológica de la Quebrada de Humahuaca.

Trabajadoras del museo

Al considerar que el trabajo de archivo nos brindó información parcial y fragmentada acerca del origen de las piezas, nos pareció fundamental complementar estos hallazgos con entrevistas a trabajadoras con más de 30 años de trayectoria en la institución. En ese periodo el museo atravesó muchos cambios, tanto en el modo de registrar los bienes patrimoniales como en el montaje de las exhibiciones y la relación con la comunidad local. Es por esa razón que personas que hayan visto y transitado esas transformaciones podían aportarnos una mirada nueva sobre la conformación de la colección que estábamos estudiando.

Entrevistamos a Isabel Apaza y Silvina Vilte (figura 7). A partir de estas entrevistas, pudimos conocer distintos aspectos sobre la historia del museo, los cambios edilicios y algunas cuestiones sobre los directores anteriores, como el modo en que pensaban el rol del museo y las exhibiciones. Accedimos, también, a un inventario del año 1976 que no estaba en el archivo y donde están detalladas todas las piezas cerámicas que conforman el patrimonio del museo.



FIGURA 7. Entrevista a Isabel Apaza en la sala IV del Museo Terry.

El aspecto más interesante que surgió de estas entrevistas fue la relación entre la materialidad cerámica y la identidad culinaria tilcareña. Al recorrer el museo mirando las piezas cerámicas, comenzó a aparecer un aspecto clave de esta materialidad específica: lo culinario, las formas de cocinar y las recetas. De esta manera, además de la historia del museo, las entrevistas nos ayudaron a contextualizar los objetos cerámicos en la cotidianeidad culinaria de las mujeres tilcareñas. Principalmente, coincidieron en que las ollas de barro remiten a formas de cocinar en el pasado. Esto responde a una transformación reciente en la cotidianeidad, donde ciertas exigencias laborales y un alejamiento de la vida en el campo hacen que exista una percepción distinta del tiempo: ¿quién tiene tiempo para cocinar en ollas de barro, con todo lo que ello demanda: prender el fuego a la madrugada y estar pendiente a lo largo de horas y horas?

En la actualidad, el uso de ollas de barro se restringe, así, a contextos festivos de la Quebrada de Humahuaca, como la celebración de la Pachamama en agosto y el día de Todos los Santos en noviembre. Estos son momentos que demandan un tiempo parecido a la vida que se recuerda del pasado, pero que, en sí, son disruptivos de la cotidianeidad actual. Son instancias de encuentro familiar, de recordar anécdotas y reinventar recetas, de cocinar toda la noche y todo el día para recibir a las y los invitados. De allí que las ollas de barro tengan un lugar especial en los contextos rituales y festivos de la actualidad, pues implican una continuidad entre el pasado recordado y el presente vivido:

No, yo no cocino hoy día en olla de barro. Mayormente porque pasa que como tenían tantos años, entonces qué hizo mi abuela: los utilizaba para hacer la chicha, viste cuando hacés para el 1° de agosto. Bueno, ahí poníamos al fuego y ahí poníamos las ollas grandes, el virque. Los virques, las ollas, los cántaros. Los cántaros son mayormente para guardar el agua. Para eso sirven los cántaros. En cambio esto los virques para cocinar, para hacer la chicha, para batir la harina con agua. (Entrevista a Silvina Vilte, realizada el 18 de octubre de 2022)

Del fragmento anterior se desprende una asociación profunda entre las ollas de barro y las abuelas, pues hoy en día son las nietas las que se encargan de proteger ese legado material. Ellas, al igual que otras mujeres con las que hemos conversado, tienen espacios en sus casas destinados a la conservación de estos objetos familiares: armarios y aparadores donde exhiben, orgullosas, las ollas de las abuelas. De alguna manera, se trata de museos informales destinados a conservar estos objetos e historias familiares:

Sí, tengo ollas de barro de mis abuelos, bisabuelos. Las tengo allí, no las uso. Es distinto el sabor en olla de barro, yo me acuerdo, sí, mi abuelita vivía acá en

San Pedrito, Sumaj Pacha un poco más allá, y yo la acompañaba a ella y ella cocinaba, tenía el fueguero en el piso. Y ahí con las ollas. Ahora vamos a las 12, ponemos a hacer la sopa, a la 1 ya estamos comiendo. ¿O no es así? Ella ya a las 8 de la mañana ya ponía el puchero a hervir. Ponía con el frangollo, la sémola, ponía a hervir, y a las 12 en punto ya estábamos comiendo. Pero así, y yo me acuerdo que tenía mi platito de madera, con la cuchara y el guiso yo lo sentía de rico, otro sabor. (Entrevista a Isabel Apaza, realizada el 26 de octubre de 2022)

Así como Isabel cuenta que ya no utiliza las ollas de barro de su abuela, hemos hablado con otras mujeres que, cada tanto, sacan, limpian y usan estos recipientes para determinadas ocasiones. Especialmente, para cocinar recetas que son propias de la celebración de la Pachamama o Todosantos, instancias en las que se cocina para alimentar a los seres tutelares y a los familiares recientemente fallecidos, como por ejemplo la chicha:

No, yo no hago chicha. Cuando era chica me hacían mosquear. Es meterle la harina y masticarla. Y eso no me gusta. Ella [su abuela] sabía preparar para agosto, Todosantos [...]. Yo por ejemplo me quedé de ese tiempo con picante de maíz, de mondongo, que es lo que más se cocina para Todosantos. Las empanadas, que son esas chiquititas, y después tenés que hacer, Todosantos, las comidas que le gustaban a la persona que falleció, esos platitos lo hacés. Y cuando sos nuevo, este año por ejemplo yo soy nuevo,⁵ entonces yo tengo que preparar...cordero...chiquitito y lo pongo debajo de la mesa. Cordero, asado, el pollo. Cuando es agosto igual, me gusta hacer guiso de trigo, picante de mondongo, locro, las empanadas. (Entrevista a Isabel Apaza, realizada el 26 de octubre de 2022).

Así, estas entrevistas nos brindaron una nueva mirada sobre los objetos cerámicos, vinculados a recetas, formas de cocinar y la relación con contextos festivos y celebratorios. Asimismo, nos plantea una alternativa a la concepción tradicional de los museos, pues en estos espacios familiares los objetos no están solamente expuestos, sino que participan de la vida familiar y comunitaria. Como señala Arnold (2017), a diferencia del mundo occidental, en el mundo andino los objetos son pensados como cargados de vida y agencia. Así, estos objetos cerámicos, conservados en espacios domésticos, vuelven cada año para cocinar y servir chicha, entre otras comidas y bebidas, y con ello se reactivan historias y memorias. Siguiendo a Elvira Espejo Ayca (2021), participan de una crianza mutua en donde son las comunidades las que definen a los objetos y los modos de conservarlos, exponerlos y usarlos. Sin duda, las entrevistas abrieron una línea que amerita seguir siendo explorada, pero, a los fines

5 "Ser nuevo" implica tener un familiar que falleció durante el último año. Durante los tres primeros años después de la muerte de una persona, las mesas de Todosantos se preparan mesas abundantes, con las comidas principales que le gustaban a la persona fallecida.

de nuestra investigación, nos permitieron trazar relaciones entre los objetos estudiados con otros que resultan centrales para comprender el rol de la cerámica en la identidad local.

Ceramista

Eusebia Reynaga es ceramista. Nació en Casira, pueblo ubicado en la Puna de Jujuy, muy cercano al límite con Bolivia. Se trata de un pueblo alfarero, uno de los pocos que quedan en el país. Aprendió a hacer cerámica desde pequeña, a los cinco años. Su abuela alfarera le dejó el oficio. De todas sus hermanas, ella fue la única que continuó con la práctica. Decidimos entrevistarla y mostrarle las piezas cerámicas del Museo Terry con el objetivo de sumar la mirada de alguien que sabe hacer este tipo de objetos.

Primero, nos contó algunos aspectos sobre el proceso de hacer una pieza cerámica. Lleva mucho tiempo, a veces hasta meses. Hay que buscar los materiales, la arcilla necesaria para preparar y armar las piezas y sus terminaciones. Después hay que conseguir los insumos para hornear. En el campo donde se crió no había electricidad ni gas. Había que buscar guano de llama, vaca u oveja, que utilizaban como combustible. Cuando la bosta se terminaba iban a la montaña a buscar la yareta, arbusto que abunda en esta zona. Nos contó que todas en su pueblo eran olleras, pero que ahora ya quedan pocas. Hacer cerámica es un proceso muy largo, que se define en el último paso, el horneado. En este paso final existe siempre la posibilidad de que se rompan, por lo que es un proceso muy angustiante. Como es una práctica antigua que se está olvidando gradualmente, Eusebia da talleres de cerámica en distintas partes del país, pero principalmente en Jujuy.

Mirando cada una de estas piezas reflexionó sobre las formas en que fueron confeccionadas, sus funciones y posibles usos. Surgió, así, el tema de las arcillas. Ella investiga sobre diferentes arcillas, que son la base de las piezas que confecciona. Una mala elección puede hacer que la producción se rompa durante el horneado. Al mirar las piezas cerámicas de esta investigación pudo decirnos de dónde se han extraído las arcillas para confeccionarlas. Nos comentó que son todas de la zona, al igual que los pigmentos usados para pintarlas. No todas las arcillas sirven para todos los objetos. Ella consigue las suyas en el cerro. Algunas se pueden comer, son las que no están contaminadas. Las arcillas tienen un sabor riquísimo, nos dice. ¿Será por eso que las comidas que se cocinan en ollas de barro tienen un sabor distinto de las que se cocinan en ollas de metal?

Considerando su mirada desde la práctica –el *saber hacer*–, nos planteó algunas líneas sobre piezas específicas de la colección. Por ejemplo, sobre la pieza antropomorfa (Pieza 16), nos mencionó que ella ha visto



FIGURA 8. Pieza 9 (izquierda) vinculada a la práctica cerámica de un niño o niña. Pieza 12 (derecha) asociada al hilado de lana mediante la *pushka*. Fotografías: Blas Moreau.

objetos similares en los campos cuando se hacen siembras o casamientos, y que este tipo de piezas son hechas para agradecer y para tomar chicha. Asimismo, nos brindó una mirada novedosa sobre otra de las piezas de la colección, la Pieza 9 (figura 8). Se trata de un recipiente pequeño con marcas de tizne en uno de sus costados. Al verla, rápidamente Eusebia nos refirió que, por su forma y algunos detalles de su realización, probablemente haya sido el producto de una instancia de aprendizaje por parte de un niño o una niña. Luego, al observar la Pieza 12, nos corroboró algo que nos habían sugerido en las entrevistas realizadas a arqueólogos y arqueólogas: se trata de una pieza que se utiliza para “*hacer bailar la pushka*” (figura 8). La *pushka* es un huso hecho de hueso o madera que sirve para hilar lana a través de giros que requieren de conocimiento y habilidad.

Así, la entrevista realizada a Eusebia nos dio la posibilidad de contar historias sobre la biografía de estos objetos específicos, más allá de su origen arqueológico. De repente, estos objetos sin contexto nos pueden hablar sobre las infancias del pasado (generalmente ausentes de las interpretaciones arqueológicas), así como de la relación entre cuencos cerámicos y el hilado de las lanas, es decir, el vínculo entre la alfarería y la ganadería.

Infancias

El trabajo que realizamos con las infancias surgió de los talleres que, de alguna manera, fueron el paso inicial de esta investigación. Entre marzo de 2022 y mayo de 2023 realizamos 20 talleres y actividades en

las escuelas rurales de La Banda, Huichaira y Juella (todas en el departamento de Tilcara), con las cuales el Museo Terry desarrolla su proyecto “Al otro lado del río”. También dimos talleres al grupo Terrycolas, que consiste en 15 chicos y chicas que asisten semanalmente al museo para realizar diversas actividades.

En 2022, el proyecto “Al otro lado del río” consistió en el desarrollo de actividades donde 110 niños y niñas, estudiantes de las escuelas rurales de la Quebrada de Humahuaca, se acercaron conceptual, científica y artísticamente a la noción de los objetos y cómo estos están relacionados con sus vidas cotidianas. Así, además de nuestros talleres de arqueología, se dictaron talleres de cerámica, mapeo, dibujo, textil y escritura. Estos talleres fueron coordinados por Virginia Chialvo (artista y coordinadora pedagógica del museo) y culminaron en una muestra llamada “Los objetos de nuestros afectos. Arqueologías de lo cotidiano”. Fue inaugurada en noviembre de 2022 y estuvo disponible hasta marzo de 2023. La característica principal fue que cada uno de estos niños y niñas prestó un objeto que estuvo expuesto junto con otros productos artísticos realizados por ellos. Asimismo, en la muestra se expusieron los tres objetos arqueológicos mencionados anteriormente, que compartieron vitrina con juguetes, libros y otros elementos prestados por las infancias.

Los talleres que dimos entre 2022 y 2023 siguieron un orden secuencial inspirado en la pedagogía que desarrollamos desde Arqueo-escuela (Pey et al., 2022). Los primeros fueron sobre la práctica de excavación propia de la arqueología, donde invitamos a las infancias a excavar en simuladores que nos permiten explicar la metodología con que se van registrando los hallazgos realizados (figura 9). Luego, dimos una serie de talleres orientados al análisis de laboratorio, junto con una actividad lúdica en la que las infancias representaron objetos e historias en paneles, utilizando técnicas del arte rupestre. Asimismo, fuimos organizando actividades a medida que surgieron interrogantes en nuestra investigación. Una de ellas consistió en que las y los Terrycolas buscaran y registraran todas las piezas cerámicas del museo, así como las representaciones que realizó Terry en sus pinturas.

Durante la muestra diseñamos distintas tarjetas con actividades para conocer la mirada de las y los visitantes del museo sobre las tres piezas arqueológicas expuestas. La actividad consistió en buscar las piezas y responder una pregunta por cada una: ¿por qué está rota?; ¿para qué se usaba?; imaginar y dibujar el resto de la pieza. Luego de completar la actividad, debían dejar las tarjetas en una olla, y se convirtieron en un gran conjunto de datos, interpretaciones y representaciones sobre estos objetos (figura. 10).



FIGURA 9. Talleres de excavación dictados por Arqueo-escuela en escuelas rurales de la Quebrada de Humahuaca.



FIGURA 10. Actividad desarrollada entre noviembre de 2022 y marzo de 2023 en el marco de la muestra "Los objetos de nuestros afectos. Arqueologías de lo cotidiano".



Finalmente, planteamos una actividad en la que la Pieza 16 –la pieza antropomorfa– fue modelo de las y los Terrycolas. La ubicamos en el centro de una sala y, a través de distintas técnicas, la dibujaron desde diferentes perspectivas. Estos dibujos formarán parte de una publicación editorial y actualmente se encuentran

expuestos en una muestra inaugurada en septiembre de 2023 con el objetivo de visibilizar estos objetos del Museo Terry.⁶

Luego de cada taller fuimos completando una bitácora, al modo de un diario de campo, donde registramos las interpretaciones e historias que nos contaron las infancias sobre la cultura material y su vinculación con el pasado y presente de la Quebrada de Humahuaca. Los resultados obtenidos son amplios y ameritan un análisis propio en otra publicación. Sin embargo, lo que nos interesa destacar es cómo los talleres fueron fundamentales para explorar la relación de las infancias locales con su pasado y sus relaciones con los objetos, dando cuenta de cómo los niños y niñas tienen un profundo conocimiento de su mundo. No solo son receptores sino, también, hacedores de conocimiento (Pey et al., 2022, p. 3). Sus relatos y narrativas sobre el pasado y el presente de los lugares que habitan son el producto de la articulación creativa de las historias que escuchan de sus padres, madres, abuelos y abuelas. Su mirada nos ayuda a reflexionar sobre nuestra propia práctica y, así como aprenden de nuestros talleres, sus interpretaciones nutren nuestro conocimiento sobre el mundo local.

Reflexiones finales

Cuando iniciamos nuestra investigación sobre los objetos cerámicos del Museo Terry, se trataba de objetos sin contexto, un concepto propio de la arqueología contemporánea. No se sabía nada sobre ellos. Había varias hipótesis —algunas lo continúan siendo—, pero ninguna había sido demasiado explorada. O bien, las búsquedas realizadas no habían arrojado demasiados resultados. No sabemos a ciencia cierta la procedencia de gran parte de los objetos. Frente a esta ausencia de contexto arqueológico, como su procedencia y el registro de su hallazgo, partimos de un interrogante principal: ¿qué preguntas sí podíamos hacerle a este conjunto de objetos y fragmentos cerámicos? Nuestra primera motivación fue reconstruir los caminos que atravesaron para conformar esta colección específica. En primera instancia, los fuimos agrupando cronológicamente. Algunos son claramente arqueológicos, de entre 800 y 1100 años de antigüedad. Otros son históricos, fueron confeccionados entre fines de siglo XIX y principios de siglo XX y pertenecieron a familias tilcareñas que podemos identificar a través de los relatos de su adquisición. Un

6 La muestra temporaria (disponible para su visita entre el 23 de septiembre y 23 de diciembre de 2023) se denomina “Objetos del pasado, historias del presente. Arqueologías de lo cotidiano” y reúne los resultados de la investigación desarrollada en el Museo Terry, muy vinculados con lo expuesto en este artículo.

número menor corresponde a piezas actuales, compradas en los últimos 10 o 20 años en Tilcara u otros lugares de Jujuy. Al reconocer lo diverso de la colección, tomamos la decisión de que todos, en conjunto, fueran el objeto de nuestra investigación.

Tras esta primera clasificación, pudimos acercarnos a distintas características sobre la conformación de la colección en sí, es decir, cómo estos objetos de diversas épocas y procedencias han pasado a formar parte del acervo del Museo Terry. Los objetos arqueológicos, por su parte, dan cuenta de un interés coleccionista por poseer piezas que han participado en eventos ceremoniales del pasado. De algunos de ellos (Piezas 1, 2, 3, 6, 8, 13 y 15), hemos podido reconstruir parte de su información arqueológica, es decir, su lugar de procedencia y una datación relativa que se desprende de la información obtenida a partir del análisis de piezas similares de las que sí se conoce el contexto (figura 11).

Los objetos históricos consisten en distintas piezas que conforman los *kits* chicheros (Piezas 4, 18, 19, 20, 21 y 22), aspecto vinculado con el interés estético del propio Terry por plasmar en sus pinturas la realidad cotidiana de Tilcara durante las primeras décadas del siglo XX (figura 12). De esta forma, los conjuntos arqueológicos e históricos pueden remitirse a la figura de Terry y los vínculos establecidos en Tilcara con los primeros arqueólogos y con los pobladores locales.

Finalmente, las piezas actuales (Piezas 5, 10, 14 y 17) dan cuenta de la identidad alfarera presente actualmente en la Quebrada de Humahuaca, donde distintos espacios institucionales son decorados con vasijas cerámicas con estilos diversos, generalmente para poner flores (figura 13).

Lo primero que notamos cuando comenzamos a investigar fue que la información estaba dispersa en distintos soportes y personas. Los documentos de los archivos nos permitieron acceder a la génesis y gestión



FIGURA 11. Objetos arqueológicos que forman parte del acervo patrimonial del Museo Terry, con una breve descripción. Fotografías de Blas Moreau.



Pieza 4
Jarra chichera, ca. Siglo XX. La pieza se encuentra barnizada. Aparece pintada en "Hacia la chichería y en "La enana Chepa con su cántaro".



Pieza 18
Virque que se utiliza para la preparación de la chicha, ca. Siglo XX.



Pieza 19
Vasija chichera, ca. Siglo XX. La pieza se encuentra barnizada. Aparece pintada en "Hacia la chichería".



Pieza 20
Cántaro chichero que fue propiedad de Juana Valdez, y luego adquirido por J.A. Terry. Aparece pintado en la obra "La enana Chepa con su cántaro"



Pieza 21
Virque que se utiliza para la preparación de la chicha, ca. Siglo XX.



Pieza 22
Tinaja que se utiliza para almacenar la chicha, ca. Siglo XX.

FIGURA 12. Objetos históricos que forman parte del acervo patrimonial del Museo Terry, con una breve descripción. Fotografías de Blas Moreau.



Pieza 5
Fijero realizado con molle, barnizado, cuya decoración suele asociarse a piezas actuales provenientes de Bolivia.



Pieza 10
Fijero actual realizado con molle, barnizado y reventado.



Pieza 14
Fijero actual, realizado con molle, que continúa en uso actualmente en el Museo Terry.



Pieza 17
Réplica actual de una vasija santamarina, realizada en Santa Fe.

FIGURA 13. Objetos actuales que forman parte del acervo patrimonial del Museo Terry, con una breve descripción. Fotografías de Blas Moreau.

de las instituciones, así como a parte de la historia de estos objetos, principalmente en torno a la relación con Terry y su resignificación en el contexto del arte, momento en que se transformaron en objetos-modelo que no solo están representados en algunas de sus pinturas (Piezas 4 y 19),⁷ sino que incluso presentan salpicaduras de pinturas modernas (Piezas 7, 11 y 16). Sin embargo, la información también estaba contenida en la memoria de distintos grupos locales que, directa o indirectamente, han estado vinculados a estos objetos: sus creadores, que si bien son anónimos han dejado marcas y estilos al crearlos; trabajadoras y trabajadores del museo que han estado en contacto con ellos a lo largo de 30 años; el *saber hacer* de la práctica alfarera, que permite identificar distintos aspectos de la materia prima y la manufacturación; infancias locales que son conocedoras del pasado de su paisaje y tienen sus propias formas de narrarlo y de habitarlo. Asimismo, pudimos reconstruir parte del contexto arqueológico de las piezas más antiguas. Fue así que terminamos generando una investigación polifónica, nutrida por distintos saberes y prácticas, aspecto que buscamos plasmar en las voces de las diferentes personas con las que dialogamos. Esto nos permitió identificar distintos relatos posibles que se desprenden de los objetos arqueológicos, como su relación con el hilado con *pushka* (Pieza 12) y con la posible manufactura por parte de un niño o niña (Pieza 9). Esta síntesis de los resultados obtenidos permite dar cuenta de cómo hemos podido reconstruir distintos contextos del total de las 22 piezas investigadas.

Todo este trabajo de investigación fue realizado con la colaboración de distintos sectores del Museo Terry, lo que lo convirtió en un trabajo interdisciplinario con cruces entre la arqueología, la antropología, la conservación, la archivística y el arte. Al tratarse de una investigación que se desarrolló en un museo nacional, hemos tenido que salir de los lugares tradicionales de la producción académica e idear nuevas formas para la presentación de los resultados, poniendo el foco en la divulgación. Fue así que algunas de estas piezas arqueológicas formaron parte de una exhibición inaugurada en noviembre de 2022, entre objetos prestados por infancias de la Quebrada de Humahuaca. Asimismo, hemos coordinado y curado una muestra en la que todos estos objetos fueron visibilizados en una de las salas del museo, junto con las narrativas que hemos relevado (Bruner, 1986). Por otra parte, desarrollamos un personaje en torno a la pieza 16 –la pieza antropomorfa–. Su nombre es

7 Estas piezas están representadas en los cuadros “La enana Chepa con su cántaro” (1923) y “Hacia la chichería” (1934), ambos autoría de José Antonio Terry. Por su parte, en el cuadro “En Semana Santa” (1936) se encuentran representados cuencos y cántaros que también remiten a objetos cerámicos de su colección.

Manka (olla en quechua) y no solo es la protagonista de la muestra que curamos, sino que también es uno de los personajes centrales de un libro de divulgación de la arqueología que está en proceso de maquetación, editado junto al Museo Terry y dedicado a infancias. Mencionamos estas instancias como distintos modos de llegar a nuestro objetivo principal, que fue visibilizar estos objetos cerámicos del museo, hasta ahora dispersos por la institución. Para ello, cabe destacar la cantidad de registros que hemos generado durante nuestra investigación. No solo registros fotográficos o audiovisuales, sino también escritos: el proyecto, informes, cédulas y fichas, así como la sistematización de los hallazgos y un diario de investigación al modo de un diario de campo etnográfico. Todos estos documentos han resultado en insumos valiosos que dan cuenta del proceso de la investigación.

Este fue el recorrido que realizamos para generar nuevos contextos de estos objetos sin contexto, trazando puentes que conectan el pasado con problemáticas del presente. Esto es posible gracias a las características materiales de los objetos: su permanencia hace que fluyan por las vidas de muchas personas, acumulando múltiples historias (Gosden y Marshall, 1999; Ingold, 2007). Partiendo de una perspectiva centrada en la relación dialéctica entre objetos y humanos, nos propusimos reconstruir la biografía cultural (Kopytoff, 1991) de algunos estos objetos cerámicos, como sucedió con las marcas que nos han permitido hablar del hilado tradicional, o de la manufacturación por parte de un niño o niña. Por otra parte, la historia de estos objetos dio lugar a interrogarnos por cuestiones como el resguardo del patrimonio, nuestro rol como divulgadores científicos, la memoria culinaria local y la historia de la arqueología.

Entonces, podemos afirmar que estos objetos, que se encontraban estáticos en vitrinas y oficinas, fueron adoptando nuevos contextos que les devolvieron el dinamismo propio de la vida con la que se considera a los objetos en el mundo andino (Arnold, 2017; Espejo Ayca, 2021). En esta línea, nuestra investigación estuvo centrada en los lazos y vínculos que estos objetos poseen con las comunidades locales y con distintos aspectos de su memoria social, apostando a pensarlos como patrimonios vivos, en el sentido desplegado por Segato (2021). Esta perspectiva crítica sobre el patrimonio es la que nos ha permitido articular distintas historias que surgen de estos objetos con aspectos vitales de las comunidades locales. Podemos traer como ejemplos la insinuación de que el cántaro de Juana Valdez (presente en el cuadro de la enana Chepa) es una evocación de su *tata*, que ciertos cuencos son utilizados para que la *pushka* baile, o que entre las piezas hay una que fue matada intencionalmente. Todos estos constituyen lazos que desdibujan las fronteras

(tan marcadas en el mundo occidental) entre objeto y sujeto, y permiten pensar en objetos con atribuciones subjetivas, es decir, con vidas y biografías a través de las cuales han tejido relaciones que modificaron (y acumularon) sentidos y significados divergentes.

Las preguntas formuladas desplegaron narrativas diversas sobre estos objetos, que fuimos articulando en historias del presente. Historias que se siguen acumulando, puesto que estos objetos continúan siendo el foco de actividades con distintos grupos sociales que habitan o visitan esta región. Historias que añaden capas de significado, nuevos contextos para estos 22 objetos y otros tantos fragmentos que conforman el patrimonio cerámico del Museo Terry. Una colección privada de objetos reunidos por diferentes personas en distintos momentos del pasado y que hoy son un bien público, con historias que se conectan con la identidad y la historia local.

Referencias bibliográficas

- Acuto, F., y Franco Salvi, V. (2015). Introducción: arqueología y mundo material. En F. Acuto, y V. Franco Salvi (Eds.), *Personas, cosas, relaciones. Reflexiones arqueológicas sobre las materialidades pasadas y presentes* (pp. 9-33). Abya Yala.
- Appadurai, A. (1991). Introducción: las mercancías y las políticas de valor. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 17-88). Grijalbo.
- Arnold, D. (2017). Hacia una antropología de la vida en los Andes. En H. Galarza Mendoza (Ed.), *El desarrollo y lo sagrado en los Andes* (pp. 11-40). ISEAT.
- Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana*, 3, 1-10. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3
- Bruner, E. (1986). Experience and its expressions. En V. Turner, & E. Bruner (Eds.), *The Anthropology of Experience* (pp. 3-30). University of Illinois Press.
- Bugallo, L., y Nielsen, A. (2018). La gestación de una identidad. Un museo de arqueología en el tejido social surandino. *Estudios sociales del noa*, 21, 17-20. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/8892>
- Clifford, J. (1999). Los museos como zonas de contacto. En J. Clifford, *Itinerarios Transculturales* (pp. 233-271). Gedisa.
- Delfino, D. (1998). *Subprograma de desarrollo turístico: los Museos Integrales en la puna catamarqueña (Argentina)*. Congreso de Desarrollo Regional, Catamarca.
- Espejo Ayca, E. (2021). Decolonialidad y patrimonio. Parte 2. En A. L. Elbirt, y J. I. Muñoz (Comps.), *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp. 165-180). Ministerio de Cultura de la Nación.
- Gnecco, C. (2009). Caminos de la Arqueología: de la violencia epistémica a la relacionalidad. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 4(1), 15-26. <http://scielo.iec.gov.br/pdf/bmpegech/v4n1/v4n1a03.pdf>
- Gosden, C., & Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology*, 31(2), pp. 169-178. <https://www.jstor.org/stable/125055>
- Haber, A. (1994). Supuestos teórico-metodológicos de la etapa formativa de la arqueología de Catamarca (1875-1900). *Publicaciones del CIFYH*, 47, 31-54.
- Hodder, I. (2011). Human-thing entanglement: towards an integrated

- archaeological perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17(1), 154-177. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2010.01674.x>
- Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, 14(1), 1-16. <https://doi.org/10.1017/S1380203807002127>
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). Grijalbo.
- Laguens, A. (2015). Unstable Contexts: Relational Ontologies and Domestic Settings in Andean Northwest Argentina. En B. Alberti, A. Jones, & J. Pollard (Eds.), *Archaeology after interpretation. Returning materials to archaeological theory* (pp. 97-114). Routledge.
- Mancini, C. E., y Tommei, C. I. (2012). Transformaciones de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy) en el siglo XX. Entre destino turístico y bien patrimonial. *Registros*, 9, 97-116. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/86>
- Nastri, J. (2004). La arqueología argentina y la primacía del objeto. En G. Politis, y R. Peretti (Eds.), *Teoría arqueológica en América del Sur 3* (pp. 213-231). Incuapa.
- Noceti, I. (2012). Transformaciones recientes en el paisaje urbano del pueblo de Tilcara. *Revista Electrónica Diseño Urbano & Paisaje*, 9(23), 1-29. http://dup.ucecentral.cl/pdf/23_transformaciones_tilcara.pdf
- Petit, F., y Carreras, J. (2023). La relación entre objetos y contextos en Arqueología: entrevista al Dr. Axel Nielsen. *Práctica Arqueológica*, 6(1), 57-64. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7863482%20>
- Pey, L., Carreras, J., Eguía, L., Petit, F., Bocelli, S., Carranza, E., Gentile, M. C., Orsi, J. P., y Tulissi, L. (2022). Arqueo-escuela: reflexiones tras cinco años de divulgación en Arqueología. *Práctica Arqueológica*, 5(1), 1-18. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6727545>
- Podgorny, I. (2008). Los medios de la arqueología. *Redes*, 14(28), 97-111. <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/460>
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 17-35. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/issue/view/371>
- Pupio, M. A. (2005). Coleccionistas de objetos históricos, arqueológicos y de ciencias naturales en museos municipales de la provincia de Buenos Aires en la década de 1950. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 12, 205-229.
- Ramundo, P. (2007). Los aportes de los investigadores pioneros a la arqueología del Noroeste argentino. *Temas de Historia Argentina y Americana*, 11, 179-218. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10745>
- (2021). Eduardo Casanova: sus teorías y métodos arqueológicos para

- el estudio del Sector Norte de Quebrada de Humahuaca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 46(1), 57-75. <https://revistas.unlp.edu.ar/relaciones/article/view/12722>
- Ratto, N., y Basile, M. (2020). Articulando saberes: el aporte de las colecciones particulares a los proyectos de investigación. *Revista del Museo de la Plata*, 5(1), 234-245. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/2375>
- Rivet, M. C., y Barada, J. (2018). "Un museo para nosotros". Experiencia de construcción y desarrollo de un espacio cultural en una comunidad aborigen (Coranzulí, provincia de Jujuy, Argentina). *Arquitecturas del sur*, 36(53), 74-89. <https://doi.org/10.22320/07196466.2018.36.053.06>
- Salerno, V. M. (2018). Testimonios que nos da la tierra. Apropiación de objetos arqueológicos en la provincia de Buenos Aires, Argentina. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 31, 89-107. <https://doi.org/10.7440/antipoda31.2018.05>
- Saletta, M. J. (2010). La primacía del objeto en la práctica arqueológica en las fotografías tomadas durante los trabajos de campo en el NOA (1905 a 1930). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 35, 219-244. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20941>
- Segato, R. (2021). Decolonialidad y patrimonio. Parte 1. En A. L. Elbirt, y J. I. Muñoz (Comps.), *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp. 155-163). Ministerio de Cultura de la Nación.
- Soneira, I. (2022). De viudas y archivos: A propósito de la producción de los fondos Ricardo Carpani y Rodolfo Kusch. *Anuario TAREA*, 9, 100-120. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1273>
- Vaquer, J. M., Petit, F., y Di Tullio, M. (2020). Prácticas, narrativas y temporalidad en Cusi Cusi (Rinconada, Jujuy): una mirada hermenéutica. *Andes*, 31(1), 1-31. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s16688090/5jk5hm28b>
- Zafra de la Torre, N. (2017). El registro arqueológico como patrimonio histórico. *Complutum*, 28(1), 23-35. <https://doi.org/10.5209/CMPL.58421>

Biografía de lxs autorxs

Jesica Carreras. Doctora en Arqueología por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, estudiando temáticas vinculadas a la cocina y la comida en la Puna de Jujuy.

Facundo Petit. Doctor en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, estudiando temáticas vinculadas a la religiosidad y las celebraciones comunitarias en la Puna de Jujuy.

The image features a red, textured background that resembles stone or wood grain. A large white rectangular area is positioned on the right side of the image, containing the text 'OTROS ARTÍCULOS'.

OTROS ARTÍCULOS

Dias Scarelli, Rafael. "A los defensores del Perú y de la América": Monumento Dos de Mayo (1874) en Lima", *TAREA*, 10, (10), pp. 144-187.

RESUMEN

Este artículo busca analizar los significados del Monumento Dos de Mayo, inaugurado en Lima en 1874, obra del escultor Louis León Cugnot y del arquitecto Edmond Guillaume, ambos franceses. Por un lado, nuestra propuesta es recorrer la trayectoria de construcción del monumento, señalando sus cambios y resignificaciones. Por otro, buscamos también hacer un análisis formal de este conjunto escultórico, con la identificación de los diálogos que establece con el arte europeo decimonónico, así como el repertorio clásico. Para ello, nos apoyamos en una gran variedad de fuentes, como la correspondencia entre las autoridades peruanas en América y Francia y los artículos publicados en periódicos de los dos países.

Palabras clave: Monumento Dos de Mayo; Lima; escultura pública; Combate de Callao

"A los defensores del Perú y de la América": The Monument Dos de Mayo (1874), Lima

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the meanings of the Monument Dos de Mayo, inaugurated in Lima in 1874, a work carried out by the sculptor Louis-Léon Cugnot and the architect Edmond Guillaume, both French. On the one hand, our proposal is to retrace the trajectory of the monument's construction, pointing out its alterations and resignifications. On the other hand, we also seek to make a formal analysis of this sculptural ensemble, identifying the dialogues it establishes with European art of the 19th century, as well as with the classical repertoire. To this end, we rely on a wide variety of sources, such as correspondence between Peruvian authorities in America and France and articles published in newspapers of both countries.

Keywords: Monument Dos de Mayo; Lima; public sculpture; Battle of Callao

Fecha de recepción: 11/05/2023

Fecha de aceptación: 30/06/2023

“A los defensores del Perú y de la América” Monumento Dos de Mayo (1874) en Lima

Rafael Dias Scarelli

Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil
rafael.scarelli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

El título elegido para este artículo –“a los defensores del Perú y de la América”– es la primera frase que se lee en la placa dedicatoria de uno de los más grandes monumentos escultóricos de Lima. Se trata del Monumento Dos de Mayo, obra de dos artistas franceses, el escultor Louis-Léon Cugnot (1835-1894) y el arquitecto Edmond Guillaume (1826-1894). Este es el tercer monumento público inaugurado en la capital peruana, en julio de 1874, antecedido por la estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar (1859) y por la estatua del almirante Cristóbal Colón (1860).¹ Lejos de una simple retórica discursiva, esas palabras traducen la amplia escala espacial que se pretendió dar al episodio histórico celebrado por el monumento, el Combate de Callao, librado el 2 de mayo de 1866, en el cual una alianza de cuatro repúblicas sudamericanas enfrentó a la escuadra naval española en las cercanías del puerto peruano.

Lo llamativo de esta obra es que incluye representaciones alegóricas de los países vecinos, aspecto no muy común en el conjunto de la escultura pública latinoamericana

¹ Además de los dos monumentos señalados, es importante mencionar a la serie de esculturas destinadas a la *Alameda de los Descalzos*, que representan a los signos del zodiaco y dioses griegos (Vifian, 2014, pp. 82-87).

decimonónica debido al nacionalismo que enmarcó a dichos proyectos en la región.² Alrededor del pedestal se encuentran cuatro estatuas de bronce que representan a las repúblicas del Perú, de Chile, del Ecuador y de Bolivia, que hicieron parte de la alianza arriba citada. Aunque la estatua del Perú esté en posición destacada frente a las demás en la parte frontal, podemos decir que las cuatro están en pie de igualdad: poseen las mismas dimensiones, ocupan espacios equivalentes, y todas ellas son representadas por figuras femeninas acompañadas por atributos que las caracterizan. El discurso de la placa dedicatoria de la obra encuentra su síntesis en la inscripción “unión americana”, insertada en los ángulos del pedestal.

Este trabajo busca revisar la trayectoria de construcción del Dos de Mayo, y la analiza dentro de la retórica americanista sostenida por el Perú a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX. Nuestro objetivo es desvelar cómo la obra sufrió un proceso de metamorfosis de sentido, una vez que fue pensada originalmente en otros términos, que no incluían las estatuas de los países aliados. Por otro lado, pretendemos también hacer un análisis formal del monumento a partir del rescate de las referencias visuales movilizadas por el escultor francés para representar a las naciones aliadas. Finalmente, buscamos señalar cómo la retórica americanista difundida por esta obra, que valoriza la alianza del Perú con sus vecinos, cedió lugar a la animosidad de la Guerra del Pacífico (1879-1883), iniciada solamente cinco años después de la inauguración, y que enfrentó en el campo de batalla a los antiguos aliados.

El Monumento Dos de Mayo (figura 1) ya ha sido tema de numerosas publicaciones. Los primeros textos tuvieron un carácter conmemorativo, como el volumen editado por la Sociedad “Fundadores de la Independencia” (1941) en el 75° aniversario del combate. La primera investigación científica que destacamos es el estudio de Alfonso Castrillón (1991, pp. 325-385), que se dedicó al conjunto de la escultura pública y funeraria de Lima, sin profundizar en esta obra. Años después, Natalia Majluf (1994) publicó *Escultura y espacio público*, que podemos considerar el primer trabajo de realce sobre el Dos de Mayo. La autora revisó la documentación disponible en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y localizó la correspondencia epistolar

2 Tal vez lo que más se asemeja al monumento limeño en el sentido de incluir representaciones de otras naciones americanas sea el Mausoleo de San Martín, del escultor Carrier-Belleuse, emplazado en el centro de la capilla de Nuestra Señora de la Paz de la Catedral de Buenos Aires. Según Erika Loíacono, “este escultor francés ideó un pedestal coronado por un sarcófago y rodeado por las esculturas de Argentina, Perú y Chile”. Así como el monumento Dos de Mayo, las figuras femeninas que alegorizan los tres países están acompañadas de atributos que las caracterizan (Loiácono, 2020, pp. 81-83).



FIGURA 1. Eugenio Courret, *Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo* (obra de Louis-Léon Cugnot, escultor y Edmond Guillaume, arquitecto), c. 1874, fotografía: sepia; 314 x 251 mm. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Fuente: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805> (acceso 10/05/2023).

entre las autoridades peruanas en París –donde la obra se construyó– y en Lima. Milton Godoy (2011, pp. 287-327; 2017, pp. 95-119) es autor de artículos que analizan el destino de una de las partes del monumento, la primera versión de la estatua de la Victoria que lo corona. A su vez, Rodolfo Monteverde (2019, pp. 39-75) asumió una perspectiva bastante semejante a la nuestra: analizar la obra encargada por el gobierno peruano como un símbolo americanista. Este último trabajo tuvo una nueva

versión como capítulo del libro *Monumentos en el Bicentenario*, primer volumen ya publicado de una colección organizada por la Municipalidad de Lima (2022, pp. 495-520).

Sin embargo, hasta la publicación de la Tesis de Maestría del autor (Scarelli, 2019), todavía no se habían desarrollado investigaciones que examinaran con profundidad la trayectoria de edificación de la obra, sus vicisitudes y cambios de ruta. Tampoco se había realizado un análisis más detallado de sus grupos escultóricos y que señalara sus apropiaciones del repertorio clásico y de la escultura pública europea contemporánea a los artistas. La propuesta de este artículo es volver a explorar estos temas a través de una expansión y actualización de esa reflexión.

De José Gálvez a la alianza americana: metamorfosis de un monumento

El Combate de Callao, librado el 2 de mayo de 1866, uno de los últimos enfrentamientos bélicos de la guerra hispano-sudamericana, tiene su origen en una combinación de múltiples factores.³ Por un lado, el hecho de que hasta aquellos años el reino de España todavía no había reconocido la independencia peruana, proclamada por José de San Martín en 1821. Dicha situación despertaba en los peruanos –y americanos en general– el temor de intentos de recolonización por parte de las antiguas metrópolis europeas, lo que no parece infundado cuando recordamos la intervención francesa en México a partir de 1862. Por otro lado, hay que citar el tratamiento dispensado a los españoles en el Perú después de la emancipación, como ejemplo de las confiscaciones de bienes promovidas por el ministro de San Martín, Bernardo Monteagudo. Dichas tensiones encontraron su punto de ebullición cuando una escuadra militar española, que acompañaba a la *Comisión Científica del Pacífico*, capturó las islas Chincha en abril de 1864, en respuesta a la inacción de la justicia peruana frente a la llamada “Riña de Talambo” –conflicto entre un hacendado local y los peones de origen vasca que trabajaban en su hacienda, que tuvo lugar en 1863–. Las islas en cuestión se destacaban en la producción del guano, principal artículo de exportación peruano en aquel entonces.

Al principio, el gobierno peruano liderado por Juan Antonio Pezet intentó negociar, mientras buscaba adquirir materiales bélicos en Europa para reforzar sus posiciones. Dichas negociaciones se encaminaron hacia

3 En Perú, el historiador Jorge Basadre hizo un relato bastante pormenorizado en su clásico *Historia de la República del Perú* (1946), que cuenta con numerosos volúmenes. Podemos citar también el relato más panorámico de Marcos Cueto y Carlos Contreras (2007).

el acuerdo de paz Tratado de Vivanco Pareja, que establecía condiciones más favorables a los españoles para la desocupación de las islas. Sin embargo, una sublevación militar en Arequipa, liderada por el coronel Mariano Ignacio Prado, se movilizó contra el tratado y alcanzó el poder, con la destitución de Pezet del mando político en noviembre de 1865. Mientras tanto, Chile, que seguía de cerca la presencia de los españoles en el Pacífico, ya había declarado guerra a España. Los dos países sudamericanos establecieron una alianza militar contra España, a la cual se sumaron Bolivia y Ecuador, lo que dejó a la escuadra enemiga destituida de un puesto en tierra para abastecerse de carbón y otras provisiones a lo largo de casi todo el Pacífico Sur.

En el Combate de Callao, las fuerzas peruanas lograron resistir al ataque, después del cual los navíos españoles se retiraron de la región. Dicha situación favoreció la retórica triunfalista de los peruanos, que se presentaron como los responsables por la victoria final conquistada frente a los invasores. Sin embargo, en el bombardeo murió el entonces secretario de Guerra del Perú, coronel José Gálvez, en la explosión de la Torre de la Merced, donde estaba posicionado.

Al día siguiente, el 3 de mayo de 1866, el presidente coronel Mariano Ignacio Prado promulgó el decreto que es el punto de partida para la obra escultórica aquí analizada. Sin embargo, al leerlo verificamos que no se trata del mismo monumento inaugurado casi diez años después. No se habla allí de "las repúblicas aliadas", sino específicamente del fallecido Gálvez, rápidamente convertido en héroe nacional. El segundo artículo determinaba que "*en la cúspide del monumento se colocará el busto del secretario de la Guerra, coronel D. José Gálvez*, y en los lugares convenientes, por orden de sus graduaciones, los nombres de todas las víctimas de este memorable día" [énfasis agregado] (El Peruano, 1866).⁴

Aunque el monumento estaba destinado a conmemorar el "hecho de armas del 2 del presente" en general, solamente una persona era nombrada: el coronel-mártir, que recibía un sitio de honor en la cúspide de la futura obra. No obstante, junto con los documentos que testimonian la construcción del monumento vemos que tiene lugar una metamorfosis de sentido. El monumento deja de estar concentrado en la persona del ministro para dar énfasis a la noción del triunfo como una victoria colectiva de la nación peruana y de las repúblicas aliadas.

El primer cambio surge poco tiempo después del primer decreto presidencial, cuando el secretario de Gobierno José María Quimper en carta dirigida al secretario de Relaciones Exteriores Toribio Pacheco el

4 Para leer el decreto del 3 de mayo de 1866 completo, ver el Anexo I.

26 de junio de 1866, le transmitió las bases para un concurso destinado a la construcción de la obra. Además de determinar que Pacheco ordenara la convocación del certamen en París, la misiva de Quimper incluye, por primera vez, a las repúblicas aliadas: “En la base se colocarán cuatro estatuas, de pie o sentadas, representando a las cuatro repúblicas aliadas; es decir, al Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador”. A su vez, Gálvez mantuvo su posición destacada al determinarse que “en la cúspide del monumento se colocará la estatua del coronel Gálvez, secretario de Guerra” (Carta de José Quimper a Toribio Pacheco, 1866).

Quimper establecía los premios a los vencedores y definía al pintor de historia suizo Marc Gleyre como el presidente de la futura comisión juzgadora de los proyectos.⁵

Fue precisamente gracias a la influencia de Gleyre que el más importante cambio tendría lugar. Tras reunirse con Numa Pompilio Llona, comisionado por el gobierno peruano para gestionar la ejecución del proyecto en Francia, le ofreció una serie de sugerencias de modificaciones en las bases del concurso. Para Gleyre, mantener al coronel en la cúspide del monumento podría generar una tensión visual entre el héroe individual y la victoria como un triunfo de la nación y sus aliadas. Llona luego transmitió las sugerencias de Gleyre al gobierno en una carta escrita en noviembre 1866:

Además de ese inconveniente que pudiera llamarse político, encuentra también otro artístico: cree que si se colocara la estatua del ministro Gálvez en la cúspide del monumento, se faltaría a la unidad, ley primordial de todas las bellas artes: no sería ya uno, sino que serían dos los asuntos principales del monumento: la glorificación del hecho colectivo, nacional, de la memoria del 2 de mayo, y el apoteosis del heroísmo individual del ilustre Gálvez; esos dos asuntos principales se embarazarían recíprocamente, o más bien el hecho nacional sería dominado y en cierto modo absorbido, por el hecho individual, aunque altamente glorioso. (Carta de Numa Llona a José Quimper, 1866)

Como solución, el artista proponía la instalación del busto de Gálvez “en el frente del monumento” —es decir, fuera del conjunto principal—. Luego de acoger las sugerencias del suizo, el secretario Quimper firmó un decreto que determinaba que la comisión debía definir el sitio más apropiado para incluir la figura del coronel (El Peruano, 1867).

No obstante, la convocatoria del concurso, publicada en los periódicos franceses a fines de 1867 no resolvió esta cuestión.⁶ En ella se definió que los proyectos debían presentar cuatro estatuas, de pie o sentadas,

5 Majluf (1994, p. 44) señaló que Gleyre había sido el maestro del pintor peruano Francisco Laso en los años 1840, lo que podría explicar su elección para presidir la comisión.

6 Ver: La Chronique des Arts et de la Curiosité, 1867, pp. 260-261. Anexo II.

con el doble del tamaño natural, que representaran a las cuatro repúblicas aliadas. También debían contener “el busto o la estatua del coronel Gálvez, ministro de Guerra, que dirigió la defensa del Callao y que murió durante el combate”. Mientras el formato de las representaciones alegóricas de los aliados está bien definido y destacable –estatuas del “doble del tamaño natural”– la figura de Gálvez no lo es –ni siquiera define si sería un busto o estatua–.

Dicha tensión respecto a la figura de Gálvez se mantuvo y se hizo presente en las propuestas enviadas al concurso. Después de la publicación de las bases se inscribieron 28 proyectos –los de autoría conocida eran todos europeos–, los cuales fueron expuestos en el Palacio de las Industrias de París en febrero de 1868. De dicha exposición se conserva un grabado, firmado por Jules Gaildrau (1816-1898) y publicado en el periódico *L'Illustration*, donde se ven las maquetas admiradas por el público (figura 2).⁷

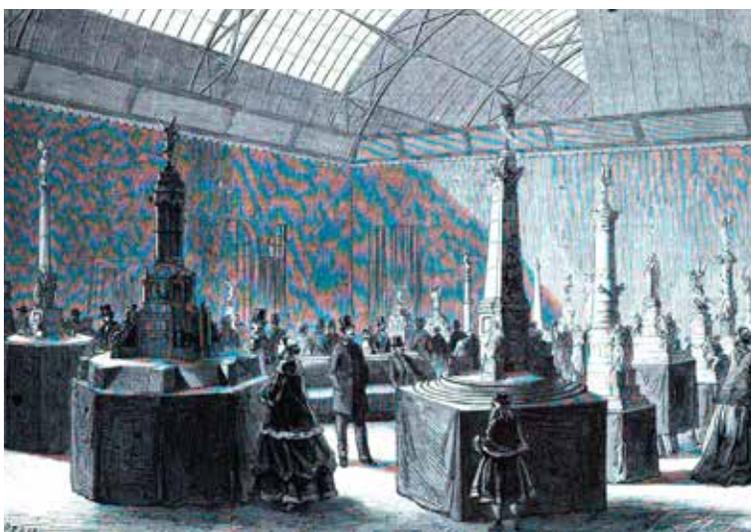


FIGURA 2. Jules Gaildrau. *Concours universel de projets pour le monument à élever en mémoire du Combat du Callao* (exposición de los proyectos para el Monumento Dos de Mayo), 1868. Publicado en: *L'illustration*, París, 29 de febrero de 1868, p. 137. Fuente: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901501231_4996&view=1up&seq=149&size=150 (acceso 11/05/2023).

⁷ Dicho grabado ya había sido presentado por Natalia Majluf (1994), aunque sin información sobre su autoría.

Se nota que la mayoría de los artistas recurrió a una columna completada con un motivo alegórico. En dicha publicación el cronista acusó a algunos de los participantes de no haber comprendido el lugar marginal tendría Gálvez en el conjunto:

Varios de ellos parecen haber dado excesiva importancia a la figura del coronel Gálvez. Cuando se consideran las circunstancias que siguieron al bombardeo del Callao, cuando se piensa en el esfuerzo colectivo que improvisó la victoria del 2 de mayo, se llega al convencimiento de que, a juicio de los organizadores del concurso, el monumento debía erigirse mucho menos en memoria del coronel que en homenaje a la nación que, con su ímpetu, silenció los cañones de la flota enemiga. *Se trataba de glorificar, no el valor de un hombre, sino la victoria de un pueblo* [Énfasis agregado]. (*L'illustration*, 1868, p. 138)⁸

La opinión del articulista se mostró luego alineada con las expectativas de la comisión presidida por el pintor Gleyre.⁹ El ministro plenipotenciario del Perú en Francia, Francisco Rivero, envió una carta al gobierno peruano que incluía la transcripción del Acta de los Jurados, elaborada tras la reunión del comité juzgador el 24 de febrero de 1868. En este documento, escrito en francés, la comisión explicitó los criterios movilizados para rechazar algunos proyectos, una fuente documental muy preciosa para analizar lo esperado en la representación de la obra. Los jurados coincidieron explícitamente con la crítica formulada en *L'illustration* al considerar que:

1º Que aquellos monumentos que parecen elevarse menos a la victoria del Perú que en memoria del coronel Gálvez, no responden al espíritu del programa;
2º Que la disposición en diagonal de las figuras de las cuatro repúblicas no responde a las necesidades del programa porque, primero, se presentan en posición accesoria y, segundo, el Perú no ocupa el lugar principal. En consecuencia, se eliminan los números 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28; y se mantienen los números 5, 11, 13, 14, 17, 21, 26. (Carta de Francisco Rivero al MRE, 1868)¹⁰

Al leer el fragmento se concluye que la preocupación de los jurados no era solamente evitar que la imagen de Gálvez se sobrepusiera a la representación de la alianza, sino también que se garantizara el

8 Todas las traducciones son propias a menos que se indique lo contrario.

9 El jurado estaba compuesto también por Eugène Violet-le-Duc y Jacques Félix Duban, ambos arquitectos y miembros del Instituto de Francia; Eugène Guillaume, escultor miembro del Instituto y director de la Escuela de Bellas Artes; Jean-Joseph Perraud, escultor miembro del Instituto.

10 Hay un error en la transcripción del acta hecha por Rivero, ya que el proyecto n. 13 aparece entre los rechazados y también entre los mantenidos, mientras el n. 15 no se menciona.

protagonismo del Perú. De esta manera, aunque las estatuas de los países aliados debían estar en "igualdad"—todas hechas con el mismo material, representadas con el mismo tamaño— la idea era que el Perú destacara al liderar el bloque de aliados. Esa preocupación también es señalada en el Acta para justificar la elección del vencedor:

El Jurado dio por unanimidad el Primer Premio al nº 21, aplaude la forma en que el programa ha sido entendido y presentado por el autor del proyecto. El conjunto tiene grandeza, la proporción de las figuras con la arquitectura es excelente. Los hechos se presentan con precisión y energía. *El Perú colocado al frente, lucha solo, mientras las repúblicas aliadas agrupadas detrás de él, le ofrecen la ayuda de sus armas y sus finanzas. A los pies del Perú, el coronel Gálvez hace por su país el sacrificio de su vida.* La victoria que corona el monumento está en un movimiento entusiasta [...] [Énfasis agregado].

Aquí se explicitan también las demás soluciones encontradas por el proyecto vencedor para resolver la tensión entre Gálvez y la alianza americana: incluir una estatua de la Victoria en la cúspide de la columna, alegorizando el 2 de mayo como un triunfo colectivo, y la figura del secretario de Guerra a los pies de la estatua del Perú. Es curioso subrayar que dichas soluciones fueron adoptadas también por los proyectos premiados con el segundo y tercer puestos, representados en el álbum de grabados del arquitecto E.-F. Le Preux (1874, *planches* 1 a 3), localizado por Monteverde (2019, p. 50).¹¹ Por ende, el coronel-mártir, que al principio debía ocupar la cúspide, pasaba entonces al pedestal en una posición agónica, como la de quien "hace por su país el sacrificio de su vida". El eje temático de la obra tuvo un desplazamiento al dejar de enfocar al ministro, sin excluirlo, para destacar a la dimensión colectiva, peruana y americana del triunfo.

En el decreto del 3 de mayo, que definió la construcción del monumento, el lugar destacado de Gálvez se comprende como un esfuerzo del presidente Prado de homenajear a la actuación de su propio gobierno en el conflicto, ya que Gálvez fue parte de su gabinete ministerial. A su vez, la decisión posterior de incluir a las repúblicas aliadas, ampliando el objeto del homenaje, que antecedió a las sugerencias del pintor Gleyre, correspondió al deseo de afirmar el protagonismo regional del Perú al colocarlo como líder de la alianza que derrotó a los españoles. Dicha dimensión estuvo presente desde el inicio, pues ya en el primer decreto se interpreta el resultado del combate como "la salvación de la honra del Perú y de la América".

11 Sin embargo, a diferencia del primero y del segundo premios, el tercer colocado representó a Gálvez no en una estatua, sino en un medallón insertado en el pedestal.

Sin embargo, la presencia de Gálvez en el Dos de Mayo sufrió nuevos sobresaltos. El 21 de abril de 1868, Antonio Gutiérrez de la Fuente, ministro de Gobierno del nuevo presidente Pedro Diez Canseco, firmó un nuevo decreto que cambiaba el contenido del monumento. Después de subrayar que la obra estaba destinada a homenajear un combate en el cual habían luchado y perecido un gran número de “valerosos peruanos”, se disponía que, “al ejecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal” (El Peruano, 1868).¹² Esto significaba, en verdad, la exclusión de la estatua de Gálvez.

Para comprender dicho aspecto, se debe tener en cuenta que el nuevo presidente Diez Canseco era un adversario político de su antecesor, el coronel Prado, de cuyo gobierno Gálvez había hecho parte como su secretario de Guerra. Diez Canseco había apoyado la sublevación que derrumbó al gobierno de Pezet, y asumió la presidencia del país tras la deposición del ex mandatario, de quien era vicepresidente. Sin embargo, delante de su postura vista como inoperante frente al enemigo —evitó hacer una declaración de guerra a España y optó por convocar elecciones para el Parlamento— el Ejército lo depuso del sillón presidencial y entregó el mando al líder de la sublevación, el coronel Prado. Este último estuvo a la cabeza del gobierno peruano durante el Combate de Callao y siguió gobernando el país, primero en condición de dictador y luego de presidente constitucional, hasta una nueva revolución en Arequipa a comienzos del año de 1868, ahora conducida por el mismo Diez Canseco. Una vez que el coronel Gálvez fue parte del ministerio de Prado, su exclusión del conjunto escultórico respondió claramente al deseo de Diez Canseco de minimizar la importancia de las acciones emprendidas por el gobierno de su adversario en la resistencia, subrayando el 2 de mayo como un hecho colectivo sin espacio para tributos personales.

No obstante, las intenciones de Diez Canseco al respecto pronto se vieron frustradas. Tres días después de su salida de la presidencia, el 5 de agosto de 1868, el escritor y entonces senador por Loreto, Ricardo Palma, presentó en el Senado una proposición para suspender el decreto de abril, que fue admitida y pasada a la Comisión de Guerra de la casa (Diario de los Debates del Senado, 1868a, pp. 6-7). Pocos días después llegaron al plenario del Senado dos resoluciones salidas de la comisión, ambas favorables a la propuesta de Palma, pero con discursos distintos. La primera, firmada por los senadores Juan Salaverry y Manuel Álvarez Calderón presentaba un texto más conciliador, mientras que la segunda, firmada por Pedro Cisneros, contenía un tono más crítico al presidente

12 Para leer todo el decreto, véase el Anexo III.

Diez Canseco, que lo calificaba de “mano mezquina” por su decreto de abril. Con la defensa de la posición de Cisneros, Palma ponderó que Gálvez ni siquiera ocupaba un lugar destacado en el monumento:

Tengo en mano la tarjeta del monumento que se está construyendo en París. La figura del coronel Gálvez está al pie del monumento, y domina el obelisco, una fama que representa la victoria. ¿Qué tiene de personal ese monumento, cuando en la cúpula está representada la gloria, que es una alegoría que no tiene nada de individual? (Diario de los Debates del Senado, 1868b, p. 38)

Frente a la indefinición de la presencia del coronel en el monumento, los artistas vencedores, Cugnot y Guillaume, fijaron con el comisionado Llona una cláusula adicional al contrato, firmado el 12 de octubre de 1868, que establecía la suma extra de 20 mil francos en caso de que la estatua del coronel fuera nuevamente incluida en el conjunto.¹³ El 29 de enero de 1869 fue promulgada la Resolución Legislativa que restablecía la figura del coronel y derogaba el decreto del gobierno Diez Canseco. Sin embargo, el 26 de agosto de 1870 la autorización finalmente fue remitida para el cumplimiento de la cláusula adicional (Carta de Manuel de Santa María al MRE, 1870). Gálvez recuperaba, así, su lugar al pie de la estatua del Perú.¹⁴

Por todo lo mencionado, se pone de manifiesto que el carácter americanista del monumento, aunque presente desde su inicio, fue afirmándose gradualmente, y conformó un proceso de construcción simbólica en el que intervinieron otros actores, como el pintor Gleyre, responsable de sugerir que el coronel no apareciera en la cúpide del futuro monumento.

13 La cláusula adicional fue transcrita en una carta de Llona al Ministro de Gobierno en julio de 1870. La suma extra era necesaria porque, según Llona, para reemplazar la estatua de Gálvez, en atención al decreto de abril, los artistas ya habían arreglado el dorado de la estatua de la Victoria y la inclusión de nuevos bajorrelieves a los dos originalmente establecidos en las bases del concurso (anexo II), trabajos que estaban muy adelantados y no podían ser suprimidos.

14 Discordamos de la reflexión propuesta por Monteverde en su análisis del Dos de Mayo, incluida en su artículo de 2019 (pp. 44-45) y mantenida en el capítulo de 2022 (p. 497). Monteverde sugiere que la figura de Gálvez al principio no era parte del monumento, y que se incluyó con posterioridad. Como hemos visto aquí, Gálvez no solo fue parte del monumento desde su origen, sino que también ocupaba un sitio de mayor prestigio en el decreto del 3 de mayo. Asimismo, Monteverde afirma que “problemas de corte legal del Estado con la casa parisina *Dreyffus Freres et Cie.* hicieron tambalear la presencia en el monumento de la escultura de José Gálvez, y provocaron un retraso en la inauguración de la obra en Lima, porque en 1872 la firma *Dreyffus*, agencia financiera del Perú en Francia, se negó a pagar la escultura y los gastos de los ingenieros que irían a Lima a erigir el monumento”. Aunque es verdad que la situación económica peruana se deterioró a lo largo de los años 1870 a causa de la disminución de las exportaciones del guano y que dicha situación produjo reflejos en el monumento, Monteverde pasa por alto las disputas políticas alrededor de la figura de Gálvez y del monumento, reveladas en los debates parlamentarios, lo que efectivamente explica la temporaria exclusión del coronel de la obra en años anteriores.

Así como la definición del contenido simbólico del Dos de Mayo fue un proceso lleno de vaivenes y sorpresas, también lo fue su ejecución material e implantación en la ciudad de Lima. Como vimos, el concurso para el monumento fue organizado en París, seguramente para facilitar la participación de los artistas europeos en el certamen y la posterior ejecución del proyecto en Europa, dado que el país carecía entonces de instituciones dedicadas a la formación de escultores, así como de talleres de fundición artística de bronce.¹⁵ De esta manera, la obra se construyó en París, en lo que se refiere a las partes de bronce, y en Carrara, donde se hicieron los mármoles.¹⁶ Sin embargo, la realización de las obras en Francia también traería dificultades, ya que en aquellos mismos años estalló la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) y luego la Comuna de París en marzo de 1871. En esta ocasión, Pedro Gálvez –hermano del héroe, entonces ministro plenipotenciario del Perú en Francia– presentó en una carta las providencias que había tomado para garantizar la fundición de las piezas en medio del conflicto y asedio a la capital francesa por el ejército enemigo, cuando los talleres y el metal disponible en la ciudad estaban destinados a la producción de artillería:

La fundición de las estatuas continuó sin interrupción, todo el tiempo del sitio, y, a pesar de que todas las fundiciones fueron aplicadas por el Gobierno de la Defensa, a la construcción de armas, se hizo una excepción, que he agradecido debidamente, en favor de nuestras obras; *resultando, así, que nuestra estatua de la Victoria es la única obra de arte fundida en París en aquella época memorable* [Énfasis agregado]. (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 27 de junio de 1871)¹⁷

A su vez, como ya analizó Majluf (1994), las autoridades peruanas tardaron en definir la ubicación del monumento en la ciudad. Finalmente lo hicieron tras mucha presión de los artistas Cugnot y Guillaume, transmitida al Perú a través de cartas de Llona y Gálvez. En consideración del vínculo simbólico con el episodio celebrado, y a través de la sugerencia de Gálvez, finalmente se eligió emplazar la obra donde antes estaba la *Portada del Callao*, una de las puertas de las murallas de

15 La *Escuela Nacional de Bellas Artes* del Perú se inauguró en 1919. Antes de su creación, tuvo un destacado rol en la enseñanza artística local la *Escuela de Artes y Oficios* de Lima, abierta en la década de 1860. Sin embargo, solamente en una etapa posterior a la Guerra del Pacífico, en las primeras décadas del siglo XX, dicha institución formaría escultores involucrados en grandes proyectos escultóricos, como Artemio Ocaña y Luis Agurto. Véase Villegas, 2010, pp. 211-245.

16 Los trabajos en Carrara fueron inspeccionados por Llona, que viajó a Italia, desde donde cobró una definición sobre las inscripciones que llevaría la placa de dedicatoria del conjunto (Carta de Numa Llona a Pedro Gálvez, 19 de marzo de 1871). Según la documentación consular, las piezas ejecutadas fueron enviadas al Perú en múltiples viajes, desde los puertos de Le Havre, Francia, y Génova, Italia.

17 No logramos identificar en qué taller de fundición parisino se ejecutaron los trabajos.

Lima, punto de partida de una carretera que seguía rumbo al puerto – escenario del combate de 1866 (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 25 de septiembre de 1871)–.

De esta manera, el monumento fue instalado en uno de los límites de la capital, sobre sus antiguas murallas que recién se habían demolido, por lo que las fotografías contemporáneas a la inauguración (figura 1) revelan un ambiente poco edificado y con un horizonte forestado. Aunque en los años siguientes la ciudad, libre de las murallas, se expandió por el territorio extramuros, esta terminó por privilegiar otra zona, donde futuramente se abrió el Paseo Colón e instaló el monumento a Bolognesi a principios del siglo XX. A su vez, el sitio donde estaba el Dos de Mayo, por estar en la ruta de transporte de mercancías al puerto, se quedó socialmente marginado en dicha expansión, lo que trajo perjuicios a la conservación de la obra, según un informe del Inspector de Alamedas y Paseos de Lima, Federico Luna y Peralta, que señaló “el constante tráfico de ganado y carretas [...]” (1907, p. II).¹⁸

Análisis del monumento

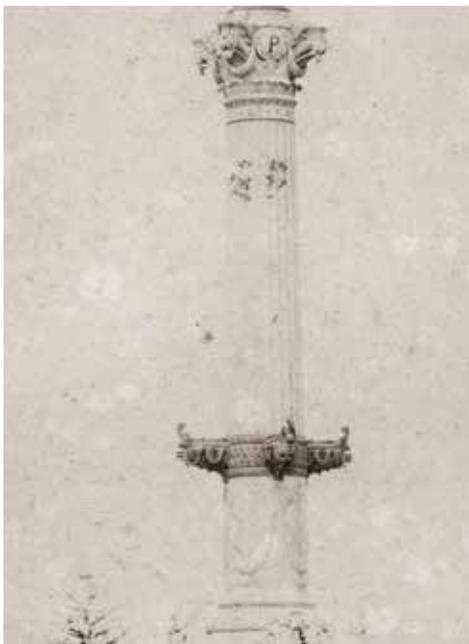
La columna y la Victoria

Esta es una obra vinculada a la tradición neoclásica. Nuestra propuesta en este apartado es identificar las apropiaciones que los artistas hicieron del repertorio visual clásico grecorromano, así como señalar los diálogos que establecieron con la escultura pública decimonónica europea y especialmente la francesa, que les era más cercana.

El monumento se compone de una columna rostral hecha en mármol, decorada con proas de navíos de guerra de bronce, haciendo referencia al carácter naval del conflicto (figura 3). Si bien la columna rostral es una solución escultórica para celebrar triunfos navales con raíces bien hondas en la escultura occidental – que remiten, por ejemplo, a la Columna *Duilia*, instalada cerca del Foro Romano – los artistas franceses parecen haber encontrado su inspiración estética en algo que les era

18 En los años 1920, hubo un proyecto de reurbanización financiado por el empresario Víctor Larco Herrera, que resultó en la construcción de una amplia plaza circular y de ocho palacetes afrancesados alrededor del monumento, emulando el modelo de la *Place d'Étoile* de París (Ramón, 2004, p. 25). Sin embargo, dichas obras no fueron suficientes para reubicar socialmente esta región en la ciudad, dado que en aquellos mismos años se abrió la Avenida Leguía – hoy Arequipa – conectando Lima a Miraflores, construyéndose allí barrios que luego atrajeron a las élites limeñas. Mientras tanto, como sintetizó Ledgard (1978, p. 20), la Plaza Dos de Mayo y la Avenida Alfonso Ugarte, conectada a ella, “quedaron en poco tiempo a merced de los sectores populares que, viniendo del resto del país, cambiaron violentamente el aspecto de la ciudad”.

FIGURA 3. Columna rostral del Dos de Mayo, detalle de Fig. 1



más cercano en el tiempo y el espacio. Por lo menos, es lo que sugiere el articulista León Dommartin en un texto publicado en el periódico francés *Le Gaulois*, poco después de la exposición de proyectos en el Palacio de las Industrias:

El año pasado fue Perú quien pidió a Francia un monumento nacional. Incluso recordamos el horrible desenlace de ese caso y el golpe bajo que el jurado francés no temió dar a los peruanos, enviándoles, con el pretexto de un monumento nacional, un hermoso candelabro a gas, decorado con proas como los de la Place de la Concorde. (Dommartin, 1868, p. 2)

Aquí, Dommartin compara el proyecto de los artistas a los lampadarios que se encuentran en la *Place de la Concorde* en París (figura 4), que también se componen de columnas rostrales – referencia al cercano *Hôtel de la Marine* –, proyectados por el arquitecto Jacques Hittorff en 1836.¹⁹ Si bien es posible notar cierta semejanza compositiva entre los lampadarios y el proyecto de Cugnot y Guillaume, el contenido ácido de la crítica de Dommartin debe ser comprendido, como ya lo señaló Godoy –nuestra referencia para localizar esta publicación– a la luz de las posiciones políticas del periódico *Le Gaulois*.²⁰

¹⁹ Ambos aparecen en: *Description de la Place de la Concorde*, 1838, p. 4.

²⁰ Para Godoy, las críticas al proyecto vencedor de esta publicación se explicarían por la



FIGURA 4. Charles Marville, *Colonne Rostrale, Place de la Concorde* (lampadarios proyectados por Jacques Hittorff), c. 1870, fotografía, negativo en vidrio de colodión, 38 x 28,7 cm. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, París. Fuente: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001070210> (acceso 10/05/2023).

El tope de la columna está ocupado por una estatua de bronce de la Victoria (figura 5), que trae en sus manos un ramo de laurel y una espada. Sin embargo, por sugerencia de Pedro Gálvez, la estatua fue cambiada durante el proceso de ejecución del monumento. Como mencionó Majluf (1994), un simulacro del monumento, que reunió las esculturas ya concluidas por los artistas, fue exhibido en la Exposición de Bellas Artes de 1872 en París. Tras contemplarlo y reunirse con los miembros del jurado del concurso, el ministro escribió una carta al gobierno peruano donde compartía sus impresiones. Para él, la estatua original de la Victoria realizada por el escultor Cugnot (figura 6), aunque muy bella, le parecía “muy pesada, considerando sobre todo los temblores en nuestro país” (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 16 de mayo de 1872). Por ello, proponía que el gobierno dejara al escultor en libertad para hacer una nueva estatua, con dimensiones y peso más convenientes. El gobierno, tras un rechazo inicial debido a la situación económica del país, aceptó la idea de Pedro Gálvez y una segunda estatua fue modelada y luego fundida en bronce para el monumento.

Sin embargo, como lo señaló Monteverde (2019), la nueva versión de la Victoria no solamente tuvo sus dimensiones reducidas, sino que sufrió

postura del gobierno de Napoleón III frente a la Guerra Hispano Sudamericana, que tuvo lugar en la misma época de la ocupación francesa de México (Godoy, 2017, pp. 104-105).



FIGURA 5 Estatua de la Victoria que corona el Dos de Mayo, detalle de figura 1.



FIGURA 6. Louis-León Cugnot (escultor), *Victoria*, emplazada en Talca, Chile. Fotografía: Marcelo Guerrero Almonacid, 2023, Talca, Chile. Cortesía del autor.

también importantes cambios: mientras la primera estatua poseía la boca abierta y una expresión enérgica con el gorro frigio a la cabeza, la segunda tenía una expresión más serena.²¹ Para el autor, los cambios se pueden explicar porque la primera no correspondía a las expectativas del gobierno peruano, la cual representaba una Victoria más emocional que racional.

A esta consideración debemos añadir también que la primera versión de la Victoria hacía una alusión directa a la famosa figura *Le Départ des volontaires de 1792*, conocida como *La Marsellesa*, de 1836, del escultor francés François Rude, altorrelieve presente en el Arco del Triunfo de París.²² Dicha obra, que también incluye a una alegoría de la Victoria

21 Es posible realizar dicha comparación entre las dos versiones de la Victoria porque, como veremos en la conclusión, por sugerencia del ministro Pedro Gálvez, la primera estatua no fue destruida ni derretida para reaprovechamiento de material y se encuentra instalada en la ciudad chilena de Talca.

22 Agradezco a la investigadora Fanny Lopes por advertirme sobre dicho diálogo y sus posibles significados. También Carolina Vanegas (2023) mencionó esta relación con *La Marsellesa* en su reseña del libro editado por la Municipalidad de Lima (2022), al comentar el capítulo de Monteverde.

con la boca abierta y los brazos extendidos —como si señalara el camino a los soldados—, celebra la gloria de los ejércitos revolucionarios que, en 1792 defendieron las fronteras de Francia contra las monarquías enemigas de la Revolución francesa. Este se trata del más conocido relieve del Arco del Triunfo parisino, por lo que su utilización como modelo asume claros sentidos políticos.²³ De ahí se desprende el contenido simbólico de esta primera estatua para el Dos de Mayo como una afirmación republicana —frente a la enemiga monárquica España— no solo por usar el gorro frigio, sino también al sintonizarse con la obra de Rude, referente visual de la Revolución y de la primera República francesa, además de una celebración de la victoria en su dimensión bélica y energética.

De esta manera, en la nueva versión se nota un intento de “pacificar” la figura de la Victoria, al sustituir su interpretación más militarizada por una versión más serena. Para explicar este cambio, quizá sea útil considerar el hecho de que la sustitución de la estatua de la Victoria —propuesta por Pedro Gálvez— después de ser rechazada por el gobierno peruano en junio de 1872,²⁴ fue aceptada al año siguiente bajo la presidencia de Manuel Pardo, líder del Partido Civil y primer presidente civil del país. Cuando la primera escultura finalmente llegó al Perú, se consideró que tenía “defectos artísticos” (Carta de J. Rosas al MRE, 7 de marzo de 1873). En respuesta, Pedro Gálvez informó que se reuniría con Cugnot, no solo para acordar el peso y las dimensiones de la nueva estatua, sino también para fijar

las modificaciones artísticas de que puede ser susceptible después del estudio práctico y completo que permitió hacer la erección provisional que se hizo del monumento el año pasado en esta ciudad [Énfasis agregado]. (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 1 de mayo de 1873)

Aunque estos documentos no especifiquen cuáles serían dichas “modificaciones” o “defectos” artísticos, resulta evidente que no se trataba ahora solamente de una cuestión “técnica”, relacionada al peso o al tamaño de la obra. Debemos considerar que las características de la primera Victoria están más sintonizadas con el gobierno que había encargado la obra, liderado por el militar Mariano Prado.

23 Altorreleve *Le Départ des volontaires de 1792*, o *La Marsellesa* (1836), del escultor François Rude, Arco del Triunfo, París. Imagen disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_July_2011-16a.jpg> (acceso: 10/05/2023). El relieve de Rude gozó de tanto prestigio que pasó a ser conocido por el nombre de la célebre canción patriótica de Rouget de Lisle. Ver: Le Louvre – Petite Galerie. *Le Départ des Volontaires de 1792*. Disponible en: <<https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/le-d%C3%A9part-des-volontaires-de-1792-dit-la-marseillaise>> (acceso 20/07/2023).

24 El gobierno argumentó que esto retrasaría la inauguración y elevaría su costo (Carta de Manuel Santa María, 27 de junio de 1872).

En la base de la columna, delante de cada uno de los cuatro lados del pedestal cuadrangular, se distribuyen las estatuas de las repúblicas aliadas. Una vez más podemos encontrar en la prensa periódica francesa una importante sugerencia respecto a la inspiración de los artistas. Durante la exposición de las maquetas en el Palacio de las Industrias, *L'Illustration* hizo una crítica dirigida no al proyecto vencedor, sino al conjunto de las propuestas presentadas, pero que corresponde muy bien a los lineamientos generales de la obra ejecutada. El periódico acusó lo que interpretó como una falta de creatividad de los artistas, que recurrieron a la ya reiterada solución de poner una estatua triunfal sobre una columna. En especial, el articulista destacó la semejanza entre algunos proyectos y la “columna de la *Place du Chatelet*” (*L'Illustration*, 1868, p. 138).

Se trata de la *Fontaine du Palmier* (figura 7), instalada en la *Place du Chatelet* a comienzos del siglo XIX, que homenajea a los triunfos militares napoleónicos, inscriptos en anillos de bronce presentes en la columna. La fuente monumental, cuya parte escultórica estuvo a cargo de Louis-Simon Boizot, presenta muchos trazos convergentes con la columna del Dos de Mayo: también es completada por una estatua de la Victoria y, en sus pies, está rodeada por cuatro estatuas femeninas de pie, de manos dadas, que alegorizan la *Justicia*, la *Fuerza*, la *Prudencia* y la *Vigilancia* (Lacour, 1858, p. 206).

FIGURA 7. Vista de la *Fontaine du Palmier* en la *Place du Chatelet* del escultor Louis-Simon Boizot en Jacques François J. Swebach, *Vuè de La fontaine Elevée Sur L'emplacement du ci devant Grand-chatelet a L'aport-paris [sic] prise de La décente [sic] du pont au change*, sin fecha, dibujo a pluma y lavado de tinta marrón, 27,2 x 20,7 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris. Fuente: Gallica.



Empero, el propio escultor Cugnot había movilizado una composición semejante en un proyecto, el monumento a Crespel-Dellisse (1867) en Arras (figura 8), que rinde tributo a un industrial francés. La obra se compone de una columna en cuya base están dos estatuas femeninas de manos dadas, la *Industria* y la *Agricultura* (*Guide national et catholique...*, 1900, p. 188). A los pies de las mujeres está un conjunto de atributos que tiene el propósito de caracterizarlas como un arado (figura 9), de manera parecida a lo que veremos en el Dos de Mayo.



FIGURAS. 8 y 9. Léon Cugnot (escultor), *Monumento a Crespel-Dellisse en Arras*. Fotografía: Sunala, 2017. Fuente: WikiCommons.



Gálvez moribundo

A los pies de la estatua del Perú, tendido en el suelo está la figura moribunda de Gálvez, representado ya herido (figura 10). El secretario de Prado, vestido en uniforme militar, apoya el peso de su cuerpo en el brazo izquierdo, mientras sostiene la espada en la diestra, no más en posición de ataque, pues el arma está a punto de caer de su mano.

Su representación está en sintonía con la figura del conocido *Gálata moribundo*,²⁵ hoy presente en el *Museo Capitolino de Roma*, incluida por Haskell y Penny (2006, pp. 224-227) en su catálogo de obras de la Antigüedad que se convirtieron en modelos representacionales para el

25 *Gálata Moribundo*, escultor desconocido, Museo Capitolino, Roma. Imagen disponible en: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_\(4\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_(4).jpg)> (Acceso: 01/04/2019).



FIGURA 10. Léon Cugnot (escultor), *José Gálvez*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

arte occidental.²⁶ Si bien se trata de una escultura romana, copia de un original griego, fue descubierta en el siglo XVII, lo que desde entonces le hizo gozar de gran prestigio y ha sido objeto de múltiples reproducciones. Además de eso, el *Gálata* se conformó también en un modelo para la representación de personajes heridos o “vencidos”, como ejemplo de la obra *El Esclavo* del escultor argentino Francisco Cafferata, premiada con medalla de oro en la Exposición Continental de 1882 en Buenos Aires. Debemos tener presente que el escultor Cugnot y el arquitecto Guillaume obtuvieron el *Prix de Rome* de la academia francesa, a través del cual viajaron a Roma becados por el gobierno francés, donde pudieron admirar directamente el *Gálata moribundo*.

Aunque las representaciones de guerreros o héroes moribundos están ligadas a una larga tradición en el arte occidental, que retoma al propio *Gálata*, renovada por la idea de “martirio” en el Cristianismo, cabe señalar que la representación de héroes en el momento de la muerte no es muy frecuente en la escultura pública monumental decimonónica, tan anclada en el nacionalismo y que suele retratar a los próceres en su momento de gloria.²⁷ En algunos casos, como propone Carolina Vanegas (2019, pp. 216-247) respecto de la figura de la heroína Policarpa Salavarrieta, conocida como *La Pola* –representada en su

26 Agradezco a Luciano Migliaccio (FAU-USP) por ayudarme en el análisis de esta obra.

27 En Lima, un paralelo curioso es la estatua del coronel Francisco Bolognesi, inaugurada en 1905 y que representaba al héroe cayéndose, con las rodillas dobladas. Sin embargo, dicha estatua, emplazada en la punta del monumento –a diferencia del Dos de Mayo, donde Gálvez está en el pedestal– en la década de 1950 fue sustituida por otra que representa a un Bolognesi triunfal (Ver Scarelli, 2020, pp. 55-110).

monumento bogotano por el escultor Dionisio Cortés en el patíbulo en que fue ejecutada—, podemos pensar que la imagen del héroe estaba tan vinculada a su condición de mártir que a los artistas les dificultaría representarlos de otra manera.²⁸ En el caso del Dos de Mayo, la representación de José Gálvez yacente, que contrasta con el discurso “triumfalista” del conjunto de la obra, quizá haya sido una solución encontrada por los artistas para incluir su figura sin quitar el protagonismo visual de las estatuas de las repúblicas aliadas, también presentes en la parte inferior del monumento. Así, a los pies de la alegoría del Perú, el héroe surge como un personaje sin acción: mientras que la estatua del Perú empuña la espada en movimiento enérgico de combate, Gálvez está a punto de dejar caer la suya en el suelo.²⁹

Las repúblicas aliadas

Analizar la representación de las repúblicas aliadas fue una tarea bastante difícil porque no contamos ni con investigaciones anteriores que hayan profundizado sobre este tema, ni con fuentes documentales que lo discutan de forma directa. La identificación de las alegorías fue inequívoca porque se incluyó tanto la letra inicial del nombre de cada país, como el escudo nacional en el pedestal, por detrás de las estatuas. Empero, más allá de identificarlas, el reto principal fue interpretar los atributos que acompañan a las figuras femeninas. Nuestra hipótesis es que el escultor se basó en los elementos presentes en los escudos nacionales de cada una de las repúblicas para crear sus atributos característicos, operación bastante comprensible dado que se trató de un artista europeo buscando “individualizar” naciones americanas —las que, muy probablemente, no conocía en profundidad—. Para hacer este análisis, recurrimos también a la publicación conmemorativa del periódico *El Comercio* (1874, pp. 1-2) de la inauguración del monumento, en la cual se incluyó una larga descripción de la obra, así como a fotografías firmadas por Moral y publicadas en la revista *Prisma* en 1906.

28 Policarpa Salavarrieta fue fusilada en 1817 por el Ejército Realista por haber actuado como espía de los patriotas en la guerra de independencia en la Nueva Granada. En este monumento, iniciativa de una asociación barrial en el Centenario de la Independencia colombiana, *La Pola* está sentada sobre un banquillo con las manos atadas en la espalda. Sin embargo, según Vanegas (2019), más allá de su factura local en material innoble para la escultura —el cemento— esta obra no fue bien acogida por parte de la crítica contemporánea justamente por la representación de la heroína en la clave del martirio.

29 Como señala Reyero (1999, p. 214 *apud* Gutiérrez, 2004, pp. 97-98) respecto las figuras sedentes, las posiciones corporales de reposo —como la de Gálvez— denotan “ausencia de acción”, “ya que sentado nada se ejecuta”: quien está arrodillado, sentado o acostado no participa, como protagonista, del episodio representado.

Perú

Como quería el Jurado, la estatua del Perú (figura 11) se destaca frente a las demás, no solo por estar en la cara frontal, sino también porque es la única de las cuatro que posee una postura más beligerante. En la mano derecha, la mujer empuña una espada en posición de ataque, mientras que con la izquierda sostiene una bandera. A la cabeza lleva el gorro frigio, afirmando la oposición de la alianza de “repúblicas” contra la monarquía española.

A su derecha y a su izquierda, se agrupan diversos elementos. *El Comercio* dice solamente que la estatua venía acompañada de una llama y no se pronuncia respecto de los demás componentes. Sin embargo, discrepamos del análisis del cronista, pues es posible asociar directamente los elementos alrededor de la estatua al escudo nacional peruano. En dicho escudo (figura 12) podemos identificar la cornucopia liberando monedas, símbolo de la prosperidad, que puede ser vista al costado izquierdo de la estatua del Perú (figura 13). Por otro lado, en el escudo están representados también la vicuña – especie de camélido andino – y el árbol de la quina – planta presente en el territorio peruano-. Los dos elementos están representados al lado derecho de la estatua (figura 14).

Chile

La estatua de Chile (figura 15) es la única que, como el Perú, sostiene una espada, lo que se explica por el protagonismo del vecino dentro de la alianza: fue el primer país en declarar la guerra contra España y, junto a los peruanos enfrentaron a los enemigos en algunos combates. En la otra mano, Chile lleva un rollo de papel donde se puede leer “Tratado de Alianza. 5 diciembre de 1865”, una referencia a la alianza entre los dos países, que culminó en la unión sudamericana más amplia contra los españoles.

Como la estatua del Perú, esta presenta una serie de atributos que podemos vincular al escudo nacional chileno (figura 16): el cóndor, al costado derecho de la mujer, y el penacho de tres plumas al lado izquierdo –símbolo de distinción que utilizaban en el sombrero los primeros presidentes del país-.³⁰ Junto al penacho está también un *Fascio Littorio*. Aunque el *Fascio* no está presente en el escudo chileno por ser un símbolo romano asociado al poder y a la autoridad, se podía combinar con el penacho tricolor como referencia a los gobernantes chilenos.

30 Ministerio Relaciones Exteriores de Chile. *Emblemas nacionales*. Disponible en: <<https://www.minrel.gob.cl/minrel/ministerio/ceremonial-y-protocolo/emblemas-nacionales>>(acceso 10/05 /2023).



FIGURA 11. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría del Perú*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 12. Escudo de armas del Perú, grabado en la verja de hierro que circula el monumento. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 13. Léon Cugnot (escultor), parte lateral izquierda de la alegoría del Perú. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 14. Léon Cugnot (escultor), parte lateral derecha de la alegoría del Perú. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 15. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría de Chile*.
Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906.
Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 16. Escudo de armas de Chile, instituido en 1832 y vigente hasta hoy.
Fuente: Ejército de Chile.
<https://www.ejercito.cl/prensa/visor/los-secretos-del-escudo-nacional> (acceso 23/07/2023).

Ecuador

A su vez, las estatuas del Ecuador y de Bolivia contienen atributos directamente vinculados a sus escudos nacionales. Esto posiblemente se explica por el hecho de que los escudos ecuatoriano y boliviano poseen varios elementos comunes o semejantes a los escudos peruano y chileno, países más centrales en la narrativa del conflicto. De esta manera, para evitar confusiones, el artista recurrió a otros elementos.

La estatua del Ecuador (figura 17) también lleva en una de las manos el rollo de papel con referencia al tratado. En su cabeza estaba originalmente una corona. A sus costados vemos frutos tropicales, en especial la piña, y un cocodrilo. Dichos elementos no están en el escudo ecuatoriano (figura 18), aunque es posible vincularlos indirectamente a él. El cocodrilo, por ejemplo, descansa su pata sobre un jarro de cuya boca vierte agua, una posible asociación al río Guayas representado en el escudo ecuatoriano en cuyas orillas se encuentra el réptil. El cronista de *El Comercio* sugiere esa asociación al decir que “pisa además sobre [una cuba] un caimán o lagarto, tan abundante en su río principal”. Por otro lado, la corona que aparece sobre la cabeza de la mujer se asemeja a rayos solares, en diálogo con el sol presente en el escudo ecuatoriano. También *El Comercio* afirma que

a la estatua “la corona un sol ecuatorial”. Cabe aclarar que el animal que aparece destacado en el escudo del Ecuador, el cóndor, no podría aparecer como atributo de la estatua, ya que estaba representado en el lado chileno.

Bolivia

La estatua que representa a Bolivia (figura 19) tiene en su cabeza una especie de yelmo que, cuando observamos más de cerca notamos que se trata de la piel de la cabeza de un felino: su hocico está sobre la frente de la mujer, mientras que las patas del animal se encuentran cruzadas sobre su pecho. Se trata de una referencia a las representaciones del héroe griego Hércules. De acuerdo al relato de la mitología griega, el primero de sus famosos “doce trabajos” era matar al león de Nemea, que aterrizzaba la región donde vivía. Después de haberlo matado, el héroe le quitó el cuero y se hizo un manto. Las representaciones de Hércules con dicho yelmo se repitieron desde la Antigüedad, desde las estatuas que representan al héroe como un chico –como el *Ercole fanciullo*, fechada del siglo III–³¹ hasta el arte del Renacimiento –como la pintura de Antonio Pollaiuolo, *Ercole e L’idra*, de fines del siglo XV–.³²

La asociación con el héroe Hércules se reviste de amplios contenidos simbólicos. En primer lugar, por la propia vinculación de la monarquía española con el héroe griego, establecida a través de la adopción del lema *Plus Ultra* y de las dos columnas de Hércules como enseña personal del Emperador Carlos V, y luego asociado a la expansión ultramarina española. Por otro lado, el león está presente en el escudo de la corona de Castilla y León, de manera que el felino fue visto como una representación de la propia monarquía española.

A diferencia de las demás, la estatua de Bolivia no está acompañada de ningún atributo que la vincule al escudo boliviano: de un lado, se encuentran un arado y mazorcas de maíz, del otro, un niño desnudo. Una vez más, la inclusión de los elementos destacables en el escudo boliviano podría resultar en una confusión o repetición, como el ejemplo del cóndor. Para comprender estos elementos es muy interesante leer lo que escribe *El Comercio* en la inauguración.

La estatua que representa a Bolivia es hermosa y varonil. [...]. Brota a sus pies el maíz, y la cascarilla, y en tanto que, con la mano derecha, recibe el tratado que le presenta el Ecuador, con la izquierda ofrece su hijo al Perú. Desgraciadamente, se ha cometido un grave error al colocar las estatuas en el monumento, que debe

31 *Ercole Fanciullo*. Museo Capitolino, Roma. Disponible en: <<http://capitolini.info/scu00383/>> (acceso 01/04/2019).

32 La pintura retrata a Hércules en su segundo trabajo, abatir la Hidra de Lerna. *Ercole e L’idra* (c. 1475). Pintura al temple y tabla, 16 x 9 cm. Gallerie degli Uffizi, Florencia, Italia.

subsanarse, porque destruye el pensamiento simbólico y la unidad, que presiden en todo él. Se han invertido el lugar que correspondía a las estatuas de Bolivia y el Ecuador, ocupando una el lugar de la otra, y viceversa, de modo que ahora, Bolivia, a quien ofrece su hijo, no es al Perú, que amenazado y en actitud defensiva, lo que necesita son auxilios eficaces y no papeles. (El Comercio, 1874, p. 1)

La denuncia hecha por el periódico es comprobable. Como hemos dicho, antes de ser inaugurado en Lima, un simulacro del monumento ya había sido montado y expuesto al público en la Exposición de 1872 en París, donde fue instalado bajo la orientación de los artistas Cugnot y Guillaume. Allí, la obra fue fotografiada y representada en grabados que circularon en la prensa, por ejemplo, el publicado en el periódico francés *L'Univers Illustré* el 6 de julio de 1872 (figura 20). En esta imagen, podemos verificar la posición original de la alegoría de Bolivia al costado de la estatua del Perú, en donde se puede ver la silueta del niño desnudo que la acompaña.

Este aspecto nos llama la atención por el hecho de que, en su proyecto original, las estatuas de las repúblicas aliadas presentes en el monumento no gesticulaban ni ocupaban posiciones aleatorias. Al mirarlas en su conjunto y considerando sus posiciones originales, podemos reconstruir el hilo narrativo que las enlaza. La estatua del Perú es la única que está en posición de acción: empuña la espada con la mano diestra, como quien está en vísperas del combate. Su posición frontal y su actitud beligerante sugieren que es la líder de la alianza, como si tuviera el enemigo delante de sí. Las demás estatuas tienen los dos brazos abiertos, y hacen movimientos de ofrecimiento o aceptación de una ofrenda a la estatua vecina. Al rodear el monumento, la primera estatua que el observador encuentra a la derecha de la alegoría del Perú es la de Chile, que también lleva una espada, pero no la usa para el combate; al contrario, la ofrece al Perú, en actitud de apoyo militar. Con su otra mano ofrece al Ecuador el rollo de papel que simboliza el tratado de alianza que unió a las cuatro repúblicas. A su vez, Ecuador recoge con su mano el tratado ofrecido por Chile, mientras con la otra mano lo entrega a Bolivia. Finalmente, Bolivia recoge el tratado y entrega a su hijo, en un gesto de apoyo material a los peruanos, completando así un circuito narrativo que empieza y concluye en la estatua del Perú. Al considerar su disposición original tal como la pensaron los artistas franceses, el orden de las estatuas sigue la misma cronología de adhesión de los países a la alianza contra España: primero Chile –que firma la alianza con el Perú el 5 de diciembre de 1865–, después el Ecuador –se suma en enero de 1866– y finalmente Bolivia –que ingresa en el grupo en marzo de 1866–. De hecho, la inversión de las posiciones de las estatuas alegóricas del Ecuador y Bolivia al instalarse el monumento en Lima generó la quiebra de este hilo narrativo.



FIGURA 17. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría del Ecuador*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 18. Escudo de armas de Ecuador, definido en 1845. Las banderas bicolores serían luego sustituidas por las tricolores actuales. Fuente: WikiCommons.



FIGURA 19. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría de Bolivia*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 20. Proyecto del Monumento Dos de Mayo en la Exposición de Bellas Artes de París de 1872 en Sellief (?), *Exposition des Beaux-Arts de 1872*, 1872. Grabado publicado en: *L'Univers Illustré*, París, 6 de julio de 1872, p. 428. Fuente: Gallica.

Bajorrelieves

En el cuerpo inferior del pedestal, en formato circular se encuentra una serie de seis bajorrelieves de bronce que presentan una narrativa cronológica del conflicto; desde sus preparativos hasta la conmemoración final. Los relieves siguen la misma secuencia de las estatuas mediante un giro alrededor de la obra. Nuevamente, no tenemos referencias sólidas al respecto además de la publicación de *El Comercio*, la cual será nuestro punto de apoyo para la descripción de los sucesos narrados.

En las bases del concurso se mencionaron solamente dos relieves, y solo uno de ellos fue especificado: el que representaría la explosión de la Torre de la Merced, donde Gálvez murió (Anexo II). Este aumento en el número de relieves está explicado en una carta de Numa Lloná al gobierno peruano en julio de 1870: había sido determinado para reemplazar la estatua del coronel Gálvez, excluida por el decreto del 21 de abril de 1868.³³ Cuando el monumento se presentó en la Exposición de 1872, el trabajo ya estaba concluido, lo que se puede atestiguar por la descripción incluida en el catálogo oficial del salón francés: “seis episodios del combate – bajorrelieves, bronce” (Ministère, 1872, p. 249).

Para la confección de los relieves, el escultor Cugnot pudo contar con un importante conjunto de fuentes visuales: Lloná, encargado por el gobierno peruano para acompañar la construcción del monumento, llevó en su equipaje rumbo a París retratos fotográficos de los principales personajes involucrados en los episodios del combate, con el objetivo de garantizar el parecido a las representaciones que contendría el monumento. Posteriormente, las fotografías fueron donadas por la viuda del comisionado al antiguo *Museo de Historia Nacional del Perú*, como se puede leer en la introducción de su catálogo de las sesiones de Colonia, República y Galería Nacional de Pinturas:

Los 41 retratos que anteceden desde el signado con el n°74 inclusive, son los mismos que llevó a Europa el ilustre poeta ecuatoriano D. Numa Pompilio Lloná, como documentación útil a los artistas con quienes, por encargo del gobierno del Perú, contrató la construcción del monumento que hoy conmemora en Lima la victoria del 2 de mayo de 1866, los obsequia al Museo la sra. Lastenia Larriva, viuda de Lloná (Museo de Historia Nacional, 1916, p. 206).

El listado de fotografías contenido en el catálogo presenta una gran variedad de actores. Entre otros, son mencionados el presidente Mariano

33 Por ello, como ya hemos dicho, cuando el Congreso peruano deliberó la suspensión de aquel decreto y la reposición de la estatua del héroe en el monumento, fue necesario añadir la suma extra de 20 mil francos a los artistas, dado que no era posible volver a reducir el número de relieves, cuyos trabajos ya estaban avanzados.

Ignacio Prado y su gabinete ministerial, conocido como el "gabinete de los talentos". Este encabezaba el gobierno durante el ataque y estaba compuesto por: José Gálvez, secretario de Guerra; José María Quimper, secretario de Gobierno; Manuel Pardo, secretario de la Hacienda (presidente durante la inauguración de la obra, en 1874); Toribio Pacheco, secretario de Relaciones Exteriores; y finalmente Simeón Tejada, secretario de Justicia. Asimismo, aparecen nombres de otros personajes destacables, como el del ingeniero colombiano Cornelio Borda, también fallecido en la explosión de la Torre de la Merced.

El primero de los relieves (figura 21), según *El Comercio* "los preparativos de la defensa del Callao", exhibe una escena formada por numerosas personas en acción. Según el periódico, estarían presentes "los principales personajes de la defensa: Gálvez, Prado, Pardo, Quimper; los ingenieros Malinouski, Borda, Arancibia están allí, más o menos aproximadamente representados". La escena es dominada por un grupo central en el primer plano, cuyos seis personajes están representados en mayores dimensiones. Ellos aparecen en una especie de reunión particular, como si deliberaran los detalles de la resistencia, mientras los demás personajes trabajaban en la preparación de la defensa. Nos parece plausible que este grupo sea una representación del "gabinete de los talentos" —el presidente Prado y sus cinco ministros—. Uno de ellos está arrodillado —posiblemente, Gálvez—, y tiende sobre el suelo un rollo que se asemeja a un gran mapa, lo que refuerza la idea de una planificación del combate.

Vale recordar que Prado y sus cinco ministros posaron para una fotografía en el mismo año de 1866³⁴ y fueron también representados juntos en una pintura, lo que revela la producción y circulación contemporánea de la imagen del grupo. En la mencionada pintura, sobre la cual no conocemos ni su autoría ni su fecha, los seis personajes también fueron retratados delante de un mapa, como en el relieve.³⁵ Aunque la representación del "gabinete de los talentos" en la primera escena parezca valorar el rol del presidente Prado en la resistencia, cabe señalar que la probable fecha de ejecución de este relieve es posterior a la caída de su gobierno, a comienzos de 1868.

El segundo relieve de la secuencia "representa la torre de la Merced, el principio del combate" (figura 22). Este relieve parece representar la explosión de la Torre de la Merced donde murió el héroe, único relieve

34 Anónimo, *Mariano Ignacio Prado y su gabinete*, 1866, fotografía b/n, 215 x 150 mm, Colección Elejalde, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponible en: <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9713>> (acceso 13/04/2019).

35 Dicho lienzo será analizado más adelante.

explícitamente mencionado en las bases del certamen. De hecho, vemos en el ángulo inferior izquierdo rayos que parecen resultar de la colisión de una bala de cañón. Junto al sitio de la explosión hay personas heridas que son socorridas. Según el cronista de *El Comercio*, Gálvez está sobre la torre empuñando su espada y dando órdenes para el ataque. Después del segundo relieve, se encuentra una gran placa de bronce –mencionada desde el primer decreto en mayo de 1866– que registra los nombres de todos los muertos en el combate, agrupados por sus puestos.

En el tercer relieve representa a la “figura el contraalmirante Méndez Núñez, herido a bordo de la Numancia” (figura 23). Casto Méndez Núñez había asumido el mando de la escuadra española tras el suicidio de Pareja, su antecesor. La representación del comandante de las fuerzas españolas herido parece estar en diálogo directo con la pintura de



FIGURA 21. Léon Cugnot (escultor), Primer relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 22. Léon Cugnot (escultor), Segundo relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.

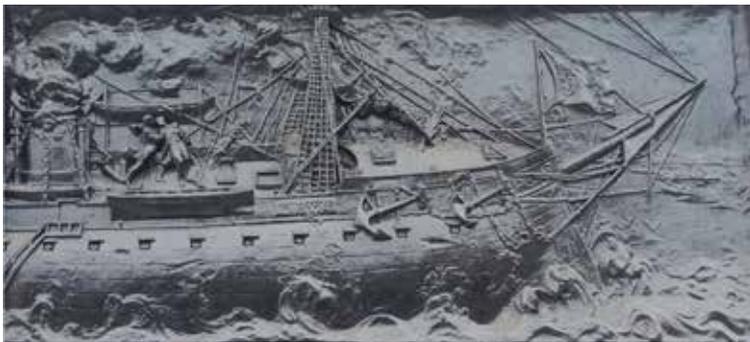


FIGURA 23. León Cugnot (escultor), Tercer relieve. Fotografía: Rafael Díaz Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 24. León Cugnot (escultor), Cuarto relieve. Fotografía: Rafael Díaz Scarelli, julio de 2017, Lima.

Antonio Muñoz Degrain, fechada en 1870.³⁶ En las dos escenas vemos al almirante en el barco casi desfallecido y siendo mantenido de pie por otro tripulante. No se puede afirmar que el artista francés se haya inspirado en la pintura de Muñoz Degrain, aunque sería posible por la cronología de las obras.

El cuarto relieve (figura 24) es descrito como “nos pinta las averías sufridas por la *Villa de Madrid* y la *Berenguela* [buques de la escuadra española], vistas en la bahía desde la playa”. Más allá de lo que dice el cronista, lo que domina la escena es el grupo de soldados peruanos conmemorando en tierra firme la huida de la escuadra enemiga.

36 Antonio Muñoz Degrain, *El brigadier Casto Méndez Núñez cae herido en el puente de la fragata Numancia frente a los fuertes de El Callao*, 1870. Pintura al óleo, 164.5 x 267.5 cm, Museo Naval de Madrid. Disponible en la Biblioteca Virtual de Defensa: <<http://www.bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=40850>> (acceso: 15 /04 /2019).

En el primer plano está, al parecer, el propio presidente Prado a caballo. En una interpretación que nos parece equivocada de esta escena, Monteverde (2019, p. 49, 52) la describió como “José Gálvez dirigiendo a caballo el combate” y “José Gálvez visita uno de los frentes de defensa”. En primer lugar, no podría ser Gálvez el personaje retratado en este relieve si consideramos que él murió en uno de los relieves anteriores, que retrata la explosión de la Torre de la Merced –único citado en las bases del concurso–. En segundo lugar, no se trata de una escena de combate, como dijo Monteverde: los soldados aparecen aquí no en acción de lucha sino de confraternización, levantando sus sombreros.

El quinto relieve “nos presenta otra escena marítima en la derrota de la escuadra y en la persecución que le hace la flotilla peruana” (figura 25). Vemos que los peruanos retiran del mar el mástil roto del navío español, que aparecerá como un trofeo de guerra en la próxima escena. A su vez, la nave enemiga huye mientras lanza una nube de humo al cielo, señalando que había sido dañada. En la parte superior del relieve está una figura alada, representación de la victoria, que trae consigo coronas de laureles destinadas a los vencedores. El sexto y último relieve (figura 26) “se trata de la entrada triunfal de las tropas en Lima, en la Plaza Mayor”. En dicha escena, vemos a los soldados peruanos victoriosos entrar en la plaza principal de la capital peruana, trayendo el mástil del navío español capturado anteriormente. Los recibe en la plaza una gran multitud popular.

Los dos últimos relieves del conjunto parecen estar inscriptos en la tradición de representación de triunfos militares lanzada por los romanos, analizada por Mary Beard (2007). En dichas composiciones vemos desfiles de soldados que llevaban consigo los expolios saqueados del enemigo acompañados algunas veces de prisioneros capturados. Uno de los ejemplos más consagrados de estas representaciones es el par de relieves presentes en el pasaje central del Arco de Tito, en Roma, construido alrededor de 80 d.C. para conmemorar la captura de Jerusalén por los romanos tras la rebelión judaica ocurrida diez años antes. En el primero de estos relieves, el general Tito conduce un carruaje mientras es coronado con laureles por una victoria alada, así como en el Dos de Mayo. En el segundo, vemos a un desfile de las tropas romanas con las reliquias del Templo de Jerusalén, en especial la *Menorá* – el candelabro de siete brazos –, así como los soldados peruanos llevaron el mástil español por las calles de Lima.³⁷ El mismo episodio siguió presente en el repertorio visual del arte occidental, el cual fue tema del óleo *Triunfo de Tito y Vespasiano* (1537), del pintor Giulio Romano, que incluye también

37 La descripción de los relieves del Arco de Tito se puede encontrar en Beard, 2007, pp. 44-45.



FIGURA 25. Léon Cugnot (escultor), Quinto relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 26. Léon Cugnot (escultor), Sexto relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.

una alegoría de la Victoria que vuela sobre los comandantes victoriosos con dos coronas de laurel, de manera muy parecida a la representación del quinto relieve. A la cabeza del desfile está una mujer prisionera, que alegoriza la Judea, acompañada de la *Menorá*.³⁸

Cabe señalar que todas las obras artísticas mencionadas aquí como posibles referentes para el escultor Cugnot correspondían a producciones célebres en aquel entonces, que por supuesto eran conocidas por un artista formado en la tradición académica de las bellas artes, premiado con el *Prix de Rome* y que, por lo tanto, pudo vivir en Roma

38 Giulio Romano, *Triunfo de Tito e Vespasiano*, 1537. Pintura al óleo sobre tabla, 122 x 171 cm., Museo del Louvre, París. Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066777>> (acceso: 21/07/2023). Dicha pintura fue encargada por el duque de Mantua e hizo parte de la colección de la familia Gonzaga. Posteriormente, en el siglo XVII, fue adquirida por la corona francesa e incorporada a la colección del Museo del Louvre. Ver: Louvre. "Le Triomphe de Titus et de Vespasien". Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066777>> (acceso 21/ 07/ 2023).

y en París. Dentro de dicha tradición, la “referencia” a otras obras, sobre todo del repertorio clásico grecorromano, no era comprendida como plagio, sino como una prueba del conocimiento de los cánones artísticos apreciados. El lector debe tener presente que la tradición artística neoclásica y académica no solo aceptaba, sino que también valoraba dichos diálogos.

Conclusión: el Dos de Mayo como un monumento americanista

Podemos identificar un claro esfuerzo peruano, materializado en el monumento aquí analizado, de conferir al Combate de Callao una importancia de escala continental: al resistir al ataque español, los peruanos no obtuvieron una victoria exclusivamente *nacional*, sino *americana*, una vez que lograron alejar el riesgo colonizador representado por la antigua metrópolis europea. El discurso se tradujo en otras obras artísticas producidas en el período que retrató el combate, como la pintura del “gabinete de los talentos” mencionada. En esta obra (figura 27), los ministros de Prado aparecen en actitud reflexiva alrededor de un gran mapa de América, señalando con sus dedos a diferentes partes del mismo y aludiendo directamente a la escala supuestamente “continental” del conflicto.



FIGURA 27. Anónimo, *El Gabinete de los Talentos*, siglo XIX. Museo del Ejército Fortaleza Real Felipe, Callao. Fotografía: Simon Chara, 2000. Fuente: WikiCommons.

En esta narrativa vemos que no existe una contradicción en celebrar la victoria como una gloria nacional así como fruto de la alianza americana. Al contrario, desde que el Perú estaba representado como el líder de la coalición, la escala americana funcionaba como un signo de prestigio, valorando aún más el rol peruano en la región.

Como señaló Cristóbal Aljovín (2014, p. 109), el ideario americanista ganó fuerza en los países americanos en la mitad del siglo XIX gracias a una combinación de factores, aunque los intentos de integración y unidad regional estuvieron en escena desde las guerras de independencia. En primer lugar, dicho ideario se fortaleció como reacción a las amenazas e intervenciones realizadas por las metrópolis europeas en el continente en aquellos años, movilizándolo el miedo de la recolonización, como sucedió, por ejemplo, con la ocupación francesa de México en la misma década de 1860. Entonces no habían aún mecanismos internacionales para el cobro de deudas entre naciones, de manera que un país acreedor podría exigir los pagos a través de la fuerza militar, algo que promovía ocupaciones que amenazaban la soberanía de los países deudores.³⁹ Según Aljovín (2014), el Perú asumió un rol protagónico en estos intentos de integración regional gracias a la prosperidad que disfrutó en razón de la explotación del guano, lo que le dió estabilidad política y económica y dispensó mayor atención a las relaciones diplomáticas con los estados vecinos.

Sin embargo, el discurso americanista que ganó ímpetu en estos años e impulsó la construcción del monumento luego perdió espacio y quedó desactualizado. Cinco años después de la inauguración del Dos de Mayo tuvo inicio la Guerra del Pacífico, que colocó en lados opuestos a las antiguas nacionales aliadas, Chile, Perú y Bolivia. Para explicar este fenómeno, Aljovín (2014) subraya justamente que, una vez alejadas las amenazas extranjeras de intervención en América, las tensiones y disputas regionales –sobre todo, respecto de la definición de las fronteras territoriales– pudieron aflorar sin ningún freno, como la tensión entre Chile y Bolivia en la región norte del Atacama. La defensa de la unidad rápidamente dio paso a la desconfianza y a las rivalidades recíprocas, que llevarían muchos vecinos a los campos de batalla.

Tal vez la metáfora más potente de ese cambio sea el destino de la primera estatua de la Victoria, sustituida en el monumento por sugereencia del ministro Pedro Gálvez. La propuesta de Gálvez, acogida por

39 A comienzos del siglo XX, justamente de un país americano partió una propuesta para un nuevo tratamiento de las deudas internacionales que rechazara el uso de la fuerza contra los deudores. Se trata de la "Doctrina Drago" del canciller argentino Luis María Drago (Junqueira, 2021, pp. 347-352).

el gobierno, consistía en que la estatua original no fuera fundida para reaprovechar su bronce –lo que significaba la destrucción de una obra de arte para salvar una cantidad ínfima de material–, y que fuera instalada como monumento público en otro sitio, por ejemplo, el Puerto del Callao, lugar del combate. Sin embargo, como demostró Godoy (2017, p. 111), el plan no se concretó y la obra permaneció por años olvidada en un cajón en el puerto, hasta que fue encontrada por las tropas de ocupación chilena durante la Guerra del Pacífico. El comandante de los chilenos, José Francisco Gana, decidió enviarla a su ciudad natal, Talca. De esta manera, una estatua originalmente concebida para homenajear el triunfo de una alianza de cuatro repúblicas sudamericanas terminó por celebrar la victoria militar de una de ellas sobre las demás.

Agradecimientos

Este trabajo presenta parte de los resultados de mi investigación de maestría en Historia Social realizada en la Universidad de São Paulo y con una estancia académica en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, financiada por la FAPESP (procesos n°. 2017/05623-7 y n° 2018/11586-0, São Paulo Research Foundation). La tesis tiene como título “Nos altares da pátria: Monumento al Combate Dos de Mayo y Monumento a Francisco Bolognesi em Lima (1866-1924)”. Agradezco a mi directora Profa. Gabriela Pellegrino Soares por el apoyo brindado. Agradezco también al fotógrafo y doctorando en Química por la Universidad de Talca, Marcelo Guerrero, por hacerme la fotografía de la estatua de la Victoria ubicada en Talca, Chile, utilizada en este artículo.

Referencias documentales

- Carta de José Quimper a Toribio Pacheco. Lima, 26 de junio de 1866. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú Lima (AMRE), caja 159, carpeta 5, código 2-0, folios 55 y 56.
- Carta de Numa Lloná a José Quimper. París, 7 de noviembre de 1866. Reproducida en: *El Peruano* (1867). Lima, 19 de enero de 1867.
- Carta de Francisco de Rivero al Ministro de Relaciones Exteriores. París, 29 de febrero de 1868. AMRE, caja 178, carpeta 2, código 5-14-, folios 37 a 41.
- Carta de Numa Lloná al Ministro de Gobierno, Policía y Obras Públicas. París, 16 de julio de 1870. Incluye la transcripción de otras cartas. Instituto Riva-Agüero, Colección Teatro.
- Carta de Manuel Santa María al Ministro de Relaciones Exteriores. Lima, 26 de agosto de 1870. AMRE, caja 190, carpeta 9, código 2-0.
- Carta de Numa Lloná a Pedro Gálvez. Carrara, 19 de marzo de 1871. Copia enviada al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. AMRE, caja 201, carpeta 1, código 5-17, folios 77 a 79.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. Londres, 27 de junio de 1871. AMRE, caja 201, carpeta 1, código 5-17, folios 74 e 75.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. París, 25 de septiembre de 1871. AMRE, caja 200, carpeta 11, código 5-14-, folios 118-119.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. Londres, 16 de mayo de 1872. AMRE, caja 208, carpeta 5, código 5-17-, folios 136 a 139.
- Carta de Manuel Santa María. Lima, 27 de junio de 1872. AMRE, caja 205, carpeta 7, Código 2-0.
- Carta de J. Rosas al Ministro de Relaciones Exteriores. Lima, 7 de marzo de 1873. AMRE, caja 213, carpeta 8, código 2-0, folio 25.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministerio de Relaciones Exteriores, 1 de mayo de 1873. AMRE, Caixa 216, Carpeta 10, Código 5-14-, Fólío 89. *Diario de los debates del Senado* (1868a). Congreso ordinario, Sesión VIII, 5 de agosto de 1868. Biblioteca del Congreso del Perú.
- Diario de los debates del Senado* (1868b). Congreso ordinario, Sesión XIX, 22 de agosto de 1868. BCP.
- Description de la Place de la Concorde, Explication des Statues qui la décorent* (1838). Chassaignon, Imprimeur-Libraire.
- Guide national et catholique du voyageur en France* (1900). Maison de la Bonne Presse.
- Lacour, F. (1858). La Fontaine du Palmier (Place du Châtelet). En *Le Monde Illustré*, París, 27 de marzo de 1858.

- Le Preux, E.-F. (1874). *Un album d'architecte*. Charles Juliot, Ed.
- Luna y Peralta, F. (1907). Inspección de Alamedas y Paseos. Memoria del Inspector. Lima, 31 de diciembre de 1906, p. II. En *Memoria de la Municipalidad de Lima, 1906*. Librería é Imprenta Gil.
- Resolución Legislativa 29 de Enero de 1869*. Autorizando al Ejecutivo realizar los gastos para la construcción del monumento a don José Gálvez.

Referencias periódicas

- Dommartin, L. Ricanements. En *Le Gaulois*. París, 15 de julio 1868.
- El Comercio* (1874). Monumento del Dos de Mayo. Lima, 31 de julio de 1874.
- El Peruano* (1866). Lima, 04 de mayo de 1866.
- El Peruano* (1867). Lima, 19 de enero 1867.
- El Peruano* (1868). Lima, 01 de mayo 1868.
- L'illustration* (1868). Exposition des modèles du monument a élever au Pérou. Paris, 29 de febrero de 1868.
- La Chronique des Arts* (1867). Exposition et Concours. París, 10 de noviembre de 1867.

Referencias bibliográficas

- Aljovín, C., y Velásquez, D. (Col.). (2014). El Perú en el mundo. En C. Contreras (Dir.), *Perú*, v. 2 (pp. 101-162). Mapfre/Taurus.
- Basadre, J. (1946). *Historia de la República del Perú*, v. 1. Cultura Antártica.
- Beard, M. (2007). *The Roman Trimumph*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Castrillón, A. (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En J. Lavalle (Ed.), *Escultura en el Perú* (pp. 325-385). Banco de Crédito.
- Contreras, C., y Cueto, M. (2007). *Historia del Perú Contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Godoy, M. (2011). Ha traído hasta nosotros desde territorio enemigo, el alaud de la guerra. *Historia*, 2(44), 287-327.
- . (2017). Destinado a perpetuar el recuerdo de La Victoria. *Universum*, 32(1), 95-119.
- Gutiérrez, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra.
- Haskell, F., & Penny, N. (2006). *Taste and the Antique*. Yale University Press.
- Ledgard, R. (1978). *La Plaza Dos de Mayo*. Universidad Nacional de Ingeniería – Programa Académico de Arquitectura.

- Loiácono, E. (2020). *Trozos de Modernidad* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de San Martín.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Junqueira, M. A. (2021). A defesa da soberania e as relações entre os Estados Unidos e a América Latina no século XX. En M. L. Prado (Dir.), *Utopías latino-americanas* (pp. 337-353). Contexto.
- Ministère de L'Instruction Publique (1872). *Salon de 1872*. Imprimerie Nationale.
- Monteverde, R. (2019). El Monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima. *Procesos*, 49, 39-75.
- Monteverde, R. (2022). El Monumento a la victoria del 2 de Mayo en Lima. En Municipalidad de Lima, *Monumentos en el Bicentenario* (pp. 495-520). PROLIMA.
- Museo de Historia Nacional. (1916). *Catalogo de las Secciones de Colonia i República i de la Galeria Nacional de Pinturas*. Casanova.
- Ramón, G. (2004). El guión de la cirugía urbana. En G. Ramón et. al. (Ed.), *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 9-33). Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales – UNMSM.
- Reyero, C. (1999). *La escultura conmemorativa en España*. Cátedra.
- Scarelli, R. (2019). *Nos altares da pátria* [Tesis de Maestría]. Universidad de São Paulo.
- . (2020). De héroe mártir a héroe victorioso. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 5(1), 55-110.
- Sociedad "Fundadores de la Independencia". (1941). *El 75º aniversario del glorioso combate del 2 de mayo de 1866*. Ministerio de Guerra.
- Vanegas, C. (2019). *Disputas monumentales*. Alcaldía de Bogotá.
- . (2023). Sin pátina. *Trama: espacio de crítica y debate*. <https://trama-critica.pe/critica/2023/03/04/sin-patina/> .
- Vifian, D. (2014). *Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860* [Tesis de Licenciatura en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villegas, F. (2010). La escultura en el 900. *Revista del Museo Nacional*, tomo L, 211-245.

Anexo I: Decreto del 3 de mayo de 1866

El Peruano. Lima, año 24, tomo 50, semestre I, n° 40, 4 de mayo de 1866.

Mariano Ignacio Prado, Jefe Supremo Provisorio de la República.

Considerando:

1° Que en la memorable jornada del día de ayer la escuadra española ha sido rechazada a cañonazos del puerto de Callao;

2° Que este hecho glorioso importa la salvación de la honra del Perú y de la América;

3° Que la circunstancia de haber sido el número de cañones de la escuadra española seis veces mayor que el de nuestras baterías, honra altamente el valor y denuedo de los defensores del Callao;

4° Que el haber sido puestas fuera de combate, desde el principio de la acción, tres de las fragatas enemigas y los grandes daños causados a las demás por nuestros cañones hasta obligarlas a huir vergonzosamente de nuestros fuegos, dan el carácter de una espléndida victoria por parte del Perú, a la acción de ayer, y

5° Que la memoria de este acontecimiento, realzado con la muerte del Ilustre Secretario de la Guerra, Coronel José Gálvez, merece ser perpetuada en un monumento en que las generaciones venideras contemplan las virtudes cívicas de la presente y aprendan á preferir la muerte a la deshonra;

Decreto:

Art. 1° En el lugar que el Gobierno designará oportunamente, se erigirá un monumento consagrado a perpetuar la memoria del hecho de armas de 2 del presente;

Art. 2° En la cúspide del monumento se colocará el busto del Secretario de la Guerra, Coronel D. José Gálvez, y en los lugares convenientes, por orden de sus graduaciones, los nombres de todas las víctimas de ese memorable día;

Art. 3° El valor de este monumento será costado por una suscripción nacional, para la cual se señala el término de sesenta días en la República, y cuyo producto será recibido en las Tesorerías de los Departamentos.

El Secretario de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Públicas queda encargado de la ejecución de este decreto.

Dado en la ciudad del Callao, a los tres días del mes de mayo de mil ochocientos sesenta y seis. – *Mariano I. Prado – J. M. Quimper*

Anexo II: Bases del Concurso

La Chronique des Arts et de la Curiosité. "Exposition et Concours". Paris, n° 198, 10 de noviembre de 1867, pp. 260-261. Traducción del autor.

Programa oficial para la construcción de un monumento en Perú.

Se abre un concurso por parte del gobierno del Perú con el objeto de erigir un monumento destinado a perpetuar la memoria de la victoria obtenida el 2 de mayo de 1866 sobre la escuadra española. Las condiciones del concurso son las siguientes:

1. Podrán participar artistas (escultores o arquitectos) de cualquier país.
2. El monumento deberá ejecutarse íntegramente en bronce, o bien en parte en bronce y en parte en mármol, pudiendo el artista elegir libremente la disposición que considere más adecuada.
3. El tema del monumento, en su conjunto, será la victoria del 2 de mayo; el artista incluirá en su composición cuatro estatuas, sentadas o de pie, del doble de su tamaño natural, representando a las cuatro repúblicas aliadas de la América Meridional: el Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador; y también el busto o la estatua del Coronel Gálvez, Ministro de Guerra, que dirigió la defensa del Callao y que murió durante el combate.
4. Se grabarán en los lados del monumento los nombres de los ciudadanos que murieron en aquel memorable día. Dos bajorrelieves representarán los principales episodios del combate. Uno de ellos representará la explosión de la Torre de la Merced, donde murió el coronel Gálvez.
5. Los artistas deberán presentar una maqueta de su proyecto en yeso o cualquier otro material, de una dimensión no inferior a 12° ni superior a 10° de la ejecución. Las maquetas deberán presentarse en la Legación del Perú en París, rue de Ponthieu 66, antes del 31 de enero de 1868 (fecha límite), y el fallo del jurado deberá producirse hacia el 15 de febrero.
6. El jurado encargado de juzgar las obras presentadas al concurso se reunirá en París y estará compuesto por dos escultores y dos arquitectos elegidos entre los artistas no participantes, bajo la presidencia de M. Gleyre, pintor de historia, asistido por el ministro peruano en Francia y el comisario del gobierno peruano encargado especialmente de organizar el concurso y supervisar la ejecución del monumento.
7. Se concederán tres premios a los tres mejores proyectos; el autor de la maqueta clasificada con el n° 1 recibirá como premio la ejecución del monumento (se entiende que ofrecerá las garantías necesarias); el autor del proyecto clasificado con el n° 2 recibirá un premio de tres mil francos, y finalmente se concederá un premio de dos mil francos al autor del proyecto que obtenga el n° 3.
8. Los proyectos premiados por el jurado pasarán a ser propiedad del Gobierno del Perú, el cual podrá disponer libremente de ellos según lo estime conveniente.
9. Cada proyecto deberá ir acompañado de una nota explicativa, asimismo el artista está obligado a dar a los miembros del jurado los detalles que le soliciten sobre la ejecución de su obra.

10. Se fija una suma máxima de doscientos mil francos para la construcción del monumento, quedando a cargo del Gobierno peruano los gastos de transporte hasta el lugar donde deba erigirse.

11. En caso de que se considere oportuna la celebración de una Exposición pública, se publicará posteriormente un anuncio al respecto.

Los artistas que deseen obtener más información pueden dirigirse al Sr. Llona, rue Saint-Lazare, 103, París.

Anexo III: Decreto del 21 de abril de 1868

El Peruano. Lima, año 26, tomo 54, semestre I, nº 21, 1º de mayo de 1868.

Visto el oficio del Ministro de la República en Francia, transcrito por el Ministro de Relaciones Exteriores, y manifestándose en él que ha sido necesario formar un concurso de artistas para la construcción del monumento nacional que debe perpetuar la memoria del 2 de Mayo; y exponiéndose en la mencionada comunicación que también ha sido indispensable dar el premio de doscientas libras esterlinas a los artistas agraciados, igualmente que la cantidad de doscientos mil francos al que ha obtenido como recompensa la ejecución del monumento preferido; se aprueba el gasto de las dos sumas indicadas; y en atención a que se ha mandado construir el monumento con el único fin de hacer notable y duradera la memoria de un hecho de armas nacional, en que combatieron y perecieron gran número de valerosos peruanos; se dispone que, al ejecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal. Comuníquese a quienes corresponda y pase al Ministerio de Hacienda para los efectos convenientes. – Rúbrica de S.E. – La Fuente.

Biografía del autor

Rafael Dias Scarelli. Doctorante de la Universidad de São Paulo cuya investigación está dedicada al surgimiento y consolidación de los talleres de fundición artística de bronce en las ciudades de Buenos Aires, Río de Janeiro y São Paulo. Su maestría, concluida en 2019 en la misma universidad, analiza dos monumentos escultóricos ubicados en Lima, Perú: el Monumento Dos de Mayo y el Monumento a Francisco Bolognesi.

Zárate Bernardi, Sol. "Reflexiones en torno al proceso de patrimonialización de sitios rupestres de Uspallata (Mendoza, Argentina). Repensando el patrimonio como ensamblaje", *TAREA*, 10, (10), pp. 188-214.

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre el proceso de patrimonialización de los sitios rupestres de la localidad de Uspallata (Mendoza, Argentina) con nuevas categorías teóricas. Para ello, se entiende al patrimonio y a los sitios arqueológicos como ensamblajes, categoría que permite analizar la multiplicidad de actores humanos y no humanos que intervienen en un proceso dicotómico entre *historia* y *memoria*. Tras un breve repaso por la historia de la investigación, gestión y explotación turística de los sitios, se cuestionan las formas en que el patrimonio ha sido abordado sin atender a las relaciones que se generan en torno a él, y las diversas temporalidades que esto implica. Se hace hincapié en el papel de la Academia, como ensamblaje también, que tiene la potestad de objetivar y regular el proceso patrimonial. En todo este marco, entender que múltiples ontologías configuran lo patrimonial puede constituir un modo de repensar los procesos de patrimonialización.

Palabras clave: patrimonio; ensamblaje; arte rupestre; Uspallata

Reflections on the process of building heritage at rock sites in Uspallata (Mendoza, Argentina). Rethinking heritage as an assemblage

ABSTRACT

We reflect on new theoretical categories to understand the process of creating heritage of rock art sites in the Uspallata valley, Mendoza, Argentina. To do so, we understand both heritage and archaeological sites as assemblages, a framework that allows us to examine the multiplicity of human and non-human actors involved in the dichotomous process of building institutional history and experiential memory. After a brief review of the history of research, management, and tourist use of the sites, we question approaches to heritage that fail to consider wider relationships and different temporalities. Emphasis is placed on the role of academia, an assemblage as well, which has the power to objectify and regulate the heritage process. In this framework, understanding how multiple ontologies configure heritage is a way of rethinking the processes of constructing heritage.

Keywords: heritage; assemblage; rock art; Uspallata

Fecha de recepción: 27/05/2023

Fecha de aceptación: 04/07/2023

Reflexiones en torno al proceso de patrimonialización de sitios rupestres de Uspallata (Mendoza, Argentina)

Repensando el patrimonio como ensamblaje

Sol Zárate Bernardi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Cuyo. Instituto Interdisciplinario de Ciencias Básicas (ICB). Laboratorio de Paleoecología Humana. Mendoza, Argentina.
zaratebernardisol@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9124-1090>

Introducción

En este trabajo se da cuenta de algunos apuntes que surgen tras reflexionar sobre el tratamiento patrimonial que se ha dado –o que está ausente, según sea el caso– en los últimos años a sitios rupestres que se ubican en la localidad de Uspallata (noroeste de la provincia de Mendoza). Se trata de los sitios Cerro Tunduqueral, Santa Elena, El Peñón, Pucará de Uspallata y Uspallata Usina Sur, que han sido retomados en

investigaciones arqueológicas del Centro Oeste Argentino en tiempos recientes, después de más de un siglo de ser conocidos en muchos casos. Estos sitios arqueológicos no presentan las mismas condiciones de investigación, preservación y explotación turística, pero sí coinciden en que son múltiples los actores que intervienen en el proceso de patrimonialización de cada uno. Experimentan diversas intervenciones patrimoniales a lo largo del tiempo, que han coincidido mayoritariamente en dos puntos: no han tenido en cuenta la diversidad de actores que se relacionan con los sitios, y tienen como premisa los riesgos inminentes de conservación (mantenimiento de las condiciones de los sitios en el mismo estado que en el momento histórico de la manufacturación de los grabados).

Ante esta realidad, se propone aquí un nuevo enfoque para el tratamiento del tema en la región de estudio, crítico y reflexivo respecto de estos dos supuestos de partida que han guiado la patrimonialización. Para ello, en primer lugar se esboza la concepción de patrimonio que sustenta esta reflexión, para luego dar paso a una revisión de la historia de las investigaciones en cada uno de los sitios mencionados y de su 'aprovechamiento' patrimonial, incluyendo algunas consideraciones acerca de la multiplicidad de actores que disputan la apropiación: población local, municipalidad, Ejército Nacional, Dirección de Patrimonio, universidades, prestadores de servicios turísticos, turistas nacionales y extranjeros. Posteriormente, se presenta la realidad de los sitios a partir de la categoría de ensamblaje, término útil para abordar la complejidad de actores que interactúan entre sí y con cada emplazamiento rupestre. Identificada la Academia como uno de los agentes más importantes, se cuestionan los presupuestos a partir de los cuales impulsa la patrimonialización, muchas veces a solicitud de las entidades gubernamentales.

Replantearse tareas vinculadas a la gestión del patrimonio no es una labor menor, no solo por las incumbencias que puede tener el trabajo en sitios arqueológicos que están insertos en comunidades que 'disputan' su pertenencia, sino también porque en el caso de la localidad de Uspallata, es la que concentra mayor cantidad de sitios en el noroeste de la provincia y donde existe una profusa historia de investigaciones arqueológicas. En esta localidad además de múltiples sitios rupestres, existen otros sitios arqueológicos definidos a partir de concentraciones de materiales y/o hallazgos aislados en superficie y estratigrafía, áreas arqueológicas extensas y al sistema vial incaico, *Qhapaq Nan*, con estructuras asociadas (Terraza et al., 2021). Los sitios abarcan cronologías que van desde etapas de cazadores recolectores hasta época de contacto hispano-indígena y colonial.

El foco está puesto en los sitios rupestres por sus particularidades: son fácilmente reconocibles por los ojos de personas no expertas en la

materia, tienen una larga historia de explotación/aprovechamiento turístico en el área, han sido objeto de puestas en valor o de escritos reflexivos en torno a lo patrimonial, y finalmente, en los últimos años se ha acentuado su degradación, basada fundamentalmente en factores antrópicos (Bárcena, 2004; Zárata et al., 2019). Entre los sitios que se toman en consideración en este trabajo, destaca el Cerro Tundqueral, sitio con mayor concentración de paneles rocosos grabados del noroeste de la provincia, característica que lo hace relevante tanto para su investigación como para su aprovechamiento como recurso turístico (Zárata et al., 2019). La monumentalidad de algunos de estos sitios (sensu Criado Boado, 1993) y su materialidad afectan las relaciones que los sujetos establecen con él (Ingold, 2013), predispone el terreno de disputa al condicionar la agencia humana que se ‘apropia’ de la fiscalidad del conjunto de los petroglifos, y lo resignifica en función de dichas relaciones. Si se comprende al patrimonio como un *ensamblaje* de subjetividades, memorias, tiempos, espacios e identidades, sumado a las transformaciones hegemónicas globales que impactan sobre él y provocan nuevas formas de concebirlo, se debe replantear constantemente su abordaje. Más aún, la comprensión de los sitios como bienes patrimoniales, no puede aparecer separada de la indagación por el *mundo* que lo rodea, por las relaciones en las que se inscribe (Ingold, 2013). Entender el patrimonio como *ensamblaje* permite abordar múltiples aristas de la concepción patrimonial del sitio, atendiendo a que las partes constituyentes –heterogéneas–, son reuniones que actúan sobre el mismo, pero no lo definen totalmente, sino que se trata de una composición dinámica (DeLanda, 2006). Los ensamblajes se definen como composiciones que actúan (Harris, 2018), cuyos componentes heterogéneos son reuniones que actúan sobre, pero sin definir totalmente, sus partes constituyentes, es decir son dinámicos (DeLanda, 2006); son entidades complejas, históricamente específicas, que exceden la materialidad de sus componentes, y que son más que la suma de sus partes con capacidades generativas y reproductivas (Harris, 2018; Robb y Pauketat, 2013; Ingold, 2013). Además, se encuentran siempre en proceso de devenir, por lo que trabajar con ellos implica reconocer el proceso histórico específico del cual emergen, aunque tanto los ensamblajes como los procesos de los que emergen son multiescalares, por lo que la agencia es emergente, relacional e inmanente en la concurrencia en el ensamble (Harris, 2018). Al respecto, abordar el patrimonio desde la categoría de ensamblaje evita la imposición de categorías analíticas a priori, rechazando incluso modelos escalares preestablecidos (Macdonald, 2009), y presta atención a la manera en que los ensamblajes se territorializan y desterritorializan según las contingencias históricas (sensu Lucas, 2012).

El patrimonio desempeña un papel en la configuración de interacciones en las que está inmerso, lo hace desde las redes en que se inserta —el ensamblaje— y desde sus características materiales, simbólicas e incluso jurídicas específicas. Entonces, adoptar la perspectiva del ensamblaje para repensar lo patrimonial implica hacer hincapié en las acciones y técnicas múltiples, heterogéneas y a menudo muy específicas que intervienen en la consecución y el mantenimiento del patrimonio desde una perspectiva temporal y espacialmente dinámica, lo que visibiliza mayores grados de indeterminación y cursos de acción imprevistos (Macdonald, 2009). Además, el patrimonio marca modos de existir determinados dentro de ciertas lógicas, ordena cierta narrativa colectiva que determina posibilidades de acción individuales, según sea el posicionamiento respecto del mismo (Ricoeur, 1984). En parte, esto responde a que tanto en su aspecto material como simbólico, se trata de un bien heredado, pero además —y fundamentalmente— se resignifica y reutiliza. Es que, aunque el patrimonio es *‘siempre una parte del pasado’*, su posesión es igualmente una *‘marca de la modernidad’* (Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p. 180, en Macdonald, 2009, p. 119). En este sentido, el proceso de patrimonialización es doble (Prats, 2005): atiende a la valoración y sentido que adquiere un elemento cultural dentro de una comunidad local, y, por otro lado, el elemento es seleccionado y activado por actores ajenos a la comunidad, generalmente científicos y expertos, bajo requerimiento institucional muchas veces. De esta manera, la transformación de un bien cultural en patrimonial implica un proceso en el que se producen múltiples tensiones, dado que distintos grupos tienen intereses a veces contradictorios y poseen sus propias valoraciones culturales e intereses estratégicos sobre estos bienes. Es que el patrimonio no es otra cosa que un recurso a partir del cual los grupos remarcan su identidad o recrean su memoria (Nora, 1984), desde la base de las relaciones que se establecen con él y el discurso que se enuncia al respecto (Salatino, 2013).

Así entendido, el patrimonio es un “proceso de múltiples acciones de objetivación y subjetivación, apropiaciones y demarcaciones, a mitad de camino entre individuos y colectivos” (Alonso González, 2014). El patrimonio no se descubre ni se crea, sino que emerge de la relacionalidad social y del establecimiento de series de cadenas de experiencias entre diversos actores (Alonso González, 2016), y la forma en que esos actores interactúan con la materialidad del patrimonio (Ingold, 2013). De esta manera, el patrimonio surge —y resurge— según los ámbitos y ensamblajes en los que interactúe, o enunciado de otra forma, dentro de múltiples ontologías que coexisten (Alonso González, 2016).

Investigación, gestión y explotación turística de los sitios rupestres de Uspallata

Uspallata es una localidad del departamento de Las Heras, ubicada en el noroeste de la provincia de Mendoza (figura 1). Se trata de un valle longitudinal cuyas alturas de base van desde los 1700 a los 2400 msnm y se desarrolla entre la Cordillera Frontal y la Precordillera. El clima del valle puede ser definido como “árido, mesotermal, con vegetación de estepa desértica y posibilidad de cultivos bajo riego” (Durán y Mikkan, 2011). El valle representa una de las zonas arqueológicas más interesantes de la provincia, por la cantidad, variedad y temporalidad de los sitios hallados; por tanto, contiene gran parte de la producción científica que se ha generado sobre la arqueología del noroeste de la provincia (Schobinger, 1971; Terraza et al., 2021).

Las investigaciones arqueológicas en el valle comenzaron sistemáticamente a partir de las publicaciones señeras de Aparicio (1940) y Rusconi (1938-39, 1962), las cuales desde entonces fueron continuadas por diferentes profesionales y equipos de investigación (para una historia de las investigaciones en el valle, Terraza et al., 2021). En lo que a arte rupestre concierne, las primeras menciones se remontan a principios del siglo pasado (Khün, 1914; Metraux, 1929), aunque las investigaciones formales comenzarán unas décadas más tarde, con los trabajos de Rusconi (1938-39, 1962), y posteriormente Schobinger (1971, 2009). Para la década de 1970 ya se conocían los sitios rupestres que se toman en consideración en este trabajo: Rusconi (1938-1939) había publicado las descripciones de los sitios El Peñón y Pucará de Uspallata a fines



FIGURA 1. Mapa general del valle de Uspallata y sitios mencionados en este trabajo.

de la década de 1930, mientras que en 1962 menciona el sitio Santa Elena. Por su parte, Cerro Tunduqueral fue relevado por Schobinger en los años 1957-58; el mismo investigador releva por primera vez el sitio Uspallata Usina Sur y lo da a conocer en 1971.

Si se tiene en cuenta el desarrollo general de las investigaciones arqueológicas en el valle de Uspallata, en base a la exhaustividad y cantidad de publicaciones puede verse que el estudio del arte rupestre fue tratado inicialmente como parte de un registro arqueológico 'marginal' respecto de otros materiales y sitios del valle (Terraza et al., 2021; Zárate Bernardi, 2023). Las primeras interpretaciones del registro se realizaron desde postulados difusionistas propios de la arqueología histórico-cultural, que buscaban en esta región reflejos de los procesos que se daban en el noroeste argentino. Metodológicamente, en su mayoría los petroglifos habían sido relevados de manera no sistemática, solo se centraban en lo que se consideraba figuras diagnósticas (motivos figurativos preferentemente) y se tizaban los surcos de los petroglifos, lo que muchas veces deformaba las figuras originales para darles una similitud con motivos más conocidos para los investigadores. En tiempos más recientes, tareas de relevamiento sistemático, cronologización y abordaje desde nuevos marcos interpretativos e integrando lo rupestre con otras materialidades arqueológicas se han llevado a cabo para todos los sitios rupestres de Uspallata y regiones adyacentes (Zárate Bernardi et al., 2020; Zárate Bernardi, 2023).

Además de las investigaciones arqueológicas, desde las artes plásticas, Laura Hart (2009a, 2016) analizó el arte rupestre del Norte de Mendoza con el objetivo de observar cómo, en determinados puntos, se aproximan en el uso de elementos gráficos los artistas del pasado prehistórico y de la actualidad. Por otro lado, algunos autores han desarrollado trabajos que relatan los procesos de conservación, gestión e intervención patrimonial, como J.R. Bárcena (2004), quien describió los trabajos de gestión llevados a cabo por él y su equipo en el sitio mencionado, y Víctor Ataliva (2011) quien abordó el Cerro Tunduqueral para proponer un informe sobre los agentes de deterioro que afectan el sitio (teniendo en cuenta las opiniones de los actores involucrados en la valoración del Cerro), en conjunto con recomendaciones para la conservación. En una línea similar, Zárate Bernardi y colaboradores (2019) publicaron el proceso de intervención a partir de la colocación de cartelería en el Cerro Tunduqueral, donde se explica que esta tarea es una acción de emergencia ante la degradación del sitio, del entorno y de los grabados rupestres.

De lo relatado se desprende que el Cerro Tunduqueral es el sitio que más intervenciones ha tenido dentro del valle. Tal como relatan Zárate Bernardi y coautores (2019), si bien la existencia de los grabados

rupestres queda documentada académicamente desde las primeras publicaciones de Schobinger, el valor del Cerro es conocido por los habitantes del Valle de Uspallata incluso antes de las mismas. El flujo de turistas que visitan el sitio habría comenzado desde la década de 1980, y la primera cartelería colocada en el sitio dataría de finales de este decenio, elaborada por Bárcena (1991). No obstante, es a partir de 1997, año en el que el Cerro y su espacio circundante se constituyeron en el escenario para la filmación de la película “*Siete años en el Tíbet*” (Ataliva, 2011), que la explotación turística del sitio cobró mayor relevancia. Durante los poco más de seis meses que duró el rodaje, arqueólogos llevaron a cabo tareas de supervisión del manejo del sitio, lo que se trató de una experiencia satisfactoria que dejó mejoras, sobre todo infraestructurales (construcción de un módulo destinado a centro de interpretación e instalación de una escalinata) (Bárcena, 2004). Tras la filmación de la película, la custodia del Cerro quedó a cargo de la comunidad originaria *Guaytamari*, que en acuerdo con el Estado provincial, se encargaba del cuidado del lugar y facilitaba un turismo responsable (Ataliva, 2011). Sin embargo, la actividad de la comunidad en el sitio arqueológico cesó luego de diez años, y volvió a ser administrado por el gobierno municipal, situación que se mantiene en la actualidad (Zárate Bernardi et al., 2019). En el año 2011, en respuesta a una solicitud de la Municipalidad de Las Heras, se elaboró un *Plan de Manejo* para el Cerro Tundukueral (Durán y Mikkan, 2011). A partir de este documento oficial –que es un instrumento operativo que establece acciones para prevenir, mitigar, controlar, compensar y corregir posibles efectos o impactos negativos sobre el patrimonio arqueológico– se inició un expediente para la creación de un Parque Arqueológico Municipal que aún se encuentra en trámite en el Honorable Concejo Deliberante de dicho municipio. Mientras tanto, el mismo equipo de trabajo presentó un informe en el año 2016 que reflejaba la acentuación de la degradación del sitio y proponía medidas de mitigación a corto plazo (Zárate Bernardi et al., 2019).

Dentro de las últimas intervenciones que se han dado en el sitio, figura el guionado, diseño y colocación de nueva cartelería por parte de un equipo multidisciplinario del Laboratorio de Paleoecología Humana (ICB, CONICET-UNCuyo), en 2015 –y renovada en años posteriores–. Esta acción fue ante una situación de emergencia provocada por la degradación del sitio (Zárate Bernardi et al., 2019), producto no solo del intemperismo, sino fundamentalmente a causa de factores antrópicos, incluido el vandalismo (figura 2). Además, los autores dan cuenta de que el uso turístico desregulado se traduce en la presencia de basura, restos de fogones, formación de dispersos senderos que ocasionan regueros que erosionan la base de los soportes grabados y posibilitan su posterior

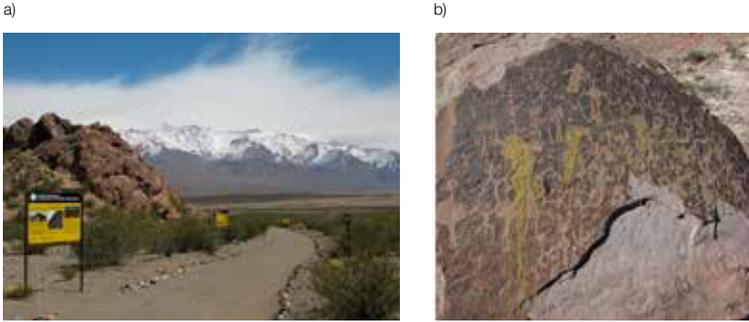


FIGURA 2. Cerro Tunduqueral. a. Sendero de acceso al sitio, con la cartelería colocada en 2015; b. Detalle del soporte vandalizado.

desplazamiento. Esto, sumado a la desidia por parte de las autoridades que deben velar por la preservación del Cerro Tunduqueral –ausencia de custodios permanentes, de financiamiento, de infraestructura– condicionaron las acciones que podían proponerse y llevarse a cabo para la preservación del patrimonio. La cartelería generada ha sido renovada dos veces desde su colocación, por trabajos conjuntos entre el Laboratorio de Paleoeología Humana y la Municipalidad de Las Heras. La última intervención en el sitio fueron trabajos fotogramétricos destinados a una muestra de Realidad Virtual Aumentada que abarca sitios rupestres de diferentes provincias argentinas, coordinado por profesionales –arqueólogos y comunicadores– de la Universidad Nacional de San Luis, y destinado a museos de las regiones donde los sitios se emplazan.

Los restantes sitios mencionados no han sido objeto de trabajos académicos que den cuenta de su gestión o explotación turística y, de hecho, las publicaciones de investigación que los mencionan son escasos si se compara con la disponibilidad de material bibliográfico acerca del Cerro Tunduqueral.¹ No obstante, aunque no se haya mencionado en la bibliografía académica, estos sitios rupestres presentan una utilización dinámica por parte de los agentes que intervienen en su utilización y producción.

Para el caso de Santa Elena, al sitio lo conforman dos soportes uno mayor, el más afectado y que ha perdido casi la totalidad de los grabados, y otro de tamaño mediano, identificable a simple vista. Ambos se ubican a la orilla del camino que comunica el valle de Uspallata con la Ciudad de Mendoza (Ruta Provincial N° 13). En cuanto a las investigaciones, Rusconi en la década de 1920 relevó tres soportes con grabados, de los

¹ El Cerro ha sido y es objeto de diversas notas periodísticas, está reseñado en blogs y páginas web y es tema de tesinas de licenciatura de Arqueología, Turismo, Ciencias políticas y Administración pública, etc.

cuáles actualmente solo se hallan dos que han sido profundamente afectados en las últimas décadas, fundamentalmente por acciones de origen antrópico. En este sitio conviven en la actualidad lo que queda de los grabados rupestres junto a escrituras modernas que hacen referencia a la localización de una gruta en emplazada en las inmediaciones. Ya desde 1990 se daba cuenta del impacto del que los petroglifos eran objeto (Hart, 2006), en tanto varios sectores del soporte de mayor tamaño se encontraban desprendidos, además de que años más tarde –1994– en el sitio se colocó un santuario de ‘Gauchito Gil’ a pocos metros, que incluía ofrendas diversas, senderos, banderines y un graffiti con pintura roja sobre el soporte principal. Hart (2009b) relata que si bien la pintura se iba desprendiendo de la roca producto de las condiciones ambientales del valle, al revisitar el sitio en 2009 la pintura había sido retirada –se desconoce el procedimiento– lo que provocó que también se perdiera la pátina original del soporte que generaba el contraste con los surcos grabados. Ante esta situación, la autora denunció públicamente la instalación del santuario, lo que generó consultas por parte de diversos organismos gubernamentales para tomar medidas de salvaguarda del patrimonio que incluían propuestas educativas y de concientización con la comunidad del valle y entidades oficiales y privadas en pos de lograr la “apropiación cultural del acervo patrimonial” (Hart, 2009b). Las propuestas mencionadas no se llevaron a cabo, como tampoco el proyecto de declarar al sitio como patrimonio de la provincia. En la actualidad el santuario no se localiza en las cercanías a los petroglifos, pero sí se registra en el soporte más impactado nuevas pintadas, esta vez en color amarillo, que indican mediante una flecha el nuevo emplazamiento de la gruta. Además, el soporte mediano registra algunas pintadas, aparentemente relacionadas al mito popular (figura 3).

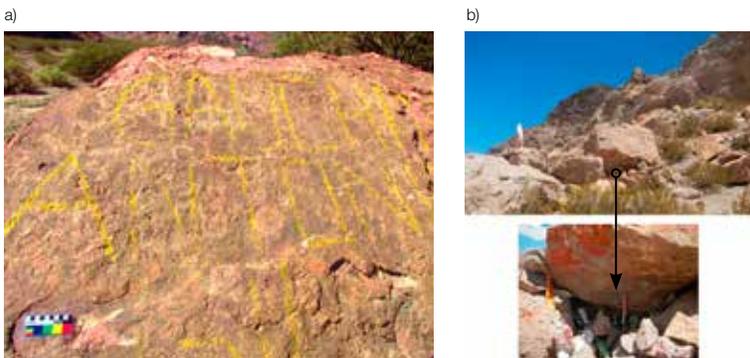


FIGURA 3. Sitio Santa Elena: a. Soporte con petroglifos y pintura que indica la locación del santuario popular; b. gruta del Gauchito Gil (imagen tomada desde el soporte con grabados).

Otro sitio rupestre que comparte una situación similar a Santa Elena es el petroglifo de El Peñón. Schobinger (1971) lo describe como un petroglifo aislado, posiblemente una máscara, relevada por Rusconi (1938, 1962). Se trata de un sitio compuesto por un único panel grabado que forma parte de un peñón de ignimbrita. Son dos figuras, una es una mascariforme de tamaño menor a las registradas en otros sitios del valle, y la otra es un cuadrangular. Ubicadas en el sector suroeste de la geoforma y orientadas hacia ese punto cardinal, son escasamente visibles dado que los surcos son finos y poco profundos, lo que genera poco contraste con la pátina (Zárate Bernardi, 2023). La ubicación de El Peñón es conocida, está a la vera del camino que conduce hacia la localidad de Villavicencio (Ruta Provincial N° 52), y que además pasa por la entrada de Cerro Tunduqueral. El peñón (como geoforma) también es fácilmente identificable, ya que en el sector sureste se encuentra emplazado un santuario que reúne varios cultos populares, como la Difunta Correa y San La Muerte, junto con el culto católico a San Ceferino.² Además de las grutas que contienen las figuras de los santos, hay pintadas en la roca que hacen alusión a los cultos y restos de botellas y latas que dan cuenta de que este sitio es punto de reunión de varias personas (figura 4). No obstante, las figuras prehispánicas grabadas en la roca están bien conservadas, en parte porque se encuentran en un sector de la geoforma varios metros alejados de las grutas, y en parte porque las figuras no son visibles a simple vista dadas sus características técnicas. Además, estos grabados son poco conocidos no solo por la comunidad científica –que no los ha retomado desde la década de 1970 (Schobinger, 1971)–, sino que aparentemente también por la comunidad en general.

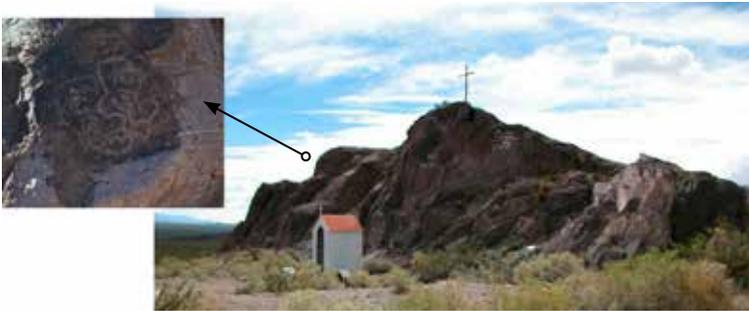


FIGURA 4. Petroglifo de El Peñón. Vista general de la geoforma que contiene tanto el grabado rupestre como las ermitas actuales.

² Si bien San Ceferino fue beatificado por la Iglesia Católica en el año 2007, durante muchos años fue parte de los cultos populares. El caso de la Difunta Correa, San La Muerte –así como el Gauchito Gil presente en Santa Elena– siguen siendo santos paganos que mueven a miles de fieles a lo largo de Argentina y países vecinos (Migale y de Hoyos, 2006).

Pucará de Uspallata, sitio relevado por Rusconi (1962) en la década de 1930, se ubica a 1,5 km de la villa, en lo que actualmente es una propiedad privada, y consiste en una estructura rectangular de muros pir-cados derruidos en la parte superior de un pequeño cerrillo, y pequeños soportes con petroglifos ubicados en la ladera oeste del mismo. Rusconi en 1962 daba cuenta que tres de esos bloques fueron trasladados al que en ese entonces era el Museo de Historia Natural –hoy Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, repositorio paleontológico y arqueológico provincial– para su conservación, dado que, por su tamaño pequeño, algunos bloques eran sustraídos por la gente del lugar. Más tarde, Schobinger (1971) visitó el sitio, cuestionó la denominación y funcionalidad de pucará y le otorgó una función ritual; además halló fragmentos cerámicos y piezas líticas al pie septentrional de este cerro. Actualmente, cuatro de los bloques descritos por Rusconi han desaparecido del sitio, pero en campañas arqueológicas llevadas a cabo entre 2015 y 2017, investigadores del Laboratorio de Paleoecología Humana relevaron dos soportes que permanecían inéditos, por lo que hay cinco soportes *in situ*, bloques redondeados, con pátina oscura y grabados poco profundos, en su mayoría motivos no figurativos (Zárate Bernardi, 2023) (figura 5).

a)



FIGURA 5. Petroglifos del sitio Pucará de Uspallata. a. Soporte *in situ*; b. soporte publicado en 1962 por Rusconi (Lámina 147); c. soporte expuesto en el Museo Moyano.

b)



c)



Finalmente, Uspallata Usina Sur está ubicado a 1,5 km al sur de la usina hidroeléctrica –de aquí su nombre– y a 7 km de la villa, en una planicie angosta sobre el borde de una barranca, debajo de la cual se localiza la ribera oeste del arroyo Uspallata. Originalmente fue descrito como una zona integrada por cinco concentraciones espaciales: un enterratorio múltiple, tres soportes con arte rupestre y un barreal en donde se halló una fuente ovalada de roca basáltica (Schobinger 1971). A partir de los relevamientos realizados desde 2017, se suma una nueva zona conformada por elementos dispersos en superficie como lascas, tuestos, fragmentos de instrumentos de molienda y una concentración de árboles y vainas de algarrobo (*Prosopis sp.*), materialidades que han permitido interpretar el sitio como un lugar en el que se desarrollaron diversas actividades económicas y simbólicas (Zárate Bernardi, 2023). Si bien la caracterización inicial del sitio menciona tres soportes con petroglifos, las prospecciones recientes solo dan cuenta de uno de ellos. En lo referido a la conservación del sitio, es buena. No hay ningún tipo de afectación antrópica y tampoco basura moderna en las cercanías, aunque sí pasa a pocos metros una huella, usada aparentemente con caballos. Sobre la imposibilidad de hallar dos de los tres soportes que Schobinger (1971; 1974-76) menciona para décadas anteriores, se plantean dos hipótesis: la primera es que, dado que serían soportes pequeños, estos hayan sido sustraídos como ocurrió en el caso de Pucará de Uspallata (Rusconi 1962). La segunda se relaciona con errores de prospección durante las tareas de campo –no se cuenta con la descripción de la ubicación ni fotografías–. En cuanto a la conservación de las restantes áreas del sitio –lugar del enterratorio y concentración de materiales en superficie–, están siendo afectadas por un proceso de erosión de las barrancas que hace que el material se desplace de su lugar primario. Al igual que en Pucará, los petroglifos de Usina Sur no tienen casi interacciones actuales con los diversos actores del valle, previsiblemente por la dificultad en el acceso y por el desconocimiento sobre la ubicación exacta de los sitios.

Sitios rupestres como ensamblajes

Entender el patrimonio como ensamblaje permite abordar múltiples aristas de la concepción patrimonial del sitio, atendiendo a que las partes constituyentes –heterogéneas– son reuniones que actúan sobre el mismo, pero no lo definen totalmente, sino que se trata de una composición dinámica (DeLanda, 2006). Entonces, un sitio patrimonial es una red de alianzas cambiantes con otras entidades, una realidad de significados plurales y discutibles, controversiales. Ante ello, el enfoque ontológico presenta una ventaja en cuanto no refiere a puntos de vista distintos

sobre lo mismo, sino que es factible asumir que se trata de cuestiones diferentes, surgidas de cómo cada grupo humano se relaciona con el patrimonio (Alberti, 2016) y, en última instancia, con el mundo.

En el breve recorrido descripto acerca de los antecedentes de investigación, gestión y explotación turística de los sitios, se pueden identificar diversas acciones y actores que han intervenido, y aún lo hacen, en el proceso de patrimonialización que experimentan. Es notoria la diferencia de tratamiento que ha recibido y recibe cada uno de los sitios mencionados, que van desde concentrar múltiples abordajes de investigación y de gestión (y reflexión acerca de esa gestión) y ser objeto de visitas y disputas por parte de la población local y los visitantes, convirtiéndose en sitios de –múltiples– *historias* y *memorias* (en términos de Nora, 1984), hasta casi ser olvidados por parte de los diferentes actores, casi como lugares de amnesia (Nora, 1984).

Entre los actores se encuentran los investigadores y académicos que en distintos momentos abordaron los sitios, ya sea desde lo arqueológico, artístico o patrimonial. Tal como mencionan Prieto Olavarría y Chiavazza (2021), estos profesionales cumplen un rol de gran importancia en el proceso de patrimonialización, en tanto que inciden en la caracterización, difusión y preservación patrimonial de una región. Otro actor es el Estado, en sus diferentes escalas (Zárate Bernardi et al., 2019). El nacional, con su legislación acerca del tratamiento del patrimonio arqueológico y paleontológico; el provincial, que a partir de la Dirección de Patrimonio Cultural y Museos, dependiente del Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia es la autoridad de aplicación de la legislación y el ente encargado de establecer, actualizar y modificar las Guías de Procedimientos para la gestión del patrimonio cultural; y el municipal, que actualmente tiene la administración de Tunduqueral, al que ha declarado Parque Arqueológico Municipal es quien debe coordinar las acciones para su uso turístico y encarar medidas de conservación. Interviene además el Ejército Argentino, como propietario de los terrenos circundantes a sitios como Tunduqueral y El Peñón.

También está la comunidad indígena que genera su propia narrativa alrededor de los petroglifos y que en caso de Tunduqueral, en un tiempo dado administró el lugar y lo apropió de forma compleja (véase Ataliva, 2011). Para el caso específico del Cerro Tunduqueral se suman los turistas y visitantes, nacionales y extranjeros, responsables –directa o indirectamente– de algunas de las afectaciones que se registran en los grabados y en el entorno. Además, aunque no se han nombrado explícitamente, participan en la disputa por la apropiación del lugar las empresas turísticas, que ya sea desde el valle o desde la Ciudad de Mendoza alienan a los turistas a visitar este sitio e incluso ofrecen *tours* para hacerlo.

Finalmente, los pobladores locales, con arraigado sentido de pertenencia respecto del valle, que se apropian de los sitios reconocidos (Santa Elena y Tunduqueral) (Ataliva, 2011). En cuanto a este último actor, llama la atención la actitud diferencial que tiene hacia los diferentes sitios considerados: el más valorado, visitado e impactado es Tunduqueral, que es reconocido desde la memoria en parte por la significación que tuvieron los grabados para las poblaciones locales del pasado (Ataliva, 2011), desde la historia (sensu Nora, 1984) ante la generación de discursos académicos por parte de los investigadores, y porque es un sitio turístico que además tiene el potencial de generar ingresos económicos al atraer visitantes (Zárate Bernardi et al., 2019). Con los restantes sitios la apropiación varía: Santa Elena y El Peñón son lugares reconocidos y valorados, pero no por sus petroglifos sino por ser emplazamientos de santuarios que congregan a fieles de cultos populares. De hecho, la valoración de estos cultos por sobre la de los petroglifos que denotan el pasado/presente indígena de la región es notoria en Santa Elena, donde se ha pintado sobre los grabados para resaltar la presencia de una ermita dedicada al Gauchito Gil. Sin embargo, existe cierta tensión al parecer entre la población local, como se demuestra en el hecho de haber borrado y repintado las inscripciones en distintos momentos (Hart, 2006, 2009b). Finalmente, Usina Sur es casi ignorado por la mayoría de los actores, excepto la Academia que ha vuelto su interés sobre él en el último tiempo —especialmente sobre los entierros (Barberena et al. 2020, y citas allí)—; la distancia respecto de la Villa sería el motivo del tratamiento diferencial hacia este sitio rupestre.

Ante este panorama se considera que entender a los sitios rupestres como ensamblajes, marcados por una red de actores, cada uno entablando diferentes alianzas alrededor de los sitios, puede abordarse de manera más responsable y significativa la patrimonialización de estos otros actantes (*actants* en términos de Latour, 2005), los sitios rupestres, sus soportes y cada una de sus figuras grabadas.

Partiendo de estos supuestos, resulta útil la propuesta de Alonso González (2016, p. 185-186), quien a partir de cuatro ámbitos ontológicos fundamentales postula una forma de entender el patrimonio: a) como herencia; b) como valor orgánico (lo que la gente estima sin generar una representación metacultural del elemento en sí); c) como conjunto de elementos seleccionados, sancionados, inventariados y protegidos por instituciones; y d) como experimentación académica, intelectual y artística. Esta propuesta, que entiende al patrimonio como producto de la racionalidad social, permite comprender mejor cómo el patrimonio varía según los ensamblajes con los que interactúa y se asocia. Es que las cuestiones sobre patrimonio trascienden lo epistemológico —el

‘conocer’— para experimentarse en un plano ontológico diverso —el ‘ser’—, en el que “Cada actor social construye o se relaciona con sus patrimonios mediante ciertas prácticas empíricas y cognoscitivas, ensamblando objetos, discursos, capital, espacios y tiempos a partir cadenas de experiencias y acciones en los múltiples fragmentos del plano social” (Alonso González, 2016, p. 184).

Siguiendo este planteo, la concepción de patrimonio como herencia sería la propia de la comunidad Guaitamary, quienes se asumen como descendientes de los pobladores que realizaron las grafías del sitio. Dentro de esta concepción también está la de los uspallatinos, la comunidad local, colectivo heterogéneo dado que hay una diferencia marcada entre los “*nacidos y criados*”, autodefinidos como los ‘verdaderos’ uspallatinos (Ataliva, 2011), en oposición a quienes no son oriundos de la localidad, si bien declaran su sentido de pertenencia. Estos grupos, diferentes entre sí, crean a partir de ejercicios de memoria (Nora, 1984) resignificaciones de los sitios y sus petroglifos. Con respecto de los *nacidos y criados*, resulta interesante incluir en este ámbito ontológico el papel de la familia propietaria de las tierras donde se emplaza el sitio Pucará, dado que en charlas con ellos han dado cuenta de su compromiso para el cuidado del sitio, al que sienten como parte de su herencia y que les genera la responsabilidad de protegerlo.

En cuanto a la concepción del patrimonio como valor orgánico, en este ámbito podría encasillarse la concepción de los prestadores turísticos, quienes aprecian cierto valor de un sitio particular (Tunduqueral), sobre todo el vinculado a la rentabilidad económica, aunque no generan un sentido de pertenencia hacia el mismo. Destacan no solo los prestadores turísticos de Uspallata, sino también las agencias que desde la Ciudad de Mendoza venden excursiones a precordillera y alta montaña para turistas nacionales y extranjeros (Zárate Bernardi et al., 2019). Además, estos mismos turistas se constituyen en un actor que entiende al Cerro como patrimonio orgánico, y en general toman una actitud contemplativa hacia el sitio y los grabados tanto desde lo estético como desde lo histórico (Nora, 1984).

El sitio Santa Elena, si bien no está incluido dentro de los atractivos turísticos promocionados para el valle, está a la vera del camino que conecta Uspallata con la ciudad de Mendoza, camino muy recorrido por su belleza paisajística y porque conduce al Cerro Siete Colores, atractivo que sí es promocionado por el municipio y las agencias turísticas. Como se describió, uno de los soportes con grabados del sitio es fácilmente identificable desde el camino, por lo que se estima que el sitio es visitado, aunque con baja frecuencia (prueba de ello es un pequeño estacionamiento que se ha formado a la orilla del camino en donde está emplazado).

Se debe notar que entre los turistas tampoco se puede hacer una homogeneización, dado que no todas las personas que concurren a los sitios lo hacen con las mismas perspectivas. Están quienes asisten como parte de un atractivo mayor, paisajístico, que es el tour a la alta montaña mendocina; quienes lo hacen por un interés en la historia y arqueología de la región, con fines relacionados a lo educativo; y quienes tienen como finalidad en sus visitas las conexiones energéticas trans-corporales con el sitio y los grabados. Estos últimos, si bien no manifiestan entender al Cerro como herencia, sí generan una representación metacultural del Cerro y su entorno, por lo que están más cerca de la primera categoría propuesta por Alonso González (2016).

Desde la ontología institucional, el patrimonio tiene una doble significación (Alonso González, 2016), la primera vinculada a instituciones estatales que buscan utilizar el patrimonio para generar sentidos de pertenencia homogeneizados, individuos disciplinados y concepciones uniformes del patrimonio; la segunda, exagera el patrimonio como medio distintivo, capaz de crear colectividades distinguibles y diferenciables. En el caso de los sitios mencionados, la primera acepción se refleja en la mayor dedicación puesta por parte del Estado —en sus diferentes niveles— en sitios arqueológicos e históricos, sobre todo de montaña, vinculados a la gesta sanmartiniana, procesos que responden a discursos oficiales que revalorizan los procesos de formación del Estado Nación por sobre procesos de mayor profundidad temporal (Prieto Olavarría y Chiavazza, 2021). De hecho, Cerro Tundukueral y los sitios asociados al *Qhapaq Ñam*, Sistema Vial Andino —declarado patrimonio mundial por la UNESCO en 2014— son los únicos sitios arqueológicos en el valle que cuentan con políticas de gestión patrimonial.

La segunda se ve reflejada en el Cerro Tundukueral, el cual es considerado como distintivo del valle, un ‘producto’ que puede venderse a quien quiera conocer el lugar y su historia. En este sentido, la Municipalidad de Las Heras que tiene actualmente a cargo la gestión del sitio, es la institución que más fácilmente se identifica, aunque en el control y protección también tiene injerencia el Ejército Nacional, pero desde un lugar secundario.

Finalmente, la experimentación del patrimonio desde lo intelectual, académico y artístico es el ámbito representado por los investigadores, arqueólogos y artistas que toman los sitios como su objeto de estudio. Más allá de las investigaciones pioneras, desde la década de 1970 diferentes equipos de investigación concentraron sus investigaciones en el valle, desde perspectivas histórico-culturales o desde la ecología evolutiva (Prieto Olavarría y Chiavazza, 2021; Terraza et al., 2021). Sin embargo, la atención sobre los sitios rupestres ha sido escasa, y dentro

de la misma existen grandes diferencias entre los sitios, lo que se observa en la producción científica y en los procesos de gestión en los que han intervenido científicos.

Complementariamente, la propia ciencia también puede ser entendida como un ensamblaje de relaciones, que además se caracteriza por la capacidad de crear y recrear relaciones de poder en cuanto define la identidad de los actores sociales y la posibilidad de interacción entre ellos. En este sentido, actúa como un ‘traductor’, que define qué son las entidades, les otorga roles específicos y les garantiza – o niega– su existencia (Piazzini, 2014). Podría pensarse que la arqueología de Uspallata ha mantenido los vicios de la “arqueología moderna” (Hamilakis, 2015; Lucas, 2004) y ‘representacional’ (Jones y Alberti, 2013) en tanto ha mostrado a los sitios como objetos, separados del sujeto, que deben ser admirados a la distancia. Esta objetivación, fijación y regulación que la Academia ha hecho de los sitios se ha concentrado en perpetuar una situación consensuada: que se preserven de la manera más ‘aséptica’ posible respecto de sus características en el momento en que se efectuaron los grabados (Ataliva, 2011; Bárcena, 2004; Hart, 2006, 2009b; Zárate Bernardi et al., 2019). La interpretación científica de la materialidad se concentra en el sentido prehistórico del sitio y los grabados, vinculado a su uso original antes que a los sentidos otorgados en el presente, produciendo una tensión entre una representación del pasado como *historia reconstruida vs memoria vivida* (Nora, 1984).

A pesar de ello, las relaciones que los múltiples actores intervinientes mantienen con los sitios modifican estas condiciones de preservación deseadas por los investigadores, ya que estas relaciones se basan en la sensorialidad y la afectividad, vínculos y relaciones colectivas que dejan huellas –ejemplos muy claros son los santuarios de cultos populares establecidos en los sitios o en sus inmediaciones, y la experimentación energética que buscan diversos grupos de visitantes–. Esto lleva a un proceso activo de reelaboración del pasado –de la memoria, no así de la historia (Nora, 1984)–, incorporando en la materialidad del espacio múltiples duraciones, distintas instancias temporales que incluyen todos los momentos en que los sitios se convirtieron en centro de atención sensorial (Hamilakis, 2015).

Reflexiones

En líneas generales, se entiende que esta propuesta de considerar a los sitios como ensamblajes en los que aparecen diferentes actores humanos ayuda a identificarlos y exponer qué tipo de relación establecen en torno a estos otros actores no-humanos, cuya agencia condiciona sus formas

de actuar. Tener en cuenta las relaciones que se establecen con los sitios patrimoniales y los grabados rupestres que los componen, junto con los diferentes actores humanos puede llevar a una acepción del bien patrimonial mucho más compleja, que permita que los procesos de puesta en valor sean más eficaces y plurales.

Además de lo que sucede en las ontologías particulares con cada uno de los ensambles, como categoría teórica los ensamblajes (*assemblages*) entregarían ventajas no solo para el estudio del pasado (Harris, 2018), sino también para la gestión patrimonial. Permite considerar la multiplicidad de actantes humanos y no humanos que intervienen en el proceso de patrimonialización de cada uno de los sitios. Al ser multiscales, como categoría analítica es adaptable a políticas de gestión diversas, desde la explotación turística de un sitio y el paisaje circundante hasta la preservación de figuras particulares, y desde el diagnóstico de situación actual en cada caso, hasta el momento de ejecución de los grabados o su descubrimiento científico. Finalmente, al ser no representacionales sino ontológicamente experienciales (Lucas, 2004), los ensamblajes permiten considerar las cualidades sensoriales, la resonancia afectiva en los humanos y cómo esta afecta a las relaciones que establecen con los no humanos (Hamilakis, 2015).

Para este trabajo, resulta interesante la posición que la Academia toma respecto de la patrimonialización de los sitios arqueológicos, porque el saber científico legitima o descarta la validez de los discursos que se generan en torno al patrimonio, favoreciendo la apropiación institucional del mismo (Prats, 2005). Y en este marco, el riesgo es doble: puede darse una disociación entre el patrimonio cultural material –los sitios– con el patrimonio inmaterial en el que se inscribe –la cultura, en sentido amplio, de la comunidad en la que se inserta–, surgiendo un ‘patrimonio sin memoria’, con referentes estáticos; y puede privilegiarse así tan solo la explotación económica por parte de agentes externos, un ‘patrimonio enajenado’, sin sujetos, valorado solo por el valor arqueológico que posee, pero desligado de las relaciones que en la actualidad se generan en torno al bien (Prats, 2005).

Sería útil hacer un esfuerzo crítico en la actividad científica para ‘dejar entrar’ a actores no humanos en las asociaciones del ensamblaje-ciencia, atendiendo a que los hechos científicos no corresponden a un dominio natural dado contra el cual se deban comprobar los demás fenómenos, sino que los hechos científicos también son artefactos (Latour, 2005). Los sitios y sus grabados, en tanto no-humanos (Cipolla et al., 2021, y citas allí), hacen que ‘otros’ hagan cosas diferentes (Latour, 2005). Todo actante en principio es un híbrido entre sujeto y objeto, que supera el dualismo naturaleza-sociedad (Alberti y

Jones, 2013) y existe en medio de relaciones ontológicas diversas y dinámicas. Y precisamente teniendo en cuenta que como actante agencia sobre otros actantes, los sitios y sus grabados interpelan las experiencias del resto de los actores (Hamilakis, 2015). Por ejemplo, la propia materialidad del arte rupestre interpela a los actores humanos desde sus cualidades espaciales que predisponen una forma de transitar y moverse al interior de los sitios, y desde sus atributos sensoriales intrínsecos, en tanto los grabados son perceptibles inicialmente mediante la vista, pero también son una experiencia táctil a partir de la rugosidad de los surcos, lo que se conjuga con lo olfativo de la vegetación circundante –la jarilla (*Larrea sp.*) sobre todo– y lo sonoro, producido tanto por factores abióticos como el viento, como por la propia fauna local –aves y tunduques (*Ctenomys mendocinus*), principalmente–.

Así, la monumentalidad del Tunduqueral (Criado Boado, 1993) ha generado que las investigaciones se centren en él, al igual que las visitas turísticas, las gestiones patrimoniales y las reflexiones sobre las mismas. Por su parte, el surco apenas visible de El Peñón y la escasez –en términos comparativos– de figuras lo mantiene como como una incógnita para todos los actores, que han resignificado el emplazamiento a partir de santuarios populares. Estos santuarios también son actantes, en cuanto agencian sobre humanos y petroglifos, tal el caso de Santa Elena. La relación entre los grabados prehispánicos y los santuarios de cultos populares modernos generan nuevos ensamblajes. Por último, el tamaño de los bloques de Pucará llevó a que la gente local a principios de siglo los sustrajera, por lo que el investigador de la época decidió trasladarlos en pos de protegerlos, protección que sería continuada por la familia propietaria de los terrenos. En la misma línea, en todos los sitios considerados existe una variedad de agentes erosivos asociados a las condiciones de intemperismo de los petroglifos (termoclastismo, repatinación de los surcos, desarrollo de líquenes, entre otros), que afectan a las figuras y a sus soportes de maneras variables, y que juegan un rol importante a la hora de considerar la conservación del arte rupestre. Además, estos procesos ligados a las condiciones ambientales se conjugaron a las acciones vandálicas, asociadas directamente a la relación entre humanos y no-humanos, sobre todo en lo que concierne a la disputa por las memorias válidas–inválidas en el valle, objeto de preservación–destrucción–. Estos ejemplos no agotan la multiplicidad de relaciones que se establecen entre humanos y humanos, y no humanos y humanos (Cipolla et al., 2021), y de hecho son estas relaciones las que generan las múltiples ontologías abordadas.

El arte rupestre y su producción estuvo articulada con una serie de experiencias y conjuntos sensoriales más allá de lo meramente visual,

constituyéndose en una práctica y una materialidad histórica y experiencialmente situada (Troncoso y Armstrong, 2017). A través de los petroglifos, cada uno de los actores que confluyen en los sitios compartió y comparte un conjunto de significados y experiencias con otros actantes (con otros sujetos a partir de la mediación de las rocas, por ejemplo), lo que los convierte en espacios públicos que articulan a distintos miembros de la comunidad. Es difícil creer que esta articulación es estática, más bien se reformula constantemente; es más difícil aún, pensar la posibilidad que estas nuevas articulaciones, estos re-ensamblajes multitemporales no se reflejen en un proceso continuo de patrimonialización. Por tanto, cualquier proceso de patrimonialización que niegue o ignore la multiplicidad de actores y la multitemporalidad del patrimonio, será un intento en vano.

Conclusión

Con este trabajo se pretende realizar una tarea de reflexión acerca de cómo se ha abordado históricamente el proceso de patrimonialización de los sitios rupestres del valle de Uspallata, sobre todo desde lo académico. Si bien en los últimos trabajos se ha reconocido la multiplicidad de actores que intervienen en este proceso (Zárate Bernardi et al., 2019), no se han tenido en cuenta las relaciones que los diferentes colectivos formulan entre sí y con los sitios, cómo estas relaciones se modifican en el tiempo, y cómo los propios sitios se convierten en actantes que condicionan las relaciones que se generan con ellos.

De hecho, es la Academia –somos las y los investigadores– quien termina por legitimar qué es válido para ser patrimonializado, dejando de lado la multitemporalidad del patrimonio, las relaciones *transcorporales* (Hamilakis, 2015) que inscribe en quienes lo consideran, las resignificaciones que se actualizan. Es la relación que establece la Academia la que luego es tomada por las instituciones gubernamentales como la única *digna* de ser patrimonializada, desconociendo que los sitios y sus grabados son actantes no-humanos, dinámicos, que actúan sobre la sensorialidad de los demás actores, y que a su vez se modifican en base a estas nuevas relaciones. ¿Se puede pretender la inmutabilidad de los sitios, el monopolio del discurso? Al parecer no, y una solución alternativa aparece al definir cada sitio como un ensamblaje, al que para desentramar se debe reconocer cada uno de sus actores (humanos y no humanos) y las relaciones que se formulan.

Un primer paso para esto es la propuesta de Alonso González (2016), que invita a descubrir los ámbitos ontológicos alrededor del que se da la patrimonialización. Pero reconocerlos es el inicio, el trabajo conjunto

y la pluralidad de voces es indispensable para la conservación, ya no entendida como ‘preservación de las condiciones de partida’, sino como mantenimiento de las relaciones dinámicas que se dan en torno a él, asumiendo que además, esto deja nuevas huellas.

Nuevamente, el enfoque ontológico brinda un marco a partir del cual los análisis de la Academia y los requerimientos institucionales puedan conversar con las sensaciones extrasensoriales de los grupos que meditan en el Tundqueral –por poner un ejemplo– en un diálogo posible, sin pretensiones de supremacía, atendiendo a las concepciones sobre el sitio de los distintos grupos a la hora de la revalorización del mismo. Porque en los procesos de patrimonialización, sobre todo desde la óptica institucional y académica, no necesariamente emergen todas las voces posibles ni están en un plano de igualdad, por lo que la multivocalidad deberá concebirse en función de las múltiples ontologías (Curtoni, 2016).

Agradecimientos

Las reflexiones presentadas aquí son fruto del trabajo de tesis doctoral de la autora, financiado con Becas doctorales la SIIP-UNCuyo y de CONICET. Gracias a Alejandra Gasco y Laura Piazze por las charlas y aprendizaje sobre ‘lo patrimonial’, y a Víctor Durán por la lectura preliminar del manuscrito. También a los miembros del LPEH (CONICET-UNCuyo) por las instancias de trabajo de campo. Finalmente, agradezco los comentarios de los evaluadores anónimos que contribuyeron a mejorar el manuscrito.

Referencias bibliográficas

- Alberti, B. (2016). Archeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology*, 45, 163-179. <https://www.jstor.org/stable/24811560>
- Alonso González, P. (2014). La transición al pos-productivismo: parques patrimoniales, parques culturales y ordenación territorial. *EURE*, 40, 217-238 <http://www.scielo.cl/pdf/eure/v40n119/art10.pdf>
- (2016). Patrimonio y ontologías múltiples: hacia la coproducción del patrimonio cultural. En C. Gianotti García, D. Barreiro Martínez, y B. Vienni (Coords.), *Patrimonio y Multivocalidad. Teoría, práctica y experiencias en torno a la construcción del conocimiento en Patrimonio*. CSIC, Universidad de la República <https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b896f128a83c8.42769229.pdf>
- Aparicio, F. de. (1940). Ranchillos. Tambo del inca en el camino a Chile. *Anales del Instituto de Etnografía Americana* I, 245-253.
- Ataliva, V. (2011). *Diagnóstico para la conservación y agentes de valoración: las representaciones rupestres del Cerro Tundqueral (Uspallata, Mendoza)*. Universidad Nacional de Tucumán. https://www.academia.edu/4090520/Diagn%C3%B3stico_para_la_Conservaci%C3%B3n_y_Agentes_de_valoraci%C3%B3n_las_Representaciones_Rupestres_del_Cerro_Tundqueral_Uspallata_Mendoza
- Barberena, R., Menéndez, L., Le Roux, J., Marsh, E., Tessone, A., Novellino, P., Lucero, G., Luyt, J., Sealy, J., Cardillo, M., Gasco, A., Llano, C., Frigolé, C., Guevara, D., Da Peña, D., Winocur, D., (...) Cortegoso, V. (2020). Multi-isotopic and morphometric evidence for the migration of farmers leading up to the Inka conquest of the southern Andes. *Sci Rep*, 10, 21171.
- Bárcena, J. R. (1991). *La protección del Patrimonio Arqueológico*. Programa Provincial de Montaña, Subsecretaría de Deportes, Gobierno de Mendoza.
- (2004). Gestión de recursos culturales arqueológicos en el norte de la provincia de Mendoza (República Argentina): Algunas experiencias de trabajo. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36(1), 499-508. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-73562004000300050&lng=en&nrm=i
- Cipolla, C., Crellin, R., & Harris, O. (2021). Posthuma Archaeologies, Archaeological Posthumanisms. *Journal of Posthumanism*, 1(1), 5-21 <https://journals.tplondon.com/jp/article/view/1357/984>
- Criado Boado, F. (1993). Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de prehistoria*, 50, 39-56 https://digital.csic.es/bitstream/10261/13750/1/1993_TP_Criado_Visibilidad%20e%20interpretacion.PDF

- Curtoni, R. (2016). Multivocalidad, geopolíticas y patrimonio. Prácticas situadas entre los rankülches del centro de Argentina. En C. Gianotti García, D. Barreiro Martínez, y B. Vienni (Coords.), *Patrimonio y Multivocalidad. Teoría, práctica y experiencias en torno a la construcción del conocimiento en Patrimonio*. CSIC, Universidad de la República. <https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b-896f128a83c8.42769229.pdf>
- DeLanda, M. (2006). *A New philosophy of society. Assemblage theory and social complexity*. Continuum, Hampshire. https://www.researchgate.net/publication/334714933_A_New_Philosophy_of_Society_Assemblage_Theory_and_Social_Complexity#fullTextFileContent
- Durán, V., y Mikkan, R. (Coords.). (2011). *Plan de Manejo de Partida. Parque Municipal arqueológico Cerro Tundúqueral*. Presentado a través del Instituto de Asesoramiento y Servicios, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Inédito.
- Hamilakis, Y. (2015). Arqueología y sensorialidad. Hacia una ontología de afectos y flujos. *Vestigios. Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica*, 9(1), 31-53. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/11824/8561>
- Harris, O. (2018). More than representation: multi-scalar assemblages and the Deleuzian challenge to archaeology. *History of the Human Sciences*, 31(3), 83-104. <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0952695117752016>
- Hart, L. (2006). Arte rupestre de nuestra provincia en peligro. *Editorial Diario Los Andes*, 26 de agosto. www.losandes.com.ar/notas/2006/8/26/cultura-205226.asp
- (2009a). *Secuencias gráficas. Un recurso común entre el arte prehistórico y el contemporáneo*. [Ponencia] Primer Simposio Internacional de Arte Rupestre, Universidad Nacional de Colombia. www.rupestreweb.info/arteprehistorico.html
- (2009b). Los petroglifos de Santa Elena. *Editorial Diario Los Andes*, 10 de diciembre. www.losandes.com.ar/article/cultura-461397
- (2016). *Arte de la prehistoria. Diseños rupestres de Cuyo*. Zeta Editores.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge.
- Jones, A., & Alberti, B. (2013). Archaeology after interpretation. En B. Alberti, A. Jones, & J. Pollar (Eds.), *Archaeology after interpretation. Returning materials to archaeological theory* (pp. 15-35). Routledge.
- Khün, F. (1914). Petroglifos de la región diaguíta. *Publicaciones de la sección antropológica de la Facultad de Filosofía y Letras*, 13, 3-24.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press.

- Lucas, G. (2004). Modern disturbances: on the ambiguities of Archaeology. *Modernism/modernity*, 11(1), 109-120. <https://web.stanford.edu/~mshanks/MichaelShanks/files/37164.pdf>
- Lucas, G. (2012). *Understanding the Archeological Record*. Cambridge University Press.
- Macdonald, S. (2009) Reassembling Nuremberg, reassembling heritage. *Journal of Cultural Economy*, 2(1), 117-134.
- Migale, L., y de Hoyos, M. (2006). Un breve camino al cielo: los santos populares en la Argentina del fin de milenio. En A. Balazote, M. Ramos, y S. Valverde (Eds.), *La antropología y el estudio de la cultura. Fundamentos y antecedentes* (pp. 113-132). Editorial Biblos.
- Metraux, A. (1929). Contribution á l'ethnographie et á l'archeologie de la Province de Mendoza. *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán* I, 5- 74.
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. En P. Nora (Dir.), *Les lieux de mémoire* (Vol. 1, pp. 15-42). Gallimard.
- Piazzini Suárez, C. (2014). Espacios y materialidad de las ciencias. Topologías y actantes. *Documentos de Trabajo INER*, 1, 3-31. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/iner/article/view/24354/19885>
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21,17-35. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913910002.pdf>
- Prieto Olavarría, C., y Chiavazza, H. (2021). La construcción del patrimonio y del paisaje en las montañas del Norte de Mendoza (Centro Oeste argentino). Los aportes y silencios de la arqueología. En M. Franca, y M. Miraglia (Comps.), *Paisaje y patrimonio: impresiones de la historia en el ambiente natural* (pp. 107-150). Teseopress. <https://www.teseopress.com/historiaambientalargentinabrasil2/chapter/la-construccion-del-patrimonio-y-del-paisaje-en-las/>
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative*. University of Chicago Press.
- Rusconi, C. (1938-39). Algunos petroglifos de Mendoza. *Revista Geográfica Americana*, VI(73), 288-290.
- Rusconi, C. (1962). *Poblaciones pre y poshispánicas de Mendoza*. III: Arqueología. Editorial Oficial.
- Salatino, P. (2013). Conocimiento arqueológico y discursos patrimoniales. Dos casos de estudio: Quebrada de Humahuaca (Argentina) y Valle del Choapa (Chile). En Mingote Calderón (Coord.), *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro* (pp. 227-241). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España. https://www.academia.edu/5970915/Conocimiento_arqueol%C3%B3gico_y_discursos_patrimoniales_Dos_casos_de_estudio_Quebrada_de_Humahuaca_Argentina_y_Valle_del_Choapa_Chile_

- Schobinger, J. (1971). Arqueología del Valle de Uspallata. Provincia de Mendoza (sinopsis preliminar). *Relaciones*, 5(2), 71-84. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25425/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Schobinger J. (1974-76). El enterratorio de Uspallata-Usina Sur (Prov. De Mendoza): estudio de su ajuar funerario. *Anales de Arqueología y Etnología*, XXIX-XXXI, 67-89. http://economicas.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/17263/volcompleto-part4.pdf
- Schobinger, J. (2009). *Arqueología y arte rupestre de la región Cuyana*. FFyL, UNCuyo.
- Terraza, V., Marsh, E., Zárate Bernardi, S., Da Peña, G., y Guevara, D. (2021). Arqueología del valle de Uspallata (NO de Mendoza): una síntesis actualizada. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 46(2), 527-560. <http://www.scielo.org.ar/pdf/resaa/v46n2/1852-1479-resaa-46-02-51.pdf>
- Troncoso, A., y Armstrong, F. (2017). Ontología, historia y la experiencia del arte rupestre en el Centro-Norte de Chile. En J. Pellini, A. Zarankin, y M. Salerno (Eds.), *Sentidos indisciplinados. Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas* (pp. 307-346). JAS Arqueología. https://www.researchgate.net/profile/Andres-Troncoso-2/publication/323004105_Ontologia_historia_y_la_experiencia_del_arte_rupestre_en_el_Centro-Norte_de_Chile/links/5a822748aca272d65019ae2c/Ontologia-historia-y-la-experiencia-del-arte-rupestre-en-el-Centro-Norte-de-Chile.pdf
- Zárate Bernardi, S. (2023). *Arte rupestre de los grupos humanos prehistóricos de la cuenca alta del río Mendoza: Dinámicas de comunicación y apropiación del paisaje*. [Tesis de Doctorado en Ciencia y Tecnología]. Universidad Nacional de Cuyo.
- Zárate Bernardi, S., Piazzze, L., Cuervo, J., Gasco, A., y Durán, V. (2019). Ante la emergencia, lo posible: recursos interpretativos en el Cerro Tunduqueral. *Revista de Sociedades de paisajes áridos y semiáridos*, XII(1), 230-252. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/138319/CONICET_Digital_Nro.e22945cc-896d-4b65-a1c9-eaad013d376d_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Zárate Bernardi, S., Puerto Mundt, S., y Marsh, E. (2020). Arte rupestre al sur del Tawantinsuyu: síntesis comparativa de las vertientes oriental y occidental de Los Andes. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, Número Especial 1, 52-88. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/139927/CONICET_Digital_Nro.dd48ac99-465b-4086-a1dc-031796481d3d_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Biografía de la autora

Sol Zárate Bernardi. Licenciada en Historia con orientación en Arqueología y Doctora en Ciencia y Tecnología por la Universidad Nacional de Cuyo, especializada en el registro y sistematización de arte rupestre, especialmente petroglifos, de los valles andinos del NO de Mendoza. Realizo definiciones estilísticas para la cronologización relativa del arte rupestre, complementadas con el análisis espacio-paisajístico en arqueología. Me interesa la arqueología de montaña, especialmente la construcción y sacralización de paisajes, caminos y fronteras. Además, soy docente universitaria de “Teoría Arqueológica”.

Mouguelar, Lorena V. "Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte", *TAREA*, 10, (10), pp. 216-249.

RESUMEN

Lucio Fontana retornó a su ciudad natal en 1921, luego de formarse como técnico constructor y decorador en Milán. En este artículo propongo una lectura situada de su recorrido inicial, del escenario cultural con el que se encontró y las vivencias que lo condujeron a dedicarse a la escultura. El objetivo es poner en diálogo a un conjunto de artistas soslayados en los relatos canónicos del arte moderno, con el joven Fontana en el momento en que despuntó su carrera profesional. A su vez, planteo la coexistencia de las bellas artes y las artes aplicadas dentro de una misma historia de vida, de una misma obra cuyo estudio en ámbitos disciplinares escindidos solo resta complejidad a una trayectoria. Por otra parte, intento rastrear figuras y objetos que fueron desplazados hacia los márgenes de una historia del arte centrada en escenarios metropolitanos y en obras autónomas.

Palabras clave: Arte moderno; escultura; canon; bellas artes; artes aplicadas

Figures on the Edges: Lucio Fontana and the Sculpture in Rosario at the Beginning of the Twenties

ABSTRACT

Lucio Fontana returned to his hometown in 1921, after training as a building technician and decorator in Milan. In this article I propose a contextualized reading of his initial path, of the cultural scene he found and the experiences that led to devote himself to sculpture. The aim is to put in dialogue a number of artists excluded from the canonical modern art history, with the young Fontana when he began his professional career. At the same time, I pose the coexistence of fine and applied arts within the same life history, the same work whose study in different disciplinary fields only reduces the complexity of a career. On the other hand, I intend to trace cultural figures and objects that were displaced to the edges of an art history focus on metropolitan places and autonomous works of art.

Key words: Modern Art; Sculpture; Canon; Fine Arts; Applied Arts

Fecha de recepción: 14/06/2023

Fecha de aceptación: 24/08/2023

Figuras en los márgenes: Lucio Fontana y la escultura en Rosario a comienzos de los años veinte

Lorena V. Mouguelar

Universidad Nacional de Rosario. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano. Rosario, Argentina
lmouguelar@gmail.com

En la cartulina del tablero se dormían los trabajos que debía realizar para las necesidades del taller del padre y "mientras tanto el dibujo en ciernes se iba paulatinamente adornando en todos los contornos por una innumerable y graciosa serie de figuras bosquejadas, de muñecos en las posiciones, gestos y formas más insólitas [...]"

Antonio Pascuale (citado en Ghilioni, 1998, p. 32).

Años atrás, cuando comencé a indagar sobre las estadías de Lucio Fontana en Rosario, estos períodos eran apenas mencionados dentro de la vasta bibliografía sobre el artista.¹ En un avance de aquel trabajo discutido en un simposio y publicado tiempo más tarde (Mouguelar, 2012) proponía pensar la amistad que sostuvieron a lo largo del tiempo Lucio Fontana y Julio Vanzo, en tanto vínculo afectivo que posibilitó fluidos intercambios de ideas y mutuos estímulos creativos. El

¹ Hago referencia aquí al proyecto de investigación que dio lugar a mi tesis doctoral (Mouguelar, 2010), realizada gracias a una beca de Conicet.

taller que ambos compartieron a mediados de la década de 1920 fue un espacio de encuentro para intelectuales y artistas comprometidos con la renovación estética. Entre ellos se destacó la presencia frecuente de Juan Zocchi, periodista, escritor y gestor cultural cuya huella quedó grabada en distintas publicaciones e imágenes.

En los textos editados hasta ese momento, el nombre de Vanzo había sido ligado en forma recurrente a la trayectoria temprana de Lucio Fontana sin que se conociera demasiado sobre su obra o su participación en los debates estéticos que se multiplicaron en Argentina desde los años veinte. Estas figuras, señaladas como protagonistas insoslayables en el devenir del arte moderno, no habían recibido hasta entonces una atención pormenorizada. A partir de ese estado de situación, intenté analizar la obra del escultor en íntima relación con el espacio cultural rosarino, con sus instituciones, con sus pares, con el público de la época manifestándose a través de la voz de los críticos. El objetivo era dejar atrás el modelo romántico del artista de vanguardia, aislado y en lucha con un medio hostil, para reubicarlo en la red de relaciones en la que en efecto participó. Con estas cuestiones en mente, el primer paso fue reconstruir la trayectoria de Julio Vanzo y en particular, su rol en la introducción del modernismo estético en Rosario.

Junto a él, Lucio Fontana inició un período de aceleradas experiencias plásticas que le permitieron gestar en suelo argentino una serie de esculturas en las que reelaboró temas clásicos con un lenguaje audaz e innovador (Mouguelar, 2008). A su vez, continuó trabajando en la empresa especializada en escultura funeraria y conmemorativa que su padre dirigía en sociedad con Juan Scarabelli. Las tareas realizadas en ese ámbito fueron para Lucio el comienzo de una labor que sostendría al retornar a Italia, a través de diversos proyectos llevados adelante en colaboración con arquitectos milaneses (Campiglio, 2014). Esa etapa formativa e iniciática propició en el joven escultor no solo el manejo seguro del dibujo, el yeso y la arcilla, sino también una valiosa y duradera experiencia con los valores espaciales y lumínicos de cada obra.

En esta ocasión, quisiera plantear una lectura situada de la trayectoria inicial de Lucio Fontana a partir de la reconstrucción del campo artístico donde actuó y, en particular, de la labor de una considerable cantidad de escultores activos por entonces. Todos ellos contribuyeron con su trabajo a forjar las bases de la cultura visual en Rosario y, sin embargo, fueron prácticamente olvidados con posterioridad. Mi objetivo es poner en diálogo a un conjunto de artistas y obras, por lo general soslayados en los relatos canónicos del arte moderno, con la producción de Lucio Fontana en el momento en que despuntó su carrera profesional. Si este sector de su trayectoria era prácticamente desestimado hasta hace una década, en el

último tiempo ha sido objeto de un interés renovado y evidenciado a través de la aparición de nuevos textos y exposiciones (Barbato y Spata, 2019; Sbaraglia, 2021).² No obstante, quedaba pendiente un estudio que permita observar en detalle la coyuntura, precisar fechas, recuperar imágenes, conocer a los demás productores que trabajaban en forma contemporánea en Rosario y ubicar en esa trama el accionar de Lucio. Un análisis de la escena local siempre en relación con marcos más amplios, que otorgue visibilidad a una peculiar manifestación de tendencias globales (Huysen, 2010).

Tomando como disparador la cita del artículo pionero de Emilio Ghilioni (1998) que abre este escrito, invito a pensar ciertas figuras situadas en los márgenes en un doble sentido. Por un lado, a partir de aquellas “figuras bosquejadas” en los bordes de la misma cartulina donde Lucio debía desarrollar algún proyecto ligado a la empresa paterna, quisiera plantear la hipótesis de la coexistencia casi inevitable de diversos tipos de imágenes, líneas estéticas o modalidades de trabajo, de producciones ligadas tanto a las bellas artes como a las artes aplicadas, en el marco de una misma historia de vida, de una misma obra cuya disgregación en ámbitos disciplinares escindidos solo resta complejidad al intento de reconstruir la actuación pública de un artista. Por otra parte, propongo rastrear figuras y obras que fueron desplazadas hacia los márgenes de una historia del arte centrada en escenarios metropolitanos y en producciones autónomas. Siguiendo a Nelly Richard, propiciar una “insubordinación de los márgenes en una demostración rebelde que insiste [...] en desocultar los prejuicios, censuras y omisiones en base a los cuales se forjó el canon occidental-dominante” (2021, p. 192).

Migraciones

Lucio Fontana nació en Rosario el 19 de febrero de 1899, como hijo natural de Lucía Bottini (1874-1925) y el escultor Luigi Fontana (1865-1946). Su padre fue quien se hizo cargo de su formación y consideró, como gran parte de la colectividad afincada en la zona, que en Italia había mejores instituciones educativas que en el Rosario de comienzos del siglo XX. Es por eso que al momento de tener que iniciar la escuela primaria, a mediados de 1906, Lucio fue llevado a Varese y dejado al cuidado de Emilia, su abuela, y su tío abuelo, Tito Nicora. La familia paterna de Lucio estaba dedicada a la escultura conmemorativa y a la decoración arquitectónica, por lo que

² La beca “Enrico Crispolti” para jóvenes investigadores otorgada este año por la Fundación Lucio Fontana de Milán y el Instituto de Historia del Arte de la Fundación Giorgio Cini a Benedetta Casini, con el objetivo de abordar los monumentos, proyectos y obras realizadas por el artista durante los periodos transcurridos en Argentina es otro indicador en este mismo sentido.

la voluntad de Luigi era que su primogénito siguiera este mismo camino. Esto se evidenciaba en la elección de las instituciones en las que inscribió a Lucio: el Colegio Internado Torcuato Tasso de Varese y el Instituto Técnico Carlo Cattaneo, donde recibió el título de Constructor Edil. Paralelamente, estudió un tiempo en el Liceo Artístico anexo a la Real Academia de Brera, dibujo y pintura decorativa (Crispoli, 2006; Sbaraglia, 2021).

Luego de la muerte temprana de Delfo, tercer hijo de Luigi con Anita Campiglio fallecido el 17 de agosto de 1920, la familia decidió trasladarse a la Argentina (Ghilioni, 1998). Algunos textos mencionan 1921 como año de retorno y otros 1922. Sin embargo, es posible afirmar que, tal como señaló Juan Zocchi (1946), la familia Fontana regresó a nuestro país en 1921. En noviembre de ese año el padre organizó junto a su socio Juan Scarabelli (1874-1942) la primera exposición de esculturas italianas en Rosario. La exhibición se realizó en el Salón Castellani, una casa de fotografía donde se presentaban en forma ocasional pinturas y esculturas. Desde la península llegaron hasta Rosario de Santa Fe obras de Giuseppe Grandi, Ernesto Bazzaro, Salvatore Pisani, Enrico Rusconi, Arcangelo Orsini y Albino Dal Castagné, entre otros (Exposición de esculturas, 1921, p. 9).

Los viajes de Luigi Fontana a Italia fueron frecuentes en las primeras décadas del siglo XX. El contacto con escultores activos en Milán, muchos de los cuales se habían formado igual que él en la Academia de Brera, le permitió actuar como intermediario entre aquellos y la floreciente burguesía rosarina.³ Durante la década de 1920 los trabajos de Fontana y Scarabelli no se limitaron a la realización de esculturas para monumentos funerarios de la ciudad, sino que también ofrecieron obras de artistas reconocidos de Italia. En estos casos, la empresa se encargaba de trasladar, acondicionar y emplazar las piezas en espacios arquitectónicos que ellos mismos proyectaban. Para los clientes de la colectividad, la decoración de los panteones familiares con réplicas de imágenes del Cementerio Monumental de Milán ejecutadas por los mismos autores europeos contribuía al prestigio de sus apellidos. Por tal razón llegaron a Rosario esculturas como *El pensador* de Ernesto Bazzaro, que se planeaba incluir en el mausoleo de la familia Bertolotto de 1926, o el grupo *La vida y la muerte* de Leonardo Bistolfi, que en 1927 se incorporó al panteón de la familia Recagno en el Cementerio El Salvador (Sbaraglia, 2015).

Con respecto al momento de regreso de Lucio Fontana a la Argentina, Giovanni Joppolo (1998) también consideró 1921 como fecha probable.

³ El rol de los propios artistas como gestores que favorecieron el ingreso de obras europeas en las colecciones públicas y privadas de nuestro país fue frecuente desde finales del siglo XIX. En el caso particular de la escultura moderna, cabe destacar la figura señera de Eduardo Schiaffino en relación con la llegada de la obra de Auguste Rodin a la Argentina (Corsani y Melgarejo, 2018).

Según este autor, al año siguiente debutó “en la carrera que su padre siempre había deseado para él, es decir, la de un escultor decorativo que respondiese con coherencia y profesionalismo a los encargos públicos y privados” (Joppolo, 1998, p. 18). Juan Zocchi fue quien escribió la primera monografía dedicada a Lucio Fontana en Argentina. Allí, entre otros recuerdos menciona un hecho determinante en el destino de Lucio, sin especificar qué lo llevó a tomar esta decisión: “Fontana asume el oficio de escultor de 1922 en adelante” (Zocchi, 1946, p. 13).

Lucio volvió a partir hacia Milán a finales de 1927 para concluir su formación como escultor en la Academia de Brera. Pero, ¿cuál fue el escenario artístico con el que se encontró al regresar a Rosario en 1921? ¿Cuáles eran las alternativas que podían presentarse para un joven interesado en el arte? ¿Qué vivencias lo condujeron a tomar la decisión de dedicarse a la escultura? ¿Por qué el año 1922 es aludido con tanta insistencia? La década de 1920 fue un momento particularmente intenso en el proceso de institucionalización del arte en Rosario y de diferenciaciones estéticas tanto a nivel nacional como local.⁴ Si bien entonces Lucio Fontana era aún un joven promisorio entre muchos escultores que trabajaban con esfuerzo y pasión por hacerse un nombre, con el tiempo llegó a ser el partícipe que mayor proyección alcanzó en la historia del arte moderno. Por lo tanto, cabe preguntarse, ¿qué circunstancias, vínculos y opciones personales posibilitaron ese peculiar recorrido?

Un templo con artísticos tesoros

Poco tiempo antes de que Lucio Fontana regresara a Rosario, el 15 de enero de 1920 fue inaugurado oficialmente el Museo Municipal de Bellas Artes. Ese día, el presidente de la Comisión, Nicolás Amuchástegui, celebró poder ofrecer a la ciudad una “incipiente y modesta planta”, con la esperanza de que el tiempo otorgase “a esta obra la exuberancia que merece [...] [que llegue a ser] exponente verdadero de artísticos tesoros y constituya, así, un templo donde acudir en busca de descansos para la mente fatigada y en busca de supremos consuelos para las grandes tempestades del alma” (Museo Municipal de Bellas Artes, 1920, p. 4). Como todo museo moderno, tenía entre sus principales objetivos la formación de un público y la regulación del gusto estético de la comunidad (Duncan, 2007). Las selecciones rigurosas que llevaron adelante los jurados de los Salones se orientaron en ese sentido.

4 Sobre el espacio artístico en el Rosario de las primeras décadas del siglo XX véase Fantoni (2014), en particular el capítulo “Maestros generosos y niños prodigio”, y Mouguelar (2015).

En un local alquilado al efecto se presentaron un centenar de piezas que la Comisión Municipal de Bellas Artes había logrado reunir a partir de los premios adquisición del Salón de Otoño y de la contribución del Museo Nacional de Bellas Artes.⁵ A esto se sumaron obras de colecciones particulares que en forma temporal fueron cedidas para su exhibición. Esas gestiones permitieron ofrecer al público de la ciudad una pequeña sala de escultura argentina: Alberto Lagos y Héctor Rocha, de Buenos Aires, junto a dos artistas residentes en Rosario, José Gerbino y Herminio Blotta.

José Gerbino (1886-1972) nació en Italia y se formó en Palermo como ceramista, escultor y arquitecto (Bragagnolo, 2001). En 1911 llegó a la Argentina y tuvo una activa participación en los primeros salones oficiales de Rosario, no solo en la sección de esculturas, sino también con dibujos, grabados y pinturas. De Gerbino, el Museo expuso en su inauguración *Cabeza de estudio*, un retrato verista que había ingresado a la colección por donación del artista, luego de ser presentado junto a otros dos bronce en el II Salón de Otoño.

Para ese entonces, Gerbino había alcanzado un lugar de privilegio en el arte argentino. Por un lado, había realizado junto a Alfredo Guido una serie de objetos que actualizaron el legado decorativo precolombino. A partir de motivos ornamentales de las culturas originarias americanas y en sintonía con el ideario de Ricardo Rojas, Gerbino y Guido produjeron un vasto conjunto de piezas de cerámica (Armando, 2014). Los resonados éxitos que obtuvieron en Buenos Aires fueron replicados por diversas revistas culturales del país. A la muestra en la galería Witcomb de Capital Federal en 1918 le siguieron los premios en el Salón de Artes Decorativas de ese mismo año y en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1919. Según Fasce y Mantovani (2022), esta última distinción colaboró tanto en la consagración de ambos artistas como en la valoración de las artes aplicadas en el marco del Salón Nacional.

Por otra parte, en forma simultánea José Gerbino realizaba esculturas decorativas para importantes panteones del Cementerio El Salvador, tales como las figuras que rodean el mausoleo de la familia Lagos o los altorrelieves que acompañan el panteón de los Pozzi. Resulta significativo que una de estas imágenes fuera reproducida en 1919 por *La Revista de El Círculo* dentro de la sección de Arte Argentino (figura 1), en la medida en que sería uno de los tantos indicadores del carácter laxo que presentaban los límites entre bellas artes y artes aplicadas por entonces en nuestro país.

5 Con respecto a las modalidades de federalización del patrimonio del Museo Nacional y a los préstamos iniciales que posibilitaron la apertura de museos provinciales, ver Herrera (2012).



FIGURA 1. José Gerbino, *Fe y Dolor*, 1918, alto relieve en bronce para el Mausoleo Familia Pozzi, Rosario. Ubicación actual desconocida. Reproducido en: "Arte Argentino", *La Revista de El Círculo*, 3(4), abril de 1919, p. 81.

El otro escultor rosarino que figuró en la exposición inaugural del Museo fue Herminio Blotta (1893-1976), un artista de trayectoria reconocida desde su juventud. Protagonista de la bohemia cultural de los años diez, mantuvo un contacto intenso con artistas de Buenos Aires y fue una firma recurrente en la estatuaria pública de Rosario. Blotta participó en los primeros Salones de Otoño con retratos de familiares y otros bustos realizados por encargo, como los de Alberdi o Dante Alighieri. Justamente, el Museo exhibió en 1920 el *Alberdi* en mármol que había sido incorporado a su acervo por donación de Julio Bello (Museo Municipal de Bellas Artes, 1920).⁶

Según el reglamento del VI Salón de Otoño, las firmas que integraran las colecciones del Museo Municipal o del Nacional de Bellas Artes serían admitidas sin depender de la consideración del jurado. Sin embargo, una de sus esculturas, *Fragmento de desnudo de hombre*, pese a ser exhibida en el Salón de 1923 y reproducida en el catálogo (figura 2), fue seriamente cuestionada poco después por la Comisión Municipal de Bellas Artes. Según el dictamen, el yeso patinado de Blotta resultaba ser un calco fragmentado de una escultura parisina de carácter comercial y, en consecuencia, constituía un "acto censurable" (Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, 1923, p. 146).

A partir de entonces, le fue negada la posibilidad de integrar salones oficiales de la ciudad. Esta severa resolución daba cuenta del peso que

⁶ Desde abril de 1925 y por decisión del donante, la obra pasó a una institución educativa.

FIGURA 2. Herminio Blotta, *Fragmento de desnudo de hombre*, 1923, yeso patinado, s/d. Reproducido en: Catálogo del VI Salón de Otoño, Rosario, p. 76.



comenzaban a tener en el marco de las instituciones culturales ciertas discriminaciones fundamentales para el arte moderno: la obra original y la copia, el arte autónomo y el utilitario, el gran arte y las artes menores. Un concepto de arte generado en la Europa ilustrada y adoptado en forma indiscutida por los países latinoamericanos por mucho tiempo, que implicaba aceptar como tal un

conjunto de prácticas que tengan como notas básicas [...] la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción (Escobar, 2021, p. 84).

Tiempo más tarde, Blotta sostuvo que “los grandes ‘señores’ en cuyas manos está la representación oficial del arte” no perdonarían a quien se atreviera como él, a vivir sin mendigar recursos (citado en Montini, 2020, p. 72). La determinación de la Comisión Municipal de Bellas Artes pudo resultar arbitraria en virtud de los usos y costumbres de los primeros escultores y pintores de la región. En efecto, a comienzos del siglo XX era habitual que los artistas decoradores siguieran modelos

Europeos (Boni, 2011) o que los comitentes solicitaran réplicas de obras conocidas a los mismos autores, que incluso podían ser resueltas por discípulos de sus talleres.⁷ En sus prácticas cotidianas la concepción de un objeto bello no necesariamente estaba deslindado del sentido utilitario y la idea de artista podía dar lugar a diversas acepciones. Frente a esta situación, propia de una escena cultural recientemente constituida, las flamantes instituciones de cultura trazaron nuevos límites que fueron a menudo objeto de controversia entre los protagonistas.

La labor del arte rosarino

El colectivo que propuso por primera vez alternativas al Salón oficial, al Museo y, por ende, a los criterios esgrimidos por los integrantes de la Comisión de Cultura, fue el Círculo Artístico de Rosario. A diferencia de las Comisiones de Bellas Artes, integradas en su mayoría por miembros de la alta burguesía local que eran coleccionistas y aficionados, su grupo directivo se constituyó en forma exclusiva por artistas. Algunos de ellos eran inmigrantes y todos debieron realizar tareas paralelas al desarrollo de una obra autónoma para sostenerse económicamente. Varios eran profesores de dibujo y pintura en instituciones públicas o academias privadas y, por lo general, se dedicaron a su vez a las artes aplicadas, desempeñándose como ilustradores, letristas, fotógrafos, tallistas, vitralistas, decoradores, escenógrafos, medallistas.⁸ A su vez, también compartían ciertos modos de sociabilidad ligados a la vida bohemia, que los distanciaba de los gustos, hábitos y formas de comportamiento público de las clases más acomodadas.

En 1920 inauguraron su primer salón, que según los organizadores era una “síntesis de la labor del arte rosarino”, una manifestación local “lo más completa posible” (Círculo Artístico de Rosario, 1920, p. 1). Junto a los primeros maestros extranjeros afincados en Rosario, participaron jóvenes artistas y artesanos, disciplinas cuyas fronteras eran difíciles de trazar por entonces. Todos residían en la ciudad y sin embargo, la mayoría de sus nombres resultaban desconocidos para el público general. La carencia de estímulo que sentían y el esfuerzo que implicó gestionar la muestra, eran cuestiones que destacó Agustín Rossi en su reseña: “con el salón, han roto en parte el anonimato obteniendo una gran victoria.

7 Martín Rodríguez Galisteo adquirió durante un viaje a Italia una copia de *La belleza de la montaña* de Leonardo Bistolfi, que hoy se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe. Sobre esta modalidad de encargo ver Musetti (2010).

8 El caso de Eugenio Fornells es paradigmático en este sentido. Pintor formado en su Cataluña natal, desde su llegada a Rosario además de dedicarse a la enseñanza, realizó importantes trabajos como ilustrador y vitralista (Boni, 2011; Mouguelar, 2013).

Han llegado sin cartel, sin apoyo oficial, sin auspicios de asociaciones de bombo mutuo, serenamente, airosamente” (Rossi, 1920, p. 4).

La falta de colaboración estatal se sostuvo hasta último momento, cuando la solicitud del Círculo Artístico de utilizar las salas del Museo fue denegada. Pese al motivo que antepuso la Comisión de Bellas Artes, las tensiones previas entre ambos grupos dieron lugar a otras interpretaciones de la respuesta oficial. Por ejemplo, desde las páginas de un periódico de la colectividad italiana se afirmó:

De hecho quienes tienen conocimiento del llamado mundo artístico rosarino sabían que la negativa era una pequeña venganza o una lección: los comisionados designados por el Municipio para velar por las bellas artes y fomentarlas, quieren castigar a los artistas de Rosario –en gran parte connacionales nuestros– por no haber concurrido al Salón de Otoño. (Disgrazie di una commissione, 1920, s/d)

En efecto, en el IV Salón de Otoño participaron tan solo siete pintores y tres escultores con domicilio en Rosario.

Al año siguiente el Salón de Otoño fue suspendido por falta de presupuesto y por lo tanto, el II Salón del Círculo Artístico inaugurado en noviembre de 1921 fue la única ocasión que tuvieron los rosarinos de ver una exposición colectiva de cierta magnitud. Es muy probable que los Fontana hayan estado entre los visitantes que apreciaron las obras de una cantidad de artistas considerable, aunque significativamente menor que en la primera edición. De los casi cincuenta artistas que se congregaron en aquella muestra, solo la mitad volvió a reunirse un año más tarde.

Uno de los nombres que se reiteraba era el de Santiago Girola (1894-1955), escultor de origen milanés formado en la Academia de Bellas Artes de Brera, especialista en fundición y cincelado. Girola se radicó en Rosario pero nunca participó en los Salones de Otoño. En su lugar, actuó como jurado en el Primer Salón del Círculo Artístico y presentó obras que ratificaron su opción por la escultura conmemorativa, por las que la crítica lo calificó como “un artista de talento, expresivo, vigoroso” (Rossi, 1920, p. 4).⁹ Con el tiempo su producción quedaría restringida al ámbito de las artes aplicadas, a diferencia de sus hijos Claudio Girola (1923-1994) y Enio Iommi (1926-2013), destacados escultores argentinos desde la década de 1940.

En este sentido, es posible trazar ciertos paralelismos entre esta familia de artistas y la de Luigi Fontana. Tanto Girola como Fontana fueron inmigrantes formados en Milán que se radicaron en Rosario sobre el cambio de siglo y dedicaron gran parte de sus carreras a la escultura

9 Envió una *Placa a los caídos en Francia*, un *Motivo funerario* y un busto de *César Battisti*, todos en yeso, junto a otras tres piezas vinculadas a su trabajo como cincelador.

funeraria. Luego de trabajar para el Taller de Fundición de Marcos Vanzo (1858-1930), Santiago Girola pudo abrir su propio emprendimiento especializado en la realización de placas y el cincelado de medallas. Allí se formaron sus hijos, quienes convivieron con la creación de imágenes y el contacto físico con los materiales plásticos desde su infancia.¹⁰ Tras la partida de la familia hacia Buenos Aires, Claudio y Enio continuaron sus trayectorias artísticas por carriles diferentes al iniciado por su padre. Pero al igual que en el caso de Lucio Fontana, al ser hijos de artistas instalados en el terreno comercial, contaron con un respaldo fundamental para poder experimentar en materia estética. Esta relativa seguridad económica y laboral les permitió iniciar búsquedas plásticas para las cuales las instancias de reconocimiento aparecían necesariamente diferidas.¹¹

A la situación familiar cabe sumar el hecho de que los tres se trasladaron a zonas metropolitanas. Lucio Fontana resaltó siempre el estímulo que encontró en la intensa vida cultural milanesa, en un espacio donde las galerías, bienales y grandes exposiciones oficiales se multiplicaron a lo largo del siglo XX. Allí pudo afianzar vínculos con grupos de artistas innovadores, tales como el reunido hacia 1931 en torno a la galería Il Milione y el crítico Edoardo Pérsico (Caramel, 1990). De un modo similar, cuando Enio y Claudio Girola llegaron a Buenos Aires, su tío materno, el poeta Godofredo Iommi, los acercó a Edgar Bayley y Carmelo Arden Quin, también poetas, artistas y editores de la revista *Arturo* (García, 2011). Muy pronto los hermanos comenzaron a experimentar con las estéticas del arte concreto.

El amigo vanguardista de Lucio Fontana

También en 1921 volvió Julio Vanzo, quien fue miembro del Círculo Artístico de Rosario pese a no participar en sus salones, luego de una estadía en Buenos Aires por su trabajo como ilustrador (Chiappini, 1993). Allí se había vinculado con el grupo reunido en torno a la revista mural *Prisma* y a su regreso distribuyó la hoja ultraísta junto al joven escritor Francisco Piñeiro. A fines de ese mismo año, un semanario local lo destacaba entre los “hábiles y conocidos dibujantes” que conformaban su equipo (Sui Géneris, 1921, p. 11). Pero mientras realizaba imágenes pensadas para circular en la prensa periódica, Julio Vanzo comenzó a

10 Al respecto, Enio Iommi recordaba: “Con toda esa enseñanza de mi padre y la sensibilidad que sabía transmitir, fui aprendiendo lo que era la escultura. Mi padre era un escultor clásico, él era figurativo y yo no. Había discusiones entre nosotros pero nos llevábamos bien” (citado en Oliveras y Herrera, 2010, p. 76).

11 Sobre las consecuencias económicas inmediatas de las opciones por el arte de vanguardia, cfr. Bourdieu (2005).

desplegar una serie de producciones ligadas al arte moderno y de vanguardia que solo expondría de manera eventual durante ese período. Recién a finales de los treinta, cuando su situación en el campo artístico se consolidó y las instituciones locales tomaron un giro modernizador, la obra de Vanzo logró un importante grado de visibilidad que sostendría a lo largo de su extensa trayectoria (Mouguelar, 2013b).

El espacio de producción que compartieron Julio Vanzo y Lucio Fontana fue mencionado por ambos en entrevistas y cartas personales, sin embargo continúa siendo un enigma en muchos sentidos. No se sabe cómo se conocieron ni en qué fecha exacta comenzaron a trabajar juntos, pero hay indicios que permiten suponer que ese acercamiento tuvo lugar hacia 1925, año de conformación del grupo Nexus de Rosario. Lucio Fontana participó en noviembre de la reunión fundacional, luego de presentarse en los salones anuales de Bellas Artes de Rosario y Santa Fe. Según Juan Zocchi (1946, p. 10), en 1924 había instalado su primer taller de escultor en calle España: “dos cuartos, uno para dormir y otro para trabajar, éste con su puerta a la calle siempre abierta”. Julio Vanzo vivía entonces con su familia también por España, a pocas cuadras de ese taller.¹² ¿Se habrán conocido al cruzarse casualmente en el barrio? ¿Habrá sido en alguna reunión del grupo de artistas rosarinos? ¿Los habrá presentado un amigo en común? En cualquier caso, hay un cambio notorio en la producción plástica de Lucio Fontana y en la proyección pública de la obra de Julio Vanzo desde finales de 1925.

En 1926, Lucio y Julio presentaron esculturas y pinturas en el *Primer Salón de Artistas Rosarinos* organizado por Nexus en la casa local de la galería Witcomb.¹³ Hasta ese momento, Julio Vanzo había expuesto ante el público de Rosario solo en 1919, también en las salas de Witcomb, una serie de caricaturas. Desde entonces, no había vuelto a mostrar su obra pese a continuar dibujando y pintando en forma cotidiana. Recién en 1926, y probablemente gracias al estímulo de Lucio, participó en el Primer Salón Nexus con dos retratos: uno del poeta y crítico de arte Juan Zocchi, también modelo de su compañero de taller, y otro del escultor Lucio Fontana. Por su parte, al año siguiente Lucio envió al IX Salón de Otoño un retrato del pintor Vanzo (figura 3). Las referencias a un visitante frecuente en el taller y los retratos mutuos, así como la opción común por los nuevos realismos y la síntesis visual, confirman los recuerdos de sus protagonistas y dan certezas sobre un tiempo, un lugar de trabajo e intereses estéticos y culturales compartidos (Mouguelar, 2012).

¹² Según Chiappini (1993) en España 828.

¹³ En el catálogo del Salón figura como dirección de Lucio Fontana, España 565, y de Julio Vanzo, España 365. Es casi seguro que en alguno de los dos casos haya habido un error de tipeo.



FIGURA 3. Lucio Fontana, *El pintor Julio Vanzo*, c. 1927, yeso patinado, 36 x 21,5 x 25,5 cm. Ubicación desconocida. La imagen corresponde a una copia en bronce de la colección Castagnino+macro, Rosario.

En el taller de Fontana y Scarabelli

Como señalé antes, Lucio regresó a la Argentina junto a su familia en 1921, pero en un principio decidió vivir en Sunchales, una zona rural santafesina. Fue debido a la insistencia del escultor Juan Scarabelli que se instaló en Rosario e ingresó a la empresa paterna (Ghiloni, 1998). En el estudio Fontana, Scarabelli y Cía. también trabajaba a comienzos de los años veinte otro artista promisorio: Antonio Daniel Palau (1896-1975). Luis Ouvrard afirmaba haber conocido a Lucio Fontana a través de su amigo Antonio, quien entonces colaboraba en ese taller (Fantoni, 1985). Los rastros de su presencia quedaron en algunas placas funerarias donde coinciden las tres firmas: el sello en letra imprenta de Fontana y Scarabelli en el soporte de mármol y la firma cursiva de A.D. Palau en la imagen de bronce.

Descendiente de españoles, Antonio Palau comenzó su formación artística en el Ateneo Popular bajo la guía de Eugenio Fornells y tomando clases de dibujo con Enrique Munné en la Asociación Catalana. Luego viajó a Madrid y Valencia para perfeccionarse en escultura con Julio Antonio y Victorio Macho. A su regreso en 1919, abrió su propio estudio donde continuó reuniéndose con sus amigos del Ateneo, Luis Ouvrard, Isidro García y Antonio Martorana (Fantoni, 1985). Tanto García como Ouvrard incursionaron en

determinados momentos en la escultura, aunque finalmente se inclinaron por la pintura.¹⁴

Antonio Palau participó en el Salón de Otoño desde 1922 con obras en cera, yeso o bronce. Se especializaba en retratos y dos años más tarde logró ingresar en un ámbito consagratorio como el Salón Nacional. Su presencia en los salones oficiales del país fue intensa pero breve. Al mismo tiempo, compitió en la gran mayoría de los concursos escultóricos convocados en la región y retrató a varios de sus compañeros de ruta con una estética realista.

En el Salón de Otoño de 1925 obtuvo un premio estímulo por *El amigo Borla*, un busto de líneas suaves del pintor. Su nombre se destacó entre el reducido grupo de escultores rosarinos presentes en la muestra: Eduardo Barnes con su *Retrato del Sr. Luis C. Vila* y Lucio Fontana con *Melodías* (figura 4). Un rostro femenino de cabello recogido y párpados bajos, ensimismado y relajado, fue la pieza con la que Lucio ingresó por primera vez en la convocatoria local.¹⁵ Al año siguiente, Antonio Palau ganó el primer premio del Salón Nexus con su retrato en bronce de Antonio Berni que figuró en el catálogo ilustrado bajo el título *Estudio* (figura 5). En forma paralela, como muchos de los escultores radicados en Rosario, realizó numerosos trabajos para las necrópolis locales.

Hasta este punto, las carreras de Antonio y Lucio no se diferenciaban demasiado. Ambos habían pasado un período en Europa, compartían horas de trabajo en el taller de Fontana y Scarabelli, enviaban esculturas a salones oficiales y competían por encargos públicos de obras conmemorativas. Sin embargo, mientras Lucio volvió a Europa para continuar su derrotero en la historia del arte moderno, Antonio quedó prácticamente relegado al ámbito de las artes aplicadas.

El año 1928 fue determinante en su trayectoria. Palau participó en el Concurso para el Monumento a la Bandera con un proyecto que fue considerado inapropiado como todos los demás, incluido el que había enviado desde Italia Lucio Fontana junto a dos arquitectos romanos (Ghilioni, 1998). En ese momento Palau era miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes, que debía ratificar el veredicto del jurado convocado al efecto. Frente a la exigencia de firmar un consentimiento que iba en contra de sus propios intereses y convicciones, decidió dar un paso al costado. Tras su renuncia y por muchos años, Antonio Palau no volvió a figurar en los salones municipales.

14 En el Salón de Otoño de 1922 Isidro García presentó un retrato en yeso de su padre. Luis Ouvrard también realizó bustos en yeso o barro y expuso por primera vez una cabeza en el Salón Nexus de 1926.

15 En mayo de ese mismo año, *Melodías* había sido exhibida en el III Salón Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura de la ciudad de Santa Fe. En esa ocasión, Lucio Fontana también envió otros dos yesos: *Cabecita de oro* y *Cristo*.



FIGURA 4. Lucio Fontana, *Melodías*, c. 1925, yeso, s/d. Ubicación desconocida. Reproducida en: catálogo del III Sal6n Anual de Pintura, Escultura y Arquitectura, Santa Fe, p. 72.



FIGURA 5. Antonio Daniel Palau, *Estudio (Retrato de Antonio Berni)*, 1926, bronce, 32 x 19 x 21 cm. Castagnino+macro, Rosario.

Otra figura que transit6 por el taller de Fontana y Scarabelli fue Filomena Vittoria (1903-1990), la primera escultora rosarina con una actuaci6n p6blica tanto a nivel local como nacional. Era hija de Juan Vittoria, inmigrante de origen italiano y descendiente de una familia de artistas, que en 1899 haba fundado en Rosario una importante casa de escultura. Junto a su hermano Domingo, Filomena se inici6 all6 en el oficio y colabor6 intensamente en la empresa desde su adolescencia. Luego perfeccion6 sus estudios con Juan Scarabelli, quien la respald6 en su lucha por ser reconocida en su propia ciudad. Pese a que su obra fue admitida por el Sal6n Nacional de Bellas Artes en 1920, los juicios de los jurados locales solan tener un resultado adverso para ella (Mouguelar, 2022).

Ese mismo a6o haba enviado dos esculturas al IV Sal6n de Oto6o y ante el rechazo del jurado, Filomena se dirigi6 a la Comisi6n de Bellas Artes para solicitar una reconsideraci6n del dictamen, esta vez con el consejo de cinco escultores: Juan Scarabelli, Andr6s Rotta, Carlos Rod6, Diego Masana y Jos6 Fioravanti, 6nico residente en Buenos Aires. Finalmente la Comisi6n acept6 incluir el yeso *¡Hasta las bestias domina!*

(figura 6), una bravía mujer desnuda que sujetaba a un toro por las astas. El planteo iconográfico propuesto por Filomena se alejaba de la tradición representativa del tema que confinaba a las mujeres a un lugar pasivo y de debilidad. La actitud determinada y valiente de la protagonista de algún modo replicaba el comportamiento de la autora que con solo 16 años no dudó en interpelar a hombres prestigiosos de la ciudad que decidían en materia artística.

En 1923 los yesos que envió al Salón de Otoño volvieron a ser rechazados: *Éxtasis*, otra figura desnuda con un arpa y *Birrichino*, niño travieso en italiano. Este busto ingresó ese mismo año en el Salón Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires con sede en La Plata.¹⁶ La insistencia de Filomena, pese a la falta de estímulo en su ciudad natal, le permitió lograr a mediados de los veinte un grado de visibilidad significativo. Los retratos eran una de sus especialidades y un género muy valorado en la época. Con el sintético busto en cera de Ida Resasco (figura 7) volvió a participar en 1925 en el Salón Nacional y al año siguiente, en el Primer Salón Artistas Rosarinos Nexus. Este retrato con cabello *a la garçonne*, de cejas pronunciadas y ojos huecos se acercaba a los nuevos realismos y, por lo tanto, a la cabeza de Juan Zocchi presentada por Lucio Fontana también en Nexus.

FIGURA 6. Fotografía de Filomena Vittoria junto al boceto de *Hasta las bestias dominal*, c. 1920, yeso patinado, 45 x 54 x 25 cm. Colección particular, Rosario.



¹⁶ El Museo había sido fundado en 1922 y fue dirigido hasta 1930 por Ernestina Rivademar, pintora y realizadora cinematográfica (Suárez Guerrini et al., 2017).



FIGURA 7. Filomena Vittoria, *Ida*, 1925, cera, 48 x 23 x 24 cm. Colección particular, Rosario. Reproducida en el catálogo del XV *Salón Nacional*, Buenos Aires, p. 206.

Tanto por el vínculo cercano de Filomena con Juan Scarabelli como por las disputas que su obra generaba en Rosario, es seguro que Lucio conoció a esta audaz escultora tan solo dos años menor que él. En 1928 Filomena contrajo matrimonio y aunque no tuvo hijos, no quedan registros de que haya vuelto a actuar públicamente como escultora hasta mediados de los años cuarenta, luego del fallecimiento de su marido. Como sucedió en las historias de vida de muchas mujeres artistas, la tensión entre el desarrollo de una profesión y el ajuste con respecto a los ideales de feminidad vigentes pudo resultar determinante en la interrupción de una carrera sólida y promisorias (Nochlin, 2007). Y al igual que en otros tantos casos, su nombre tampoco figuró en los relatos canónicos.

Obras conmemorativas y concursos

Los actos en fechas significativas a nivel ciudadano o en memoria de figuras ilustres fueron ocasiones propicias para el despliegue de una cantidad de artefactos visuales que tuvieron un rol importante en la cultura de entresiglos. Para materializar cada una de estas piezas, la comisión conformada al efecto llamaba a concurso público o directamente solicitaba proyectos a determinados artistas. Este tipo de encargos constituía un modo de obtener no solo un ingreso económico extraordinario, sino también visibilidad y prestigio en la región. Por tal razón, las frecuentes convocatorias para realizar medallas, placas, bustos y monumentos fueron un espacio de disputa para los escultores residentes en el país. En este aspecto, el derrotero de Lucio Fontana no fue una excepción.

Los actos conmemorativos por el centenario del natalicio de Luis Pasteur se iniciaron en 1922 no solo en Francia, sino también en la Argentina. Rosario, en particular, fue sede de homenajes organizados por la colectividad francesa y las autoridades municipales el 27 de diciembre (El centenario del nacimiento de Pasteur, 1922). En ese marco se inauguró la Plazoleta Luis Pasteur frente a la Facultad de Medicina, donde fue colocada la piedra fundamental del monumento en su memoria. El busto de Pasteur fue realizado por Herminio Blotta e inaugurado mucho tiempo después, recién en 1952.

Miguel Romano Arena fue uno de los escultores activos en Rosario durante la década del veinte que intentó tornar productivo el clima de festejos por el centenario de Pasteur. En el modesto estudio que ocupaba hacia 1923 lo entrevistó un periodista de *El Quijote*, quien destacó la presencia entre otras obras de un “original y bien pulido maquete del gran Pasteur” (Arte escultórico, 1923, s/d). El elogioso comentario probablemente hiciera referencia a una de las tres esculturas rechazadas poco antes por el jurado del VI Salón de Otoño, un boceto en yeso para una *Estatua sedente de Pasteur*.

Miguel Romano era un escultor de origen francés que se había integrado a la vida bohemia en el Rosario de los años diez junto al mencionado Antonio Palau, Enrique Borla, Isidro García Rouzaut y Antonio Martorana (Slullitel, 1968). Su carrera profesional volvió a tener visibilidad pública a mediados de la década del veinte, cuando participó en los dos Salones de Artistas Rosarinos Nexus. Las cabezas de estudio (figura 8) reproducidas en el catálogo ilustrado del Primer Salón mostraban rostros expresivos y un tratamiento basto de la materia que acentuaba la fuerza de los gestos. Luego de estas exhibiciones sucesivas en 1926 y 1927, su presencia en el arte de la ciudad se diluyó.



FIGURA 8. Miguel Romano Arena, *Gesto (cabeza de estudio)*, c. 1926, yeso, s/d. Ubicación desconocida. Reproducida en: catálogo del *Primer Salón de Artistas Rosarinos Nexus*, Rosario, s/p.

Para el centenario de Pasteur en 1922 la Municipalidad de Rosario también hizo acuñar una medalla conmemorativa rectangular (figura 9). Santiago Girola fue el autor de la pieza que mostraba en uno de sus lados el escudo de la ciudad y en el reverso, la copa de Higea con la serpiente enroscada, símbolos de los procesos de curación. La imagen se completaba con una pila de libros y un candil encendido, alegorías visuales de la búsqueda de conocimiento que signó la vida del químico. A comienzos de 1923, o quizás unos meses antes, se debió realizar el llamado a concurso para la placa en Homenaje a Pasteur que Lucio recordaba mucho tiempo después, confundiendo la institución convocante y la fecha de realización de su proyecto.¹⁷ Frente a la pregunta por sus inicios en el arte, Fontana respondía que en 1924: “En la Facultad de Medicina de la ciudad de Rosario hubo un concurso para una placa en la Sala Pasteur. Fue aceptado mi dibujo. Eso me movió a modelar” (El temperamento en el arte argentino, 1943, p. 2). Esos datos fueron retomados en casi todas las biografías del escultor.



FIGURA 9. Santiago Girola, Medalla conmemorativa *Municipalidad de Rosario. Homenaje a L. Pasteur. Centenario de su natalicio, 1922*, metal, 3 x 2,1 cm. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Medicina, Biblioteca Central.

¹⁷ La Comisión organizadora del homenaje a Pasteur se reunió en el Círculo Médico desde mediados de enero de 1923.

En realidad, la presentación pública del trabajo fue en junio de 1923 en el mismo espacio donde su padre había organizado la muestra de escultura italiana: “En una de las vidrieras del Salón Castellani se exhibe la hermosa placa de bronce dedicada a la memoria de Pasteur [...] La ejecución del bajorrelieve es digna de todo encomio” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). La nota periodística, elogiosa de principio a fin y acompañada por fotografías del escultor y del retrato, confirma que la trayectoria profesional de Lucio Fontana comenzó en Rosario al menos un año antes de lo que señalaban la mayoría de los textos sobre el artista.¹⁸

El artículo presentaba al joven artista y trazaba su derrotero entre Italia y Argentina. Tras un período de formación en Milán, Lucio Fontana había regresado a su país natal con el propósito de dedicarse a la arquitectura y colaborar así en la empresa familiar. Sin embargo, sus intereses personales lo condujeron por otros carriles: “un día de ocio, por pasar el tiempo, púsose a modelar una delicada figura femenina... Fue una revelación para todos. Desde entonces Lucio Fontana dedica sus horas de descanso a modelar figuras y retratos” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). A partir de entonces, los relatos periodísticos y los textos críticos sobre Lucio colaboraron en la conformación de la leyenda de un artista que había encontrado su destino en un ámbito poco propicio, en soledad, sin pensarlo ni proponérselo, en virtud del impulso de su genio creador.¹⁹ En ese sentido, el artículo de 1923 aseveraba: “Sería exagerado considerar sus obras perfectas, [...] pero es plausible constatar que un hijo de Rosario, modestamente, y sin esfuerzos, haya sabido en pocos días resolver con acierto un tema bastante difícil como el de traducir en el bronce los semblantes del gran sabio Pasteur” (Un escultor rosarino, 1923, p. 11).

El trabajo constaba de un medallón con el retrato rodeado por una frase laudatoria en latín y hojas de laurel, todo fundido en bronce y fijado sobre una base de mármol rectangular (figura 10).²⁰ La imagen

18 Entre ellos destacamos el último libro sobre Lucio Fontana dedicado específicamente a pensar sus orígenes artísticos en nuestra ciudad, que acompañó una muestra organizada por la Società Dante Alighieri y montada en el Museo Castagnino+macro en julio / agosto de 2019 (Barbato y Spata, 2019). También el último catálogo razonado de su obra que pudimos consultar, a cargo de Enrico Crispolti (2006). Finalmente, el artículo de Sbaraglia (2021) que replica el título de la muestra realizada en Rosario. Cabe señalar que esta última autora fue quien localizó la placa en Rosario (Sbaraglia, 2015).

19 Sobre este tópico reiterado en textos biográficos desde el renacimiento ver Wittkower (2017). Por su parte, Shiner (2014) puntualiza estos antecedentes para luego subrayar el proceso definitivo de diferenciación entre el artesano y el artista en el siglo XVIII, cuando al último se le adjudicaron como rasgos distintivos la libertad y el genio.

20 La firma en letra cursiva de Lucio Fontana es visible en dos lugares: a la derecha del rostro y, con más nitidez, en la parte inferior izquierda de la composición. No aparece en cambio



FIGURA 10. Lucio Fontana, *Placa Laboratorio Luis Pasteur*, 1923, bronce patinado, 50 x 52,5 x 5 cm. (base, mármol, 70 x 85 x 2 cm.). Escuela Superior de Comercio "Libertador Gral. San Martín", Rosario.

se basaba en una famosa fotografía de Paul Nadar, que facilitaba tanto la rápida identificación del homenajeado como la confirmación de la pericia del escultor.²¹ La preocupación por la fisonomía fue una constante en los retratos de figuras públicas en América Latina desde el siglo XIX, frente a la cual la disponibilidad de fotografías no siempre fue una solución (Malosetti Costa, 2022). En el caso de la placa Pasteur, Lucio Fontana pudo aprovechar al máximo este recurso. El "notable parecido" que logró determinó en gran medida su valoración por parte del público y de la crítica (Un escultor rosarino, 1923, p. 11). La forma en que modeló el rostro, así como el emplazamiento de la placa requerían que el espectador la observara desde un punto de vista único, ligeramente inferior y justo frente al eje central de la obra, para poder apreciar tanto el efecto de volumen como las proporciones adecuadas. Tal como señaló Sbaraglia (2015), el estilo verista del retrato mostraba que en un principio Lucio Fontana se ajustó a los criterios estéticos que su padre había internalizado en Milán y que signaron la realización de numerosos bustos y bajorrelieves funerarios en Rosario.

ninguna mención del fundidor, por lo que cabe suponer que el trabajo se deba al mismo Lucio. Aunque no hay registros que permitan tener certeza al respecto, en una biografía de Enio Iommi (Oliveras y Herrera, 2010) se menciona la presencia de Lucio Fontana como aprendiz en el taller de fundición de su padre, Santiago Girola.

21 El negativo es de 1886 y una copia de la imagen se puede ver en <https://www.getty.edu/art/collection/object/104B32>. Como cliché fue reproducido en *La vie de Pasteur* de René Vallery-Radot, primera biografía del químico cuya edición de 1905 por Hachette se conserva en la Biblioteca Argentina de Rosario. Sbaraglia (2018) menciona como referente otra fotografía similar, una toma donde se lo ve de pie con la misma vestimenta. Me inclino por el primer retrato por su efectiva disponibilidad en Rosario, aunque también considero posible que Lucio haya trabajado con ambas imágenes.

Presencia en la necrópolis

En 1925 Lucio Fontana participó en otro concurso, esta vez para la ejecución de una placa funeraria en memoria de Ernesto Celli (figura 11), un jugador de fútbol fallecido en forma inesperada a comienzos de año. Su boceto obtuvo el primer premio y fue reproducido en junio en un periódico local. Según la imagen, se trataba de un altorrelieve con la figura sedente del homenajeado, coronado por un medallón con su retrato (En memoria de Ernesto Celli, 1925). En los laterales, dos figuras apenas distinguibles en la fotografía quizás fueran ángeles dolientes. La composición se organizaba a partir de una simetría axial: el deportista de cuerpo completo, con los pies cruzados y las manos apoyadas en el banco, la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, fijado en el momento de concentración previo a la salida al campo de juego. Pese al hallazgo de este registro, no es posible asegurar que la obra finalmente se haya llevado a cabo. Los restos de Ernesto descansan en el Cementerio El Salvador de Rosario junto a los de su hermano Adolfo, pero no hay ninguna placa por su fallecimiento sobre el nicho.²²



FIGURA 11. Lucio Fontana, boceto para la *Placa en Memoria de Ernesto Celli*, 1925.

²² Agradezco la información brindada desde el área de Patrimonio en el Cementerio El Salvador y en especial a Jessica Contreras Galarza. Desconozco si por alguna circunstancia el proyecto se desestimó o si la placa fue realizada y tuvo otro destino.

Ese mismo año, Lucio Fontana ganó el concurso organizado por la comisión Protectora de la Infancia Desvalida para el *Monumento en Homenaje a Juana Elena Blanco* (Dama, 1925). Este encargo, que incluía tanto la obra escultórica como el mausoleo a emplazar en el Cementerio El Salvador, fue fundamental para la proyección pública de Lucio en la región. Por su formación como constructor pudo hacerse cargo no solo del modelado de las figuras, sino también del proyecto arquitectónico cuyos planos presentó en 1926. Su orgullo por este logro consagratorio se evidenciaba en la inscripción sobre la base de granito, donde hizo constar en letras mayúsculas: Lucio Fontana Escultor.

Como bien afirma Corsani (2021) en su tesis sobre la escultura en el Buenos Aires de entresiglos, la realización de grandes obras implicaba la labor conjunta del artista autor del proyecto, del marmolista o fundidor encargado de su materialización, de ayudantes o demás técnicos en el oficio. Sin embargo, la diferencia de jerarquía entre estas figuras hizo que por lo general solo se recuperara la firma del escultor, quien debía coordinar al grupo y hacerse responsable frente a los comitentes ante cualquier dificultad. Esto fue, en efecto, lo que sucedió con el monumento a Juana E. Blanco de Fontana, pese a que seguramente en la fundición de esta importante pieza hayan colaborado operarios del taller.²³ La exigencia de subsanar defectos en el bronce, sumada a ciertas cuestiones institucionales, demoraron la aceptación definitiva de la obra y su inauguración hasta agosto de 1927.²⁴ Como era habitual, las figuras fueron exhibidas en público antes de esa ceremonia. En septiembre de 1926, año pactado para su entrega y fecha que consta en el mausoleo, el grupo escultórico fue expuesto en el estudio de Fontana y Scarabelli (El mausoleo a Juana Blanco, 1926).

A diferencia de las obras conmemorativas que Lucio había realizado hasta entonces, la concepción del *Monumento a Juana Elena Blanco* conllevó un importante proceso de síntesis formal y abstracción. El boceto de 1925 (figura 12) fue modificado en sucesivas oportunidades hasta llegar a la versión final. En principio, las dos llamas de los laterales, que según Dante Mantovani simbolizaban el amor, fueron eliminadas. Luego, al pasar a una escala mayor, Fontana realizó cambios que alteraron el carácter compacto del grupo. La figura arrodillada y replegada sobre sí misma se abrió al adelantar una de las piernas flexionadas y generar un espacio vacío que destacaba el rostro sereno y la palma de la mano

23 Según Ghilioni (1998), la empresa llegó a contar con cerca de 100 artesanos especializados.

24 Fermín Lejarza y Alfredo Guido, presidente y miembro de la Comisión Municipal de Bellas Artes respectivamente, fueron quienes certificaron un par de meses antes que el trabajo estaba en condiciones de emplazarse (El monumento a Juana Elena Blanco, 1927).

abierta (figura 13). De esta manera, al abrazo maternal le sumó un gesto de argumentación proveniente de la estatuaria antigua. Finalmente, el niño con el libro abandonó su postura inicial para replicar las direcciones del cuerpo de la mujer (figura 14). El resultado fue un conjunto estable y dinámico a la vez, donde el vacío central actuaba como “eje y acento” (Silberstein, 2008, p. 10).



FIGURA 12. Lucio Fontana, boceto para el *Monumento a Juana Elena Blanco*, 1925.



FIGURA 13. Fotografía de Lucio Fontana junto al boceto del *Monumento a Juana Elena Blanco*, c. 1926. Fundación Fontana, Milán.



FIGURA 14. Lucio Fontana, *El pueblo de Rosario a Juana Elena Blanco*, 1926, bronce, 104 x 134 x 110 cm. Cementerio El Salvador, Rosario.

La composición se basó en la pirámide clásica adoptada para la representación de *Madonnas* desde el renacimiento. Fontana conservó la actitud protectora y amorosa de la madre, dada por el juego de miradas y la cercanía física con el niño que sostiene un libro y el que la observa arrobado. Los pequeños sin ropas y la mujer con un vestido de líneas simples que apela al efecto de paños mojados resaltan el carácter clásico de la imagen. De esta manera, Lucio materializó el vínculo entre docente y alumnos enfatizando el rol maternal atribuido al magisterio, sin situarlo en un tiempo ni lugar específico.

A diferencia del verismo perseguido con la placa de Pasteur, en la resolución del rostro de la educadora no primó este criterio estético. Al comparar la imagen con otros bustos de Juana Elena Blanco emplazados en espacios públicos de la ciudad, se destaca la voluntad de idealización de Lucio.²⁵ Su versión resulta similar a la cabeza de párpados bajos y cabello recogido que había presentado en los salones de 1925, el año del concurso. ¿Era *Melodías* un fragmento de la gran composición en la que estaba trabajando

25 Pienso en los bustos del Parque Independencia y de la escuela con su nombre.

simultáneamente? ¿Se trataba solo de otra representación de conceptos abstractos a través de la figura humana? En todo caso, su Juana Blanco era una imagen alegórica, distante de los retratos que realizó en esa misma década.

Su opción pudo haberse inspirado en la obra de Adolfo Wildt, escultor simbolista milanés muy admirado por los Fontana, que había sido compañero de estudios de Luigi y luego sería maestro de Lucio en la Academia de Brera. En *La viuda* de 1893, obra temprana que con seguridad ambos conocieron en Milán, Wildt retornó al clasicismo de Cánova simplificando al máximo el rostro para transmitir la sensación de serenidad unida a cierta melancolía (Bacchi, 2016). En efecto, Sbaraglia (2018) afirmó que “contrariamente a lo creído por la historiografía artística, el proceso de seducción respecto de Wildt maduró en Lucio Fontana ya desde los años argentinos. Proceso que, con mucha probabilidad, tiene raíces milanesas” (p. 143). La nota sobre Wildt publicada en la revista *Italia* de 1925 que Lucio ilustró, así como la exposición individual del escultor simbolista en Milán en 1919, le permitieron sostener esta hipótesis. Creo que la cercanía estilística entre las cabezas mencionadas es otro indicador en este sentido.

Por su estilo, el *Monumento a Juana Blanco* no solo se vinculaba con ciertas obras de Wildt sino también con las tendencias de retorno al orden y, en particular, con el *Novecento*.²⁶ La búsqueda de armonía, de equilibrio, de síntesis visual, la voluntad de recuperar las raíces culturales latinas, son aspectos que caracterizaron la producción contemporánea en la península itálica y que Lucio pudo conocer durante su estadía en Milán. A su vez, cabe destacar el contacto permanente con la cultura de origen que los Fontana sostuvieron tanto a través de la relación directa con artistas residentes en Italia como por la participación en actividades de la colectividad en Rosario y la recepción de publicaciones periódicas editadas en Europa. Finalmente, es interesante notar los esgrafiados lineales y las volutas que decoran la superficie del vestido, el cabello de la mujer y el de los niños (figura 15). Un trazo incisivo que reiterará en el retrato antes mencionado de *El pintor Julio Vanzo* y que perdurará en gran parte de la obra del escultor. Lucio estaba dibujando sobre el volumen escultórico, una acción que profundizará en los años treinta con sus terracotas y *tavolette graffite*.

26 El rol de los Fontana en el programa de propaganda de la “italianidad” promovido por el fascismo fue desplegado por Sbaraglia (2018). En este marco, se inserta el acercamiento a las estéticas del *Novecento* que influyeron en el *Monumento a Juana Blanco*.



FIGURA 15. Lucio Fontana, El pueblo de Rosario a Juana Elena Blanco, 1926, bronce, 104 x 134 x 110 cm. Cementerio El Salvador, Rosario.

Un artista destacado en el Segundo Centenario

Independientemente de sus primeros trabajos conmemorativos, el ingreso de Lucio Fontana al circuito de las bellas artes se produjo en 1925, año en que Rosario celebró su Segundo Centenario. En el marco del programa oficial de festejos, el Salón de Otoño pasó a denominarse Salón Rosario y se postergó su fecha de inauguración hasta el 4 de octubre, para que coincidiera con el día de la ciudad. Asimismo, desde diciembre de 1925 y hasta marzo del año siguiente se organizó la Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria en el predio de la Sociedad Rural (Segundo Centenario de Rosario, 1925). Al reseñar el primero de estos eventos, *La revista de El Círculo* afirmó que el “progreso cultural” de Rosario quedaba ratificado en las pequeñas salas del Museo Municipal a través de la producción de jóvenes que trabajaban “con tesón”, pasando inadvertidos en medio del “trajín nervioso” de una ciudad primordialmente mercantil (L.R.M., 1925, p. 3). Entre ellos, Antonio Palau, Eduardo Barnes y Lucio Fontana fueron destacados como “promesa” para un futuro cercano (L.R.M., 1925, p. 22).

Dentro de la Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria, las pinturas y esculturas reunidas en el pabellón de artes plásticas fueron seleccionadas por jurados designados por la Comisión Municipal de Bellas Artes.²⁷ En esta convocatoria Lucio volvió a participar, pero esta

²⁷ Para la sección de escultura, los responsables fueron José Gerbino, Antonio Daniel Palau y

vez con un tipo de obra que provocó una respuesta muy diferente a la del VIII Salón Rosario. Su envío estuvo compuesto por dos yesos que hasta el momento solo conocemos por sus títulos y el comentario que suscitaron. Desde las páginas del diario *La Capital*, haciendo gala de su conservadurismo en materia estética, Dante Mantovani dio su opinión sobre *Giocatrice di tennis* y *Aurora*:

No se trata más que de dos bocetos. ¿Son buenos? ¿Son malos? Lo uno y lo otro, según el criterio que se emplea al examinarlos. Los sintetistas [sic], dinamistas, inquietistas [sic] y toda la innumerable cohorte de los vanguardistas los ensalzarían de todo punto, pero nosotros, que luchamos abiertamente contra todo este innovacionismo [sic], no podemos sentir, pensar y escribir como ellos. Fontana probablemente quiere decir con sus bocetos que el “movimiento” y el “dinamismo” son las solas condiciones del verdadero arte, mientras no se necesita ningún esfuerzo para demostrar que la velocidad y la energía de una turbina no podrán jamás ser elevados a la esfera estética, a no ser que nos encaprichemos en ver la belleza donde no existe (Dama, 1926, p. 5).

Las palabras del crítico subrayaban el impacto en Fontana del futurismo italiano, hecho nada extraño si se tiene en cuenta el derrotero del artista. A esto cabe sumar la inminente visita de Filippo Marinetti, el máximo promotor del movimiento, cuyo viaje por Latinoamérica había convulsionado el mundo de la cultura. Los anuncios de su llegada comenzaron con el año y al acercarse la fecha se multiplicaron las notas a favor o en contra de su ideario estético y las consignas que proclamaba. Finalmente, no se puede dejar de considerar la amistad de Lucio con Julio Vanzo, quien desde 1919 experimentaba con tendencias de vanguardia (Mouguelar, 2005). El mismo Fontana expresó muchos años más tarde su reconocimiento hacia el “querido amigo y maestro” que lo había estimulado para construir una carrera en el terreno de las artes plásticas (citado en Ghilioni, 1998, p. 85).

Los jugadores de tenis habían sido un tema presente tanto en el futurismo como en el marco del *Novecento*, a través de las obras de Umberto Boccioni, Arturo Ciacelli y Carlo Carrá. Pero más allá de los posibles referentes iconográficos dentro del arte europeo, hay que considerar que durante los años veinte muchos elementos y actividades propios del mundo moderno ingresaron en la cultura visual argentina. La práctica regular de algún deporte, vinculada a la vida sana y al nuevo modelo de delgadez como atractivo femenino, fue reflejada tanto por las revistas de gran circulación como por el espacio del arte (Ariza, 2017). Mientras las revistas ilustradas comenzaron a incluir fotografías de nadadoras o tenistas, con sus piernas al descubierto y un tipo de indumentaria que facilitaba el

Crescencio de la Rúa. Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria (1925).

movimiento, el Salón Nacional también se hizo eco de las nuevas costumbres. En la primavera porteña de 1925 Luis Falcini presentó *Jugadora de tennis*, modelado que según Atalaya era “la suma máxima del dinamismo contenido en potencia” (citado en Artundo, 2020, p. 143).

En todo caso, y en función de las palabras publicadas en *La Capital* sobre la obra de Fontana, es seguro que las piezas mostraban una resolución plástica influida por el arte moderno, que en *Giacitrice di tennis* se conjugaba con una temática nueva. Estas características generaron una recepción completamente distinta a la de *Melodías*, exhibida en Rosario y Santa Fe tan solo unos meses antes. En efecto, desde finales de 1925 Lucio Fontana comenzó a desplegar en forma paralela a los retratos conmemorativos una obra ligada a las últimas tendencias operantes en el arte occidental, que tematizaba aspectos concretos del mundo contemporáneo. El acelerado proceso de experimentación estética que inició junto a Julio Vanzo, permiten comprender la radicalidad de planteos generados poco antes de regresar a Milán como *Bailarina de Charleston* o *La mujer y el balde*. A partir de entonces, su presencia se destacó en Rosario en tanto integrante de un pequeño círculo de artistas, periodistas e intelectuales interesados por conocer y promover la renovación cultural (Mouguelar, 2020).

Desde los márgenes

Cuando Lucio Fontana regresó a Rosario, la pujanza de la burguesía local había convertido a la ciudad en un espacio sumamente propicio para el desarrollo de las artes aplicadas. La empresa de su padre era una de las más prestigiosas de la región y su participación en la firma parecía un destino casi incuestionable al que Lucio no se ajustó en forma completa desde un principio. Sin embargo, los concursos para la realización de diversas piezas en homenaje a Luis Pasteur convocados desde 1922 resultaron un estímulo para probarse en el ámbito de la creación de imágenes.

Durante esos años, el campo cultural de la ciudad atravesó un importante proceso de institucionalización. La creación de organismos destinados específicamente a las Bellas Artes generó una situación paradójica: se comenzó a trazar una férrea línea divisoria entre bellas artes y artes aplicadas cuando no estaban dadas las condiciones para que los protagonistas pudieran dedicarse en forma exclusiva a la producción autónoma. Mientras las variantes modernas de la figuración ingresaban en la obra de la generación nacida sobre el cambio de siglo, favoreciendo el despliegue de diferenciaciones estilísticas, otra disyuntiva se abrió ante Lucio: cumplir con las expectativas de la familia o lanzarse tras un objetivo incierto de búsquedas estéticas estimuladas por las torsiones del arte moderno.

Los dibujos espontáneos que trazó en los márgenes de proyectos para monumentos funerarios fueron un signo de que la decisión de unirse al taller del padre no iba a prolongarse por demasiado tiempo. Cuando en diciembre de 1925 exhibió esculturas que traspasaron los límites de lo posible, de lo esperable en el arte argentino contemporáneo, dio el primer paso en su trayectoria como artista de vanguardia. Un artista proveniente de los márgenes del modernismo clásico que, como tantos otros migrantes latinoamericanos, pronto se insertó en la escena metropolitana europea. En efecto, las obras en las que Lucio Fontana abordó nuevos temas con una resolución plástica desconcertante para el público de su época así como los trabajos ligados a las artes aplicadas que desarrolló en Argentina, fueron la base sobre la que cimentó su exitosa carrera en la Italia de entreguerras. Los tránsitos e intercambios humanos y culturales que se produjeron entre los grandes centros y las geografías alternativas del modernismo, en términos de Huyssen (2010), demandan aún la construcción de un panorama más complejo de la cultura moderna que inevitablemente cuestione sus categorías canónicas.

Referencias documentales

- Arte escultórico (1923, 1 de junio). *El Quijote*, s/d.
- Círculo Artístico de Rosario (1920) *Primer Salón Anual*, catálogo exposición.
- Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario (1923, 6 de julio). *Libro de Actas*, número 69, pp. 145-149.
- Dama (1925, 8 de septiembre) Mausoleo en memoria de Juana E. Blanco. *La Capital*, p. 11.
- Dama (1926, 25 de marzo) Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria. Una visita al pabellón de arte. Artes Plásticas. *La Capital*, p. 5.
- Disgrazie di una commissione (1920, 11 de mayo) *La patria degli italiani*, s/d. Traducción de la autora.
- El centenario del nacimiento de Pasteur (1922, 27 de diciembre). *La Capital*, p. 4.
- El mausoleo a Juana Blanco (1926, 25 de septiembre). *La Capital*, p. 4.
- El monumento a Juana Elena Blanco (1927, 8 de junio). *La Capital*, p. 4.
- El temperamento en el arte argentino. Lucio Fontana (1943, 6 de junio). *La Nación*, p. 2.
- En memoria de Ernesto Celli (1925, 18 de junio). *La Capital*, p. 14.
- Exposición de esculturas (1921, 30 de noviembre). *La Capital*, p. 9.
- Exposición Internacional de Higiene, Arte e Industria (1925, 18 de diciembre). *La Capital*, p. 4.
- L.R.M. (1925, octubre) VII Salón Rosario. *La revista de El Círculo*, pp. 3-22.

- Museo Municipal de Bellas Artes. Impresiones III (1920, 16 de enero). *La Capital*, p. 4.
- Rossi, A. (1920, 9 de octubre) La exposición del 'Círculo Artístico de Rosario'. *La Capital*, pp. 4 y 5.
- Segundo Centenario de Rosario. Diversas informaciones (1925, 21 de mayo). *La Capital*, p. 5.
- Sui Géneris (1921, 25 de diciembre). *La Capital*, p. 11.
- Un escultor rosarino. Lucio Fontana (1923, 8 de junio). *La Capital*, p. 11.

Referencias bibliográficas

- Ariza, J. (2017). *Imagen impresa e historia de mujeres. Representaciones femeninas en la prensa ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)* [Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes]. Universidad de Buenos Aires.
- Armando, A. (2014). Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En R. Amigo (cur.) *La hora americana: 1910-1950* (pp. 189-203). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Artundo, P. (Ed.). (2020). *Atalaya. Actuar desde el arte*. Fundación Espigas.
- Bacchi, A. (Ed.). (2016). *Novecento. Italian twentieth-century sculpture and decorative arts*. Brun Fine Art.
- Barbato, C., y Spata, V. (Cur.). (2019). *Lucio Fontana. Los orígenes*. Mandrágora.
- Boni, N. (2011). Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales. *Separata*, XI(16), 33-47.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bragagnolo, E. (Dir.). (2001). *Una modernidad sin vanguardia: la obra de José Gerbino*. UNR / Asociación cultural Dante Alighieri.
- Campiglio, P. (2014). *Lucio Fontana. Torso itálico*. Scalpendi.
- Caramel, L. (1990). Arte abstracto en Italia hasta 1945. En G. Celant, y I. Gianelli (Curs.), *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra* (pp. 99-109). Bompiani / Centro de Arte Reina Sofía.
- Chiappini, J. (1993). *Julio Vanzo. Zeus*.
- Corsani, P. (2021). *Hacer esculturas: proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*. Prohistoria.
- Corsani, P., y Melgarejo, P. (2018). De París a Buenos Aires. Auguste Rodin, Eduardo Schiaffino y el Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin. Centenario en Bellas Artes* (pp. 38-48). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- Crispolti, E. (2006). *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di scultura, dipinti, ambientazione*. Skira.
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Nausicaa.
- Escobar, T. (2021). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. En *Contestaciones: Arte y política desde América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021* (pp. 79-123). CLACSO.
- Fasce, P., y Mantovani, L. (2022). Arte, industria e identidad. El nativismo y las artes aplicadas en la primera mitad del siglo XX. *Iberoamericana*, XXII(81), 85-116. DOI: 10.18441.
- Fantoni, G. (1985). Aproximación a la historia de las vidas: conversaciones con Luis Ouvrard. *Anuario de la Escuela de Historia de la UNR*, 11, 279-339.
- Fantoni, G. (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Beatriz Viterbo / UNR.
- García, M. A. (2011). Enio Iommi. Direcciones. En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 1118-1120). Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Ghilioni, E. (1998). Fontana, Rosario: tres momentos. En *Lucio Fontana: un seminario* (pp. 23-94). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Herrera, M. J. (2012). El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943. En M.I. Baldasarre, y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II (pp. 529-552). CAIA / Eduntref.
- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.
- Joppolo, G. (1998). *Fontana*. Fundación Federico Klemm.
- Malosetti Costa, L. (2022). *Retratos públicos: Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Montini, P. (Comp.). (2020). *Los desterrados: Artistas rosarinos en Cinema para todos: 1931-1933*. Iván Rosado.
- Mouguelar, L. (2005). 1919: Cubismo y Futurismo en Rosario. *Separata*, V(10), 13-27.
- (2008). Nuevas estéticas y temas clásicos: Vanzo y Fontana durante 1927. *Avances*, XI(13), 89-104.
- (2010). *La obra temprana de Lucio Fontana y Julio Vanzo. Una variante del modernismo estético en Argentina* [Tesis de doctorado en Humanidades y Artes]. Universidad Nacional de Rosario.
- (2012). De la vanguardia estética al antifascismo. Coincidencias en las trayectorias de Julio Vanzo y Lucio Fontana. En M.I. Baldasarre, y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II (pp. 275-302). CAIA / Eduntref.

- (2013). De bohemios y profesionales. Eugenio Fornells en *Caras y Caretas. Avances*, 22, 147-161.
- (2013b). *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales*. Fundación OSDE.
- (2015). Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 6, 119-132.
- (2020). Alianzas y estrategias para la difusión del modernismo estético en Rosario: *Ahora y La Gaceta del Sur. Separata*, XVIII(26), 39-67.
- (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *Avances*, 31, 403- 442.
- Musetti, B. (2010). Leonardo Bistolfi. La belleza de la montaña. En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 410-413). Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman, y I. Sáenz (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de México.
- Oliveras, E., y Herrera, M. J. (Curs.). (2010). *Enio Iommi: el filo del espacio. Obras 1945-2010*. Centro Cultural Recoleta.
- Richard, N. (2021). Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte. En *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. CLACSO.
- Sbaraglia, D. (2015). Cavalier Luigi Fontana. Scultore. *L'uomo nero*, XII(11-12), 217-239.
- (2018). Luigi y Lucio Fontana escultores: confluencias italo-argentinas en la plástica de principios del siglo XX. *Anuario Tarea*, 5(5), 118-155.
- (2021). Lucio Fontana in Argentina (1922-1928): le origini. *Valori Tattili. Rivista di Storia delli Arti*, 17, 65-97.
- Silberstein, F. (2008). *Vacío y creación: la experiencia creativa en tres artistas rosarinos*. UNR.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Slullitel, I. (1968) *Cronología del arte en Rosario*. Biblioteca.
- Suárez Guerrini, F., Gustavino, B., Savloff, L., Panfili, M. y Gentile, L. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”.
- Wittkower, R. y M. (2017) *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Cátedra.
- Zocchi, J. (1946) *Lucio Fontana*. Poseidón.

Barisone, Ornela. "La carta inédita como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine. Un análisis de su vínculo experimental en el contexto de la revista *Ailleurs*", *TAREA*, 10, (10), pp. 250-275.

RESUMEN

Este artículo investiga la relación entre dos destacados artistas, Carmelo Arden Quin y Julien Blaine, a partir de una carta inédita que documenta el comienzo formal de su colaboración en 1962. La carta revela que Arden Quin invitó a Blaine a contribuir con una nota editorial para la recién fundada revista *Ailleurs*, creada por él mismo. Esta invitación marcó la entrada de Blaine en el circuito de la poesía experimental que *Ailleurs* pretendía consolidar en el contexto francés, lo que supuso su posterior introducción en el equipo editorial. El análisis de los rasgos textuales presentes en esta carta muestra la cercanía y certeza en la relación entre ambos artistas, lo que la convierte en una valiosa fuente primaria para documentar el inicio de su colaboración. A través de esta correspondencia y sus envíos (una revista anterior y dos poemas publicados en ella), se pueden identificar los primeros intercambios y el mutuo interés en la poesía experimental. Además, se sostiene la hipótesis de que la revista *Carnets de l'Octéor*, editada por Blaine con anterioridad, ejerció una influencia significativa en Arden Quin y en la creación de la revista *Ailleurs*, proporcionando una plataforma de lectura y difusión de la tendencia experimental que Arden Quin supo reconocer tempranamente.

Palabras clave: Carmelo Arden Quin; Julien Blaine; *Ailleurs*; poesía experimental; *Carnets de l'Octéor*

The Unpublished Letter as Testimony of the Collaboration between Carmelo Arden Quin and Julien Blaine. An Analysis of their Experimental Bond in the Context of *Ailleurs* Magazine

ABSTRACT

This article investigates the relationship between two prominent artists, Carmelo Arden Quin and Julien Blaine, based on an unpublished letter that documents the formal beginning of their collaboration in 1962. The letter reveals that Arden Quin invited Blaine to contribute an editorial note to the newly founded magazine *Ailleurs*, created by himself. This invitation marked Blaine's entry into the circuit of experimental poetry that *Ailleurs* aimed to consolidate in the French context, which led to his subsequent introduction to the editorial team. The analysis of the textual features present in this letter shows the closeness and certainty in the relationship between the two artists, which makes it a valuable primary source for documenting the beginning of their collaboration. Through this correspondence and their submissions (a previous magazine and two poems published in it), the first exchanges and mutual interest in experimental poetry can be identified. In addition, the hypothesis is put forward that the magazine *Carnets de l'Octéor*, edited by Blaine previously, exercised a significant influence on Arden Quin and on the creation of the magazine *Ailleurs*, providing a platform for reading and dissemination of the experimental trend that Arden Quin was able to recognize early on.

Key Words: Carmelo Arden Quin; Julien Blaine; *Ailleurs*; experimental poetry; *Carnets de l'Octéor*

Fecha de recepción: 15/06/2023

Fecha de aceptación: 31/08/2023

La carta inédita como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine

Un análisis de su vínculo experimental en el contexto de la revista *Ailleurs*

Ornela Barisone

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín. Centro de Investigaciones en
Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina.
ornelabarisone@gmail.com

Encuentros develados

Este artículo pretende evidenciar cómo la relación entre Julien Blaine y Carmelo Arden Quin puede considerarse como una *zona de contacto* (Clifford, 1999, p. 20) inexplorada y productiva para la investigación de redes experimentales de artistas. Esta idea se basa en la noción de que exposiciones, cartas, poemas, entrevistas y revistas pueden funcionar como espacios de interacción cultural. En tanto prácticas, son áreas donde se materializan las relaciones concretas y tangibles que las obras de arte posibilitan; así como las colaboraciones y acercamientos entre artistas: espacios de difusión compartidos.

El contacto entre ambos artistas se inició como colaboración a distancia y, posteriormente, en presencia. En 1948, el artista uruguayo Carmelo Arden Quin llegó a París. A partir de ese momento, sus intereses se expandieron y desarrollaron, al igual que sus contactos con jóvenes poetas, artistas y críticos de arte involucrados en el cinetismo y la poesía visual-experimental; entre ellos Jesús Rafael Soto, Julien Blaine y Jean Clay.

Sin embargo, es importante destacar que estos vínculos con el continente europeo no fueron unidireccionales en términos de “aprendizaje”. Por el contrario, Francia se convirtió, además, en un espacio de apertura, continuidad y revisión de ideas para Arden Quin. Podríamos afirmar que la diferencia entre aprendizaje y apertura es que el aprendizaje se centra en la recepción de ideas; mientras que la apertura se centra en la exploración de nuevas posibilidades. Esta colaboración –expandida en una investigación que lleva varios años– muestra que, como bien sostuvo Giunta (2020), la imagen del artista proveniente de países del *sur* que, formado en Europa *recibe* ese mundo, es una *construcción*. A diferencia de ese supuesto dominante, la circulación de ideas, discursos, imágenes se ha producido como un flujo transnacional y retroalimentado entre los mismos artistas involucrados (Romero, 1988; Pratt, 1997; Plante, 2013). De este modo, Francia es el lugar donde Carmelo Arden Quin puede canalizar sus ideas y donde es descubierto por otros, como ocurre con Julien Blaine.

La idea de *descubrimiento* va más allá. Para estos artistas supone –probablemente– un *detenerse a ver, en abrir la mirada*. Mediante esa mirada en *suspensión* (Barisone, 2016) se teje una red de lecturas, invitaciones y colaboraciones. Por eso, la hipótesis más general de esta trama entiende que Arden Quin descubre a Blaine y, a su vez, Blaine descubre a Arden Quin.

Intentaremos mostrar cómo se teje/reconstruye esta red de descubrimiento. Al respecto, cabe aclarar que el modo en que se vinculan ambos artistas en los años sesenta y posteriormente, ha sido desarrollado en diversas publicaciones de mi autoría. Por ejemplo:

- El análisis del *Prémier Inventaire de la Poésie Élémentaire*, en 1967, organizado por Blaine, donde Arden Quin asiste, presenta objetos poéticos tridimensionales producidos en los años 50. Respecto de esa exposición, diversas fotografías inéditas atestiguan la presencia de Arden Quin en la Galería Denise Davy, así como un catálogo y textos.

- La presentación de Arden Quin como “precursor” de Madí internacional en la revista *Robho*, de 1966, dirigida por Blaine y Clay sumada a las publicaciones en francés de los manifiestos de los años 40.

- La inclusión de Arden Quin como artista experimental en los años 70 en la revista *Dock(s)*.

- La publicación de *Kao* en 1989 de Arden Quin y Michel Giroud (producto del contacto con Blaine) junto a la difusión de Madí como plataforma internacional vinculada a los grupos de poetas, performers y críticos franceses de Aix-en-Provence.

En este orden de ideas y en este artículo en particular nos preguntamos qué es lo que develan/descubren los materiales textuales y visuales inéditos que aquí pondremos en consideración. Estos materiales son importantes porque nos permiten comprender mejor la relación entre Arden Quin y Blaine, así como sus contribuciones al arte experimental.

Exploraremos diversos anclajes-datos empíricos que posibilitan correr el velo; develar algo que estaba oculto (aquello que, sin embargo, *estaba ahí*; latente). En tal sentido, los anclajes son puntos de referencia que nos ayudan a interpretar los datos empíricos.

Este descubrir producto de la investigación devela, porque –como indica la etimología de la palabra– permite quitar la tapa o cobertura de algo cerrado u oculto para que se vea el interior o aquello solapado: una carta inédita escrita por Carmelo Arden Quin y dirigida a Julien Blaine; referencias y envíos a las revistas *Carnets de l'Octéor* editadas por Blaine en Francia y a algunos de sus poemas; finalmente, envíos a lo que ese nudo resignifica y continúa como un tejido entrelazado. Observaremos lo que Arden Quin rescata, imprime y selecciona de ese contacto, además lo que de ahí se constituye en un rasgo de una revista posterior como *Ailleurs* y, más específicamente, de sus intromisiones en el campo de los experimentos poéticos.

El artículo se divide en tres apartados, cada uno de los cuales exhibe un aspecto diferente de la relación entre Arden Quin y Blaine. El primero analiza la carta inédita enviada por Carmelo a Julien en cuanto a su valor documental y como puntapié para el armado de una red experimental y transnacional. Se examina su estructura, los temas, los autores citados y las estrategias visibles a nivel enunciativo.

El segundo apartado, vincula y amplía una mención intertextual proveniente de la carta: la revista *Carnets de l'Octéor* como estímulo e inspiración para Arden Quin. Luego, expone la selección de poemas de Blaine provenientes de *Carnets* realizada por Arden Quin (2.1.). A partir de esos poemas (mencionados en la carta), se explicita a qué se debe esa selección, qué aporta en el contexto cultural francés en el que Arden Quin escribe. En tal sentido, se reconoce a partir del cotejo documental que el interés experimental de la revista *Ailleurs* coincide con la introducción de Blaine en el espacio editorial.

El tercer y último apartado expone una convergencia vinculada a un registro escrito del propio Arden Quin, publicado en *Ailleurs*. Este permite poner en paralelo el contenido e intenciones de la carta inédita en

términos de lectura y armado de una red por parte de Arden Quin. Como explicitación de las decisiones de esta investigación y priorizando el hallazgo del material inédito, decidimos expresar el orden a partir del cual la carta (primer documento) habilitó otros envíos (las revistas, los poemas).

La carta

Como señalamos, una de las hipótesis que guía este trabajo es que la correspondencia inédita entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine demuestra el inicio de su relación y colaboración en el ámbito de la poesía experimental en 1962; de ahí su relevancia.

Si bien podría considerarse que la colaboración es asimétrica, dado que Arden Quin es quién inicia el contacto y Blaine tenía una temprana edad en ese entonces, entendemos que este encuentro fue de mutuo descubrimiento y que sirvió a ambos. En este caso, vale decir que la colaboración fue asimétrica en el sentido de que Blaine era más joven y tenía menos experiencia que Arden Quin. Sin embargo, ambos artistas se beneficiaron de la relación. Así es cómo este documento escrito registra “formalmente” la colaboración, dado que ambos artistas habían trabajado con la poesía visual-experimental varios años antes. Tanto Carmelo Arden Quin, con las primeras experiencias en Ivry (por ejemplo, *Ionell*, en 1953); como Julien Blaine, con sus publicaciones de poesía (Barisone, 2022, 2022a, 2022b, 2018, 2017, 2016, 2015).

Asimismo, el intercambio fue funcional a Arden Quin. En primer lugar, para establecer contacto con poetas que formaban parte de la red de Blaine y con críticos de arte, como Jean Clay; con quien Arden Quin frecuentó algunas exposiciones. En segundo lugar, para ser vinculado no solo a las artes visuales sino también a los experimentos poéticos y reconocido por sus pares franceses como artista experimental. En tercer lugar, para difundir la apertura que proponía Madí como plataforma internacional en lengua francesa. Por su parte, a Blaine, el contacto con Arden Quin, le permitió un acercamiento más directo a los vínculos transnacionales (además de los regionales ya establecidos) en torno a la poesía visual-experimental y a la poesía de acción, así como a artistas latinoamericanos que residían en Francia.

Entonces, a partir de esta carta se constata la invitación de Arden Quin a Blaine para contribuir con una nota editorial en la revista *Ailleurs*, que acababa de fundar. La invitación de Arden Quin fue un momento importante para Blaine, ya que le permitió participar en una revista importante de poesía experimental (figura 1).

Más concretamente, dado que Blaine ya tenía su inserción y contactos en el circuito francés, esta carta puede considerarse con certeza, uno

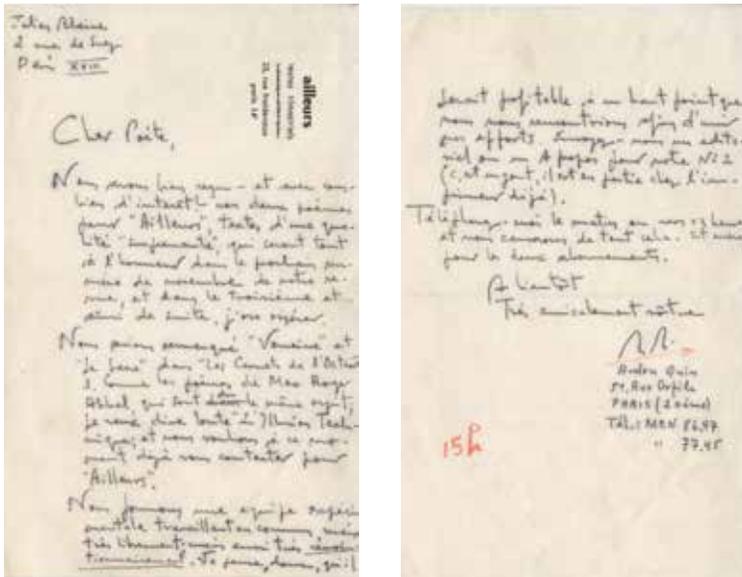


FIGURA 1. Carta manuscrita de Carmelo Arden Quin a Julien Blaine en francés, con un membrete de la revista *Ailleurs*, datado de 1962 o 1963. 2 p. Imagen: Archivos Julien Blaine/ IMEC, Caen.

de los núcleos de esa potente red transnacional de lo que denominamos *experimentos poéticos* (Barisone, 2017). Como se ha mostrado en diversas publicaciones académicas, estas redes se entrecruzan con preocupaciones y producciones vinculadas, por ejemplo, al arte constructivo, a la abstracción artística. Estas se han destacado en las investigaciones y han adquirido relevancia en los últimos años (Barisone, 2022). En tal sentido, la reconstrucción de redes experimentales supone una tarea arqueológica y atenta vinculada a sus apariciones intermitentes, a las que les cabe la cualidad de *opacas* (Barisone, 2017).

En el contexto parisino, la publicación *Ailleurs* desempeñó un papel fundamental como una plataforma de colaboración y experimentación. Fue publicada íntegramente en francés y editada en París desde el verano de 1963 hasta 1966. Consta de ocho volúmenes de 24 cm de tamaño. Hubo un número en 1963, tres números en 1964, dos números en 1965 y un número en 1966. La mencionada revista presenta variados poemas, algunos más experimentales, así como fotomontajes y fotografías resultado de las diversas colaboraciones de Arden Quin en Francia durante los años sesenta. Hasta el tercer número, el equipo editorial de *Ailleurs* estuvo conformado por Jean Thiercelin, Arden Quin, Volf Roitman y Jacques Sélénier. A partir del segundo número, Julien Blaine también

se unió al equipo editorial. Además, a partir del número 3, se incluyeron poetas conocidos por Blaine en el contexto de lo que se llamó la Escuela de Niza, como Max-Roger Abbal (1944) y Daniel Biga (1940) (Barisone, 2022a).

La presencia de Blaine en *Ailleurs*, especialmente a través de su contribución a la *performance* y la poesía de acción, tuvo un impacto significativo en la evolución estética de la revista. Estos nuevos enfoques poéticos y performativos agregaron dinamismo y experimentación al contenido de la publicación, pero este aspecto no se desarrollará aquí. Sí es posible confirmar que, a medida que se adentraba gradualmente en la escritura experimental, *Ailleurs* se convirtió en una plataforma y punto de encuentro, una zona de contacto, para artistas visuales y poetas sudamericanos y europeos interesados en la escritura y las artes visuales (Barisone, 2022; 2022a).

Es factible suponer que una carta vinculada a la red de poesía visual-experimental en los años sesenta no tiene nada de llamativo (porque es precisamente uno de los períodos de mayor expansión de estas prácticas). Sin embargo, la carta es un documento importante para la investigación del autor, ya que demuestra la importancia de Arden Quin en la red de poesía experimental, el aspecto más desatendido en las investigaciones y muestras sobre el artista hasta la curada por Rossi (2022).

Solo si se comprende el contexto previo de armado de estas prácticas culturales experimentales es posible devolver al archivo (Guasch, 2011; Cámara, 2022) su *valor*, y apreciarlo, como indica su epistemología. Dicha afirmación se ilumina si consideramos la aceptación nula o parcial de las ideas de Carmelo Arden Quin en el campo cultural literario coetáneo en el contexto argentino y uruguayo (Barisone, 2022; 2017), así como las investigaciones alrededor del artista centradas en sus aportes a la historia del arte constructivo (Perazzo, 1983; Battiti y Rossi, 2002; Pérez Barreiro, 1996, 2007, 2007a, 2013; Goodman, 2005; Gradowczyk, 2006; Pacheco y Crispolti, 2003; Crispiani, 2011; García, 2021, 2011; Plante, 2021; Rossi, 2022).¹ Es preciso admitir, entonces, que poca atención han tenido sus modulaciones experimentales vinculadas al uso del cartón, así como la edición de revistas en lengua francesa. A su vez, es necesario reconocer que el universo Arden Quin (si bien

1 Cabe destacar que estos aportes, salvo los que refieren a exposiciones y publicaciones acaecidas desde 2020- referidos al estado del arte en relación al arte constructivo, fueron expuestos en la introducción y capítulo 1 de la tesis doctoral. Ver al respecto: Barisone (2017). Inicialmente, analizamos la hipótesis del *revival* del arte concreto en Argentina desde el año 2000 en la tesis de Licenciatura en Letras de autoría propia titulada *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*; escrita en 2011 y defendida al año siguiente en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) (Barisone, 2012).

inaccesible como totalidad, claro está) recientemente se abre e ilumina en sus zonas, a través del trazo de redes que vinculan no solo al arte constructivo sino también a la literatura (Rossi, 2022).

En este orden de ideas, y al centrarnos en la correspondencia, es preciso aclarar que el acto de escribir cartas se caracteriza por las relaciones particulares que se establecen entre los interlocutores y la forma en que participan en la situación de comunicación. Es decir, estas relaciones (implícitas o explícitas) implican un distanciamiento entre los interlocutores –generalmente en términos geográficos–, pero también abarca diversas formas de separación en términos de naturaleza y función (Bouvet, 2006).

Las cartas siempre intentan superar la distancia inherente a la ausencia del otro, pero su importancia radica más en la superación de las separaciones que en la dimensión espacial. El intercambio a distancia, tanto física como emocional, en el que alguien se dirige a otro en su ausencia, confiere a la correspondencia su impulso esencial.

Sin embargo, como decíamos previamente, este género discursivo tiene un valor documental que requiere ser apreciado y que revela toda una serie de significados para la investigación actual. Al respecto, afirma Nora Bouvet que:

El valor documental adjudicado a la carta, reconocido por la tradición crítica, se renueva con el gusto por lo instantáneo, el efecto de real (como una fotografía), el poder enigmático del fragmento, el auge de los géneros menores (escritos marginales e íntimos), el renovado interés por la persona del autor. (2006, pp. 122-123)

Aunque el corpus de trabajo de esta investigación recoge otras prácticas además de las epistolares, es necesario en esta instancia precisar que han sido útiles en este recorrido los aportes de Roger Chartier (1991), quien ha abordado el estudio de la correspondencia como una fuente histórica valiosa para comprender las relaciones sociales y culturales, analizando sus significados, usos y funciones en diferentes contextos históricos. Para ello, el autor propone algunas pautas de análisis que permiten interpretar los intercambios epistolares: las prácticas de escritura –vinculadas a la estructura, el estilo, la gramática–; el análisis de los contenidos temáticos; el análisis de las redes emergentes y el contexto histórico y cultural.

Chartier considera que la correspondencia no solo es un intercambio entre dos personas, sino que también se inserta en una red social más amplia. Examinar las conexiones entre remitentes y destinatarios, así como el contexto social en el que se desarrolla la actividad, permite comprender las dinámicas sociales y los vínculos culturales de la época. Por tanto, analizaremos cómo esta carta resulta nuclear para explicar, junto a otros factores, la conformación de una red experimental.

A continuación, presentamos una transcripción en español de la carta de Arden Quin a Blaine:²

Julien Blaine
2 rue de Suez
París, XVIII.

Estimado poeta,

Hemos recibido —¡y con interés!— sus dos poemas para *Ailleurs*, textos de una cualidad “extraordinaria” que tendremos el honor en el próximo número de noviembre de nuestra revista, y en el tercero y... y así sucesivamente, me atrevo a esperar.

Nosotros destacamos “Veneine” y “Le Sacre” en *Les Carnets de l’Octobre* 3. Como los poemas de Max-Roger Abbal que son del mismo espíritu. Es decir, toda “la ilusión técnica”, y nosotros queríamos, en este momento por cierto contactarlo por *Ailleurs*.

Nosotros formamos un equipo experimental trabajando en común, pero muy libremente, pero también muy *revolucionariamente*.³ Pienso, entonces, que será provechoso, en una alta articulación que nos reencontremos con el fin de reunir nuestros esfuerzos. Envíenos un editorial o un *À propos* para nuestro nro. 2 (es un gusto, en parte ya está en la imaginación).

Hábleme por teléfono por la mañana o cerca de las 13 horas, y dialogaremos de todo esto. Y gracias por las dos suscripciones.

Hasta pronto,
Cordialmente,
Arden Quin
51 Rue Orfila
París (20^{ème}).

Al respecto nos interrogamos sobre la estructura, el estilo, la gramática del texto de Arden Quin, qué temas aborda/menciona esta carta y qué intereses/preocupaciones de la época se observan en ella.

La carta tiene una estructura simple, con dos párrafos principales. El primer párrafo es una introducción en la que Arden Quin saluda a Blaine y le expresa su admiración por sus poemas. El segundo párrafo es una propuesta de colaboración entre ambos artistas para la revista *Ailleurs*.

Respecto del estilo de la carta, este es informal y cercano. Arden Quin utiliza un lenguaje coloquial y un tono amistoso que analizaremos en breve. La gramática de la carta es adecuada y emplea un francés estándar (no se observan errores gramaticales). Entre los temas, la

2 Esta transcripción es nuestra. Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario. Se retoman algunos aportes del libro documental sobre Carmelo Arden Quin en proceso de edición de Barisone (2022a). Agradezco especialmente a Tencha de Sagastizábal — y por su intermedio a la Dra. María Cristina Rossi— quien, en ocasión de la publicación del catálogo para la muestra *Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo* (MNBA, 2022), apoyó y financió la digitalización del archivo.

3 Mantenemos el destacado. En el original esta palabra se encuentra subrayada.

correspondencia aborda los siguientes: la poesía experimental, la colaboración entre Arden Quin y Blaine, y la revista *Ailleurs*.

Esta carta manuscrita en papel consta de dos páginas en total con un membrete de la revista *Ailleurs*, destinatario, dirección, saludo inicial, dos párrafos, cierre y datos del emisor. Fue fechada entre 1962 y 1963. Es probable que el período de escritura haya sido hacia finales del año 1962 y posterior a la publicación del número 3 de *Carnets* que data de la misma fecha. Al retomar los aportes de Chartier, es factible afirmar que en el documento es posible reconstruir, mediante ciertas marcas textuales, los *gestos* del emisor: la posición de Carmelo Arden Quin que instala una cercanía (en términos de una proximidad temática, física y dialógica) y una certeza.

El destinatario de la carta, Blaine, es el seudónimo de Christian Poitevin; nacido en 1942, en Rognac, Francia. Es un destacado poeta, artista visual-experimental, *performer* de origen francés del que poco se conoce en el ámbito argentino. Además de la edición de *Carnets de l'Octéor* en 1962, a partir de 1963 participó con Carmelo Arden Quin en la publicación de *Ailleurs* durante ocho números. Continuó con la revista *Approaches*, cuatro números desde 1966 junto a Jean-François Bory. Posteriormente, fundó y dirigió la revista *Robho*, junto a Jean Clay, entre 1967 y 1969. En 1968, pasó a formar parte de la prensa libre y los periódicos paralelos, y participó en la publicación de varias revistas diferentes: *Vivalib*, *Pirate*, *Géranonymo* (dieciséis números) y un periódico diario titulado *Liberation*. A partir de 1975 inicia el proceso de publicación de *Doc(k)s* (Barisone, 2022).

En principio, el emisor –Carmelo Arden Quin– inicia el saludo con una fórmula de cercanía y afinidad, apelando al rol de escritor de poesía. Arden Quin llama a Blaine “estimado poeta”. De la observación del material se desprende que la certeza parte de la lectura y sus proyecciones, dado que el emisor (ubicado en un nosotros inclusivo –“hemos recibido”–) caracteriza a esos poemas porque los ha leído. Asimismo, Arden Quin no oculta el disfrute en la devolución escrita y enfatiza su cualidad “extraordinaria”. Para él, el “nosotros inclusivo” responde a un “equipo” (“nuestra revista”, aclara) que tendrá “el honor” de publicar y seleccionar. Este momento de la carta implica un acercamiento estratégico, persuasivo –si se quiere–, por parte de Arden Quin hacia el receptor dado que, al destacar la cualidad de lo leído, implica una selección y la futura inclusión de Blaine en el grupo editorial de *Ailleurs*.

Otro rasgo de cercanía y proyección se manifiesta en la enumeración de futuras publicaciones mediadas por puntos suspensivos. Arden Quin (en nombre de su equipo) tiene la certeza de que Blaine será un colaborador de la revista. En las decisiones textuales esto se manifiesta

mediante el uso de un rasgo que roza la coloquialidad; a través del cual se aproxima a la oralidad y enfatiza la cercanía.

Asimismo, es posible mencionar como estrategia apelativa la vinculación intertextual que el mismo Arden Quin ofrece. Él demuestra haber leído a Blaine y poder relacionar sus poemas con el contexto de jóvenes poetas del sur francés. Al respecto, dice textualmente: “como los poemas de Max-Roger Abbal que son del mismo espíritu”. Este es un dato relevante porque Abbal aparece citado explícitamente en la carta.

Este poeta y crítico literario francés, nacido el 23 de octubre de 1920 en Montpellier (Francia) y fallecido el 28 de septiembre de 1975 en Vichy (Francia), fue una figura prominente en la escena literaria de su época y se destacó por su participación en movimientos vanguardistas y experimentales. Además, fue un colaborador activo en revistas literarias y culturales; donde publicó sus propios poemas, realizó críticas y reseñas de obras de otros escritores. Como poeta, Abbal experimentó con diferentes técnicas y estilos literarios, explorando el lenguaje y rompiendo con las convenciones tradicionales. Sus poemas a menudo presentaban una combinación de imágenes visuales y juegos de palabras, y abordaban temas como la naturaleza, la introspección y la experiencia humana.

Abbal se destacó como crítico literario, a través del análisis, evaluación de la obra de otros escritores contemporáneos y de la participación en debates literarios que contribuyeron a enriquecer el panorama cultural de su tiempo. Estas referencias nos dicen del trazado de una red que se inicia en una zona de la producción joven de poesía en los franceses de la zona de Aix-en-Provence y del conocimiento (por parte de Arden Quin, en ese entonces radicado en Francia) del contexto poético coetáneo. Sobre todo, Abbal participó en la revista *Les Carnets de l'Octéor*.

La propuesta de conformar un equipo editorial resulta relevante en algunas cualidades que enumera Arden Quin: “la experimentación” ligada a la “libertad” (entiéndase flexibilidad compositiva) y la revolución (destacada con un subrayado en el texto escrito) vinculada al trabajo experimental (en el sentido de incorporación de la idea por fuera de los cánones tradicionales, el quiebre de ciertas normas: la vanguardia como ruptura). Afirmaba Arden Quin: “Nosotros formamos un equipo experimental trabajando en común, pero muy libremente, pero también muy *revolucionariamente*”. La propuesta de la nueva revista se dirime precisamente en esos límites entre lo experimental del ensamble de géneros, de la inclusión de imágenes y textos, y en la revolución de esas formas (retomando esa otra parte, como su traducción del francés al español lo indica: *ailleurs*).

Esta invitación en nombre del grupo que conforma la publicación es una invitación que pretende una “articulación”, un “reencuentro” y una

“reunión de esfuerzos”. Cabe destacar que esta carta está escrita sobre un papel con el membrete “Ailleurs textos trimestrales”, aunque resulta llamativo que Arden Quin haya tachado su función como director.⁴ Posiblemente para subrayar la intención de integrar un “equipo experimental” de trabajo en común, según él expresa a Blaine.

El cierre de la carta alude a un llamado efectivo y a una invitación para enviar dos opciones de géneros periodísticos. Una de ellas es el editorial; un texto expositivo-argumentativo, normalmente no firmado, que explica, valora y juzga un hecho noticioso de especial importancia. Se trata de una opinión colectiva; de un juicio institucional formulado en concordancia con la línea ideológica de la revista.

La otra opción ofrecida por Arden Quin a Blaine es participar de un “à propos”. En el contexto de las revistas culturales en Francia, la expresión en francés puede referirse a una sección específica o a una columna donde se abordan diversos temas de interés cultural. En general, se utiliza para presentar artículos, comentarios, ensayos breves u opiniones sobre temas actuales, relevantes o relacionados con el contenido principal de la revista. Esta sección puede abarcar una amplia gama de temas, como arte, literatura, cine, música, sociedad, política, entre otros, y suele ser un espacio para el debate y la reflexión crítica.

Así, la invitación de Arden Quin a Blaine para contribuir con una nota editorial en *Ailleurs* es un testimonio de la importancia que aquél le otorgaba a la participación del joven francés en la revista y su reconocimiento como un poeta experimentado en el ámbito de la poesía visual (independientemente de la corta edad).

La reconstrucción gestual del documento precedente está unida a la certeza posterior de la colaboración entre ambos artistas durante varios años (Barisone, 2022; 2022a) y a la contribución a la red de prácticas poéticas experimentales (Barisone, 2017). En diversos encuentros posteriores, Blaine relataba y especificaba que en el año 1963 había estudiado literatura y se encontraba en París cuando había recibido una carta de Arden Quin en la que elogiaba su revista, diciendo que le había parecido “fantástica” y que el mismo Arden Quin le había propuesto la idea de crear una revista llamada *Ailleurs* y le había instado a unirse a ellos “sin falta” (Blaine en conversación con Barisone, 2017 y 2022).⁵ Los diversos rasgos textuales vinculados a la cercanía y a la certeza presentes en esta carta inédita entre Arden Quin y Blaine permiten aseverar que ésta

4 Este dato aún no ha sido explicado en investigaciones sobre la revista mencionada.

5 “J’ai vu ton revue a la hune...c’était fantastique..”/ *Nous allons créer une revue qui s’appelle Ailleurs, vous devez venir absolument avec nous*”. Este dato se obtiene de las conversaciones de Barisone con Julien Blaine realizadas entre 2017 y 2022.

constituye una fuente primaria valiosa que documenta el inicio de la relación y colaboración entre ambos artistas. A través de esta correspondencia, se pueden identificar los primeros intercambios y el interés mutuo en la poesía experimental.

Carnets de l'Octéor, un envío (a partir de la carta)

A partir del valor documental de la carta escrita por Carmelo Arden Quin y enviada a Blaine, la hipótesis que sostiene este apartado es que la revista *Carnets de l'Octéor*, editada por Blaine, ejerció una influencia significativa en Arden Quin y, en consecuencia, en la creación de la revista *Ailleurs*. Es decir, propició una plataforma de lectura y de difusión de la tendencia experimental que el artista uruguayo supo vislumbrar tempranamente (Troin-Guis, 2014, pp. 105-122). En la correspondencia, como mencionamos con anterioridad, Arden Quin realiza un envío a la publicación *Les Carnets de l'Octéor* (figura 2).

Les Carnets fue una publicación literaria editada en Aix-en-Provence. Fue fundada en la década de 1960 y dirigida por Roger Pisapia, con un comité de redacción formado por Max Roger Abbal,⁶ René Bianco,⁷ el propio Julien Blaine, Serge Kevar, André Portal, J. P. Klein, A. Simon, entre otros. La revista constó de cuatro números publicados entre 1962 y 1963. El n.º 1, publicado en abril de 1962 (48 páginas), se tituló “A propósito de la muerte de un poeta”. Por su parte, el n.º 2, publicado en mayo-junio de 1962 (48 páginas) bajo el título “Antoine Pomme y nosotros”; el n.º 3, en agosto de 1962, “La ilusión técnica después del canto inusitado” y en 1963, el n.º 4 denominado “El último número de una revista poética”.⁸

Cada número de *Les Carnets de l'Octéor* presentaba una selección de escritos y obras de poesía experimental, visual y sonora. Tenía un enfoque innovador y vanguardista, explorando nuevas formas de expresión literaria y artística. Los contenidos de la revista incluían poemas visuales, ensayos teóricos, reflexiones críticas y colaboraciones de diversos

6 Poeta y periodista, nació en Francia en 1944. Vive y trabaja en Allauch y en Marseille. Participó con *Sans ou avec* (2015), un poema visual, en Sarenco (2016, pp. 30-1), una colección especial curada por el artista Sarenco; seudónimo artístico de Isaia Mabellini (1945-2017).

7 Nació el 4 de octubre de 1941 y murió el 31 de julio de 2005. Fue un activista libertario, doctor en historia y masón francés. A principios de la década de 1960, René Bianco participó activamente en el Sindicato Nacional de Maestros en la actual Escuela Emancipada (de la que renunció tras los hechos de mayo del 68), en la *Libre Pensée* y en la Federación. En 1969, se matriculó en la Facultad de Letras de la Universidad de Aix-en-Provence, probablemente compartieron el cursado con Blaine.

8 *À propos de la mort d'un poète; Antoine Pomme et nous; L'illusion technique après le chant inusité; Le dernier numéro d'une revue poétique.*

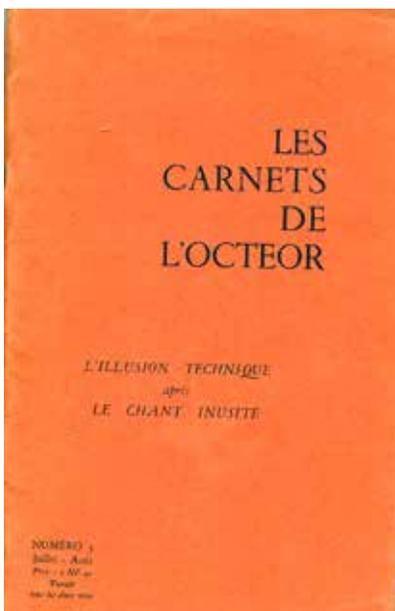


FIGURA 2. Portada *Carnets de l'Octéor*, 3, julio-agosto de 1962. Archivo personal Julien Blaine, Ventabren.

artistas y escritores de la época. El título de la revista hace referencia a los “cuadernos” en los que se presentaban las obras y textos. Estos cuadernos eran un formato adecuado para la experimentación y la difusión de nuevas ideas sobre el arte y la literatura. Aunque de tiradas escasas, la publicación se destacó, como anticipamos, por su enfoque interdisciplinario y su compromiso con la exploración de nuevas formas de comunicación en torno al arte. En tal sentido, tuvo un papel importante en el contexto de la poesía experimental y la vanguardia literaria de la época, y su legado continúa siendo estudiado y apreciado (principalmente en Francia) por su contribución al desarrollo de la poesía visual-experimental.

El contexto de emergencia de la revista *Les Carnets* se sitúa en la década de 1960, un período de efervescencia cultural y artística, especialmente en Europa y Estados Unidos. Fue una época marcada por cambios políticos, sociales y estéticos, donde surgieron movimientos vanguardistas y experimentales que desafiaron las convenciones establecidas. Recordemos que, en 1962 Blaine era un joven de 20 años.

En Francia, durante ese período se produjo un renacimiento cultural conocido como la *nouvelle avant-garde* o la nueva vanguardia. Este movimiento artístico y literario buscaba romper con las tradiciones establecidas y explorar nuevas formas de expresión creativa. Los artistas y escritores de esta época se interesaban por la experimentación, la

interdisciplinariedad y la transgresión de los límites artísticos de disciplinas como la literatura, el arte visual, la música, el cine y el teatro.⁹

Particularmente, Aix-en-Provence, una ciudad en el sur de Francia, fue un importante centro cultural e intelectual durante este período. Allí se congregaron artistas, poetas y escritores que compartían ideas y se influenciaban mutuamente. Así, *Les Carnets de l'Octéor* nació en esa ciudad como una plataforma para la difusión de la poesía experimental, visual y sonora, y se convirtió en un espacio de encuentro para artistas y escritores que buscaban explorar nuevas formas de comunicación y expresión artística. Permitted que estos creadores compartieran sus obras, teorías y reflexiones, y contribuyó a la difusión de sus ideas en el ámbito literario y artístico de la época.

En el editorial de *Carnets*, Blaine afirmó: “La sintaxis francesa, tal como la representan los autores, nos parece superada por la lógica del pensamiento vivo”.¹⁰ La denominada lógica del pensamiento vivo y el cuestionamiento a la poesía tradicional vinculada a la sintaxis lógica (lineal) es una característica de Blaine en los cuadernos (*Carnets*) que Arden Quin trasladó a las publicaciones de *Ailleurs*. Precisamente porque, entre otras cuestiones, la tendencia casi inmediata de Blaine consistió en ensayar con la performance y en escribir sobre el afuera (*dehors*) del libro (1971). Esto se comprueba en sus exploraciones, en la convergencia de experimentos poéticos nucleados en torno al *Primer inventario de la poesía elemental* (París, Galería Denis Davy, 1967) y en la revista *Robho* (Barisone, 2022, 2022a, 2017). Recordemos que Arden Quin colaboró en todas esas instancias.

La pregunta que guiaba el primer número de *Carnets* era qué podía aportar o hacer un poeta una vez muerto. La referencia contextual, por

9 Los poetas exploraron nuevas formas de escritura, liberándose de las estructuras tradicionales y utilizando recursos visuales, sonoros y lingüísticos no convencionales. Algunos representantes destacados de esta corriente fueron los poetas Isidore Isou, Maurice Lemaître y Gil J. Wolman, quienes formaron parte del movimiento Lettrisme a comienzos de 1950 y que defendía la primacía del lenguaje en la creación artística. En el ámbito del arte visual, se produjo una proliferación de movimientos y corrientes vanguardistas, como el Nouveau Réalisme, fundado por el crítico Pierre Restany y artistas como Yves Klein, Arman y Jean Tinguely, quienes se centraron en la creación de obras a partir de objetos y materiales cotidianos, cuestionando la noción de arte y la relación entre el arte y la vida. En la música, destacó el movimiento de la música concreta, impulsado por Pierre Schaeffer y Pierre Henry, que exploraba el sonido grabado y manipulado electrónicamente para crear composiciones experimentales y vanguardistas. En el cine, la nouvelle vague francesa fue un movimiento cinematográfico que revolucionó la forma de hacer cine, rompiendo con las estructuras narrativas tradicionales y experimentando con técnicas cinematográficas innovadoras. Directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Eric Rohmer fueron exponentes destacados de este movimiento.

10 “La syntaxe française telle que la représentent les auteurs, analyse-t-elle, nous semble gagnée de vitesse par les logiques de la pensée vivante”. Julien Blaine, “Editorial”, *Les Carnets de l'Octéor*, À propos de la mort d'un poète, n.º 1, abril de 1962.

tanto, es la problematización de la muerte (simbólica) del poeta. La muerte del autor era una metáfora utilizada por los integrantes del grupo francés Tel Quel (Roland Barthes, Julia Kristeva, etc.) durante los años 60. Esta referencia debía aprovecharse para desandar un trabajo con los signos visuales y textuales a contrapelo de una lectura inmanente del texto literario. En 1962, este grupo de poetas creía que el vocabulario debía ir más allá de sus propias limitaciones y que debía incluir necesariamente diversos signos y elementos semióticos. Veían esto como un segundo vocabulario o una variación de gestos tipográficos, siguiendo la línea de Mallarmé, el Dadaísmo y el Futurismo. No pretendían continuar una tradición establecida, sino más bien marcar un punto de partida en una dirección aún desconocida (Ferrando, 2007, pp. 1-4).

A partir de los argumentos anteriores, es posible afirmar que la revista *Carnets de l'Octéor* fue una publicación pionera en el campo de la poesía experimental. Su espíritu innovador y vanguardista, así como su contribución al desarrollo de la poesía visual y experimental, la convierten en un importante testimonio del contexto cultural y artístico de la década de 1960. A través de su publicación, esta revista contribuyó a ampliar los horizontes estéticos y a desafiar las normas establecidas. Principalmente —y en relación al objetivo que nos ocupa— es citada por Arden Quin como anclaje intertextual de la red tejida.

Sobre la selección de poemas de Blaine en *Carnets*

Como mencionamos, la carta muestra que Arden Quin había leído *Carnets de l'Octéor*. Los poemas a los que se refiere el artista de origen uruguayo fueron extraídos de esa revista. Los textos mencionados en la carta son “Le Sacre” y “Verbeine amnoelisé”. Estas elecciones ilustran la preferencia de Blaine por la experimentación tipográfica y la combinación de letras y sílabas para crear narrativas visuales. En particular, la preferencia de Blaine por lo elemental y su enfoque semiótico en la poesía visual. Asimismo, estos ejemplos respaldan la influencia de Blaine en la poesía visual de Arden Quin y en la dirección estilística de *Ailleurs* (figura 3).

Le Sacre es un poema visual tipográfico escrito y diseñado en septiembre de 1961, según explicita Blaine en una nota enviada a Luigi Bonotto; aunque fue publicado en 1962. El subtítulo es *Conte* [Cuento/historia], de modo que juega con las posibilidades paratáticas y combinatorias de las letras y sílabas para armar historias.

En conversaciones con Julien Blaine (Barisone, 2017, 2022), el artista recordaba que Arden Quin en particular, se había fijado en ese poema visual *Le Sacre*. *Conte* y que había mencionado específicamente la página Ti/

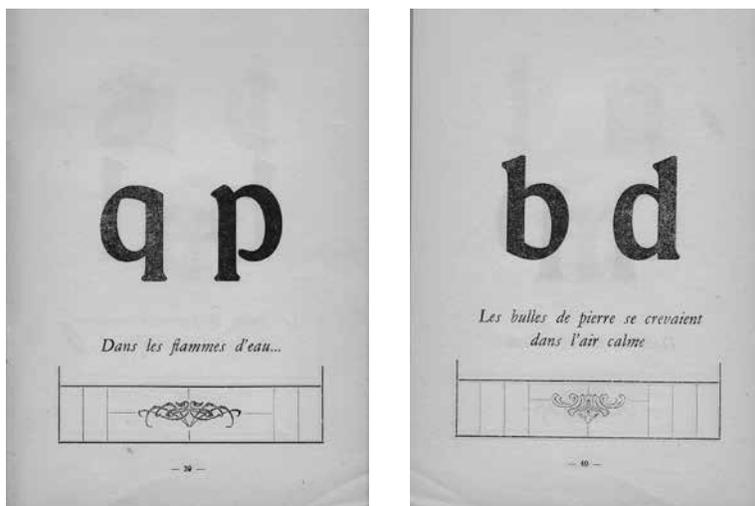


FIGURA 3. *Le sacre* enviadas por Blaine. Archivo personal Julien Blaine, Ventabren.

cuivre (“*et notamment la page Ti/cuivre*”). Esta aclaración permite contextualizar la intención de la carta, así como leer el ensamble de materiales.

Cada página de *Le Sacre* presenta dos o tres letras del alfabeto en negrita y agrandadas, una frase en francés más pequeña en cursiva y un diseño. Habría varias posibilidades en la interpretación respecto de si se trata de un cuento sagrado (el carácter irónico de la obra en relación a lo sagrado/cultural o aurático de la obra de arte tradicional, de las letras del abecedario y de la linealidad discursiva), si se contará una historia sagrada o ambas opciones. *Le conte* como un sustantivo refiere al gesto de contar (de narrar una historia), al cuento en sí mismo o al gesto de contar números, letras, unidades (*compter*, en francés). Este poema visual fue expuesto recientemente en una exposición titulada *Julien Blaine. Le Grand Dépotoir*, realizada en la Friche La Belle de Mai (Marseille, Francia) desde el 14 de marzo al 10 de mayo de 2020 (figura 4). Asimismo, en el sitio web de la Fondazione Luigi Bonotto se encuentran algunas interpretaciones posteriores de este poema, que confirman la complejidad de las combinaciones, ya que cada pieza puede leerse como un rompecabezas o una ficha, según el orden elegido (figuras 5 y 6).

El segundo poema de Blaine mencionado por Arden Quin en la carta es *Verveine amnoelisé* (verbena). Este poema fue publicado en el número 3 de *Carnets de l'Octéor* (Julio-agosto de 1962) (figura 7). Sobre este texto, que presenta una enumeración y un paralelismo sintáctico en su construcción alternando la cursiva y la fuente normal, Blaine aclaró que: “He arrojado una colección completa de mis poemas y solo he guardado

La carta inédita como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine

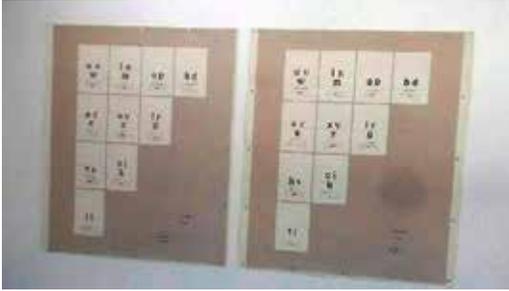


FIGURA 4. *Le Sacre, Conte* en la exposición *Julien Blaine – Le Grand Dépotoir* realizada en la Friche La Belle de Mai, Marseille. Fotografía: Caroline Dutrey. Créditos: Cortesía Fondazione Bonotto (Collezione Bonotto) Colceresa, Vicenza.



FIGURA 5. Lienzo impreso digital, 1 48 x 127 cm. Firmado por Julien Blaine. Fuente: Fundación Luigi Bonotto.

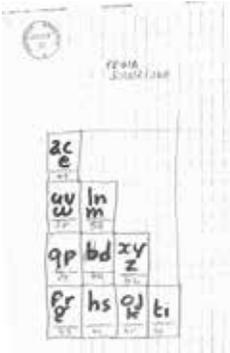


FIGURA 6. Documentación. Borradores y notas en papel, 29,5 x 21 cm. cada uno. Fuente: Fundación Luigi Bonotto.

un verso por poema, seleccionado por: 1/ su posición dentro del poema y 2/ la posición del poema dentro de la colección que fue a la basura por un ritmo, un estribillo, un misterio”.¹¹ El título refiere a la verbena, una planta medicinal utilizada en la medicina popular para tratar heridas. Tiene propiedades relajantes y calmantes porque ayuda a reducir los espasmos y posee propiedades antiinflamatorias. *Amnoelisée* es un epíteto inventado por Blaine para resumir (fusionar) todos los títulos de los poemas de la colección que había sido arrojada a la basura.

En esta línea de poesía, Blaine comenzaba a delinear la preferencia por el *elemento* (lo elemental) y la inaugural perspectiva *semiótica* (1963) que continuó a través de la revista *Approches* (1966) junto a Jean-François Bory (vinculado al espacialismo), frente a los posicionamientos de la llamada poesía metafísica y de la interpretación fenomenológica (Blaine, 2003).

De este modo, a partir de las selecciones destacadas por Arden Quin, podemos constatar que la revista *Carnets de l'Octéor*, con sus poemas visuales y experimentales, dejaron una impresión duradera en Arden Quin, quien buscaba incorporar elementos similares en *Ailleurs*. Esto demuestra la influencia directa de Blaine en la dirección artística de la revista. Indudablemente, la selección de poemas de Blaine en *Carnets de l'Octéor*, con su enfoque experimental y su preferencia por lo elemental, ejerció una influencia significativa en la poesía visual de Arden Quin y en la dirección estilística de *Ailleurs*.

FIGURA 7. Julien Blaine, *Verveine amnoelisée* en la revista *Carnets de l'Octéor*, 3, julio-agosto de 1962, p. 34. Archivo personal Julien Blaine, Ventabren.



11 "J'ai jeté un recueil entier de mes poèmes et je n'ai gardé qu'un vers par poème désigné par: 1/ sa position dans le poème et 2/ la position du poème dans le recueil mis à la poubelle pour un rythme, une rengaine un mystère" (Julien Blaine en conversación con Barisone, 2023).

Convergencias/correspondencias

Hasta aquí sabemos que, debido a su formación en letras, Blaine era un candidato ideal para dar a conocer y respaldar las búsquedas poéticas de Arden Quin en el ámbito de la poesía visual-experimental. Además, Arden Quin ya venía explorando la idea de poemas móviles desde su participación en el movimiento Madí (Barisone, 2022). Sin embargo, hay una explicación plausible respecto de la aparición posterior de Blaine en la edición de *Ailleurs*, su incongruencia temporal respecto de la carta. Cuando el artista francés recibe la carta y se contacta finalmente con Carmelo, este le contesta que el número 1 de *Ailleurs* estaba por salir. Esa es la razón por la cual, finalmente, Blaine aparece en la edición de 1964 de la mencionada revista, cuando tenía ya 22 años (figura 8).

Ahora bien, hallamos un dato empírico que hace confluir, como un rizoma, lo analizado hasta el momento. En un registro documental fechado en junio de 1962, haciendo uso de las posibilidades ficcionales del género y de los juegos/fallidos de la memoria como manipulación archivística (Barisone, 2022), Carmelo Arden Quin escribe sobre esta red, relata la intención de la carta, la certeza del equipo editorial al que hicimos referencia. El texto, escrito en francés, dice así:

6 junio 1962

I. me dio algunas hojas dispersas de una revista que P.R. me envió con una carta sobre los buscadores de tesoros y donde lo podemos leer en una leyenda: es todos los días además que el hombre querría ser. Ahí, él sufre mil dolores; ailleurs, él se bañará en felicidad. Primera encarnación de este deseo: el mito.



FIGURA 8. Colaboradores de *Ailleurs* entre los que se incluye a Blaine. Vol. 2, 1 enero de 1964. p. 97. Fuente: archivo digital Boston College Libraries.

Ellos están en vísperas de partir. Yo muestro a I. una publicación de Aix en Provence. ¡Los découpages! Nosotros tenemos el tercer “carnet”; nosotros encontramos un texto extraordinario de J. Blaine: *Le sacre, conte*. Hay que adquirir los otros números y escribir a B. Cada vez más abstracto”. (Arden Quin, 6 junio 1962 en *Ailleurs*, 2, 1964, p. 8)¹²

La “I.” refiere al artista Godofredo Iommi, quien participó activamente con Arden Quin en Francia en ese momento. La “B.” refiere a Julien Blaine y menciona explícitamente estar en posesión de la revista (*Les Carnets de l’Octéor*) editada por Blaine (al menos hasta el tercer número) y califica el texto de *Le Sacre, conte* como “extraordinario”. Estos datos muestran, con contundencia, que Arden Quin transforma la lectura (sobre Blaine, sus poemas y publicación anterior) y la red en una decisión contundente. En consecuencia, se propone escribir a Blaine. La carta, por tanto, tuvo una intención concreta y programada. A partir de este encuentro, Arden Quin también tiene la oportunidad de conocer a otros jóvenes poetas franceses que amplían las posibilidades de la revista *Ailleurs* a través de experimentaciones con la escritura y la performance. La red se complementa con poemas de Max-Roger Abbal (citados en la carta) y publicados en la revista (Abbal, 1964, p. 15; 1964a, p. 25).

Según Philippe Castellin, Blaine “se encuentra de repente en contacto con obras y poetas involucrados en la red internacional y la poesía experimental”. En tal sentido, es posible pensar un reverso de la red ya que Arden Quin anima a Blaine a “seguir el camino por el cual él mismo se había embarcado” (citado en Gilles, 2014, p. 144-5). Este período se caracteriza por obras que exhiben opciones matéricas de la escritura y que involucran al lector (al participante) en esa exploración. Se transforma la lectura en acto en un sentido total, así como se construye el objeto en un dispositivo. Este entramado, a criterio de Castellin, se vincula con la trama social de las vanguardias y promueve un aumento creciente de “la conciencia de la necesidad de construir una o más redes” (Castellin, 2014 en Gilles, 2014, p. 144-5).

Allí donde los datos empíricos convergen, confluyen como reverso y anverso de un relato: se tuerce; un rizoma. Entre los contactos y los materiales, la investigación desata los nudos y ofrece un nuevo ensamble.

12 Véase *Ailleurs*, 2, hiver 1964, p. 8. El destacado corresponde al original (donde se utiliza negrita). Traducción del francés.

Referencias documentales

Archivos consultados

- Personales de Julien Blaine, Ventabren, Francia.
Personales Carmelo Arden Quin.
Bibliothèque Jacques Doucet, París, Francia.
Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.
Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, Francia
Boston College Newspapers, Colección digitalizada de *Ailleurs*. <https://newspapers.bc.edu/>
Fondazione Luigi Bonotto. COLCERESA (VI), Italia. <https://www.fondazionebonotto.org/>

Fuentes, catálogos y entrevistas

- A.A.V.V. *Les Carnets de l'Octéor*, Aix-en-Provence, Francia. Dir. Roger Pisapia. Comité de redacción: Max Roger Abbal, René Bianco, Julien Blaine, Serge Kevar, André Portal, J. P. Klein, A. Simon. "A propósito de la muerte de un poeta" (1, abril 1962); "Antoine Pomme y nosotros" (2, mayo-junio 1962); "La ilusión técnica después del canto inusitado" (3, agosto 1962); "El último número de una revista poética" (4, 1964). Archivo personal Julien Blaine y Archivo Bibliothèque Jacques Doucet, París, Francia.
- A.A.V.V. *Ailleurs* (1, été, 1963). Comité de rédaction: Jean Thiercelin, Arden Quin, Volf Roïtman, Jacques Sénélier. Directeur-Gérant: Henri Tronquoy. (2, hiver, 1964); (3, avril 1964). Comité de rédaction: Jean Thiercelin, Arden Quin, Voit Roïtman, Jacques Sénélier, Julien Blaine. Directeur-Gérant: Henri Tronquoy. (4, été Septembre 1964); (5, automne Décembre 1964); (6, hiver Mars 1965). Comité de redaction: Arden Quin, Volf Roïtman, Jacques Sénélier, Julien Blaine, Michel Unia. Directeur-Gérant: Henri Tronquoy. (7, été 1965); (8, hiver 1966). Comité de rédaction : Arden Quin, Volf Roïtman, Julien Blaine, Michel Unia. Directeur-Gérant: Henri Tronquoy. Paris, Francia. Archivo digitalizado: Boston College Libraries. <https://newspapers.bc.edu/?a=cl&cl=CL1&sp=ailleurs&e=-----en-20-1--txt-txIN----->
- Abbal, M.R. (1964). "Simple-double-triple", *Ailleurs*, 3, printemps, p. 15.
—(1964 a). "Gorges de sable", *Ailleurs*, 4, été, p. 25.
- Barisone, O. (2023) Conversación personal con Julien Blaine, Ventabren. Traducción de la autora. Mimeo.
—(2017a). Entrevista con Julien Blaine, Ventabren. Inédito. Desgrabación y traducción de la autora.
- Blaine, J. *Sacre, conte* (1962), 2002. Publicado por Luigi Bonotto de un

- trabajo previo. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/blainejulien/3843.html>
- (1962a) Verveine amnoelisé. En *Carnets de l'Océor*, (3 Julio-agosto, 34). Aix-en Provence, Francia.
- Blaine, J., Schifres, A., & Moineau, J. C. (1971). La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l'objet. En *Robho*, (5-6, 1968). París.
- Blaine, J., & Clay, J. (Eds.) *Robho* (1, june 1967) (3, 1968) (5-6, 1968). París.
- Blaine, J. *Dock(s). Poésies et expresions d'Avant-garde en Amérique Latine*, (1-4, julio de 1976).
- (2014). *Doc(k)s morceaux choisis 1976-1989*, Dijon, France, Al Dante.
- (2003). Poésie séméiotique = Poesía semeiótica. *Revista Xul*; Marseille, Éditions du Mobil-Home; Montpellier, Éditions de la Mangrove.
- (cur.) (1967). *Premier Inventaire de la Poésie Élémentaire*. Cat. Exp. 20 Junio-13 de Julio, Galería Denise Davy, París.
- (1963). Pour en commencer avec la séméiotique. Marzo. Mecanografiado. Archivo IMEC, Caen.
- (2020). *Julien Blaine. Le Grand Dépotoir*. Exposición. Realizada en la Friche La Belle de Mai, Marseille, Francia, desde el 14 de marzo al 10 de mayo de 2020. Créditos de fotografía: Caroline Dutrey. <https://www.enrevenantdelexpo.com/2020/03/09/julien-blaine-grand-depotoir-friche-belle-de-mai/>
- Sarenco (2016). *Visual Poetry in Europe*. Catálogo. Treviso. Antiga Edizioni.

Referencias bibliográficas

- Barisone, O. (2022). Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin. En M. C. Rossi (Cur.), *Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo* (pp. 157-185). Museo Nacional de Bellas Artes.
- (2022a). Los poemas móviles en Ailleurs; El ingreso de Julien Blaine. Una carta; Carmelo Arden Quin experimental desde París; Carmelo Arden Quin en Robho; Carmelo Arden Quin en la revista Kao, journal asiatique. En M. C. Rossi (Comp.), *Carmelo Arden Quin. Huellas de una aventura*. Museo Nacional de Bellas Artes. En edición.
- (2022b). Registros biópsicos de la poesía visual en Argentina: el punto ciego en Gyula Kosice y Edgardo Vigo. En A. Gomes, J. Mendoça, & J. Di Fiori Pondian (Eds.), *Catálogo da I Jornada Internacional de Poesia Visual: Pesquisa e Criação* (pp. 1-21) Syrinx Editora. https://www.jornadadepoesiavisual.com/_files/ugd/7f663b_0be8a39237d445e9ab3d04aec8ebc997.pdf

- (2018). Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madi a Robho. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo REG|AC*. Barreiro López y Debeusscher (Eds.), Dossier Redes y circulaciones en la Guerra Fía: Diálogos y prácticas interculturales en el sur global (1957-1991), 5, 201-235. <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.08/28370>
- (2017). *Experimentos poéticos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Ed. Corregidor.
- (2016). *Opacidades: el libro o el poema como experimentos poéticos participantes*. Seminario Internacional Asociación Brasileira de Literatura Comparada ABRALIC, Rio de Janeiro. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261241.pdf
- (2015). Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación. estallido y perforación. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 23-45/46, julio-diciembre, 37-61.
- (2012). *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina* [Tesis de Licenciatura en Letras]. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- Battiti, F., y Rossi, C. (2002). Inscripción del arte abstracto en la región del Río de la Plata. En *Arte Abstracto Argentino* (pp. 194-206). Fundación Proa.
- Bouvet, N. (2006). *La escritura epistolar*. Eudeba.
- Cámara, M. (2022). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Prometeo.
- Castellin, P. (2014). Le fondateur. En S. Gilles (Ed.), *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine* (pp. 144-145). Les preesses du réel.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Gedisa.
- Chartier, R. (Dir.). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Fayard.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Ed. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ferrando, B. (2007). La travesía de lo poético. De la poesía discursiva escrita a la poesía acción y performance. Una conversación con Julien Blaine. *Revista Recre@rte*, 7, 1-4. <http://www.iacat.com/Revista/recreate07.htm>
- García, M. A. (2021). Rhod Rothfuss and the marco recortado: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de la Plata Region. En Z. Gilbert, P. Gottschaller, T. Learner, & A. Perchuk (Eds.), *Purity is a*

- myth: the materiality of concrete art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (pp. 27-45). Getty Research Institute.
- (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo XXI.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Gradowczyk, M. (2006). *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*. Eduntref.
- Goodman, S. (2005). *Carmelo Arden Quin: When Art Jumped Out of its Cage*. Madí Museum and Gallery.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Pacheco, M., y Crispolti, E. (Curs.). (2003). *Arte abstracto argentino*. Fundación Proa.
- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en la Argentina*. Ed. Gaglianone.
- Pérez-barreiro, G. (2013). *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Centro de Arte Reina Sofía.
- (2007). *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps De Cisneros Collection*. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin.
- (2007a): Introduction; Buenos Aires: rompiendo el marco. En *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Cisneros Col* (pp.13-15; 230-236.). Blanton Museum of Art Fund. Cisneros.
- (1996). *The Argentine Avant-Garde: 1944-1950 [La vanguardia argentina: 1944-1950]* [Tesis de doctorado]. Department of Art History and Theory, University of Essex.
- Plante, I (2021). Printing Invention: Artwork, Project, or Device. En Z. Gilbert, P. Gottschaller, T. Learner, & A. Perchuk, (Eds.), *Purity is a myth: the materiality of concrete art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (pp. 181-199). Getty Research Institute.
- (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Edhasa.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Romero, J. L. (1988). Los contactos de cultura: bases para una morfología. En *La vida histórica*. (pp. 145-182). Ed. Sudamericana.
- Rossi, M. C. (2022). Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo. En M. C. Rossi (Cur.), *Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo* (pp. 15-67). Museo Nacional de Bellas Artes.
- Troin-Guis, A. (2014). Politique et poétique des revues. En S. Gilles (Ed.), *La poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine* (pp. 105-122). Les presses du réel.

Biografía de la autora

Ornela Barisone. Doctora en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, posgraduada en Artes Mediales de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Especialista Docente de Nivel Superior en Alfabetización Inicial y en Escritura y Literatura para Escuela Secundaria (Ministerio de Educación - Programa Nuestra Escuela, 2018), fue Becaria Doctoral (período 2011-2016) y Becaria Posdoctoral (período 2016-2018) del CONICET, a partir de la obtención de las mencionadas becas. Actualmente, es Investigadora Asistente del CONICET e integra el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), UNSAM-CONICET. Se desempeña como profesora asociada del Seminario en Literatura Comparada y titular interina en Historia del arte III (UADER) y profesora titular de Seminario Poéticas de la brevedad (UCSF). Ha publicado artículos en diversas revistas con referato internacional, participado como expositora y conferencista en congresos nacionales e internacionales sobre Artes comparadas, Literatura y Enseñanza. Su área de interés son las artes comparadas, redes de artistas y archivos, poéticas experimentales. Ha publicado los libros: *Experimentos poéticos. Biopsias malditas: del intervencionismo argentino a la poesía visual de Edgardo A. Vigo (1944-1969)* (Corregidor, 2017); *Boomerangs de lo breve. Objetos creativos y propuestas didácticas* (UCSF, 2022).



AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Bussi, Mariano. "Notas etnográficas sobre la factura de imágenes religiosas en la Puna de Jujuy, Argentina", *TAREA*, 10, (10), pp. 278-298.

RESUMEN

La imaginería religiosa de la región Puna de la Provincia de Jujuy, en Argentina, ha sido objeto de estudios artísticos y científicos de diverso tipo. Este artículo tiene por objetivo presentar la red de agencias involucrada de su manufactura a partir de la presentación en profundidad de un caso etnográfico. Aquí relato cómo una imagen de San Santiago fue encargada a un artesano local por un colectivo católico laico y luego integrada a la vida religiosa de la parroquia. Recupero, también, cómo este hombre describió su experiencia con la técnica escultórica y con su participación en la creación específica de este santo. Los resultados indican que diversos agentes religiosos y laicos actuaron en diferentes escalas para intervenir en la materialidad de la imagen, con especial atención en cómo podría adaptar su historia a las características estéticas y morales entendidas como locales. Finalizo el texto con una reflexión general sobre cómo el pasado y el presente se imbricaron en este caso, lo que posibilitó otro modo de discutir la noción de patrimonio.

Palabras clave: Jujuy; catolicismo; religión; celebración; Santiago

Ethnographic notes on the making of religious images in the Highlands of Jujuy, Argentina

ABSTRACT

Scientific and artistic studies have highlighted some important aspects of the religious imagery among the peasant and indigenous populations of the Highlands of Jujuy (Argentina). This paper aims to show the complex network of human and non-human agencies involved in the craft making of one new figure of San Santiago (St. James) by charge of a native secular group. By presenting an intensive ethnographic case, I will try to reconstruct its brief history in three steps. First, we will consider the commission of the work and the artisan's narrative of his own artistic and religious education. Then, this texts focus on the events that have been displayed to incorporate this image into the local catholic life. Finally, the artisan's experience on risks and pain due to his intervention on the saint's body will be taken on consideration. Results shows that different religious and non-religious agents acted up manipulating the materiality of Santiago, underlining the historical adaptation to the understood esthetical and moral diacritics of the local. The paper ends with a general reflexion on the modes of past-present imbrication, attending to this ethnographic case but looking forward at the approach on patrimonial materials on peasant and indigenous contexts.

Key Words: Jujuy; Catholicism; Religion; Celebration; Santiago

Fecha de recepción: 15/06/2023

Fecha de aceptación: 04/09/2023

Notas etnográficas sobre la factura de imágenes religiosas en la Puna de Jujuy, Argentina

Mariano Bussi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Antropología de Córdoba
(IDACOR). Córdoba, Argentina
Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades
Museo de Antropologías. Córdoba, Argentina
marianobussi@gmail.com

Una década atrás, el primer número de esta revista presentó algunos textos donde se abordó la pregunta central a los objetivos de este artículo: ¿qué lugar ocupan los objetos pasados en las conmemoraciones presentes? Ya sea con una mirada orientada hacia la pluralidad de lo patrimonial (Revel, 2014) o hacia el imperativo del presente (Hartog, 2014) estas nociones afluyeron en el señalamiento de una nueva relación entre las sociedades nacionales y el tiempo histórico. La constitución del presente, podemos leer allí, precisa de modos y voluntades dispares de retomar materialmente el pasado. En aquel mismo número, Héctor Schenone (2014, p. 94) apostó por una visión de la pintura andina colonial como obra de pedagogía religiosa entendida “en términos generativos y no exclusivamente derivativos de los modelos europeos coetáneos” donde los grabados metropolitanos eran resignificados creativamente por las manos americanas. Aquí me dedicaré a presentar de qué manera una serie de

agentes laicos y religiosos de la región Puna de la Provincia de Jujuy entreveraron pasado y presente a través de la factura y el tratamiento de la imagen escultórica de San Santiago Apóstol. El objetivo es realizar un aporte a la reflexión en torno a los procesos de patrimonialización de obras artísticas religiosas en contextos rurales e indígenas, considerando especialmente la diversidad religiosa al interior del catolicismo. Para ello, en primer lugar repasaré algunos antecedentes clave sobre la problemática de la creación de estas imágenes en la Puna de Jujuy; después, presentaré los datos etnográficos fruto de una investigación allí; finalmente cerraré este texto con algunas lecturas del fenómenos analizado. A través de la descripción prosaica de un caso particular, mi intención es dar cuenta de cómo una serie de relaciones singulares participaron en la constitución de un momento concreto de la historia artística religiosa de esta región del altiplano argentino. Este texto se compone, así, de notas etnográficas que buscan reconstruir algunos sentidos locales a través del seguimiento de ciertas prácticas y agentes; por lo tanto, no es menester de estas páginas ofrecer una mirada exhaustiva ni explicativa sobre los fenómenos abordados.

San Santiago en los Andes y la Puna de Jujuy

Desde abordajes propios de la historia cultural y la historia del arte, algunas investigaciones se han interesado por la imaginería católica en la Puna de Jujuy, específicamente por su caracterización material y su distribución en la región (Garcés, 2019; González, 2003). Con una perspectiva antropológica, Lucila Bugallo ha estudiado intensamente las urnas o retablos donde algunas de estas obras están comúnmente contenidas, junto a las ofrendas que se les realizan y las prácticas que las envuelven (Bugallo, 2010, 2011, 2014, 2016). Estos minuciosos textos suelen aspirar a escalas de estudio extensas tanto en lo espacial como en lo temporal; otra característica es que los santos, santas, vírgenes y cristos han sido considerados ya formando parte del flujo de relaciones que constituye la religiosidad puneña, dejando abierta la pregunta por cómo sucede la creación de estas obras en casos específicos. Una publicación reciente se enfrentó a esta vacancia con una reconstrucción histórica de la perspectiva, obra e influencia del más afamado imaginero y artista plástico de la Puna de Jujuy, Hermógenes Cayo (1907-1967). Descontando su habilidad técnica y su sensibilidad estética y religiosa, la participación de este hombre en el documental homónimo que sedimentaría la carrera del mayor exponente nacional del cine etnográfico de la época, Carlos Prelorán, así como su implicación en la marcha del “Malón de la Paz” hacia Buenos Aires en 1946, convirtieron a Cayo

en un referente obligado a la hora de tratar la factura puneña de obras devocionales (Campo, 2019; Bugallo, 2019, pp. 72-73; González, 2019). El interés de aquella publicación radica en la caracterización de la obra de Cayo, en cómo la misma circuló por el espacio puneño y en cómo el mismo imaginero concebía su propio lugar en tanto artista y en tanto hombre de fe a mediados del siglo XX. Aunque sabemos que existen personas en la Puna especializadas en la hechura de estas obras desde hace por lo menos trescientos años (Bugallo, 2019, p. 57), los agentes y procedimientos que envuelven su factura material y su arribo en el entramado social particular de los grupos devocionales puneños no están mayormente presentes en la bibliografía. Este estudio aborda dicha problemática a través del registro etnográfico alrededor de la figura de San Santiago Apóstol.

Sin independencia ni estricta sujeción a su hagiografía romana, Santiago ha tenido un derrotero sobresaliente en la región andina, especialmente en la sierra peruana y el altiplano boliviano.¹ Gran parte de la antropología andina aborda dos momentos de la historia para referirse los fenómenos religiosos nativos, tendencia que se repite respecto de San Santiago: los siglos coloniales y el momento actual de trabajo de campo.² Por esta razón no es habitual encontrarse con información o análisis sobre el lugar de Santiago en el siglo XIX ni en la primera mitad del XX. No obstante, es posible arrojar algunas coordenadas de la presencia del santo en estas investigaciones. Los antropólogos han sostenido que en estas áreas Santiago aparece asociado a –y más específicamente,

1 Hermano de Juan e hijo de Salomé y de Zebedeo, Santiago Apóstol o Santiago el Mayor es presentado en el Nuevo Testamento como uno de los compañeros de Jesús, quien tendría a su cargo ser un agente dedicado al proselitismo por las diversas naciones. En la Biblia, le es muy difícil a Santiago adaptar sus prácticas a la palabra de Jesús. Sufre los embates de la ira y la desconfianza hacia los pueblos que no conoce ni comprende: junto a su hermano Juan, le piden a Jesús que consuma a fuego una ciudad donde no querían recibirlo, ganándose el apodo de “hijo del trueno” de la boca misma del Nazareno. Es un personaje temerario y más bien terco. Después de servir como difusor y promotor del cristianismo en la región que hoy conocemos como Galicia, y donde entonces se desarrollaban prácticas de tradición céltica (lo que la literatura cristiana conoció como “paganismo”), Santiago regresa a Jerusalén para asistir a la muerte de la Virgen María. Allí, en el año 42 es torturado y decapitado. El trato a su cuerpo, su regreso a la actual España y su entierro estuvieron envueltos de una serie de milagros. En el año 813 su cuerpo enterrado le es revelado a un ermitaño gracias a una luminosidad destellante sobre un monte en aquella región. Allí se construyó una iglesia en su honor, donde hoy se ubica la ciudad de Santiago de Compostela. Subsecuentemente Santiago es nombrado Santo Patrón de la Reconquista, de la región de Galicia, del Reino de España y del Ejército Español. En un enfrentamiento bélico entre España y los cuerpos militares moros, en el mismo siglo IX, Santiago hace una milagrosa aparición y garantiza la victoria española. Cuando termina la expulsión de los moros de la península ibérica, comienza la conquista del continente americano y Santiago se torna una figura central en la avanzada militar por el territorio indígena (García Miranda, 2016; Ortiz Hernández, 2009; Vila da Vila, 2009).

2 En otro lugar he descrito y estudiado esta tendencia a los saltos históricos en los análisis etnográficos sobre los fenómenos religiosos en los Andes peruanos y bolivianos (Bussi, 2022).

identificado con— el rayo de modo un tanto difuso en los contextos etnográficos (Fernández Juárez, 1995, p. 177; Ricard Lanata, 2007, p. 103; Wachtel, 2001, p. 162). Son numerosas las referencias al rayo como una entidad de importancia en la vida de las poblaciones rurales del área centro y sur de los Andes. Es común hallar en estos textos descripciones sobre cómo las personas adultas (por lo general varones) dedican ofrendas al rayo en contextos ritualizados, lo que propicia relaciones con esta entidad que se materializan en objetos particulares y en la marcación de lugares especiales, así como en la iniciación de especialistas rituales que le entregarán dones a lo largo de sus vidas.³ La relación con el rayo —ya sugerida por Jesús al decirle “hijo del rayo” a Santiago— es un tema axial en el discurso etnohistórico andino donde la obra de 1980 de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, es paradigmática. Allí, la autora argumenta que “Santiago es una muestra de la pervivencia de la idolatría a los astros” (2018, p. 69) al llevar hacia un medio católico y español la presencia de la figura precolombina de Illapa, a su vez una derivación del antiguo Tunupa.⁴ Como ella misma recuerda leyendo a Guamán Poma de Ayala, Santiago se apareció entre el brillo de una tormenta eléctrica aquel día milagroso de 1536 en Suntutruhuasi (Cuzco) para ayudar a los españoles a prevalecer sobre las rebeliones indígenas (Gisbert, 2018, p. 290).

Volvamos a la Puna de Jujuy. Mi interés aquí será por restituir las prácticas, los sentidos y la red de agentes que se involucraron en el trato material de las imágenes escultóricas del santo en un momento histórico particular de la piedad católica en la sección oriental del altiplano jujeño. El material presentado se desprende de mi investigación etnográfica llevada a cabo durante diez meses entre 2016 y 2019 junto a un colectivo laico y católico nativo de la localidad de Puesto del Marqués

3 Allen (2008, pp. 61-62), Bastien (1996, pp. 52, 91), Fernández Juárez (1995, pp. 178-179, 199), Platt (1987, p. 146), Ricard Lanata (2007, p. 149). Un caso particularmente conocido de estas asociaciones etnográficas entre Santiago y especialistas está presente en Platt (1996). Descripciones etnográficas de las celebraciones comunales destinadas a San Santiago en la sierra peruana y en el altiplano boliviano pueden encontrarse respectivamente en Gose (2004) y en de Véricourt (2000).

4 “Santiago a caballo, en su iconografía tradicional, tiene en sí todos los elementos que lo hacen identificable con el rayo. El ruido de los cascos sugiere el trueno y el fulgor de la espada el rayo. Es por eso que ningún elemento puede delatar si una figura de Santiago representa solo al apóstol o también a Illapa. Su popularidad en los pueblos indígenas indica que no ven en él al protector de los vencedores españoles, sino el antiguo y temible dios que viene revestido y materializado. En este caso estamos ante un cambio de iconografía: el antiguo hondero se transforma en el guerrero portador de espada. La iconografía inca del hombre que lleva un mazo y/o una honda con la que rompe el cántaro de la lluvia desaparece para cobrar forma de una figura hispanizada con la vestimenta y porte de un guerrero” (Gisbert, 2018, pp. 67). Sobre este asunto, consultar también el trabajo de Cruz (2015) y de Bouysse-Cassagne (1997).

(dpto. Cochinoca), el Grupo Parroquial o Comisión Pro-Templo.⁵ Esta localidad emplazada a la vera de la Ruta Nacional 9, 50 kilómetros al sur de la frontera argentino-boliviana, es una de las mayores dependencias de la municipalidad de Abra Pampa, que se aproxima a los 700 pobladores de mayoría católica y con un sector evangélico creciente. Como es habitual en otros habitantes campesino-indígenas de la Puna, una gran parte de estas personas se dedica a la ganadería a pequeña escala y a empleos estatales no calificados e inestables. Con ello buscaré extraer alguna otra lección sobre la historia de estas poblaciones, distinta a la que la bibliografía suele marcar referida al rayo y al primer período colonial.⁶ Mi argumento tomará la factura de un nuevo San Santiago como eje para repensar cómo pasado y presente se modulan mutuamente a través de la materialidad del santo.

El encargo

El dos de febrero es la fecha asignada por la Santa Sede para la conmemoración de la Virgen de la Candelaria, una advocación mariana que refiere al momento bíblico en que María presenta al Niño Jesús en el Templo de Jerusalén. La Virgen de Copacabana es considerada una versión de la Virgen en su advocación de la Candelaria cuyo culto tuvo origen en la localidad homónima, a orillas del lago Titicaca (Dpto. La Paz, Bolivia).⁷ El caso de Puesto del Marqués es particular ya que esta virgen le da nombre a la parroquia en conmemoración de la aparición milagrosa de la misma en inmediaciones del pueblo, en la forma de una medalla.⁸ La

5 El Grupo Parroquial es una agrupación laica que se encarga de sostener el edificio y el culto católico en el pueblo, organizando los festejos y asegurando las finanzas de la parroquia en vínculo constante con los religiosos sin por ello sacrificar su autonomía relativa. Este colectivo se fundó en 1989 como parte de la definición eclesial de promover una vida laica activa, amparada en el espíritu posconciliar (cfr. nota 18). Mi trabajo en terreno constó de acompañar el día a día de esta agrupación, de sus miembros y familias, y de otros agentes del catolicismo local en estadías prolongadas, haciendo uso de las técnicas más habituales en la tradición etnográfica: la observación participante y la entrevista no directiva, formal e informal.

6 Sobre la relación entre Santiago y el rayo en la Puna de Jujuy, ver Bugallo (2009). Para otras visiones sobre el trato a Santiago en esta localidad, ver Colataraci (2011, 2015, 2016). Una descripción y análisis etnográficos de la Fiesta Patronal a San Santiago allí también puede consultarse en Bussi (2022).

7 Es un caso paradigmático en el estudio histórico del arte religioso andino, y especialmente de la figura de los "santeros" o "imagineros" en la región (cfr. Bernard y Gruzinski, 2018; Gisbert, 2018; Machaca, 2011).

8 El historiador de oficio y puesteño Franklin Chiliguay (2012, p. 92) relata esta aparición de un modo muy similar a como me fue relatada a mí por diferentes mujeres y, haciendo uso de su memoria e imaginación, estima que el milagro tuvo lugar "probablemente a mediados del siglo XIX". La parroquia de Puesto del Marqués tiene por nombre "Nuestra Señora de Copacabana" y fue inaugurada en 2001 en reemplazo del edificio anterior, de menor tamaño y construida en la década de 1950. La primera iglesia del pueblo fue erigida a finales del siglo XIX con adobe.

misma es propiedad de una familia que vive en las afueras del pueblo, y por momentos es ubicada en la parroquia o en esa casa familiar. Por esa aparición, la fecha original de su culto en el pueblo es el 23 de julio, justo antes de San Santiago (25 de julio). Según los relatos, en un laxo “antes” se celebraban de manera continuada pero con el paso del tiempo el mandato eclesiástico fue más claro y dictaminó una separación entre ambos festejos y una agregación entre ambas vírgenes: mientras a Santiago se lo mantuvo en su fecha oficial (25 de julio), a la medallita se la llevó hasta el lugar más alejado en el calendario (2 de febrero) integrándola a los cultos generales a Copacabana y Candelaria, descuidando así su particularidad puesteña. Como se apreciará en las siguientes descripciones, Santiago y la medalla continúan ligados en la práctica.

En 2017, y para celebrar aquel 2 de febrero, el Grupo Parroquial de Puesto del Marqués le encargó a un *artesano* de un pueblo vecino que confeccione una nueva *imagen* de San Santiago, Santo Patrono del lugar. La comanda indicaba que éste debía hacerse utilizando como modelo un antiguo Santiago que la presidenta del Grupo Parroquial había heredado de su madre, y que el *artesano* debía, también, reparar. Este hombre había sido recomendado por los sacerdotes después de haberle encargado y recibido gustosos algunas obras para la iglesia de Abra Pampa, cabecera del distrito. El gusto de los miembros del Grupo Parroquial confirmaba la calidad de su factura.

Sergio Ríos era un hombre alto y delgado, de gran sonrisa y agradable conversación. Vestido con pantalones de jean y una camisa cuadriculada de frisa, con especial prolijidad y cuidado en su apariencia, me guió hasta el interior de su hogar y taller.⁹ La habitación a la que me llevó era una suerte de sala de estar, donde se le sumaban al sillón dos estanterías con figuras de arcilla mostrando motivos regionales (pastoras, duendes, samilantes, llamas) y vírgenes sin pintar. Frente a mí, una mesa larga exponía al pequeño Santiago puesteño ya reparado e imponente, el nuevo santo hecho de yeso y de unos ochenta centímetros de alto que ese mismo día llevaríamos a Puesto del Marqués (figuras 1 y 2). Hablamos un poco sobre su vida y su trabajo. Ríos nació en el sur de la provincia y se mudó a ese pueblo a comienzos de los ochenta, de donde era nativo su padre. Al darse cuenta de que las labores rurales no eran su fuerte, decidió dedicarse a la albañilería y trabajos varios. En un momento comenzó a explorar la escultura en cerámica, luego consiguió dar clases de arte en

9 El interés de esta publicación es por describir y analizar ciertas prácticas, sentidos y relaciones sociales y no por señalar características individuales de los agentes mencionados. Es por esta razón que éste y todos los nombres personales son ficticios. Además de los títulos de libros, utilizo las *cursivas* para indicar nociones nativas especialmente relevantes a los objetivos de este artículo. Las otras expresiones locales fueron entrecorridas.



FIGURA 1. El pequeño Santiago reparado.
Fotografía: Mariano Bussi.



FIGURA 2. El nuevo Santiago.
Fotografía: Mariano Bussi.

la escuela local hasta finalmente dedicarse por completo a la artesanía. Las ferias de artesanías le abrieron paso a un reconocimiento nacional y a los pedidos de diferentes instituciones públicas y privadas. Su propia formación en la escultura y las artes en general siempre fue autodidacta, aunque eso no implique que nadie le haya dado una mano.

Cuando muy joven llegó a la Puna, notó que los vecinos hablaban de algunos temas que él no conocía y tomaba con desconfianza. Tuvo que pedir explicaciones sobre qué eran los “antigales”, antiguos enterratorios humanos, y un día fue a verlos con sus propios ojos. Encontró huesos de gente enterrada, muy próximos a vestimentas y ollas llenas de comida. Este hallazgo lo dejó fascinado: volvió más de una vez y habló con las personas del lugar sobre el tema. Una anciana le dijo que la vestimenta y la comida eran para un “viaje al otro mundo”. Otra gente le indicó de dónde habían obtenido la arcilla para hacer esas ollas fabulosas, así que Ríos fue a extraerla. Empezó a probar técnicas y formas apelando a su intuición. Mientras trabajaba limpiando un viejo pozo de agua, notó que la tierra cambiaba a medida que se adentraba en ella. Tomó muestras de diferentes sedimentos e intentó esculpir con ellas. Con una de las muestras que le resultó más maleable ensayó imitar un adorno con forma de cisne; dejó secar al sol su experimento solo para luego notar que no funcionaba. Luego una señora le explicó que debía hacer “como hacían los indígenas”: cavar un hueco en la tierra, armar una capa de guano fresco

de oveja y otra de guano seco, ubicar las piezas, cubrirlas con cenizas y cerrar todo el pozo con barro. El fuego se encendía encima. Ríos probó esta técnica pero aún no lograba los resultados esperados.

En su primera época en las alturas, trataba con mucho escepticismo y desconfianza las prácticas y testimonios de las personas de la zona sobre las potencias de la Pachamama, de los “antiguos”, de los muertos y de ciertos lugares. Fue su experiencia acumulada en los años habitando allí lo que lo llevó a tomar en serio las palabras de sus vecinos. Respecto de su oficio, cuando en su juventud experimentaba sin éxitos con la cocción de la arcilla se encontró con un cráneo presuntamente prehispánico que había quedado expuesto en unos barrancos alejados de las zonas habitadas; sin saber muy bien por qué razón, se arrodilló y tomó el cráneo con ambas manos, y le pidió que le dé “conocimientos indígenas” para el trabajo con arcilla. Sin gradientes, después de esa petición se convirtió en un experto en la técnica y ganó una capacidad inmediata para plasmar sus diseños en la escultura. Algún vecino le aconsejó “pagarle” al cráneo con hojas de coca y alcohol. En otra oportunidad, aprendió de la importancia de los “pagos” a la tierra y los lugares en su desesperación por curarse de una afección a la piel que lo estaba incapacitando, al parecer a raíz de haber circulado por espacios que requieren ciertas peticiones de “permiso” sin que él lo haya sabido.¹⁰ Con estos encargos para reparar y confeccionar un nuevo San Santiago, estaba aprendiendo sobre el trato al santo.

Como marqué anteriormente, Ríos había sido recomendado. Laura, la presidenta del Grupo Parroquial, había consultado con uno de los curas en Abra Pampa sobre cómo hacer para conseguir un santo nuevo. Este le había indicado que convenía encargarlo a Ríos antes que comprarlo hecho en Bolivia, lo que es harto más habitual, y que era mejor procurar atributos visuales más locales. Por su parte, y recordando la indicación general que le había hecho el Obispo, el *artesano* construyó un rostro menos angelical que el original del modelo, con rasgos más rectos y angulosos. Por lo mismo, desde el Grupo Parroquial habían encargado dos ponchos para Santiago que reemplacen la habitual capa colonial: uno rojo y negro y otro color marrón, “tradicional” de la Puna. Seguir los consejos del cura y del Obispo también hizo que no incluyeran al “moro” o “diablito” siendo atacado por el caballo del santo, otro motivo típico de la figura. Si bien el encargo era de una imagen de noventa centímetros de alto, Ríos decidió reducirla diez centímetros para facilitar el traslado y asegurar su estabilidad.¹¹

10 Sobre los permisos y peligros de la circulación por el espacio puneño, desde las perspectivas nativas, ver Vilca (2009).

11 Se le pagó a Ríos mil pesos por la reparación del santito y otros tres mil quinientos pesos como

En la parroquia

Poco tiempo antes de celebrar las conmemoraciones a la Virgen en la parroquia, los Santiagos ya estaban listos en el taller del *artesano*. Al retirar los santos, la presidenta del Grupo Parroquial los cubrió con unas mantas blancas que había llevado para la ocasión y volvimos a Puesto del Marqués. Una vez en la parroquia, ella me pidió llevarlo hasta el salón parroquial y ubicarlo “al sol de mañana”, de cara al este: “a los santos siempre hay que ponerlos así”.¹² Laura llevó el Santiaguito familiar, reparado, a su casa y volvió a la parroquia. Apreciamos y comentamos juntos la fina hechura del santo que Ríos nos había pasado ese día y, luego, ella dejó en la larga mesa central, junto al santo, dos pequeñas piezas textiles. Eran dos ponchos a escala de Santiago que le había encargado a una amiga suya, costurera. Uno era rojo y negro y el otro era de un marrón más bien oscuro y un tamaño un poco mayor; el primer estilo de poncho está fuertemente asociado a la “tradición gaucha” de la vecina Provincia de Salta, mientras que el segundo es asociado a los pastores de la Puna jujeña. Mientras le pedíamos permiso al santo para tocarlo, le probamos ambos atuendos (figuras 3 y 4). Lo discutimos un poco pero finalmente nos decidimos por el poncho rojo y negro de estilo salteño, porque, bien acomodado, permitía que Santiago luzca mejor los detalles de sus brazos, sus manos y el lazo a la vez que le daba un efecto de más brillo que el opaco poncho marrón. Resaltaba, también, la bravía de quien se conoce en la región como un “santo gaucha” de carácter volátil y viril, habilidoso en las tareas rurales. Sonriendo y con ternura, mientras les poníamos los ponchos, Laura expresaba cariño y aprecio al santo así como una valoración estética, y también satisfacción por haber concretado el deseo de un Santiago propio de la parroquia local: “qué bonito el santito”, “ay, pero mirá cómo quedó”.¹³

A la mañana siguiente y ya a poco de recibir al cura y los feligreses, vi a Sergio Ríos y a su hijo en la entrada de la parroquia de Puesto del Marqués. El *artesano* comentó con agrado el gran tamaño de la iglesia y enumeró los encargos que aún tenía pendientes para entregar allí: una renovación de las enmarcaciones del vía crucis, una fuente con motivos vegetales para el altar y un gran Cristo crucificado que

pago final por haber hecho al gran Santiago de la parroquia, completando los ocho mil quinientos contando los cinco mil pesos que le había pagado como adelanto. En esa época, como referencia, el Salario Mínimo, Vital y Móvil a nivel nacional era de \$8.060. Fuente: datos.gob.ar.

¹² Para profundizar en estas concepciones temporoespaciales respecto del “sol de mañana” y del “sol de tarde”, puede consultarse Merlino y Sánchez Proaño (1997).

¹³ Ver una situación similar en la descripción etnográfica que realizó Olivia Angé (2019, p. 252) en torno a las ferias humahuagueñas de miniaturas, construidas y comercializadas para homenajear a Santa Ana. La persecución constante que esta agrupación católica desarrolló por aumentar y perfeccionar un despliegue estético específico fue descrita y analizada en Bussi (2022).



FIGURA 3. Probando el primer poncho. Fotografía: Mariano Bussi.

FIGURA 4. Santiago con su poncho definitivo. Fotografía: Mariano Bussi.



encabezaría todo el interior del edificio. Apenas terminó de comentarme estos encargos inspeccionó mi rostro expresando agrado . Dijo que yo bien podría servirle de modelo para el nuevo Cristo del pueblo. Mi barba y mi cabello por entonces largo y enulado, junto a una contextura más bien delgada y rasgos faciales entendidos allí como “turcos” (parcialmente por mi ascendencia italo-libanesa), sirvieron como

atributos que despertaron esta idea en el *artesano*. Etnográficamente cautivado, pero pudoroso al imaginar mi rostro en un cuerpo gigante, de madera y crucificado en la iglesia del lugar donde estaba haciendo trabajo de campo, intenté disuadirlo. Le recordé lo que él me dijo el día anterior sobre los rasgos de Santiago: ¿no le había solicitado el Obispo que procure rostros más habituales en la Puna y se alejara de la imaginería europea? “Si, pero no tanto” respondió, y al parecer yo le funcionaba como punto intermedio entre los cándidos rostros anteriores, la rusticidad del tallado en madera, y lo que el Obispo y él entendían por “rasgos de la gente de la Puna”.¹⁴ La intención era lograr identificaciones más directas con los fieles de la región. Tiempo después el *artesano* decidiría prescindir de mis atributos para la confección del Cristo y guiarse por su propia imaginación.

El Padre Omar, algunos monaguillos y otros feligreses del pueblo fueron llegando a la parroquia para celebrar la nueva *imagen* y la fecha de la Virgen de la Candelaria aquel febrero. Entre ellos, un grupo de unas quince personas arribó tocando bombos e instrumentos de viento, y cargando un estandarte e imágenes de la virgen, resaltando una estatuilla de la Virgen de la Candelaria revestida con tules de un intenso rosado y flores blancas, que ubicaron a un costado del altar. El Padre Omar leyó algunas notas escritas por los presentes que rezaban por el bienestar del alma de un reciente fallecido, rezos entre los cuales se incluía la petición por lluvias y el lamento por la falta de agua en los campos de la zona. Luego de esto se bautizó a un bebé y se tomaron fotografías a los padres junto al cura y al niño. Finalmente, se hizo la bienvenida al nuevo San Santiago. Micrófono en mano, Omar llamó a que nos reunamos en la esquina sudoeste de la parroquia, alrededor del santo, y pidió a los músicos que habían acompañado a la virgen que vuelvan a tocar en las puertas de la parroquia. Sobre una plataforma de metro y medio estaba ubicado el nuevo santo, cubierto con una mantilla blanca y, bajo él, la virgen que habían traído. El Padre Omar agradeció y felicitó a Ríos por su trabajo en la hechura, y destapó al nuevo San Santiago: dejó de lado el micrófono, corrió la mantilla blanca y roció al santo con agua bendita mientras decía palabras inaudibles por la estridente música que invadía el lugar. Al terminar de rociarlo, pasó un sahumador a su alrededor

14 La parroquia de Puesto del Marqués depende de la Prelatura de Humahuaca, comandada desde su fundación en 1969 por la Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María, mejor conocidos como los “hermanos claretianos”. La actividad pastoral de estos religiosos estuvo abocada fuertemente al acompañamiento público de los reclamos sociales de la población local, incorporando desde mediados de los años ochenta -y más intensamente en la segunda mitad de la década de los noventa- la defensa por los derechos culturales de sus fieles bajo el concepto de “Iglesia Autóctona” (ver Bussi, 2022; García, 2015).

llenando a la *imagen* de humos. Una vez cerrado este momento el cura llamó a los presentes a sahumar.

La acción de sahumar, o “incenciar” como es más comúnmente dicho, consiste en balancear de un lado a otro el sahumador por debajo y por los costados de la *imagen*, logrando que la inunde el humo de incienso quemado por las brasas del sahumador; los movimientos son cortos, y la mano libre se agita de atrás para adelante de manera paralela al suelo, para impulsar el humo con el dorso. Mientras se “incencia” deben dedicarse algunas palabras a la *imagen*, ya sea en el fuero interno o en voz baja se le pide permiso, se le agradece y se le solicita protección, prosperidad o salud. Al tiempo de esto, el artesano Ríos había tomado el micrófono para agradecer públicamente al pueblo por su confianza y desear el agrado por sus obras; al terminar, Laura tomó la palabra para invitar a los asistentes a compartir en el almuerzo que se haría al finalizar la jornada en el salón parroquial. El lugar estaba repleto de humo y no podía verse claramente lo que sucedía, sumado a la música constante y repetitiva que entraba desde hacía un tiempo. La pequeña banda que había acompañado a la virgen hasta la parroquia ahora encabezaba su regreso, mientras unas mujeres la llevaban en andas hacia la casa de familia donde estaría el resto del año.

Con una cruz metálica en manos, una religiosa lideraba la procesión al salir de la parroquia. Detrás de ella, mujeres llevaban la virgen-medalla de la iglesia y otra más pequeña, que en su urna también contiene a San Juan Bautista. Para contrastar, luego pasamos un miembro del Grupo Parroquial, Ríos, un joven de mi edad y yo para cargar al nuevo San Santiago. Laura, que ahora tocaba el bombo, y su hermana habían indicado poco antes que hacían falta cuatro hombres que lleven al santo. El kilaje del santo fue motivo de especulación compartida de manera constante, pero no tuve oportunidad de aclarar si los hombres fueron requeridos por la masculinidad del santo –correspondiendo géneros entre cargadores y la imagen cargada– o por la supuesta fortaleza física de la que disponíamos. Mientras cargábamos al santo en andas, un hombre de mediana edad se le acercó al *artesano* para saludarlo personalmente y felicitarlo por el trabajo. El itinerario de la procesión fue más bien corto, rodeando la manzana donde está la parroquia. Nos detuvimos en cada esquina. En cada estación, orientamos las *imágenes* hacia la iglesia y se recitaron por megáfono oraciones diferentes pidiendo por trabajo, por salud y por lluvias. Después oramos entre todos un Avemaría, un Credo y un Padrenuestro. Al llegar a la puerta de entrada a la parroquia, ingresamos las *imágenes* de cara al este, es decir de espaldas al altar. Dejamos las dos vírgenes y el Santiago nuevo en unas mesas bajas entre los bancos de la iglesia. Salimos del lugar y Laura lo cerró con llave.

En un recinto parroquial cercano nos dispusimos a “compartir” un almuerzo. En total éramos cerca de treinta comensales, a quienes correspondería sumar las seis o siete mujeres que estaban permanentemente en la cocina trabajando, organizando los detalles y “compartiendo” allí mismo. Laura dirigió una bendición a todo el grupo y propuso un brindis por el nuevo Santiago. Recién entonces comenzamos a comer. Terminado el plato principal y la sopa, fuimos despidiéndonos entre todos. Muchas personas fueron regresando a sus casas, pero los miembros del Grupo Parroquial y yo teníamos aún una última tarea pendiente: “compartir” con aquel que no estuvo presente en el almuerzo, aquel que era el principal homenajeado de la jornada, con Santiago. Fuimos a la parroquia y saludamos al santo de a uno; ubicamos unos ocho bancos en semicírculo frente a la imagen y comenzamos a pasarnos nuestras “coqueras” o bolsas donde se transportan las hojas de coca. Entre las dos y las cinco de la tarde, estuvimos allí coqueando, tomando vino con gaseosa, fumando cigarrillos y charlando risueñamente junto al santo. Frente a él había dos botellas cortadas donde cada persona ofrecía coca y vino antes de consumirlos; los cigarrillos encendidos se apoyaban de pie en el piso. Las puertas de la iglesia estaban cerradas y el ambiente era muy relajado y ameno. Quienes estábamos ahí habíamos compartido los trabajos previos y esta era una bienvenida más íntima al santo. En un momento, un miembro del Grupo Parroquial algo alejado del mismo llegó con su madre a la iglesia en medio de nuestras risotadas. Se acercaron con expresión muy circunspecta, se sacaron los sombreros y tocaron al santo para luego persignarse. Inmediatamente después saludaron al resto de nosotros y comenzaron a bromear integrándose al resto de las risas mientras les ofrecían vino y hojas de coca. Al día siguiente limpiamos y ordenamos la parroquia con las mujeres.

Ciertas consecuencias

Mientras apreciábamos los santos y charlábamos, el *artesano* agregó un par de nociones que fueron importantes para comprender su experiencia. Primero, que él no solía trabajar con santos porque éstos, a diferencia de las vírgenes, son “airosos” y pueden “soplarlo” haciendo peligrosa la tarea. Éste es el primer Santiago que confeccionaba, pero había reparado varios santos y, gracias a los consejos de un “santero” que conoció en Bolivia, sabía que debía pedirles permiso antes de intervenir sobre ellos. En este caso, él no pudo recordar si lo había hecho en el momento adecuado, pero suponía que lo había olvidado porque su reparación estuvo envuelta de una serie de problemas: un dolor que comenzó en el hombro izquierdo se fue expandiendo hacia el pecho

para luego traerle un insomnio insoportable durante los últimos dos días, los más intensos en el trabajo. Aunque le atribuyó esta aflicción a Santiago, fue al hospital de La Quiaca donde le recetaron “pastillas”. Por otra parte, dijo que era importante que, si bien sus clientes siempre piden ver al santo mientras está siendo refaccionado, solo el artesano puede mirarlo: así es cómo al santo “le gusta”.

La semana siguiente visité a Ríos en su casa. Me dijo que seguía insomne por su descuido reparando el pequeño Santiago familiar. De inmediato me explicó que su hijo había tenido un accidente unas horas atrás, durante la madrugada. Su automóvil se había volcado sin razón aparente. Más allá de un leve golpe, el joven estaba en perfecto estado de salud. Lo vio tranquilo pero confundido. Las razones del accidente, sin embargo, aún le preocupaban. Al parecer, ese mismo día su hijo había tenido otros problemas: el secuestro de su auto por una infracción menor, la demora en un trámite, el viaje inesperado de un familiar. Para Ríos, estos eventos de algún modo estaban conectados y, advirtiendo sobre el accidente que cerraría esa sucesión de infortunios y, aunque la mera casualidad era una posibilidad para él, se preocupaba por la influencia de otras fuerzas. Una de éstas causas probables, era que el accidente de su hijo haya sido un modo más de San Santiago para castigarlo a él mismo por haber aserrado su pierna sin pedirle permiso. El castigo sería más importante de lo que él podía imaginar. Santiago le estaba enseñando cuál era el modo correcto de manipular su cuerpo de yeso.

Reflexiones finales

La experiencia junto al San Santiago puneño ha mostrado cómo se torna necesaria la participación de diversos agentes para que su *imagen* pueda completarse satisfactoriamente. El *artesano*, los miembros del Grupo Parroquial, los religiosos y los feligreses han debido contribuir en esta obra. La red de agentes, incluso, puede alargarse hacia aquellos vecinos vivos y muertos que han impartido las técnicas utilizadas en su hechura, hacia el “santero” boliviano que advirtió sobre el trato con estas figuras y también hacia el mismo San Santiago que siguió presente en el cuerpo del *artesano* tiempo después de su intervención. La reputación, el dinero, la preferencia estética y la función pedagógica de la *imagen* fueron otras variables que se hicieron presentes en este complejo proceso, donde el “gusto” del santo también se consideró. La noción de *imagen* que estos agentes fueron poniendo en juego al tiempo que la constituían materialmente dista de las concepciones más habituales de la “imagen” como representación dividida de su prototipo; señala, más bien, un modo de agencia anclada en la tridimensionalidad, en el contacto físico y

social y en el parcial misterio de su factura. Como me han dicho frente a la *imagen* de San Santiago, “es persona viva”.¹⁵

Distintos autores han subrayado el lugar activo que las imágenes cobran al participar de los entramados sociales, tanto en los universos católicos (Belting, 2009) como en aquellos colectivos que presentan características ontológicas diferentes al modelo ilustrado o naturalista (Descola, 2021).¹⁶ A través de estas notas etnográficas desde la Puna de Jujuy, intenté mostrar cómo los fenómenos que se engarzan en la hechura de este santo ponen de manifiesto su rol activo en la constitución de la relación entre presente y pasado. En otros términos, y de la mano del concepto de Verónica Lema y Francisco Pazzarelli (2015), Santiago es un agente activo en la crianza de la historia puneña. Gracias a un estudio etnográfico en otro punto de las tierras altas jujeñas, estos autores propusieron un modo de entender cómo pasado y presente se vinculan en las vidas de sus habitantes rurales. Fuera de una concatenación de eventos cronológicos, esta lógica de la crianza estipula qué agentes son relevantes desde un punto de vista actual que persiga los objetivos de sostener o reproducir las condiciones de existencia y las redes contemporáneas de relaciones sociales. Es decir que la memoria fértil pone acento en aquellos humanos o no humanos que hacen posible actualizar las relaciones de crianza del momento presente.

Si bien la mirada de Lema y Pazzarelli se abocó a los elementos del paisaje para abordar la problemática de la arqueología y la historia, aquí me sirvo de la discusión abierta en las páginas anteriores para interrogar sobre la fertilidad de la memoria en relación a la imaginería religiosa puneña. Este viraje se asienta en el material empírico presentado y apunta a rever la noción de “patrimonio” con la cual estos santos y vírgenes podrían ser pensados. Las elecciones estéticas relativas tanto a sus rasgos faciales como a su vestimenta, por ejemplo, remiten a aquella historia larga que nos lleva a los siglos coloniales. Esta especie de deseuropeización de Santiago nos muestra, a mi entender, cómo el pasado español

15 Mi investigación etnográfica arrojó que las prácticas y concepciones puneñas presentan la agencia de Santiago y de otras imágenes religiosas en tanto parte de prácticas hospitalarias con una modalidad propia, donde estos santos y otros agentes no humanos operan como huéspedes; ciertas celebraciones -ubicadas en momentos específicos del año y dedicadas a estas entidades, como la Fiesta Patronal a San Santiago en julio- son prácticas que buscan reproducir el andar del ciclo agrofestivo anual y, por ende, sostener el mundo local y su habitabilidad (Bussi, 2022). Un análisis de mayor detalle y envergadura sobre este concepto nativo de “*imagen*” aún está en proceso. A raíz de estos intereses es que aquí no he profundizado en la descripción ni en la historia de la iconografía del santo, que puede consultarse en la bibliografía citada. El foco se ancla en las prácticas y sentidos que lo atraviesan en este espacio social particular.

16 Este tipo de interrogantes también han sido explorados en el estudio de la pintura colonial andina por las plumas de Alejandra Castro Concha (2016) y de María Alba Bovisio y Marta Penhos (2016).

de la devoción local pudo ser contestado, no de manera necesariamente heroica sino amparándose en la sutil pero eficaz política del “gusto”. Aparentemente caprichoso, como el mismo santo, el placer estético sirvió como vía para hacer de la piedad católica una práctica más en la crianza del mundo local.

Agradecimientos

La investigación que nutrió este escrito fue posible gracias al auspicio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Agradezco a mis directores Bernarda Marconetto, Lucila Bugallo y Mario Vilca por su sentido acompañamiento durante estos años. Debo mucho de lo aquí vertido a los afectos y discusiones construidas junto a profesoras y colegas de la Universidad Nacional de Jujuy, quienes me han guiado por las sinuosas tramas de la devoción puneña. Le debo mi agradecimiento a los evaluadores y miembros del equipo editorial de esta revista ya que han orientado mi escrito hacia una versión más certera y convocante. Espero que el esfuerzo volcado en estas páginas haga un poco de justicia a la paciencia y compañía que me han brindado los puesteños y otros parroquianos.

Referencias bibliográficas

- Allen, C. (2008). *La coca sabe. Coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Angé, O. (2019). Reproductive commodities: work, joy and creativity in Argentinean miniature fairs. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 84(2), 241-262.
- Bastien, J. (1996). *La montaña del cóndor. Metáfora y ritual en un ayllu andino*. HISBOL.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal.
- Bernard, C., y Gruzinski, S. (2018). *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. Fondo de Cultura Económica.
- Bouysse-Cassagne, T. (1997). De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos. En T. Bouysse-Cassagne (Ed. y Comp.), *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes* (pp. 157-212). CREDAL-IFEA.
- Bovisio, M. A., y Penhos, M. (2016). De *waka* a Virgen, de Virgen a *waka*: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte*, 8, 145-159.
- Bugallo, L. (2019). Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960. *Separata*, XVII(25), 55-87.
- (2016). Wak'as en la puna jujeña. Lo fluido y lo fino en el diálogo con pachamama. En L. Bugallo, y M. Vilca (Comps.), *Wak'as, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino* (pp. 111-161). IFEA y EdiUNJu.
- (2014). Flores para el ganado. Una concepción puneña del multiplicado (puna de Jujuy, Argentina). En J. J. Rivera Andía (Ed.), *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá. Etnografías de lidias, hebranzas y arrierías* (pp. 311-364). Verlag Anton Saurwein.
- (2011). Lo sagrado en flor: lanas y piedras wak'a en la puna de Jujuy. En G. Caretta, y I. Zacca (Comps.), *Derroteros en la construcción de religiosidades. Sujetos, instituciones y poder en Sudamérica, siglos XVII al XX* (pp. 465-481). CONICET / UNSTA / CEPIHA.
- (2010). La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy. En M. A. Bovisio, y M. Penhos (Coords.), *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos* (pp. 85-102). Encuentro Grupo Editor.
- (2009). Quipildores: marcas del rayo en el espacio de la Puna jujeña. *Cuadernos FHYCS-UNJu*, 36, 179-204.

- Bussi, M. (2022). *Con el permiso de los presentes. Clima, religión y hospitalidad en la Puna de Jujuy, Argentina*. [Tesis de Doctor en Ciencias Antropológicas]. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Campo, J. (2019). Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán). *Separata*, XVII(25), 39-53.
- Castro Concha, A. (2016). *La consistencia del cuadro colonial*. Metales Pesados.
- Chiliguay, F. (2012). *Puesto, su historia y leyendas*. Edición del autor.
- Colatacci, M. A. (2016). Santiago en el Noroeste Argentino II. En J. J. García Miranda (Comp.), *Santiago Apóstol en el imaginario andino mesoamericano* (pp. 149-178). Producciones Estratégicas.
- (2015). *Ciclos ceremoniales y devocionales tradicionales en la puna jujeña*. Asociación Amigos de la Educación Artística.
- (2011). *Tiempo y espacio en las celebraciones rituales del noroeste argentino*. Asociación Amigos de la Educación Artística.
- Cruz, P. (2015). Tatala purita o el influjo del rayo. Arte rupestre aicónico en las Altas Tierras Surandinas (Potosí, Bolivia). *Boletín SLARB*, 29, 51-70.
- Descola, P. (2021). *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. Editions Du Seuil.
- Fernández Juárez, G. (1995). *El banquete aymara. Mesas y yatiris*. HISBOL.
- Garcés, C. (2019). Santos mestizos. Arte popular religioso en la Puna de Jujuy. Retablos de Rinconada. Número especial de la *Revista Nuestro NOA*. EdiUNJu.
- García, V. (2015). *Iglesia y conflictividad social en Jujuy (1973-1999). La acción de los claretianos en las tierras altas*. EdiUNJu.
- García Miranda, J. J. (2016). *Santiago Apóstol en el imaginario andino mesoamericano*. Producciones Estratégicas.
- Gisbert, T. (2018). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- González, R. (2019). Hermógenes Cayo. La estética del desamparo. *Separata XVII*(25), 1-37.
- (2003). *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy*. Fundación Espigas / FIAAR.
- Gose, P. (2004). *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Ritos agrarios y formación de clases en un pueblo andino*. Ediciones Abya-Yala.
- Hartog, F. (2014). El presente y el historiador. *TAREA* 1(1), 27-41.
- Lema, V., y Pazzarelli, F. (2015). Memoria fértil. Crianza de la historia en Huachichocana. *Nuevos Mundos/ Mundos Nuevos* [Edición en línea]. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67976>.

- Machaca, R. (2011). *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Edición del autor.
- Merlino, R., y Sánchez Proaño, M. (1997). El sol llega, la sombra pasa. Representación verbal del hábitat en la Puna. *Cuadernos del INAPL*, 17, 107-114.
- Ortiz Hernández, N. (2009). El conquistador infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes Centrales durante la colonia. *Maguaré*, 23, 265-301.
- Platt, T. (1996). El sonido de la luz. Comunicación emergente en un diálogo chamánico quechua. *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, 7-8, 11-48.
- . (1987). The Andean soldiers of Christ: confraternity organizations, the mass of the sun and regenerative warfare in rural Potosi (18th-20th centuries). *Journal de la Société des Américanistes*, 73, 139-192.
- Revel, J. (2014). La fábrica del patrimonio. *TAREA 1*(1), 15-25.
- Ricard Lanata, X. (2007). *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate (Andes surperuanos)*. Instituto Francés de Estudios Andinos / Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Schenone, H. (2014). Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana. *TAREA 1*(1), 91-98.
- de Véricourt, V. (2000). *Rituels et croyances chamaniques dans les Andes boliviennes. Les semences de la foudre*. L'Harmattan.
- Vila da Vila, M. (2009). Iconografía del Apóstol Santiago. *Revista Cultural*, XIII(61), 7-20.
- Vilca, M. (2009). Más allá del "paisaje". El espacio de la Puna y Quebrada de Jujuy: ¿comensal, anfitrión, interlocutor? *Cuadernos FHyCS-UNJu*, 36, 245-259.
- Wachtel, N. (2001). *El regreso de los antepasados. Los indios urus de Bolivia, del siglo XX al XVI. Ensayo de historia regresiva*. Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.

Biografía del autor

Mariano Bussi. Licenciado en Antropología y Doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Nacional de Córdoba. Becario posdoctoral del CONICET y docente en el Departamento de Antropología (FFYH-UNC). Su investigación aborda las relaciones entre religión y ambiente en la Puna de Jujuy, Argentina, desde una perspectiva etnográfica.

Quaranta, Manuel Alejandro. "Encuentro de dos mundos. Ocho notas sobre Faivovich & Goldberg", *TAREA*, 10, (10), pp. 300-315.

RESUMEN

Este ensayo recorre un conjunto de obras de la dupla Faivovich & Goldberg con el objetivo de analizar un tipo de operatoria artística ligada al arte conceptual. La cuestión es que al operar con materia celeste, el trabajo del dúo genera una serie de interrogantes y controversias teóricas que exceden a los expuestos frente al material terrestre. En este sentido, el concepto de "ready-made cósmico" nos permite indagar acerca de la particularidad de las apropiaciones que el grupo lleva a cabo, centrándonos en nociones tales como restitución, resignificación y recuperación. De este modo, el trabajo de los artistas problematiza la autoría de las obras, su circulación y su exhibición. Por último, intentamos dar cuenta del heterogéneo, y al mismo tiempo concreto, impacto cultural de las investigaciones de Faivovich & Goldberg.

Palabras clave: ready-made; meteorito; resignificación; apropiación

Two Worlds Encounter. Eight Notes about Faivovich & Golberg

ABSTRACT

This essay explores a group of works by the artists Faivovich & Goldberg with the aim of analyzing a type of artistic operation linked to conceptual art. The point is that by operating with celestial objects, the duo's work generates a series of questions and theoretical questions that exceed those deployed in front of terrestrial material. In this sense, the concept of "cosmic ready-made" allows us to inquire about the particularity of the appropriations carried out by the group, focusing on notions such as restitution, resignification and recovery. In this way, the artists' work problematizes authorship, circulation and exhibition of the works. Finally, we attempt to account for the heterogeneous, yet concrete cultural impact of Faivovich & Goldberg's research.

Keywords: ready-made; meteorite; resignification; appropriation

Fecha de recepción: 15/06/2023

Fecha de aceptación: 25/07/2023

Encuentro de dos mundos

Ocho notas sobre Faivovich & Goldberg

Manuel Alejandro Quaranta

Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes
Rosario, Argentina.
manuelquaranta79@gmail.com

... Devenir sujeto de una verdad; y por consiguiente participar por poco que sea de lo Absoluto, es una oportunidad que la existencia nos propone en la modalidad de un encuentro. Si, por lo general, mantenerse de manera inflexible en las consecuencias de este encuentro es, a los ojos del mundo tal como es, absurdo y condenable, si esta condena blanda y consensuada nos desespera, no obstante, nuestro propio acceso a eso que podemos ser se pone en juego aquí, y el camino subjetivo es, sin ninguna duda, el de la obstinación, el de la elección pura de asumir las consecuencias de nuestra de-rrota.¹

Alain Badiou, *Metafísica de la felicidad real* (2016)

1

Restaurar significa, en lo básico, volver a poner algo en el estado previo, anterior, aunque somos conscientes de la imposibilidad ontológica de recuperar ningún estado.

En el campo del arte la restauración es el oficio que pretende restituir un matiz, un color, devolverle al objeto el brillo perdido, sin embargo, cuando conseguimos *reponerlo*, cuando el restaurador triunfa, menos queda del brillo original. La obra nace, se rehace y se deshace en sus manos. La obra es y deja de ser. Sucede como en la traducción. Del original queda poco, nada y todo. Es una dialéctica irreductible

¹ Badiou escribe *dé-route*, término que incluye tanto el sentido de derrota, fracaso y desconcierto, como ruta, carretera y camino. Una palabra castellana próxima a la definición francesa sería derrotero.

e irresoluble. Inasimilable. Traducimos para comprender, pero el objeto originario desaparece. Comprendemos siempre otra cosa o la cosa nunca se termina de comprender. En suma, nadie recupera nada, ningún tiempo puede recobrase (con suerte, se hace algo con el tiempo, pero no recuperarlo), ninguna reparación podrá triunfar jamás.

Otra *amenaza* a la empresa restauradora es la resignificación. Resignificar supone crear un sentido nuevo, distinto al original. Para conquistarlo existen infinidad de procedimientos. Tomemos acaso el más audaz de la historia literaria, la caja de pandora abierta por “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges. Pierre Menard “no quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino *el Quijote*”. Con ese propósito escribe en el siglo XX un texto verbalmente idéntico al de Cervantes, pero el de Menard “es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (Borges, 2005, p. 480). Al sentido del texto lo aguijonea el contexto, o sea, el lector, la particular lectura. Las líneas del Quijote de Cervantes no significan lo mismo que las líneas del Quijote de Menard; primero, por los criterios hermenéuticos con los cuales se lee, segundo, porque el Quijote de Menard ha recibido los efluvios del Quijote de Cervantes. La ley es tajante: si el contexto de significación cambia, cambia el sentido del texto.

Siguiendo la estrella de Menard, marcha un dúo artístico en cuyas operaciones sobrevuela el espíritu borgeano: Guillermo Faivovich (Buenos Aires, 1977) y Nicolás Goldberg (París, 1978)² utilizan como materia prima de su arte material cósmico, fundamentalmente meteoritos.³

El conjunto de prácticas de F&G habilitan a reflexionar de forma cruzada sobre las cuatro R destacadas en las bases del Dossier del *Anuario TAREA 2023*: restituciones, repatriaciones, recuperaciones y resignificaciones. Esta particularidad brinda el marco perfecto para adelantar una serie de interrogantes acerca de la labor de los artistas, que no necesariamente obtendrán una respuesta concreta en el transcurrir del trabajo pero sirven para plantear el recorrido.

¿Qué implicaciones éticas y estéticas conlleva introducir un meteorito en una institución artística? ¿Y trasladarlo de un país a otro? ¿Se podría hablar de repatriación de un objeto cuya patria es el cosmos? ¿Cuál es la reacción del espectador al toparse con una pieza que ha viajado a través del universo insondable? ¿Cómo se resignifica un objeto cuyo origen está perdido? Seamos justos, todo origen está perdido.

2 En adelante F&G.

3 Han trabajado con 16 meteoritos, un número enorme dada la particularidad del objeto. De todas maneras, delimitar el campo de acción de F&G a los meteoritos reduciría la trascendencia y heterogeneidad de su proyecto.

2

El trabajo de F&G tocó un punto culminante con la fallida mudanza de El Chaco (2012), el segundo o tercer meteorito más pesado caído en nuestro planeta, a Kassel, Alemania, para participar de la *dOCUMENTA* (13). El episodio cobró relevancia mediática, como suele suceder cuando se subasta una obra por millones,⁴ se roba una pintura famosa, se descubre una falsificación o se vandalizan *Los girasoles* de Vincent Van Gogh.

Un año antes del *affaire* El Chaco, F&G habían logrado reunir las dos mitades del meteorito El Taco, en Portikus, en el marco de la Feria Internacional de Frankfurt. Luego de ser dividido en Mainz, Alemania, las partes permanecieron separadas durante décadas; una, en el Smithsonian Institution de Washington D.C., la otra, en el Planetario de Buenos Aires. Sobre estas acciones, procedimientos y circunstancias abunda la bibliografía, ya que la variada producción de los artistas, al desbordar el perímetro del arte, toca fibras sociales conflictivas e inesperadas.

Al analizar la operatoria sobre El Chaco, Graciela Speranza retoma la designación de Daniel Birnbaum, director del espacio de arte contemporáneo Portikus, sobre el meteorito como “*ready-made* cósmico”.⁵ La fórmula nombra el procedimiento del grupo, lo ubica en una tradición y amplía el panorama para pensar en las transformaciones no solo de los objetos sino del concepto mismo de *ready-made*.

No perdamos de vista, antes de avanzar, que el método de Pierre Menard fue definido por Borges como una “técnica de aplicación infinita” (Borges, 2005, p. 482) y que este cabalmente entra en diálogo con la propuesta duchampiana. Retomando esa línea, Borges podría ingresar, *après coup*, a la tradición del arte conceptual,⁶ donde

4 El 27 de junio del corriente año *Dama con abanico* salió a subasta por Sotheby's y superó el récord que se había pagado por una escultura de Giacometti en 2010. Reza el titular de El País de España: “*La mujer con abanico* de Klimt, vendida por 99,2 millones de euros, se convierte en la obra más cara subastada en Europa”. Disponible en: <<https://elpais.com/cultura/2023-06-28/la-mujer-con-abanico-de-klimt-vendida-por-992-millones-de-euros-se-convierte-en-la-obra-mas-cara-subastada-en-europa.html>> (acceso 12/10/2023).

5 “El Chaco en Kassel y el peso de la incertidumbre”, título del ensayo de Speranza publicado en FAIVOVICH & GOLDBERG. *The Campo del Cielo Meteorites – Vol. II: Chaco. dOCUMENTA* (13). Walther König, 2012. Sumamos a la bibliografía recomendada un pasaje de su libro más reciente, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, pp. 38-43.

6 Dos libros esenciales para adentrarse en la faceta conceptual de Borges son *Fuera de campo*, de Graciela Speranza y *El factor Borges*, de Alan Pauls. En el libro de Speranza se leen una líneas que aportan espesor teórico a nuestro trabajo: “Borges, como Duchamp, investiga la distinción sutil entre reproducción y repetición, una alternativa creativa para el

nosotros filiamos a F&G, más allá de las particularidades del caso. En el arte conceptual “el valor de la obra no está en la obra misma sino en su capacidad para generar intercambios con el espectador y reactivar su mirada” (Speranza, 2006, p. 84). Como veremos luego, esta generación de intercambios y reactivaciones es una de las apuestas más sólidas del grupo.⁷

El mingitorio de Duchamp posee un origen claro, el fabricante,⁸ luego el local de venta; Duchamp lo extrae del negocio⁹ (lo compra) y lo introduce en un museo. Ahora, ¿cuál es la procedencia del meteorito? ¿Cómo llega a nuestras manos? ¿Y a las manos de F&G? El trayecto supone una serie de trámites y permisos que importan al campo artístico a instancias del sistema judicial. Procesos, intermediaciones, leyes, regulaciones. El meteorito guarda un secreto, nació en otro mundo, no es una mercancía simplemente, con todos los misterios que el concepto pueda entrañar.¹⁰

La materia prima de F&G, por carecer de un origen preciso, suscita fantasías, narraciones y desvelos. A nadie le genera extrañeza la adquisición de un objeto (mingitorio, tabla de planchar, molinillo de café), en cambio, causaría extrañeza su mudanza a un espacio *inadecuado*: ¿por qué motivo *esto* está acá? Gracias a F&G cobra preponderancia el último interrogante, y con él surgen montañas de discusiones estéticas, mediáticas, jurídicas, ambientalistas. Para los adherentes, entusiasmos y reflexión; para los detractores, reproches y ofensas (figura 1).¹¹

artista condenado a repetir con variantes las marcas de su estilo [...] la única forma de evitar la repetición consiste en limitar su repertorio y replicarlo, o apropiarse de un repertorio ajeno y pervertirlo” (Speranza, 2006, p. 103).

7 Va de suyo que existen reparos al momento de definir a F&G como artistas conceptuales. Si en el arte conceptual la obra se presenta como proposición analítica o se postula la preeminencia de la idea por sobre la hechura, la definición de artistas conceptuales entraría en terreno fangoso.

8 La nota siguiente desmentirá la claridad del origen de la mercancía.

9 Con sus maniobras Duchamp niega el negocio, por tanto, vuelve ociosa la mercancía.

10 El adverbio *simplemente* quizás resulta confuso si compartimos con Karl Marx la noción del carácter misterioso de la mercancía. La mercancía, según el filósofo, luego de ser producida por el obrero, cobra vida y se adueña de la vida de su creador. Es una de las inversiones inherentes al capitalismo, el creador se vuelve lo creado. ¿Cómo sucede semejante fenómeno?, es parte de la *magia* del capitalismo. Por supuesto, los meteoritos también son misteriosos, pero provocan una clase de misterio distinta.

11 El modelo de crítica lo brinda el siguiente artículo: “¿Extractivismo cultural en el Julio Marc?”, Página 12, 3 de marzo de 2020. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/250611-extractivismo-cultural-en-el-julio-marc>> (acceso 20/10/2023).



FIGURA 1. Faivovich & Goldberg, *The San Juan Mass of Campo del Cielo* en la Colección Guerrico, 2014. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. © Cortesía de los artistas.

3

Juan Baigorri Velar nació en Concepción del Uruguay en 1891 y murió en Buenos Aires en 1972. De formación ingeniero, curioso investigador, saltó a la fama por haber inventado la máquina de hacer llover. Las elucubraciones a su alrededor son innumerables y alocadas. El periodista Diego Huberman escribió un libro donde consta la investigación acerca del personaje y algunos de los experimentos realizados, prescindiendo de valoraciones morales, muy a contrapelo del tratamiento de la prensa, que habla de impostor, figura controversial, farsante.

Nombramos a Baigorri porque F&G se han interesado en sus experimentos, al punto de dedicarle una publicación. La primera convergencia entre el aspirante a científico y los artistas es la de consagrarse a fenómenos naturales y atmosféricos. Otra, reside en el rumor —en lo que se dice—, lo cual tiene cierta propensión al malentendido. Por ejemplo, nunca hubo pruebas suficientes sobre la pericia de Baigorri para hacer llover, a pesar de la celebridad que cobró su apellido.

En esta línea, a fines del 2022, F&G inauguraron en galería Barro, sede Buenos Aires, una muestra que exponía, además de velos, litotecas, mapas, cartas y proyecciones a futuro, una cápsula cuyo interior albergaba el meteorito que F&G habían intentado donar a la Sociedad Científica Argentina años atrás (figura 2). La cápsula estaba instalada en el centro del enorme espacio exhibitivo y los espectadores solo podían acceder a la contemplación exterior, sin chance de verificar el contenido. Esta imposibilidad ofrecía, además del juego equívoco sobre el meteorito oculto, una clave de lectura psicoanalítica,¹² sumada al

¹² Asumí este enfoque interpretativo en el texto "Un recorrido por la obra de Faivovich &



FIGURA. 2 Faivovich & Goldberg, *¡Saxa Loquuntur!*, 2022. Galería Barro, Buenos Aires.

título de indudable raíz arqueológica y freudiana: *¡Saxa Loquuntur!* (Las piedras hablan).

4

En *El Mesón de fierro y el hombre de la máquina de hacer llover* la dupla cita la Revista Geográfica Americana:

Un famoso meteorito con el nombre de Mesón de Fierro, caído a tierra hace aproximadamente unos 400 años, en el territorio de Santiago del Estero, y que durante mucho tiempo había permanecido escondido a pesar de los esfuerzos que se hicieron para dar con su paradero, ha sido hallado finalmente por un caballero de aquella provincia. (F&G, 2013, p. 12)

Ese *caballero* era Juan Baigorri Velar, quien en 1937 se presentó ante el gobernador de Santiago del Estero, Dr. Pío Montenegro, asegurando ser el descubridor¹³ del Mesón de Fierro y reclamando por primera vez desde 1873 la entrega de la recompensa prometida. Llamativamente, la legislatura provincial, entre gallos y medianoche,

Goldberg". Disponible en: <<https://www.revistaotraparte.com/discusion/saxa-loquuntur-un-recorrido-por-la-obra-de-faivovich-goldberg/>> (acceso 20/10/2023).

13 El empleo del vocablo *descubrir* se presenta como problemático en virtud de que el meteorito había sido descubierto con anterioridad. Nada se soluciona agregando el prefijo *re* (*redescubrir*), dado que, por definición, algo se descubre una sola vez. *Refundación* participa de un equívoco similar. No es el caso, por lo expresado al comienzo, de *resignificación*. Recordemos su carácter de "técnica de aplicación infinita", según Borges.

derogó la ley “que acordaba un premio al que descubriese el Mesón de Fierro, existente en el Chaco” y Baigorri se quedó con las manos vacías. (F&G, 2009, p. 12)

Ochenta años después, F&G ingresaron al Museo de Historia Natural de Viena donde autoridades y empleados parecían desconocer en gran medida los materiales del acervo institucional tocante al cuerpo celeste. Durante la investigación F&G hallaron un pequeño fragmento (esquirla) de 19 gramos¹⁴ que se habría desprendido del Mesón de Fierro. El hallazgo sumó impulso al proyecto y en 2019 expusieron en el museo austríaco un conjunto de piezas relacionadas con el meteorito (figura 3).



FIGURA 3. Faivovich & Goldberg, *Auf der Suche nach Mesón de Fierro*, 2018. Naturhistorisches Museum, Viena. Detalle del espécimen A-18. © Santiago Ortí.

14 Cuando la esquirla fue trasladada a Europa hace más de dos siglos, la Argentina aún no se había constituido como nación. F&G han logrado repatriarla para la muestra *Otumpa*, inaugurada el 29 de septiembre de 2023 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Dejamos al lector la chance de justificar o no el empleo del término *repatriación* para definir este ida y vuelta.

Las prácticas de Baigorri y F&G comparten preguntas, ¿hasta dónde la verdad? ¿Hasta dónde la ciencia? ¿Hasta dónde el arte? En ambos subyace la figura del investigador:¹⁵ metodología, instrumentos, observaciones, hipótesis y contrastaciones, aunque en el caso de Baigorri el fantasma del falsario se impone por sobre la técnica científica. También sobrevuela cierto carácter absurdo, en el sentido de la utilidad (o falta de utilidad) de las propuestas. Creemos que el arte debe mantener siempre un resto de inutilidad respecto de los criterios mercantiles o sociales de la época. Es la sagrada inutilidad del arte, que no impide (al contrario, refuerza) el impacto cultural de obras como la de F&G, centrada particularmente sobre objetos que *a priori* no pertenecen al ámbito de la cultura y por el juego de apropiación y reapropiación artística se introduce en la dinámica cultural.

Octavio Paz, en el magnífico ensayo *Apariencia desnuda* de 1973, se refería al *ready-made* como signo de interrogación. Creemos que en la política estética de F&G el meteorito (que funciona como *ready-made cósmico*) es un objeto que pone en marcha el pensamiento. Sin embargo, es preciso llamar la atención sobre una disidencia a la hora de aplicar el concepto de *ready-made* a los procedimientos y las obras del grupo. Duchamp concibe al objeto en cuestión¹⁶ (perchero, pala, rueda) como carente de atributos y lo elige sin motivación estética. Bajo ningún punto de vista da la sensación que el dúo prescindiera de los atributos del objeto elegido (o hallado). La obra de F&G doblega varias nociones, autoría, principios, creación, pero ellos no prescinden de los intereses o motivaciones, en ese sentido no prima en su elección la indiferencia, como en el caso de Duchamp.

5

La caza del Snark es un poema de Lewis Carroll que presta el título a la publicación de F&G con motivo de la muestra *On the road* (2014), en Santiago de Compostela, España (figura 4). Escrito hacia 1876, el poema traza la búsqueda imposible de un ser inaudito. Dentro del libro, una tarjeta suelta cita un pasaje del original: “El resto de mi discurso –les

15 En *El libro de los amigos*, el poeta y ensayista austríaco Hugo von Hofmannsthal escribe: “Cuanto más se acerca el erudito o el pensador al artista, aunque sin darle alcance, tanto más se convierte en un fenómeno ambiguo” (2020, p. 78). Podríamos parafrasearlo y crear la reversión *ad hoc* para F&G: cuanto más se acerca el artista al investigador, aunque sin darle alcance, tanto más se convierte en un fenómeno ambiguo.

16 Literalmente el objeto en cuestión es un objeto cuestionado. Se cuestiona su funcionalidad, su carácter, su estar en el mundo, dejando intacto, sin embargo, el aspecto exterior. El éxito del *ready-made* incluye el fracaso: ser y no ser lo mismo.

explicó—, /lo oiréis cuando tenga tiempo para contároslo. /Pero el Snark está cerca, permitidme que os lo repita, /¡y es vuestra gloriosa obligación encontrarlo!” (F&G, 2014).

Los versos sintetizan el proyecto artístico de F&G, la empresa de búsqueda imposible y paradójal, ya que al encontrar el objeto se consumaría la verdadera derrota del grupo. El objetivo superior de F&G es seguir buscando, fascinados no con el objeto perdido o prometido, o no solo con el objeto perdido y prometido, sino con la búsqueda misma, como cuando se dice lacanianamente: el deseo no es deseo de algo sino deseo de seguir deseando, el deseo desea desear.¹⁷

La caza del Snark de F&G está compuesto por reproducciones facsimilares de páginas de libros relacionados al Mesón de Fierro: novelas, ensayos, biografías, cuadernos de viaje. La lectura arma un panorama inconexo. Son acercamientos, peripecias, partidas de ajedrez,¹⁸ narradores fascinados con su fascinación.



FIGURA 4. Faivovich & Goldberg, *La caza del Snark*, 2014. Editorial Polígrafa, Barcelona. © Cortesía de los artistas.

17 Resuena el título del poema de Paul Éluard “Le dur désir de durer” (El duro deseo de durar), cifra, para el poeta francés, del impulso artístico.

18 En dos oportunidades se menciona al coronel santiagués Juan Francisco Borges. Era tentador emparentarlo con el escritor argentino, sin embargo, no existe relación familiar entre ellos. La confusión surge porque el abuelo de Jorge Luis se llamaba Francisco Borges, quien fuera también coronel, aunque el pariente auténtico nació en la República Oriental del Uruguay. Por otro lado, Duchamp fue un profesional del ajedrez, juego mental y de estrategia pura. Estableciendo una analogía entre el arte y el ajedrez, cabe afirmar que Duchamp dedicó su vida a un juego en el que rompió las reglas.

En *Viejos Pueblos*, uno de los libros reproducidos en *La caza del Snark*, el historiador Orestes Di Lullo nos ubica en Campo del Cielo, extensa región del Norte argentino, en el límite entre las provincias del Chaco y Santiago del Estero, donde hace alrededor de cuatro mil años cayó una profusa lluvia de meteoritos. Di Lullo rescata elementos históricos del hallazgo y advierte la creación de “una aureola de leyenda” (F&G, 2014, p. 45) en torno de aquel. Fábulas, mitos, versiones, invenciones interminables¹⁹ que continúan enriqueciendo el lugar y componen una cartografía de la pérdida.

En F&G verificamos la tendencia a multiplicar las aproximaciones sobre el objeto de estudio. Lo abordan con una obsesión tal que el objeto se carga de sentido y al mismo tiempo se vacía, y sobre ese vacío se lanzan el espectador, la crítica, el periodismo, la gente común. Como pretensión última, aparece la fantasía de agotar los discursos alrededor del objeto, sin embargo, insiste lo irremediable, un hueco semántico imposible de colmar.

6

El catálogo desplegable del Museo Provincial Julio Marc, de la ciudad de Rosario, detalla que se les encomendó a F&G “la reconstrucción de algunos episodios del hermético *derrotero* de El Mataco”,²⁰ meteorito donado a la institución en 1941 por el cirujano Bartolomé Vasallo, propietario de una vasta extensión de Campo del Cielo. El año de descubrimiento coincide con el de Baigorri, 1937, y a causa de la coincidencia lo confundieron con el Mesón de Fierro. Vale aclarar que desde la década de 1990, por temor a hurtos o sustracciones indebidas,²¹ El Mataco permanecía dentro del museo, sin ubicación específica.

19 Solo un ejemplo arbitrario de cómo la prosa científica del historiador declina en prosa poética: “Todo es así en Santiago. Las mejores esperanzas se desvanecen como una pompa de jabón. Los deseos se truncan. Los anhelos mejores nacen vigorosos y lozanos, luego, florecen y se agotan. Hay siempre un soplo de fatalidad o tragedia que barre la escena de ilusiones, y enfría el alma, y entumece la acción y pone al final una larga pausa agónica, más cruel, a veces, que la misma muerte” (F&G, 2014, p. 22).

20 Cursivas nuestras.

21 Preocupan los robos a museos, pero se omite el carácter rapaz de la propia institución. Una prueba de ello, en clave humorística, figura en el texto “Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, de Pablo Montini, su actual director. Sobre los procedimientos de Guido para acrecentar el patrimonio, Montini cita el testimonio de un discípulo del arquitecto: “Decía que cuando viéramos algo útil, debíamos pedirlo, si no lo daban, había que ofrecer comprarlo, y si no lo vendían, teníamos que robarlo, porque para el museo robar no es un delito” (2011, p. 76).

Durante la estada en Rosario, F&G no consiguieron historizar de manera fehaciente el meteorito, pero hallaron cientos de fotografías que retratan, desde fines de la década del 30, el acontecer social del Museo. Una vez seleccionadas las imágenes, las colocaron en vitrinas y formaron parte de la exposición *Encuentro con El Mataco* (2019). Paradigmática es la foto reproducida en el desplegable, datada en 1977, en la que se ve a un niño posando sentado encima del meteorito, aún emplazado en el exterior.

La dupla, al reubicar el meteorito convierte la sala del museo histórico en una sala prehistórica, o incluso anterior al surgimiento de la Tierra, acción que produce un sentimiento general de confianza con la piedra. Es un encuentro íntimo en un espacio público, entre el espectador y el meteorito, entre lo micro y lo macro, entre el pasado remoto y el presente absoluto. Las imágenes de registro dan cuenta de la intimidad, los visitantes acarician la superficie del meteorito como si fuera sagrado, parte de un ritual arcaico y todavía duradero.

A pesar (¿o producto?) de la comunión entre visitantes y cuerpo celeste, la muestra desbordó los márgenes de la institución y las múltiples sospechas estuvieron a la orden del día. Más allá de interrogantes válidos a la hora de interpelar a F&G, cuando una obra de arte se vuelve pública, las quejas ciudadanas, generalmente, se dividen en dos:²² el dinero invertido en la obra (¿cuánto costó?!) y la supuesta destrucción del patrimonio (¿cómo no cuidan lo propio?!). Oscura preocupación ciudadana tratando de recomponer un compromiso cultural bastante volátil el resto del año.

Sostenemos que las operaciones de F&G amplifican los horizontes sensibles y estimulan la reflexión desde diferentes disciplinas. Son desplazamientos e investigaciones referidos a un objeto cuya condición anómala (para la Tierra, para el museo) desestabiliza la tensa *pax* institucional. La paradoja radica en que en el Museo Marc la anomalía no generó rechazo, sino un sentimiento comunitario de afecto y complicidad (figura 5). Los meteoritos son objetos extraños, extrajeros, engendros irregulares que por la injerencia del dúo de pronto se vuelven cercanos, íntimos, como si en el espacio impropio del museo histórico El Mataco hubiese encontrado su lugar en el mundo.

22 En 2014, Mariana Tellería pintó de negro la fachada de otro museo rosarino, el Museo Municipal Juan B. Castagnino. A partir de allí se desató un acoso contra la artista. Entre los reclamos de falta de respeto al arte y destrucción patrimonial, brillaban dos exigencias: devolver el dinero a los contribuyentes y donar sus ganancias. En el artículo mencionado sobre extractivismo cultural, la preocupación queda sellada en la última línea: "¿Cuánto le costó a nuestra provincia la puesta en valor de El Mataco?".



FIGURA 5. Faivovich & Goldberg, Encuentro con El Matakó, 2019. Museo Histórico Provincial, Rosario. Vista de instalación. © Cortesía de los artistas.

7

Frente a los constantes saqueos en Campo del Cielo, en 2022²³ el Ministerio de Cultura de la Nación y las provincias de Chaco y Santiago del Estero impulsaron la redacción de una ley nacional tendiente a preservar los cuerpos celestes caídos y sus cráteres. Objetos únicos, sagrados, los meteoritos marcan la identidad de esa región, constituyen el patrimonio, aunque también lo exceden, a raíz de su importancia científica e histórica. ¿Cómo explicar entonces la apropiación de este patrimonio ambiguo? Justamente, el vacío legal y lingüístico (de todos y de nadie, para todos y para nadie) habilita las acusaciones de extractivismo cultural e incluso de legalidad dudosa de los mecanismos de apropiación.

Son interesantes las motivaciones del proyecto de ley: “Una vez que los fragmentos traspasan sus fronteras –escondidos en bolsillos,

23 Gracias al proyecto de ley del senador santiagueño Emilio Rached, en mayo de 2010 se declaró a Campo del Cielo “Bien de Interés Histórico”. Pero como la declaración no protegía de manera real a los meteoritos del pillaje y los saqueos, el senador presentó en 2012, sin fortuna, otro proyecto de ley para declararlo “Lugar histórico nacional”. La biografía de Rached es lamentable, a mediados del 2021 se confirmó su procesamiento por malversación de fondos durante el período en el que ejerció el cargo de intendente de la ciudad de Pinto, Santiago del Estero.

camuflados en camiones, en autos–, nada impide que sigan circulando”.²⁴ Paradójicamente, F&G son especialistas en poner a circular el material, desplazarlo, y no solo por territorio argentino. ¿Dónde radica la diferencia? Insertos en el campo del arte, determinadas operaciones no pueden constituir la comisión de un delito. La dupla se apropia de lo que no es propio, es decir, de lo ajeno (se convierten en *amigos* de lo ajeno), pero el modo de intervenir difiere del pillaje y la posterior compraventa. El objeto apropiado circula por instituciones artísticas en beneficio de la comunidad, allí se comparte y se vuelve inapropiado (sin propietarios).

*Decomiso*²⁵ fue una exposición emplazada en el Museo de Arte de Arizona, en la que el F&G reconstruyeron el proceso de decomiso de piedras cósmicas que fueron incautadas por la Fiscalía de Estado de Santiago del Estero, el 31 de julio del 2014 (figura 6). En total sumaban 410 meteoritos a punto de caer en las redes del contrabando. *Recuperados* los meteoritos, los agentes estatales se vieron desbordados por la magnitud del hecho, hasta la intervención de F&G.



FIGURA 6. Faivovich & Goldberg, *Decomiso*, 2016, ASU Art Museum, Arizona. Vista de instalación. © Cortesía de los artistas.

24 Pagina web gubernamental: <<https://www.argentina.gob.ar/noticias/campo-del-cielo-se-impulsa-una-ley-nacional-de-preservacion-de-meteoritos>> (acceso 20/10/2023).

25 El Glosario del Registro Nacional de Bienes Secuestrados y Decomisados durante el Proceso Penal define el término como “la medida a través de la cual una autoridad estatal (puede ser judicial o no) quita la propiedad sobre un bien a su titular sin que tenga derecho a resarcimiento. La medida puede afectar a una persona física como jurídica, o incluso puede recaer sobre bienes cuya titularidad no haya sido determinada. El decomiso procede cuando alguien posee un bien peligroso o que puede ser utilizado en forma peligrosa y también cuando se ha obtenido o utilizado en un delito”.

Tras largas gestiones se les permitió a “dos personas que se identificaron como Nicolás Goldberg [...] y Guillermo Faivovich”²⁶ dirigir el operativo para clasificar los meteoritos. En el transcurso de tres jornadas, empleados de la fiscalía trasladaron los cuerpos celestes en carretilla hasta una balanza, los limpiaron, los pesaron, los nominaron y luego los fotografiaron y etiquetaron. La instalación del Museo de Arizona estaba compuesta por 405 fotografías desplegadas en estanterías y 258 expedientes guardados en archiveros, además del registro audiovisual del proceso de indexación llevado a cabo el 9 de mayo del 2016.

Con la maniobra de F&G la linealidad habitual se altera, de la secuencia tierra-saqueo-compraventa, pasamos a saqueo-justicia-museo. El objeto (o su registro) circula, confiscado al crimen, se lo *recupera* (hasta donde sea posible recuperar algo) y por eso mismo se *resignifica*. También vislumbramos una *restitución* cultural, concepto aplicado al proceso por el cual se motoriza el retorno de bienes culturales que hayan sido saqueados.

Cabe destacar la infrecuente disposición de F&G para cargarse el proceso completo del material galáctico, desde la clasificación científica durante el procedimiento judicial hasta la conversión en piezas de museo. Pero la operatoria de F&G *resignifica* además el enunciado corriente; *ser una pieza de museo* pierde su matiz peyorativo respecto de la muerte del objeto al ingresar al circuito institucional y se abre hacia su patente renovación, ya que la operatoria de los artistas trastocan sentidos y amplían o subvierten significaciones.

8

Cada nueva aproximación a la obra de F&G exige retomar aquella ruta por la cual los artistas viajaron en 2006 para visitar la región de Campo del Cielo. Una ruta que no abandonan, a la que le son fieles, aunque los lugares de exposición sean tan dispares como Viena, Arizona, Rosario o Kassel. “Toda felicidad real, dice Alan Badiou, es una fidelidad” (2016, p. 77). Una fidelidad al encuentro contingente de un posible ignorado, a las consecuencias del encuentro imposible, a “las acciones, creaciones, organizaciones, pensamientos que aceptan la nueva y radical posibilidad de aquello cuya imposibilidad era una ley del mundo” (Badiou, 2016, p. 77). Así, aquel viaje iniciático por el Norte argentino, llegando al límite entre las provincias del Chaco y Santiago del Estero, determina hoy el espesor de su presente y continúa emitiendo, como el vanidoso *Big Bang*, signos aún irreconocibles.

26 La cita proviene del expediente abierto por la fiscalía de Santiago del Estero.



FIGURA 7. Faivovich & Goldberg, Meteorito "El Taco", 2010. Portikus, Frankfurt. Vista de instalación. © Cortesía de los artistas.

F&G son una máquina de provocar eventos, encuentros, discusiones, tensiones, interrogantes, desplazamientos. Su producción, en las distintas facetas, lo hemos visto, moviliza a todos los agentes del campo del arte, desde directores de museos hasta guardias de sala, desde espectadores hasta críticos, y en esa movilización se las ingenian para exceder al propio campo y alcanzar márgenes con frecuencia indiferentes a determinadas prácticas artísticas. En resumen, vía resignificaciones, restituciones, repatriaciones y recuperaciones, F&G se las han arreglado para interpelar a diversos públicos, pero en lugar de hacerlo volviendo extraño lo familiar, volvieron familiar lo extraño, que es otra forma de perturbar la mirada, otra manera de alterar la percepción habitual (figura 7).

Finalmente, ¿qué desean Faivovich y Goldberg?

La respuesta es imposible, por eso el arte es posible.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2016). *Metafísica de la felicidad real*. Adriana Hidalgo.
- Borges, J. L. (2005). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Obras completas*. Emecé.
- Montini, P. (2011). Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario. En *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc"*. Editorial del Museo.
- Faivovich, G., & Goldberg, N. (2013). *El Mesón de Fierro y el hombre de la máquina de hacer llover*. 9 Bienal Mercosul, Fundación Bienal de Artes Visuales.
- Faivovich, G., & Goldberg, N. (2014). *La caza del Snark*. Ediciones Polígrafa.
- Huberman, D. (2017). *Parte 10. Baigorri y yo*. Spiral Jetty.
- Paz, O. (2014). *Apariencia desnuda*. Ediciones era.
- Platón (2001). *Banquete*. Gredos.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo*. Anagrama.
- Speranza, G. (2012). El Chaco en Kassel y el peso de la incertidumbre. En G. Faivovich, & N. Goldberg,. *The Campo del Cielo Meteorites – Vol. II: Chaco. dOCUMENTA (13)*. Walther König.
- Tabarovsky, D. (2023). *Lo que sobra*. Mardulce.
- Von Hofmannsthal, H. (2020). *El libro de los amigos*. La tercera editora.

Biografía del autor

Manuel Quaranta. Licenciado en Filosofía y Magíster en Literatura Argentina. Ejerce como Profesor Titular en la carrera de Bellas Artes (UNR.) Tiene publicados cuatro libros, *Diario del archivo* (2023), *Diario de Islandia* (2021), *La fuga del tiempo* (2021) y *La muerte de Manuel Quaranta* (2015). Escribe crítica de arte para *Infobae*, *Otra Parte*, *Artisbock* y *El ojo del arte*, y crítica cultural en *Perfil*. Ha realizado curadurías, instalaciones y *performances*.

LECTURAS

PODCAST HISTORIAR

Asociación Argentina de Investigadores en Historia (ASAIH)

Disponible en:

<https://open.spotify.com/episode/4bYCuHwL1WRHPLzoPKDseP?si=5cb47caef73a43fe>

TRANSCRIPCIÓN REALIZADA POR

Lucía Laumann

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de San Martín. Centro de investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina

llaumann@unsam.edu.ar

Sabrina Lujan Martín

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad Nacional de San Martín. Centro de investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina

smartin@unsam.edu.ar

Retratar héroes

Gabriel di Meglio conversa
con Laura Malosetti Costa

Gabriel Di Meglio: Hola, bienvenidos y bienvenidas a esta nueva edición de Historiar, el podcast de la ASAIH. Yo soy Gabriel Di Meglio, director ahora del Museo Histórico Nacional, y hoy estamos con Laura Malosetti Costa, doctora de Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, investigadora de Conicet y una de las grandes especialistas de Historia del Arte argentino y americano del siglo XIX, para hablar de su libro, su fascinante libro, *Retratos Públicos, Pintura y Fotografía en la Construcción de Imágenes Heroicas en América Latina desde el siglo XIX*.¹ Así que, hola Laura, ¿cómo estás?

Laura Malosetti Costa: Hola Gabriel, muchas gracias por la invitación.

Gabriel Di Meglio: En primer lugar ¿Por qué se te ocurrió trabajar sobre los retratos? ¿Cuál es la importancia que tienen estos retratos? Digamos, menciono brevemente que en el libro se trabaja sobre retratos de figuras muy importantes de la historia argentina y latinoamericana. Están Miranda, Bolívar, Belgrano, San Martín, Juana Azurduy, los hermanos Carrera de Chile y también Lucio V. Mansilla y una pequeña coda final con el Che Guevara y Eva Duarte de Perón. Pero así que, ¿por qué estos personajes?

1 Fondo de Cultura Económica, 2022.

Laura Malosetti Costa: Bueno, el asunto de los retratos es algo que me obsesiona desde hace muchos años. El libro es resultado de más de diez años de trabajo, básicamente porque trabajo el siglo XIX, siempre me interesó la circulación de las imágenes fuera del mundo del arte. O sea, primero trabajé en *Los primeros modernos*,² que fue mi primer libro que circuló mucho, sobre la construcción de una escena artística en Buenos Aires, o sea, fundar museos, hacer galerías, esas cosas, cómo los artistas lucharon para instaurar un mundo del arte, y luego me dediqué de lleno al arte fuera del mundo del arte, lo que se ha llamado cultura visual, o sea el lugar de las imágenes en la vida de las sociedades. Y este libro es resultado de eso, que en el siglo XIX es fascinante, o sea el lugar de los retratos es fascinante, incluso antes del siglo XIX. Vos pensá que en trescientos años el rey de España jamás pisó América, pero la presencia del rey era su retrato y se ponía en los balcones y desfilaban las tropas y se le hacía saludo real, incluso como mostró Tom Cummings el virrey del Perú se ponía el retrato del rey en la cabeza para firmar los decretos y firmaba es quilca del Rey y “Quilca” en inca quiere decir imagen y palabra a la vez. Así que bueno a partir de ahí yo trabajé además varios años desde el 2008 en un proyecto enorme que llevó adelante por Natalia Majluf desde Perú sobre el pintor José Gil de Castro, que fue el que hizo los primeros retratos de San Martín, el retrato que más le gustó a Bolívar. Y ahí aprendí un montón, teníamos fondos de la Getty Foundation, así que viajamos por todos lados, fue divino. Y los bicentenarios ayudaron, porque ahí trabajé para Uruguay con Artigas y bueno.

Gabriel Di Meglio: Y todas estas figuras son además figuras fundamentales en distintas historias nacionales, ¿no? es decir, entonces, decidiste tomar las imágenes producidas en la época sobre ellos y ellas y después también su derrotero posterior.

Laura Malosetti Costa: Sí, por un lado sí, cómo fue el lugar de las imágenes en tiempos de revolución y guerra, como decía el Halperín, que fueron cruciales. Los generales mandaban primero el retrato para conseguir adhesiones, muy fuerte. San Martín, por ejemplo, se hizo retratar, por lo menos ocho veces por Gil de Castro. Y mandaba a Mendoza, mandaba a acá. Y por otra parte, me interesó mucho, y aquí en mi formación warburgueana con Burucúa, ¿cuáles permanecen y por qué? Porque siempre los iconógrafos se preguntaban, ¿cuál es el verdadero? Y se siguen preguntando. Sí, sí. Y no hay verdad. Lo que hay es eficacia. Entonces, ¿y los retratos eficaces? no son verdaderos, son inventados

2 Fondo de Cultura Económica, reedición 2021.

todos, porque además estos héroes, estos líderes, estos próceres, todos no alcanzaron a ser retratados en fotografía, solamente San Martín y así todo la imagen que prevalece de San Martín no es su daguerrotipo.

Gabriel Di Meglio: Claro.

Laura Malosetti Costa: Y ahora están tratando de reconstruir con el ADN, 3D, qué se yo, y son intentos ineficaces hay como una situación de preñancia en la memoria, hay imágenes que quedan, que triunfan, incluso a pesar de políticas oficiales. Es muy fascinante.

Gabriel Di Meglio: Eso es muy interesante. Pero antes de pasar a casos concretos quería preguntarte, te quería hacer una consulta que es, una cosa que vos marcas es que estos retratos, fueron más a los museos históricos que a los museos de arte, la creación de museos de fines del siglo XIX. ¿Por qué ocurrió eso?

Laura Malosetti Costa: Bueno, eso es interesantísimo porque había como una ecuación, si una imagen tiene más de historia o más de arte. Por ejemplo, los retratos de O'Higgins en Chile están en el museo de arte. Pero acá hubo una negociación entre los fundadores de los dos museos, porque antes había museos, como sigue habiendo en Colombia, que eran museo nacional.

Gabriel Di Meglio: Todo en uno.

Laura Malosetti Costa: Entonces tenían ciencias naturales, historia, arte, todo mezclado, que eran como los antiguos gabinetes. Entonces acá también hubo un museo público... y ahí se repartieron las cosas, fueron a parar al museo de ciencias naturales, al museo histórico, y después, bastante más tarde, se fundó el museo de Bellas Artes. Y cuando se fundó el Museo de Bellas Artes, negociaron los dos directores, el de Histórico Nacional y el de Bellas Artes. Y se repartieron, ¿no? Carranza y Schiaffino. Y Schiaffino era un pícaro y a él los retratos de los próceres no le gustaban nada.

Gabriel Di Meglio: Y a Carranza sí. Carranza era del Histórico Nacional, ¿no?

Laura Malosetti Costa: Carranza coleccionó retratos y fue una tarea sistemática la de Carranza, están ahí, bueno es tu museo, en el archivo están, es fascinante él copiaba y copiaba y copiaba la misma carta

para todas las familias convenciéndolos de que su pariente iba a estar en compañía de los amigos en el museo entonces armó como una especie de living comedor colectivo de todos.

Gabriel Di Meglio: Donde están todos ahí.

Laura Malosetti Costa: Están todos, sí. Insistente, buscaba y lo que no encontraba lo hacía copiar, muy interesante.

Gabriel Di Meglio: Bueno te invito a que vayamos a algunos de estos personajes empezando por los más, los grandes héroes de la historia argentina porque dado que no tenemos imágenes en podcast, en general quien pasó por la escuela en Argentina conoce estas imágenes, indudablemente hay una pregnancia ahí enorme, te quería invitar a hablar primero de los retratos de Belgrano. Siempre se habla de que los retratos son muy variados, que a veces no encajan en la imagen heroica más clásica. ¿Qué nos podés decir de eso?

Laura Malosetti Costa: Bueno, ese fue el retrato que trabajé de modo más reciente y en pandemia, porque 2020 fue el año de Belgrano. Y el Belgraniano me había pedido que escribiera y yo les había dicho que no, porque no tenía tiempo, porque era complejo y vino la pandemia. Y entonces me puse a trabajar mucho y empecé por el libro de Halperín, *El enigma Belgrano*, que es, justamente Halperín dice, no tiene cara, todos los retratos son diferentes y ese libro es fascinante, fascinante, además es un libro escrito en el ocaso de la vida de Halperín, decepcionado de muchas cosas y escribió un libro sobre un Belgrano también decepcionado, es un libro muy melancólico, muy bello y bueno y me puse con todo mi saber de retratos a buscar cuál era el verdadero, el primero, no había ninguno.

Gabriel Di Meglio: Tu mirada es distinta a la de Halperín.

Laura Malosetti Costa: Total. No había ni uno. Había sí uno hecho cuando Belgrano estaba muriendo lo llaman a un platero en Núñez de Ibarra que hace un dibujito bastante precario, un poco feo, un poco burdo y lo pone entre unos laureles y es ese el retrato que se pone en el velorio de Belgrano. Y el que todo el mundo conoce y que no hace falta que lo evoque el que está sentado en un escritorio con las piernas cruzadas no se sabe si lo encargó Belgrano o no, o lo encargó Rivadavia, llegó después de la muerte de Belgrano. Eso lo sabemos gracias a las investigaciones de Adolfo Rivera, que se miró todos los

diarios y registró el día en que llegaron los dos retratos de Belgrano de Inglaterra. Están hechos por un gran retratista inglés, pero solamente es Rivadavia quien dice que Belgrano posó para él, que lo encargó, no sabemos. La familia había donado una miniatura como que era de Boichard, que se supone que era el retrato más temprano y jamás puede ser Belgrano, no puede ser porque el peinado y la ropa no corresponden a la época en que Belgrano tendría esa edad así que cada uno de los retratos es enigmático, lo que no es enigmático es la política de Belgrano respecto a los retratos que es fascinante porque Belgrano tuvo una gran preocupación por los íconos, por las imágenes de la revolución, importante. O sea, él creó la bandera porque había que distinguirse en batalla con la escarapela y había que distinguirse del enemigo, pero además porque había que enarbolar una bandera como modo de incitar a esas tropas complejas que lideraba.

Gabriel Di Meglio: Una guerra de símbolos también.

Laura Malosetti Costa: Una guerra de símbolos. Y él lo tenía muy claro. Entonces, uno puede decir, ¿por qué no pidió su retrato a nadie? Y uno puede decir porque en Buenos Aires no había retratistas, bueno, es verdad, pero él estaba en el Alto Perú donde se hacían todos los retratos de los virreyes, o sea, había pintores muy buenos, de ahí salió Gil de Castro.

Gabriel Di Meglio: Sí, de hecho incluso en 1813 se hizo pintar alguna gente allá.

Laura Malosetti Costa: Total, y tampoco lo encargó y sí trajo de Alto Perú la Tarja de Potosí.

Gabriel Di Meglio: Que también está en el Museo Histórico Nacional, digámoslo.

Laura Malosetti Costa: Que está en tu museo.

Gabriel Di Meglio: Y es fabulosa.

Laura Malosetti Costa: Fabulosa. Y yo digo ahí en el libro que es un retrato intelectual de Belgrano. Y de hecho él lo pone en el balcón del Cabildo, como sustituyendo su retrato y dice bueno yo no soy más el rey, no necesito el retrato, ustedes necesitan esto, que es la declaración de mis principios.

Gabriel Di Meglio: Que es un símbolo de libertad americana.

Laura Malosetti Costa: Totalmente. Y además bueno, viste que tiene, me encanta eso que tiene el Inca con el gorro frigio coronado.

Gabriel Di Meglio: Dando un paso hacia adelante, para quienes no los conozcan tiene un mapa de América en el medio y un montón de simbología de Potosí, hecho en Potosí por las damas potosinas encargadas por ellos, para representar la libertad de América y el triunfo de Belgrano. Es una pieza...

Laura Malosetti Costa: Y no contamos mucho para que vayan al museo a verla. Hay que ir al museo a verla. Hay que ir a verla, es divina.

Gabriel Di Meglio: Y entonces, ¿cómo terminamos con Belgrano?

Laura Malosetti Costa: Y terminamos con que la imagen icónica más difundida de Belgrano que se hizo copiar mucho y que está por todos lados y que de hecho las academias encargaron copias en distintos momentos es esa, ¿no? la del retratista inglés con sus pantalones amarillos.

Gabriel Di Meglio: Sí. Y una cosa más sobre este retrato de Belgrano, el que tuvo más pregnancia, el que más quedó en la memoria colectiva, el que más uno asocia con él, que es este Belgrano sentado, está vestido de civil, ¿no? Es decir, ¿Por qué te parece que fue ese retrato, el que quedó más asociado con su figura?

Laura Malosetti Costa: Bueno, en primer lugar es un muy buen retrato, o sea, Carbonnier era un retratista. Pero además tiene algo en común con otros retratos muy pregnantes de los latinoamericanos como Miranda, que es una cierta melancolía y además una cierta blandura de la figura, o sea, no es un retrato rígido en uniforme con charreteras militares. Y esto tiene que ver también con la figura de Belgrano, la figura que se construyó de Belgrano, el perdedor de batallas, ¿no? Pero además Belgrano, el que tenía la voz finita, del que se rió de Dorrego, muy fuerte es eso, ¿no? Y esto que dice Halperín, que él era un comerciante de Buenos Aires, era un vecino que tomó las armas, no era un militar de carrera y creo que nunca se identificó con ese rol de militar que sí trae San Martín de España cuando llega, no tuvo educación militar y esto que en su momento le costó tan caro creo que hoy es caro, querido por nosotros.

Gabriel Di Meglio: Claro. Es parte de su encanto como personaje.

Laura Malosetti Costa: Exacto. A mí me gusta la palabra compasión. Nosotros sentimos pasión compartida con Belgrano. Nos hacemos parte de su gesta y de su sufrimiento. Gracias, aunque no lo razonemos, gracias a su retrato.

Gabriel Di Meglio: Qué bueno.

Laura Malosetti Costa: Y ahí tenés, al revés, San Martín.

Gabriel Di Meglio: Sí, ahí quería ir ahora, el padre de la patria. Es decir que además, bueno, en el Museo Histórico Nacional, digamos, es tremendo su presencia, y lo que sigue generando en la gente, la admiración que genera y la fascinación que genera como figura mucho más allá a veces de lo que incluso uno cree que pervive en el tiempo. Como anécdota te cuento que en el museo en un momento queríamos hacer como alguna intervención sobre el cuarto donde murió, el cuarto de Boulogne-sur-Mer, mostrando cómo se había enaltecido la figura del héroe y es imposible hacer nada sobre eso porque el peso de la figura es tanta que, la gente, lo que quiere ver es la cama de San Martín. Y es muy interesante la verdad, es muy interesante esa impronta que tiene como figura decisiva para nosotros y te quería preguntar entonces, porque ahí hay un juego de retratos muy interesante, lo que él mismo hace con sus retratos, que nos hables un poco de eso.

Laura Malosetti Costa: Sí, San Martín a diferencia de Belgrano era un militar formado y formado en España, había luchado contra la invasión Napoleónica. Y tenía experiencia y creo que había aprendido mucho de la figura de Napoleón, o sea del uso que hizo Napoleón de su imagen y de su presencia y de los uniformes. O sea, él diseña el uniforme de los granaderos a caballo que es una rareza. Porque yo, cuando estuve investigando esto, tuve una beca en París y fui al Museo Militar de París y estuve reunida con los expertos en uniformes para ver de dónde venía el uniforme de los granaderos a caballo y ya, granadero a caballo es un oxímoron porque en general los granaderos eran como figuras decorativas. No me acuerdo qué término se puede usar, pero eran como uniformes de gala para desfilas. Y ellos se reían porque lo que hizo San Martín fue un *patchwork* de uniformes de moda. Fue fantástico, fantástico. Y me decían, este viene de acá, este viene de allá. Y estaban fascinados con los uniformes que aparecen en los retratos de Gil de Castro. Y bueno, él finalmente, después de todas las derrotas que tuvo nuestra patria vieja, tiene esa estrategia fabulosa de llegar a Chile por los lugares menos esperados y toda esa estrategia costosísima de cruzar la cordillera y todo

eso. Y entre Chacabuco y Maipú, o sea, después de Chacabuco y antes de Maipú, encarga su retrato.

Gabriel Di Meglio: O sea, Chacabuco es 1817, Maipú 1818, o sea que ahí cuando toman Santiago después de la primera victoria, digamos.

Laura Malosetti Costa: Sí, después de la primera victoria es el primer retrato que le hace Gil de Castro. Te acordás que cuando cae Fernando VII se hace todo un movimiento fidelista y Gil de Castro que se había formado, era un mulato, hijo de esclavo, se había formado en los talleres de Lima que eran fabulosos, había pintado muchísimos retratos de Fernando VII que circularon mucho. Después se quemaron, se ahorcaron, se arrastraron por la calle. Hubo un castigo al Rey en sus retratos, acá en Buenos Aires, castigo al Rey en sus retratos. Todos los retratos de Fernando VII que tendrías que tener en el museo no están, porque los ahorcaron, los degollaron, los arrastraron por la calle, muy fuerte. Y él había pintado y pintado retratos de Fernando VII y en Santiago se da vuelta y le manda un regalo a San Martín que es el que está en el dormitorio que está en el Museo Histórico. Que es un San Matías Apóstol que él lo laiciza. Hace como un viejo, hace un anciano con un cayado, y le ofrece ser su retratista y San Martín se hace retratar. Y San Martín fue muy consciente de la necesidad de esos símbolos, de hecho se canta el himno argentino, se desfila delante del retrato de él, y él le encargó muchos. Pero son retratos a la manera de la colonia.

Gabriel Di Meglio: Rígidos.

Laura Malosetti Costa: Retratos envarados, de tres cuartos.

Gabriel Di Meglio: ¿Y qué hacía con esos retratos que encargó? ¿Se los mandaba de regalo?

Laura Malosetti Costa: Los mandó, sobre todo preanunciando su llegada. Los mandó de regalo y para generar adhesiones, que era una práctica muy común.

Gabriel Di Meglio: ¿Un uso político del retrato?

Laura Malosetti Costa: Sí, sí, sí. Bueno, en Colombia circula la leyenda de que después de la batalla, creo que de Boyacá, no me acuerdo ahora cuál batalla, encuentra uno de sus soldados a Bolívar desastrado en la

batalla, todo herido con el caballo, que se yo, lo confunde con un enemigo y lo va a atacar porque no tenía uniforme. Esto lo cuenta el pintor Espinosa me parece, en sus memorias, que es uno de los primeros retratistas de Bolívar y él estaba así agobiado y apesadumbrado y al que lo va a atacar lo mira y le dice “no sea pendejo” y ahí él se da cuenta de que es Bolívar y no lo mata. O sea, esa era la importancia del uniforme, de la divisa, del retrato. No sé si es cierto.

Gabriel Di Meglio: Pero es una hermosa historia. Y una cosa más con San Martín, hay un retrato de él muy conocido que se difundió muchísimo, que es el de San Martín con la bandera atrás. También está el Museo de Histórico Nacional, pero además tiene después un nivel de circulación de distintas maneras. Lo he visto en bares, en libros de historia por supuesto. ¿Cuál es la historia de ese retrato?

Laura Malosetti Costa: Es el más exitoso. Es “el” retrato de San Martín. Por lo menos es el retrato escolar.

Gabriel Di Meglio: Se usa en meme ahora para Scaloni y Messi.

Laura Malosetti Costa: Sí. Total. Sí, estoy coleccionando. Muy interesante porque San Martín sí fue retratado al daguerrotipo. Su hija y su yerno lo cuidaron. Él se retiró muy tempranamente después de la misteriosa entrevista de Guayaquil.

Gabriel Di Meglio: Y vivió 30 años más, digamos.

Laura Malosetti Costa: Sí, pero en 1848, cuando ya había vivido demasiadas revoluciones y estaba viejo, decide irse de París. O sea, basta, basta de...

Gabriel Di Meglio: Esto no es para mí.

Laura Malosetti Costa: Esto no es para mí. Decide irse a Inglaterra, que nunca llega y queda en Boulogne. Entonces, antes de irse de París, se hace retratar. En dos daguerrotipos, sin firma.

Gabriel Di Meglio: Que también está en el Museo Histórico Nacional, uno de ellos.

Laura Malosetti Costa: El otro está perdido. Y ahí está muy viejo y triste, o sea es una imagen difícil.

Gabriel Di Meglio: Muy poderosa esa imagen, muy potente.

Laura Malosetti Costa: Muy poderosa. Tiene el poder de la fotografía. Es, esto estuvo aquí. Ese poder de presencia del que habla Barthes, Benjamin, Sontag, ¿verdad? Por eso decía, podemos hablar de todos estos retratos porque la fotografía no existía, sino hubiera sido otra historia, ¿no? que si se hubiera retratado antes de salir a la batalla, imagínate. Y esto... Bueno, no ocurrió. Ocurrió cuando eran muy viejitos. Y vos tenés un montón de daguerrotipos de los que lograron retratarse, Las Heras, todos esos nadie los conoce porque eran mucho mejores los retratos que les hizo Gil de Castro. El de San Martín sí, porque fue un poco rejuvenecido y se usó como el San Martín viejito, abuelito de la patria. El garante de la moneda.

Gabriel Di Meglio: El abuelito inmortal.

Laura Malosetti Costa: El San Martín generoso, el abuelito de la patria. Pero el que realmente es el ícono escolar de San Martín es el que está envuelto en la bandera, que es un retrato netamente napoleónico. Es Napoleón en el Pont d'Arcole, pero recortado, así envuelto en la bandera, idéntico.

Gabriel Di Meglio: Es un retrato europeo.

Laura Malosetti Costa: Es un retrato hecho en Europa y es anónimo, lo cual es muy curioso. Y creo que voluntariamente anónimo porque yo estoy convencida de que lo pintó la hija de San Martín. No lo puedo probar. Pero ella lo donó diciendo que lo había hecho una maestra de dibujo que ella había tenido en Bruselas. Maestra de dibujo de la cual nunca dijo el nombre, o sea... a buen entendedor. Y todo, todo lo que hizo su hija y su yerno está envuelto en el misterio. De hecho, el dormitorio que está en el Museo Histórico Nacional reconstruido minuciosamente por ellos, tiene un reloj que no es de época, tengo que decirte.

Gabriel Di Meglio: Ah, sí, sí, sí. Es una puesta en escena, digamos.

Laura Malosetti Costa: Es una puesta en escena. Muy...

Gabriel Di Meglio: Sí, sí. Muy exitosa. Bueno, fabuloso. Podemos ahora hacer una pequeña pausa y después vamos hacia otros de los personajes de este gran libro. Bueno ahora te quería consultar sobre otro personaje fundamental de la historia de la región, fundamental en Argentina

y en Uruguay obviamente, que es Artigas, sobre el cual la historia del retrato es realmente muy muy apasionante, ¿qué nos podés decir de eso?

Laura Malosetti Costa: Ah bueno, me encanta tu pregunta porque yo soy un doble agente, yo fui a la escuela en el Uruguay y aprendí que Artigas era una maravilla y era el héroe nacional. Era “el” héroe nacional y tenía su retrato en el aula y vine acá y...

Gabriel Di Meglio: Y no estaba su retrato en el aula.

Laura Malosetti Costa: No, y tuve que hacer la reválida de las materias de historia del secundario para para revalidar el secundario y Artigas era el malo. Y era un caudillo salvaje.

Gabriel Di Meglio: Anarquista.

Laura Malosetti Costa: Creo que hoy se debe enseñar tal vez de otro modo, pero en ese momento se enseñaba así. ¡Guau! Y fue un shock, porque era como el padre de la patria. Sí, la historia del retrato de Artigas, que también trabajé para el bicentenario, se hizo una exposición grande en el Museo Histórico Nacional de Montevideo es muy fascinante porque también Artigas tuvo nueve años de actividad como revolucionario y luego muchos...

Gabriel Di Meglio: Treinta ¿no?

Laura Malosetti Costa: Más de treinta años de exilio, como miserable en el Paraguay. Recibió asilo pudiendo ser acompañado solo por un negro que era su sirviente, no pudo llevar nadie de tropa y vivió en la miseria y además rechazó todos los pedidos de volver, Uruguay tuvo guerra civil hasta las matanzas de 1904, ¿no? Sí, Aparicio. Y siempre rechazó todos los ofrecimientos, igual que hizo San Martín desde Europa, de liderar ningún tipo de revuelta. Y no fue retratado en vida, el único retrato que conocemos, que pongo la palabra “retrato” entre comillas, es de un naturalista francés, Alfred Demersay, que en realidad era, creo, un espía, era un espía, que estaba procurando ver para qué servía el tabaco, cómo exportarlo a Francia, las riquezas naturales que encontraba a su camino. Hizo un Atlas, y no es un atlas, vos mirás ese atlas y es un atlas de beneficios económicos que podría tener Europa si explotara tales bichos, tales plantas, etcétera, etcétera. Y en ese atlas que hace Demersay, él se burla del dictador del Paraguay, de hecho, él para en la casa de Bonpland en el norte argentino que había

sido apresado por el dictador Rodríguez de Francia y pasa un buen tiempo y hace un retrato de Bonpland muy idealizado y hermoso. Y luego se burla de ese dictador y dice que tenía como ínfulas de un gran dirigente, qué se yo, y dice, sería lo peor que conocí sino fuera porque había un monstruo, no dice la palabra monstruo pero más o menos, que es Artigas. Entonces hace una descripción de Artigas tremenda porque dice que fue el jefe de maleantes más salvaje que incluso había torturas con su nombre y que no tenía ideales políticos, que era solamente una bestia salvaje. Entonces dice que con fisonotrazo le hizo un retrato. Entonces es un perfil de medalla, como si estuviera retratando con las técnicas de la fisiognomía, o sea que el alma se descubre en los rasgos, buscando en esos rasgos el monstruo que estaba describiendo que es un viejito sin dientes. Artigas tiene más de 80 años, totalmente descendentado y cruzado por la subjetividad de este señor que estaba diciendo, “miren acá pongo el perfil de este asesino”. Bueno, como era el único que había, esa fue la base de todos los retratos de Artigas. Entonces todos, incluidos Juan Manuel Blanes, trataron de rejuvenecer ese retrato, de dulcificarlo, de rotarlo, de adivinar los rasgos de Artigas desde allí. Y bueno, ninguno de esos retratos hoy se conoce. Sí ha habido algunos intentos de restituir ese retrato. Por ejemplo, cuando se donaron retratos a la Casa Rosada en la época de Cristina Kirchner, se donó el perfil de Demersay, yo no lo podía creer.

Gabriel Di Meglio: ¿Uruguay donó?

Laura Malosetti Costa: Sí. Que ahí yo generé una polémica, porque era un absurdo. Porque lo que ocurrió con el retrato de Artigas fue que Juan Manuel Blanes, que estaba obsesionado... o sea porque hubo como también una obsesión en una nación que se construía alrededor de una figura emblemática que no tuviera imagen o que tuviera esa imagen tan horrible. Entonces hubo un concurso en 1884 que ganó Eduardo Carvajal y luego hubo otro retrato de Maraschini, retratos que nadie le... mostrase esos retratos en Uruguay y no saben quién es. Se olvidaron por completo. Porque Juan Manuel Blanes que estaba en Florencia y que había intentado, intentado, intentado rejuvenecer la porquería esa de Demersay, en algún momento decide que va a inventarlo. Y entonces hace un retrato de otro hombre, que es muy común eso, ¿no? Miranda también era un poeta amigo del pintor, fue bastante común. De hecho, mi tía abuela que vivió en un geriátrico, en Uruguay es muy común la cultura de geriátrico, de residencial, se llama allá. Su compañera de residencial era una nieta de Blanes, sobrina nieta del hermano Mauricio, Blanes no tuvo hijos. Sí, tuvo dos hijos, pero no

tuvieron. Ella decía que había recibido el cuento de que era un estibador del puerto, el hombre que lo vio.

Gabriel Di Meglio: El que posó.

Laura Malosetti Costa: El que Blanes lo vio y dijo wow este hombre me gusta.

Gabriel Di Meglio: Hablamos del retrato famoso, el que está...

Laura Malosetti Costa: El que está parado en la puerta de la ciudadela. El único. Si ponés Artigas en internet...

Gabriel Di Meglio: Es ese.

Laura Malosetti Costa: ...aparece. Y es un retrato simbólico, maravilloso, ¿no? Con todo el saber de Blanes en Florencia, que Blanes decidió no mostrar nunca. Blanes murió buscando a su hijo perdido y quedó el retrato abandonado en su taller de Florencia. Incluso alguien lo había visto en su taller y él había dicho: "sí, se parece lo mismo que un huevo en una castaña, pero a mí no sé qué..." Nunca decidió mostrarlo. Cuando empezaron las discusiones acerca de qué cara tenía que tener el monumento de la Plaza de Independencia, y hubo un concurso de escultura en el siglo XX, Zorrilla de San Martín, el que escribe el libro de guía sobre Artigas para darle a los escultores y que supieran quién era Artigas, hace traer de Florencia este retrato junto con otras obras del taller de Blanes, en 1908 se conoció ese retrato, y cuando lo ponen al público estalla todo el mundo enloquece con el retrato.

Gabriel Di Meglio: O sea es por aclamación.

Laura Malosetti Costa: Pero sí es impresionante, en Uruguay nadie había trabajado eso. Entonces yo cuando encuentro esta noticia de que había llegado en 1908, voy a la hemeroteca, como hacemos los historiadores, y me encuentro con que todos los diarios lo publican en primera plana, algunos diciendo hay que quemar este retrato que es una porquería, y otros que dicen el retrato de Artigas es maravilloso, ningún otro lo refleja como este, y se genera una polémica en la cual los expertos en Artigas del Museo Histórico Nacional, desaconsejan comprarlo porque dicen no es Artigas, no es Artigas, y el museo no lo compra. Lo compra a un precio muchísimo menor de lo que la familia pedía en 1923, y desaconsejan reproducirlo, y cuando el Ministerio de Educación dice

¿cuál reproducimos?, el Museo Histórico Nacional dice “hay cinco”. Elijan ustedes, o sea, no hay una decisión oficial, entonces ponen, el de Demersay, el de Maraschini y por último el de Blanes y se impone solo, se impone por aclamación y es hoy el único que existe.

Gabriel Di Meglio: Notable.

Laura Malosetti Costa: Es muy notable. Y además de decir, por ejemplo, los diarios decían: “es un hombre sin ojos” porque está sin terminar y en realidad es un Artigas enceguecido por la luz, que era un recurso muy florentino del XIX, lo que aprendió Blanes en Florencia. Una luz simbólica que le pega en la cara y le ilumina la cara y también es como el amanecer de la patria, y a su vez está parado en el puente de la Ciudadela con las cadenas rotas. O sea, no se va a levantar más esa guerra entre Montevideo y la campaña, es un retrato de paz, ¿no? Y además es un retrato ambiguo porque tiene uniforme pero está de civil, está un poquito y un poco.

Gabriel Di Meglio: Notable. Bueno, y te quería preguntar por otro personaje que tiene una historia apasionante a nivel retratístico y no solamente, que es Juana Azurduy, que además es uno de los pocos personajes femeninos que hay en el libro, junto con Javiera Carrera, bueno después algo de Eva Duarte, pero la historia del retrato de Juana es muy interesante, ¿no?

Laura Malosetti Costa: Sí, bueno, en el Museo Histórico Nacional, en tu museo, hay un retrato horrible de Juana, que es una copia de otro retrato que no sabemos dónde está, o sea, la figura de la heroína no existió, o sea, no fue posible en el siglo XIX. O sea, sí fue posible ser dama de la patria.

Gabriel Di Meglio: La patricia es argentina.

Laura Malosetti Costa: Patricias, donar joyas, bordar banderas, eran como roles femeninos. Pero los cientos y miles de mujeres que se arremangaron las polleras, que vistieron pantalones, que se subieron a caballo, a horcadas, y que sabían manejar armas, todos los nombres de ellas se perdieron. Prácticamente de todas. En toda América Latina y el de Juana es muy interesante porque está rescatada por Manuel Belgrano, justamente. Ella era uno de estos hacendados, ella y su marido Padilla, que en el Alto Perú adhieren a la causa. También la memoria de Juana quedó como un poco entre medio de Bolivia y de Argentina

Gabriel Di Meglio: Claro.

Laura Malosetti Costa: y ella tuvo una historia muy triste, larga y triste, triste. Evidentemente dominaba las artes de la guerra, por eso Belgrano la recuerda. Porque ella arrebató una bandera

Gabriel Di Meglio: La amazona la llaman.

Laura Malosetti Costa: Sí, la amazona. Porque era una guerrera que sabía y sabía que bueno vos has escrito ¡Viva el Bajo Pueblo! y sabés que en batalla para distinguirse había que hacer un acto simbólico, si no en el fragor del humo nadie te veía. Y ella hace el acto simbólico de capturar una bandera importantísima, una bandera trofeo que tenía trofeos de varias batallas ganadas por los españoles que se bordaban en esas banderas. Y Padilla, su marido, manda el parte y no la menciona, no dice que es Juana la que capturó la bandera, pero Belgrano se entera y manda a decir a la Junta, y en Buenos Aires la declaran, no me acuerdo ahora, Capitana de milicias, qué se yo, título que, o Coronela de no sé qué... Título que ella no alcanza a recibir porque matan a Padilla, mueren sus hijos, ella tiene que huir, se va a Salta, o sea, allí ella está un poco con Güemes unos años, trata de que le den una pensión como viuda de Padilla y no le dan nada, o sea, fue y murió miserable, murió en la miseria y olvidada. En Sucre. Y es increíble porque San Martín y Bolívar la van a visitar, sabían quién era, pero no la invitan a su entrada triunfal en Sucre, en el país que se va a llamar como Bolívar y cuya capital, es algo verdaderamente asombroso, y sí hay ninfas que coronan a los héroes en el desfile. Y a Juana no la invita nadie. O sea, realmente a mí...

Gabriel Di Meglio: Que es el final de la guerra de independencia, cuando Bolívar entra.

Laura Malosetti Costa: Claro. Me dio mucha pena. Bueno, nunca fue retratado en vida. Hay en Bolivia, en la Casa de la Libertad, hay un retrato. Había. Porque se perdió el rastro de ese retrato que fue reproducido, de ese está la reproducción en el Museo Histórico Nacional que manda a hacer Carranza. Influida por Juana Manuela Gorriti, que la conoció y hace una descripción de ella sobrenatural y hermosa y de una mujer respecto de otra, y ella dice que tenía un aura especial y una tristeza especial y le dio un gran impacto. Entonces, Juana Manuela escribe “esas patricias argentinas” y Carranza, realmente que fue un feminista *avant la lettre* hace todo.

Gabriel Di Meglio: En ese sentido, sí. Porque rescata mucho de las patricias.

Laura Malosetti Costa: Porque rescata mucho de las mujeres. Muchas, sí, sí, sí. Y rescata y manda a copiar ese retrato, que ¡Guau!

Gabriel Di Meglio: Que es un retrato muy particular aparte, es muy potente por otras razones.

Laura Malosetti Costa: Sí, es como un hombre con una sombrita de tetas en el uniforme y con una escarapela de una medalla de Argentina y una de Bolivia para indicar las dos naciones, con un rostro avejentado, que no corresponde a sus años de batalla.

Gabriel Di Meglio: Claro, como la guerrera después, en otro momento...

Laura Malosetti Costa: O sea que ahí hay como un desfase y luego también una mirada rara o sea no es esa mirada de San Martín mirando ideales heroicos o Artigas

Gabriel Di Meglio: No es épica.

Laura Malosetti Costa: ...mirando el sol. Sino que es una mirada como a alguien que está ahí pero no es el pintor y tal vez sea una referencia a su marido Padilla. O mirada de desconfianza, es una mirada rara, baja. Y es un retrato, bueno, todos dicen masculinizado, es más que masculinizado, es raro, es muy raro. Y recién, muy recientemente, o sea, se encargaron retratos nuevos, modernos, hubo uno en el 900 también que hizo en 1900, hizo Carlos Sáenz que también olvidado, olvidado, olvidable. Y bueno, y luego vino en los años 80, en los años 80 del siglo XX, la recuperación de Juana y hoy... Bueno, Balda del Castillo hizo como la imagen de otra vez, una chica, otra, joven, creo que era una sobrina de él, no me acuerdo, así con cara adusta, pero ya mirando al espectador. Y esa fue la imagen más conocida y la que inspiró a la Juana de Pakapaka, que finalmente es la que hoy... Escúchame, cuando se hizo el Centenario, el Bicentenario en Bolivia, estaba la Juana de Pakapaka en muchas de las publicaciones oficiales.

Gabriel Di Meglio: Sí, sí, y además ahora ascendió a un lugar mucho más destacado dentro del Panteón de héroes

Laura Malosetti Costa: Sí, pero sin imagen, plausible.

Gabriel Di Meglio: Lo cual es interesante ahora que se agregó a eso María Remedios del Valle como una incorporación súper tardía, afro y además indudablemente asociada con el impacto del feminismo, pos Ni una menos, etcétera.

Laura Malosetti Costa: Sí.

Gabriel Di Meglio: Tener heroínas que ocupan un lugar muy destacado dentro del Panteón.

Laura Malosetti Costa: Y allí trabajó esto María Lourdes Ghidoli y es asombroso porque lo de Remedios del Valle es todavía más reciente y de la mano de la fábrica de chocolate Águila.

Gabriel Di Meglio: Claro. Claro, eso venía de antes, claro totalmente, digo que ahora la pregunta por ella es permanente y no la teníamos antes.

Laura Malosetti Costa: No hay más que la imagen del chocolate, Gabriel, es muy fuerte

Gabriel Di Meglio: Notable.

Laura Malosetti Costa: Y en Brasil María Quitéria de Jesus que se ha ido investigando también que era afro y vestía uniforme, muchas se hacían pasar por varón, se cortaban el pelo como gestos de mujeres que les gustaban, querían ser guerreras, que eran heroicas, pero se disfrazaban de hombre o que querían ir con su marido y se disfrazaban de hombre para... no sé, ¿Qué pensaban ellas? No lo sabemos. ¿Qué sentían?

Gabriel Di Meglio: Bueno, y podríamos hablar de todos los personajes del libro, pero no tendríamos tiempo. Pero sí quería hacer una última referencia que es muy interesante una pequeña coda que tiene el libro que te dedicas sobre todo a estas figuras de los períodos tomados como fundacionales de nuestros países sudamericanos. Pero después al final están Eva y el Che, que son figuras muy potentes del siglo XX, bueno en particular la imagen del Che que fue tatuaje, la famosa foto, quería alguna referencia final para poder terminar este recorrido.

Laura Malosetti Costa: Bueno, muchas gracias. Mira, como vivimos en el siglo XXI, en una era de la imagen, de imágenes, una era de retratos. O sea, todo el mundo hace selfies. Hay una inmediatez del registro y una

facilidad de circulación del registro que pone a los retratos en un lugar inédito. Inédito de circulación, de volatilidad. Y yo pensaba, mi libro no puede hablar solo a los viejos que les gusta la historia.

Gabriel Di Meglio: Los nerds.

Laura Malosetti Costa: Tengo que tratar también de tener un vínculo con esas sensibilidades contemporáneas. Y de qué modo, y esto me parecía importante, ¿no? De qué modo, por ejemplo, a través de los memes, que son articulaciones de palabra e imagen, que hay que prestarles mucha atención mucha atención, circulan estos héroes. Pero además circulan otros héroes, íconos del siglo XX. En el siglo XX ya no hay más batallas, ni héroe a caballo, ni héroe singular. Vos pensá que la figura del héroe singular está en Aquiles, allá, en la *Ilíada*. Y el héroe singular atravesó la historia y fue del agón humano el símbolo hasta el siglo XX. Y hoy, yo estoy escribiendo un nuevo ensayito porque ese héroe singular hoy es simbólico. Y hoy es Messi y Maradona, es el héroe del fútbol. Se siguen robando banderas, se sigue admirando a ese héroe singular y estudiando cada uno de sus gestos y estudiando sus facciones, a ver qué hay en ellas de heroico. Pero son héroes de batallas simbólicas. ¿Qué ocurrió en las batallas de verdad del siglo XX? Entonces vos decís, bueno, la guerra se volvió a distancia, ¿no? O sea, la guerra, sobre todo la Segunda Guerra, hizo que ya no hubiera un general. Ponele De Gaulle en la resistencia francesa fue un héroe civil importante, pero que se le hizo culto, pero en general era de destrucción masiva, los generales atrás de no sé qué, bueno. Pero hubo y sigue habiendo otro tipo de liderazgos que son como figuras icónicas que representan, así como Artigas representa la orientalidad y San Martín, la argentinidad y Bolívar es de varias naciones americanas el héroe, hay figuras icónicas que representan universos de ideas que van más allá de las fronteras y que son mundiales. Y elegí dos. Uno es el Che Guevara, que creo que es el más mundial de todos. Y otro es Evita, Eva Perón, que también murieron muy jóvenes. Hubo una disputa por sus cadáveres para que no hubiera un culto a ellos, ocultamiento, destrucción. Y hubo una enorme cantidad de imágenes. Fueron muy fotografiados y muy registrados y muy venerados en vida, pero quedó una de cada uno, una o dos, nada más y entonces en ese capítulo yo analizo cómo y por qué. Y no te podría explicar exactamente por qué es Evita la de *La razón de mi vida*, la de Numa Ayriñahc, la que más prevaleció. Pero que en algún momento tuvo esa Evita montonera.

Gabriel Di Meglio: De pelos sueltos.

Laura Malosetti Costa: De Fusco que es sacada de casualidad el día que fueron a retratar a Perón arriba del caballo. Y otra, la de Korda del Che Guevara también distraído en un entierro de víctimas de un atentado que hace Korda y que Marcos López reconstruyó cómo fue. Y me parece importante rescatar esto porque son ideales que trascienden su momento histórico. Representan ideales que trascienden su momento histórico. Representan ideales más amplios que la Revolución Cubana o que el peronismo.

Gabriel Di Meglio: Bueno, buenísimo. Creo que podríamos seguir y seguir, pero todo tiene un final. Así que nada, recomendar la lectura del libro *Retratos Públicos* para todos y todas. Agradecerles la escucha y será hasta la siguiente vez.

Laura Malosetti Costa: Bueno, muchísimas gracias.



RESEÑAS

VIAJANDO AL SUR DESDE EL ESTRECHO DE MAGALLANES

Kent, Rockwell

Voyaging southward from the Strait of Magellan, 1924.

Traducido por A. Peliowski.

Editado por Dupuy, F., Valdés, C., Peliowski A. y S. García-Oteiza

Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2022

300 páginas.

Romy Hecht

Pontificia Universidad Católica de Chile. Académica Escuela de
Arquitectura y Directora de College UC.

Santiago, Chile.

romyhecht@uc.cl

“Se necesitan hombres para viaje peligroso. Salarios bajos, frío extremo, meses de completa oscuridad, peligro constante. Dudoso retorno seguro, honores y reconocimiento en caso de éxito”. El famoso aviso publicado por el explorador irlandés Ernest Shackleton en 1914 es una descripción perfecta del fallido viaje del *Endurance* para alcanzar el Polo Sur, que resuena hasta hoy como *la* gesta de supervivencia en uno de los territorios más remotos y desolados del planeta. Aunque quizás fue una de las más reconocidas, la travesía de Schackleton no es la única.

Gracias al trabajo de Fielding Dupuy, Catalina Valdés, Amarí Peliowski y Samuel García-Oteiza y de la fina traducción de Peliowski ha salido a la luz, por primera vez en español, el localmente desconocido libro (figura 1) del artista estadounidense Rockwell Kent (1882-1971), *Viajando al sur desde el Estrecho de Magallanes* (2022).

Su relato y retrato “del esplendor y horror” de Tierra del Fuego y de sus habitantes percola de manera honesta y, me atrevo a decir, fidedigna en cada fragmento del viaje realizado entre 1922 y 1923, lo que ratifica esa sensación que deja el enfrentarse, prácticamente a diario, a “ese humeante torbellino de furia” (Kent, 2022, p. 119).

Tierra del Fuego oprime, pero al mismo tiempo te expande. Kent no escapa a esa sensación, ni a esa necesidad intrínsecamente humana de configurar paisajes informes, o a esa ambivalencia de querer simultáneamente preservar y conservar la naturaleza.

El diario del viaje que realizó entre 1922 y 1923 exuda la angustia civilizatoria de lo indómito, y también nos revela el rostro de “los residuos de la humanidad”, a quienes describe como:

aquellos sujetos de sangre y trueno que, se supone, bajo la presión del infortunio en casa, o por una rebeldía natural, han huido a la frontera y más allá, como si se tratara del único refugio que pudiera tolerarlos.... Entre ellos hay caníbales, cazadores furtivos, soldados, matones, misioneros, un gobernador, uno o dos asesinos, el hijo de un pastor, y un fanático. (Kent, 2022, p. 13)

Menuda colección no es casual.

Mal que mal, tras siglos de reconocimiento y levantamiento cartográfico solo de sus bordes, la domesticación de esta compleja *terra incognita*, *uncharted*, *inexplorada*, solo fue posible tras la delimitación de áreas productivas a medida que se descubrieron recursos, desde el oro encontrado en 1879 en las vertientes de la sierra Boquerón, al petróleo encontrado en 1945 en la parte norte.

Mientras el metal amarillo determinaba la formación del poblado de Porvenir en la boca noroccidental de Tierra del Fuego, el llamado oro negro impulsó el desarrollo frenético de infraestructuras productivas para su explotación. Sin embargo, lo que causó los cambios más definitivos y trágicos al vasto ecosistema estepario fue la crianza extensiva de ovejas u “oro blanco”.

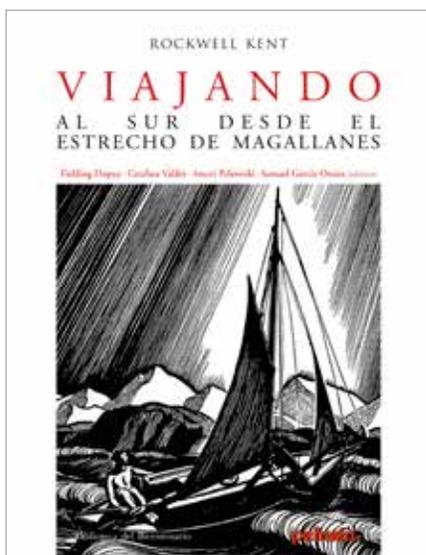


FIGURA 1. Rockwell Kent, *Portada, Viajando al sur desde el Estrecho de Magallanes* (2022).

Gracias a la concesión inicial de más de 1.5 millones de hectáreas a solo dos propietarios, José Nogueira y Wehrhan, Hobbs y Cía., a partir de 1883 se estableció un régimen de latifundios en la mitad norte de la isla grande que arrasó con el sistema ancestral de uso compartido del *haruwen* (“nuestra tierra”), característico de quienes habitaban las llanuras y bosques por más de 10.000 años, el pueblo selk’nam (figura 2).

Definida según linajes, dicha zonificación territorial autorreguló el número de individuos y el aprovechamiento común de algunos recursos escasos como el agua, u ocasionales, como cetáceos varados. Y fue precisamente su ocupación territorial expansiva y su consiguiente caza de ovejas, necesaria tras la pérdida del hábitat de guanacos, elemento central de su dieta, lo que provocó que antes de “ser barridos por el viento”, buena parte de los onas –selk’nam– fueran asesinados por colonizadores lanares.

“La guerra”, diría Kent, “devino en una cacería repugnante”. El resto de los sobrevivientes fue, prosigue el autor, “arreado como ovejas por los soldados, conducidos hacia barcos, atados y lanzados en sus bodegas y enviados” a la misión salesiana de Isla Dawson, exponiéndose a enfermedades occidentales hasta causar su extinción como tribu (Kent, 2022, p. 51).



FIGURA 2. Rockwell Kent, *Caleta india*, en *Portada Viajando al sur desde el Estrecho de Magallanes* (2022), p.69.

Hasta la actualidad, el silencio del aislamiento y del peso de la historia se siente en cada fragmento de la pampa y en cada rincón del paisaje, lo que imprime como un prólogo imperecedero las palabras de Kent: “Sentí la naturaleza salvaje a mi alrededor y algo del terror y del asombro de la oscuridad que había ahí, del poder inmenso, implacable e inmóvil de esas montañas, sentí la vasta soledad de esa tierra entera, la nostalgia de mi casa y el miedo – y el orgullo de aún amarla” (Kent, 2022, p.225).

Kent siente, explora, busca. Kent observa y describe ecosistemas locales y los cambios ecológicos detonados por el arribo de los europeos, replicando en su periplo las búsquedas de Henry David Thoreau en sus caminatas a lo largo de los aún prístinos ríos Concord y Merrimack en Massachusetts, las cabalgatas de George Perkins Marsh por los bosques de Vermont, aún incólumes pese a la amenaza de la máquina en el jardín, o las ascensiones de John Muir a la Sierra Nevada en California.

En ese sentido, y para ser justos, cierto es que Kent no descubre nada nuevo, solo registra algo así como el día después del paso del hombre blanco, forzándonos a mirar la potencia de la naturaleza remanente en bosques y turbales, estepas y glaciares a través de la abstracción enjuta de sus grabados, tintas y óleos.

Kent es incapaz de escapar a esa necesidad intrínsecamente humana de configurar paisajes informes. Cual *errand into the wilderness* claudica ante la posibilidad de conquistar el imaginario fueguino, y de paso nos obliga a fijar la mirada en su distante horizonte, aparentemente estático, pero con una veloz capacidad de transformación según la presencia del viento y posición del sol, la irrupción de polvaredas, alambradas, golpes de sonidos y nubes oscilantes. Mal que mal, nos dice,

aunque los hombres vivan en un ámbito de su propia creación, la naturaleza salvaje proyecta sobre ellos su luz y sombra en sueños. Árboles murmuran en la noche de la ciudad; hombres escuchan el tronar y el oleaje del mar. La luz de la luna brilla para ellos sobre cimas plateadas; la gloria salvaje y eterna del universo aparece. La inquietud los posee, despierta en ellos el coraje aventurero del pasado de su raza, y sigue. (Kent, 2022, p. 122)

Sucumban ante la Tierra de los Fuegos que Kent representa también en imborrables grabados, tintas, óleos y fotografías. En ellos aparece “profundamente impresionante en su inmensidad monótona”, con montañas que “son a la vez una gloria y un horror, una encarnación inerte de una fuerza avasalladora”, con “bosques de un verde exuberante, con árboles señoriales, con violetas como estrellas en sus suelos oscuros, [con] las más gentiles de las criaturas indómitas” (Kent, 2022, p. 203) (figura 3).

Se los dice alguien que pasó gran parte de su infancia en esa Tierra de los Fuegos, la cual recuerdo y evoco de vez en cuando como un horizonte sonoro, curiosamente envolvente en su lejanía.



FIGURA 3. Rockwell Kent, *Árboles rebajados por el viento*, en *Portada Viajando al sur desde el Estrecho de Magallanes* (2022), p. 125.

Referencias bibliográficas

- Miller, P. (1956). *Errand into the wilderness*. The Belknap Press of Harvard University.
- Vicuña, M. (2020). *Barridos por el viento. Historias del fin del mundo*. Penguin Random House Grupo Editorial Chile.

CULTURAS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA

Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano (coordinadoras)
México, IIE, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
431 páginas

Alonso Alarcón Múgica

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PPGDan, Programa Institucional de Pós-Doutorado. Rio de Janeiro, Brasil
alonsocrea@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7779-6372>

En abril de 2023, recibí la invitación del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para participar en la *Fiesta del Libro y la Rosa* con la presentación de *Culturas visuales desde América Latina*, libro coordinado por las investigadoras Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, publicado por el IIE de la UNAM el 18 de marzo de 2022. Edición digital: <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/69>. Para iniciar la lectura de este libro me situé desde la mirada de un hombre marica nacido en Veracruz, México, de piel morena, rasgos totonacos, coreógrafo e historiador del arte, formado y recientemente doctorado en esta universidad.

Mi relación con esta publicación en particular está atravesada por espacios y experiencias desde las aulas del posgrado en la UNAM, en el Seminario de Cultura Visual y Género y en el Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance SPEEP del que formo parte. A su vez, por los cruces transatlánticos a España con la Red de Investigación Itacate Sobras Transatlánticas y mis andanzas por espacios de las prácticas coreográficas en México y con la comunidad chicana en McAllen, Texas.

El libro *Culturas visuales desde América Latina* que convocó a movilizar nuestros cuerpos para reunirnos físicamente en la Fiesta del Libro y la Rosa, parte de la pregunta que nos lanzan Dorotinsky y Lozano: ¿Culturas visuales desde América latina o *escalofríos visuales*? Las coordinadoras reunieron una diversidad de textos para responder desde América Latina cómo se ha pensado “ciertas imágenes y problemas socioculturales y políticos asociados a ellas [...] desde el siglo XIX” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 11), y que en este libro es posible

cartografiar sus desbordes del campo disciplinar “historia del arte”, como lo señalan las coordinadoras “a partir de una apertura a las propuestas de los estudios visuales, la cultura visual y la ciencia de las imágenes” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 11).

El volumen de 431 páginas se divide en secciones que permiten al lector rastrear los *escalofríos visuales* en una genealogía localizada desde América Latina y que Dorotinsky y Lozano nombraron como: I. Encuadres, II. Modernidades, III. Visualidades, feminismos y violencias, IV. Visualidades diaspóricas y V. Experiencias desde el aula. Este libro hace énfasis en lo que señalaba Cristina Rivera Garza en la Universidad de Houston o Marisa Belausteguigoitia en el Seminario de Cultura Visual y Género de la UNAM: las urgencias sociales se filtran en las aulas universitarias y las desbordan, plantean preguntas otras que requieren marcos epistemológicos otros, situados en la emergencia de una academia que se cuestiona críticamente y se moviliza.

El libro *Culturas Visuales desde América Latina* sitúa entonces la emergencia por atender imágenes que desbordan la noción de “obra maestra” en la estética ampliamente estudiada por la crítica y la historia del arte tradicional. Este desborde nos permite como lectores movilizarnos a través de tres enfoques de los estudios visuales que las coordinadoras retoman de Patricia Johnston siguiendo el análisis historiográfico propuesto por John Davis:

1) La elaboración de historias de las imágenes. En la que Dorotinsky y Lozano ubican desde América Latina “el abordaje de las imágenes de la ‘cultura de masas’ [analizando] la propaganda política, la publicidad, la ilustración de libros de texto, [englobando] elementos de la cultura popular” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 23). Además de los desplazamientos que ha implicado “mirar ‘más allá’ del canon artístico dominante” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 23).

2) Las formas de constituirse las prácticas de la visión. Enfoque desde el que las coordinadoras ubicaron textos que desarrollan reflexiones desde el giro decolonial “tanto de la producción plástica pasada como de la comprensión de las prácticas de visión contemporánea” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 23).

3) Los medios masivos de comunicación y los nuevos soportes y tecnologías. Abordado en este libro a partir de las aportaciones de los estudios del performance y la experiencia corporal, encarnada, la cual es entendida por Dorotinsky y Lozano como “un sujeto con dos ojos y un cuerpo sintiente” (Dorotinsky y Lozano, 2022, p. 23), que pone en relación a las prácticas artísticas contemporáneas con los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y soportes desde los que se acuerpan sus visualidades como medios para entender estas

imágenes en relación con su contexto político, cultural y social en América Latina.

Esta publicación representa un gran aporte para los estudios de las culturas visuales desarrollados en español y desde nuestros contextos locales, ya que se incluye la traducción de textos originalmente escritos en inglés, pues las propias coordinadoras reconocen a los estudios de las culturas visuales anglosajonas como el sustrato del que emergieron estas investigaciones en Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y México. Una labor de traducción que no solamente se queda en el idioma o en el nivel del lenguaje, sino que se subraya, a través de los diversos textos como maniobras que traducen al lector otras visualidades del mirar cuando se estudian o analizan las imágenes en la historia del arte.

Desde una perspectiva descolonial de las prácticas artísticas podría decir que el libro *Culturas visuales desde América Latina* coreografía con una diversidad de cuerpos, voces y experiencias muy diversas, la *imagen escalofriante* con la que introducen las autoras el volumen. Parten de textos fundamentales para situar los estudios de la cultura visual y su vinculación con los estudios del performance como el de Esther Gabara o el de Christian León, para interpelar a los lectores desde los gestos, la visualidad y el poder. Operaciones que moviliza a la visualidad desde los territorios de la piel, de los poros y la epidermis de las prácticas artísticas presentadas en sus estudios de caso.

Las relaciones entre modernidad y colonialidad agrupan las voces de Sandra M. Szir, Josefina de la Maza, María Isabel Baldasarre, María José Esparza Liberal, Carolina Vanegas Carrasco, Georgina G. Gluzman y Belén Romero Caballero para indagar con sus textos sobre litografías, pintura, moda femenina y comercio, la construcción de la imagen indígena, así como las complicidades entre la botánica y el arte.

El libro incluye textos de Lorraine Leu, Iván Ruiz, Marcela Landazabal Mora, Jaime A. Géliga Quiñones, Fernanda Grigolin y María Laura Rosa, quienes abordan visualidades, feminismos y violencias en Brasil, México y el Caribe. Desde perspectivas que problematizan sobre las imágenes en la nota roja, la raza, el género, la coreografía del error y el poder de los testimonios en la práctica activista/artística.

Sobre las visualidades diaspóricas encontramos textos de Luis Vargas Santiago, Lawrence La Fountain-Stokes, Cristina Serna y Nina Hoechtl, quienes exploran desde la imagen zapatista a los imaginarios *queer*, la experiencia lesbiana puertorriqueña en Filadelfia, la Virgen de Guadalupe en el arte chicano y el nuevo teatro máximo de la raza. El libro cierra con el texto de Ana Díaz Álvarez y Nasheli Jiménez del Val dedicado a experiencias de las culturas visuales desde el aula en la UNAM.

El libro *Culturas visuales desde América Latina* es una invitación para que los lectores se adentren en encuadres de las imágenes para descuadrar las miradas y los imaginarios de la nación, del bienestar, de los cuerpos, de las prácticas artísticas y performativas. De alguna forma este libro nos muestra las contorsiones visuales que a través de las historiografías desde América Latina hacen de las imágenes en sentidos desbordados hacia su contexto político, cultural y social desde el que crean realidades.

Este volumen se sostiene en una constelación de marcas teóricas y visuales en torno a la clase social, la raza, los géneros, las sexualidades y las subjetividades, para intencionalmente subrayar su diferencia frente a la estética normativa que les ha suprimido como sujetos, sujetas y sujetxs. Los textos muestran en su escritura toda la fuerza de la irritación que causa para la estética normativa adentrarse en temáticas de las visualidades que brotan de los feminismos y violencias desde América Latina. Es así como los feminicidios, las violencias hacia las personas LGTTTIQ+ y lxs no binarixs, son marcas que lxs autorxs de este libro y sus coordinadoras Deborah Dorotinsky y Rían Lozano ponen en ebullición en las propias metodologías de investigación que el estudio de las imágenes aquí abordadas demanda.

EL MODELO BEAUX-ARTS Y LA ARQUITECTURA
EN AMÉRICA LATINA, 1870-1930.
TRANSFERENCIAS, INTERCAMBIOS Y PERSPECTIVAS
TRANSNACIONALES

Fernando Aliata y Eduardo Gentile (compiladores)

La Plata, Universidad Nacional de La Plata,
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2022.

512 páginas.

Edición digital: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/138879>

Amarí Peliowski

Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Santiago, Chile.

apeliowski@uchile.cl

El libro *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales* recoge conferencias y ponencias que formaron parte del congreso homónimo, celebrado en abril del 2019 en La Plata, Argentina. A pesar de su significativa extensión de más de 500 páginas, *solo* se trata de una selección de 5 conferencias y 18 ponencias de entre las más de 45 presentaciones en el congreso. La abundancia de contribuciones tanto al congreso como al libro da cuenta del interés que atrae un tema de historia de la arquitectura que, en virtud del título del volumen, pareciera ser muy acotado –a un período, a una región geográfica y a un modelo francés de enseñanza y práctica de la arquitectura–. Sin embargo, pronto se revela como un prisma a través del cual surgen interrogantes amplias sobre identidades regionales, culturas de producción arquitectónica y modos de hacer historia.

Desde la introducción escrita por los compiladores Fernando Aliata y Eduardo Gentile, se establece la vocación crítica y revisionista del volumen. Ahí se plantean como objetivos principales la examinación de la producción historiográfica anterior sobre el *beaux-arts* y el reposicionamiento de las historias regionales respecto de un relato mundial sobre la incipiente globalización económica y cultural del cambio de los siglos XIX al XX. Más allá de la orientación temática, también se propone la formulación de nuevas matrices de interpretación histórica para la

arquitectura de una región cuya posición geográfica y simbólica ha sido disputada constantemente. En este sentido, el volumen se emparenta y sitúa con respecto de una genealogía historiográfica latinoamericana que ha interrogado críticamente el paradigma difusionista centro-periferia y la pertinencia –o impertinencia– de las interpretaciones regionalistas. A esta historiografía han contribuido, desde la década de 1990 hasta autores como Marina Waisman, Sylvia Arango, Jorge Francisco Liernur, Claudia Shmidt o Fernando Luiz Lara, entre muchos otros. La compilación se ubica, de esta manera, como una pieza de continuidad y nuevas aperturas en una trayectoria historiográfica ya establecida.

Las conferencias que inauguran el libro sirven para situar contextualmente estos propósitos temáticos y teóricos, y aportan análisis en torno a cuatro objetos de distintas escalas en los cuales se puede leer la inscripción de transferencias e intercambios arquitectónicos transnacionales: en *los edificios*, de la mano de David Van Zanten que analiza, por medio de un caso de estudio particular, cómo el lenguaje beauxartiano tiene una vocación tanto arquitectónica como urbana; en *las personas*, en la conferencia de Marie-Laure Crosnier Leconte, que estudia la diáspora de arquitectos beauxartianos en el mundo y su rol en la configuración de un paradigma global; en *los medios*, en los capítulos respectivos de Jorge Francisco Liernur y Jean-Philippe Garric que analizan, el primero, la presencia de arquitectura americana en publicaciones europeas en el momento de transición epistemológica entre interpretaciones misticistas y científicas del mundo natural y cultural, y el segundo, las prácticas de dibujo arquitectónico como oportunidades de conservación y ruptura de la cultura beauxartiana; y en *la ciudad*, abordada por Leandro Losada en su revisión del rol del beaux-arts en la configuración de la hegemonía cultural de la élite bonaerense de cambio de siglo. Edificios, arquitectos, publicaciones, dibujos y cultura urbana son así puertas de entrada al fenómeno multidimensional de la conformación de un paradigma arquitectónico de carácter internacional.

Por su parte, las contribuciones de los ponentes, aportan a densificar estas capas de interpretación del *beaux-arts*, al abordar la condición polisémica de un término cuya interpretación varía entre su comprensión como una institución, como un estilo, como un modelo pedagógico o como un método de práctica arquitectónica. También se analizan las múltiples formas en las que se expresan las relaciones culturales entre las regiones europea y americana. Los textos abren preguntas acerca del carácter internacional del *beaux-arts* (en los capítulos de Crosnier Leconte y de Estelle Thibault), la difusión del modelo al exterior de la institución parisina (Guy Lambert), la alteración de las lógicas y costumbres beauxartianas fuera de Europa (Fernando Aliata y Marcelo

Renard), las distinciones entre importación y exportación del modelo (Julien Bastoen), la diferencia entre estilo y método (Cecilia Parera), las condiciones multifacética y adaptable del *beaux-arts* en su expresión latinoamericana (Claudia Shmidt), o el influjo de las necesidades y posibilidades locales en la adaptación del modelo en América Latina (Virginia Bonicatto y Magalí Franchino). Otros textos se plantean como llamados a cuestionar algunos supuestos historiográficos, como por ejemplo la necesidad de analizar la presencia del *beaux-arts* desde la noción de transferencia cultural y los influjos multidireccionales (Yolanda Muñoz), de considerar el sistema *beaux-artiano* desde su activación por una red de actores más que por arquitectos individuales (Heliana Angotti-Salgueiro), o de abordarlo no como un estilo ni como un método si no como una “técnica cultural” que enlaza humanos, no humanos, medios e ideas (David Sadighian).

Más allá de los alcances historiográficos, los capítulos abordan una serie de casos de estudio que pueden agruparse temáticamente entre aquellos que estudian las características y formas de difusión de la razón *beaux-artiana* (Lambert; Garric; Carlos Eduardo Comas); a los arquitectos como piezas clave en los tránsitos e intercambios transnacionales (Crosnier Leconte; Muñoz; Jorge Nudelman y Santiago Medero; Joseph R. Hartman; Eduardo Gentile); el descentramiento de las influencias *beaux-artianas* y las relaciones en red entre países como Argentina, Italia, Francia, Uruguay e Inglaterra (Aliata y Renard; Giovanna D’Amia; Silvana Daniela Basile); fenómenos sociales y culturales que determinan los paradigmas disciplinares como la enseñanza y la vida social urbana (Maria Lucia Bressan Pinheiro; Bonicatto y Franchino); o tipos edilicios específicos (Bastoen; Susana Cricelli y Rosana Obregón).

Con un corpus significativo de contribuciones y un diseño editorial que incorpora una cantidad muy apreciable de imágenes que enriquecen cada texto, no obstante se extraña una organización temática de los capítulos, cuyo orden presentado en el índice no pareciera responder a criterios temáticos o cronológicos, o ni siquiera alfabéticos. Para una obra que, sin dudas se transformará en un referente para el estudio de la historia de la arquitectura desde una perspectiva global, hubiera sido interesante desprender algunos ejes comunes a las contribuciones que ayuden a poner en diálogo la materia específica del compilado con otros temas de la historia de la arquitectura. Es notable, sí, que el índice demuestra una superación de la baja presencia femenina en la historia de la arquitectura que, como concluye Sylvia Arango en un estudio sobre la producción historiográfica latinoamericana, solo alcanzaba un 20% en 2009 (Arango, 2009). Este libro en cambio cuenta con una proporción casi perfectamente paritaria, con contribuciones de 13 historiadoras y

14 historiadores. La participación de autores provenientes de distintas ciudades y países, y radicados algunos de ellos en lugares distintos a los de su origen por movilidad institucional, demuestra además que la red intelectual que puede tejerse en torno a temáticas de arquitectura es cada vez más descentrada y desjerarquizada.

El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina es un libro que viene a fortalecer de manera significativa las iniciativas recientes de multiplicar polos y construir comunidades transnacionales que miren de manera renovada la historia de la arquitectura latinoamericana, como los talleres “Nuestro norte es el sur” organizados por Ana María León y Fernando Martínez Nespral al seno de la Global Architectural History Teaching Collaborative desde 2018, el grupo “América Latina” de la European Architectural History Network, o el reciente seminario internacional “Transferencias/Interferencias” (2020) y la consecuente publicación de actas (en prensa), organizado por Marianela Porraz, Andrés Ávila y Yolanda Muñoz, y que abordó las relaciones y circulación de modelos entre Francia y América Latina en los siglos XIX y XX. Este libro se posicionará sin duda como una obra de referencia para futuras generaciones de historiadores que esperen comprender y abrir nuevas interrogantes sobre las complejidades de los fenómenos arquitectónicos situados que son locales y globales a la vez.

Referencias bibliográficas

Arango, S. (2009). Una historiografía latinoamericana reciente sobre arquitectura y ciudad. *Diseño en síntesis*, 40-41(20), 32-43.

INTERCAMBIOS TRASANDINOS.
HISTORIAS DEL ARTE ENTRE ARGENTINA Y CHILE

Silvia Dolinko, Ana María Risco y Sebastián Vidal Valenzuela (eds.)
Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022.
502 pp.

Pamela Navarro Carreño

Universidad de Chile. Facultad de Artes. Museo de Arte Contemporáneo.
Santiago, Chile.
pamelanavarro@u.uchile.cl

El libro *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile* reúne los textos de diecinueve investigadores, algunos de los cuales fueron parte de los encuentros organizados entre el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado de Chile y la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES) de la Universidad Nacional de San Martín de Argentina, entre 2017 y 2018. Además, suma otras propuestas que abordan el cruce entre artistas, agentes e instituciones culturales argentinas y chilenas.

La publicación fue organizada en tres ejes temáticos: “Viajes y tránsitos”, “Poéticas y posicionamientos” y “Redes e instituciones”, sin embargo, cada investigación es un viaje que puede cautivar a quien aborde este libro desde cualquiera de sus dieciocho artículos.

Personalmente me acerqué a partir del segundo eje, pues la investigación de Silvia Dolinko fue base para la exposición que realizamos recientemente en Buenos Aires sobre la relación entre los artistas Edgardo Antonio Vigo y Guillermo Deisler. A partir de este texto es que abrí el portal que la publicación ofrece: un panorama amplio y actual de la historiografía del arte regional, que aborda historias de artistas e instituciones, como estudios visuales a partir de publicaciones de los siglos XIX y XX. Esto nos entrega y devela las particularidades de cada investigación en el abordaje de los temas y de las fuentes, la transversal puesta en valor de los archivos de arte y, una perspectiva de los sucesos y épocas que concitan mayor interés, y hasta coincidencias, en nuestros investigadores de un lado y otro de la cordillera. Se agradece la iniciativa de reunirlos y hacer posible acceder a sus trabajos.

Paso a reseñar brevemente cada intervención a partir del primer eje “Viajes y tránsitos”, al que entré mediante la investigación de Felipe Baeza. Desde la historia del grabado en Chile, el autor nos relata tres episodios de intercambios trasandinos, de la mano del grabador porteño Carlos Hermosilla, quien fundó y dirigió el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar desde 1939 y por más de tres décadas. Su gestión permitió promocionar tanto a los artistas viñamarinos de su taller en la Argentina como a sus colegas argentinos en Chile. El texto aborda también las tensiones políticas derivadas de las instituciones culturales chilenas vigentes en la primera mitad del siglo XX, y deja varias interrogantes acerca de la recepción de esta producción que invita a expandir la investigación.

Continuando con el grabado, Roxana Jorajuria nos trae el caso del grabador Víctor Delhez, quien en 1926 se traslada desde Bélgica a Buenos Aires. En la Argentina desarrolla un lenguaje moderno y una carrera ligada al taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo, a partir de 1939. Contó con la colaboración del artista Sergio Sergi y el escultor chileno Lorenzo Domínguez, quienes se unieron a esta institución de formación artística en la ciudad de Mendoza. Entre noviembre de 1937 y abril 1938, Delhez estuvo en Santiago de Chile, donde estrechó relaciones con varios artistas, por ejemplo, el grabador y pintor chileno Marco Bontá, maestro de Hermosilla y fundador del MAC de la Universidad de Chile, lo que la autora rastrea a través de los archivos personales de Delhez, de Lorenzo Domínguez y del escritor boliviano Fernando Díaz de Medina.

José de Nordenflycht estudia el tránsito y testimonio que durante cuarenta años aproximadamente (1920-1960) ciertos artistas, arquitectos y/o historiadores fueron plasmando en obras y en publicaciones, en ambos lados de la cordillera. Material que hoy resulta indispensable para estudiar los vestigios arquitectónicos hispanoamericanos y neocoloniales, con una perspectiva patrimonial. Entre ellos, destaco el caso de Martín Noel, arquitecto e investigador de la arquitectura hispánica en América, que entre sus obras se encuentra la casona que aloja al museo colonial Fernández Blanco en Buenos Aires, y, tras su paso por Chile, una casona construida que se encuentra en el Parque Forestal de Santiago.

Un texto que extrae de una larga investigación es el que presenta la historiadora del arte argentina Isabel Plante. Nutrido de datos bibliográficos y de análisis de obras, relata la estadía de la artista chilena Violeta Parra en Buenos Aires, en donde no solo graba un disco, sino que también realiza una exposición de sus arpilleras, todo esto a comienzo de la década de 1960. Conecta además este episodio con otros

sucesos de la vida de Violeta, tanto en Chile como en su significativo paso por Europa.

La investigadora Laura Malosetti Costa nos traslada a fines del siglo XIX, en búsqueda de los antecedentes de la creación del poema *Tabaré* del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, en cuya cruzada de vida recorre Uruguay, Chile y Argentina. En la historia del charrúa Tabaré se deja entrever la perspectiva sensible y ensalzadora del autor sobre los charrúas, así como el mestizaje en América, temática que la autora también reconoce en otros artistas de la época, como los pintores Juan Manuel Blanes y Raymond Quinsac Monvoisin.

Marta Penhos y Florencia Baliña, atienden la agencia de las imágenes a partir de la publicación *Narrative of the Surveying Voyage of his Majesty's Ship* de 1839. Esta publicación inglesa relata la expedición del bergantín Beagle por Tierra del Fuego, plasmando un imaginario sobre lo americano muy tamizado visualmente por las corrientes estéticas europeas de la época. Las autoras analizan cómo ha sido el desplazamiento y el uso de estas imágenes como recurso en obras contemporáneas, tanto chilenas como argentinas, que resitúan su problemática en este territorio austral.

En el segundo eje, “poéticas y posicionamientos”, y como adelantamos, el texto de Silvia Dolinko –quien es también editora de esta publicación– reconstruye la relación que establecieron los artistas Guillermo Deisler y Edgardo Antonio Vigo. Sus obras, gráficas y editoriales, resguardadas en dos importantes archivos, el Centro de Arte Experimental Vigo en la ciudad de La Plata y el Centro de Documentación de Artes Visuales (CEDOC-CNAC) de Santiago de Chile, fueron desarrolladas desde la década de 1960 en ciudades no capitales: Deisler desde Antofagasta (al norte de Chile) y, luego del exilio, desde Plovdiv (Bulgaria) y Halle (Alemania), mientras que Vigo desde la ciudad de La Plata. Desde ahí intercambiaron correspondencias, publicaciones, arte correo, afectos y visiones políticas. Además, a partir de sus obras sostuvieron a una gran red de poetas y artistas correistas de Latinoamérica, legado que se expande hasta hoy.

Desde la perspectiva feminista de la historia del arte, ampliamente desarrollada por Georgina Gluzman, su colaboración resulta un interesante análisis comparativo de las obras y trayectorias artísticas –formación, circulaciones y fortuna crítica– de la producción escultórica de la argentina Lola Mora y de la chilena Rebecca Matte, investigación que se nutre con fuentes historiográficas chilenas, por ejemplo, lo investigado por Gloria Cortés e Isabel Cruz, historiadoras del arte de mujeres en Chile de los siglos XIX y XX.

El relato de Cristina Rossi recorre los intercambios trasandinos de la mano de importantes artistas y colectivos de artistas relacionados

con la vanguardia latinoamericana de la primera y segunda mitad del siglo XX, arrancando con la relación entre el argentino Emilio Pettoruti y el chileno Hernán Gazmuri. Asimismo, transita por los colectivos de arte constructivista como Rectángulo y el Movimiento forma y espacio, ambos de Chile. Junto a ellos, pone en relación a los grupos de la vanguardia concreta rioplatense como el Grupo Madi y Asociación de Arte Concreto Invención, AACI, en Argentina, con sus embajadores argentinos en Chile: Ennio Iommi y Claudio Girola. Además mapea una serie de gestiones de asociatividad entre la institucionalidad cultural chilena y argentina, cuya difusión y circulación tuvieron distintas recepciones.

A partir de la pintura de Eugenio Dittborn y de Juan Domingo Dávila, Ana María Risco –quien es también editora de esta publicación–, revisa la inserción de algunos personajes populares provenientes de revistas argentinas y chilenas de la primera mitad del siglo XX: *Rico tipo* y *Topaze*. De la mano de los estudios visuales reconstruye muy acuciosamente la proveniencia de cada ilustración integrada a las obras analizadas, y asocia la operación crítica de los artistas a la proliferación de los medios masivos dedicados al entretenimiento que marcó a la clase media chilena en contextos de la transición a la democracia.

Agustín Díez Fischer revisa una exposición colectiva de los artistas chilenos Arturo Duclos, Eugenio Dittborn y Juan Domingo Dávila, realizada en 1991 en el Instituto de Cooperación Iberoamericano de Argentina. Internarse en este hito abre una compleja trama de análisis sobre la obra de Dávila de los noventas, en relación al contexto de circulación –Chile, Argentina, Australia–, sobre el discurso levantado por la teórica franco chilena Nelly Richard, que acompañó las exposiciones y, sobre el recurso de la “cita” que atravesaba las obras. El autor contribuye a actualizar la lectura sobre la repercusión de estos trabajos en contextos latinoamericanos y foráneos.

A través de la revisión y análisis de las obras de dos artistas contemporáneas: Liliana Moresca de Argentina y Ximena Zomosa de Chile, la historiadora del arte Sophie Halart analiza el aspecto material y “alquímico” de la obra de arte, a la vez de que releva desde el prisma de los estudios feministas, la temática de la maternidad en las obras de ambas artistas.

Mariana Marchesi abre el tercer y último de los ejes “Redes e Instituciones”. Su texto revisa relevantes hitos de la mano del Instituto de Arte Latinoamericano (IAL), organismo articulador de la acción cultural de la Universidad de Chile a principios de los setenta. Entre ellos, el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, que en 1972 reunió a intelectuales y artistas chilenos, argentinos y uruguayos para pensar la función del arte en un contexto de dictaduras latinoamericanas. También es destacable el cruce que vinculó a la gestora chilena Carmen

Waugh y al artista argentino Ernesto Deira. Ellos protagonizaron un cruce trasandino con la exposición de la serie *Identificaciones* que Deira exhibió por primera vez en la Galería de Carmen Waugh en Buenos Aires y posteriormente, en la Sala Universitaria de la Universidad de Chile, donde las obras sufrieron el devenir institucional de la intervención militar a partir de Septiembre de 1973.

En línea con la revisión de las redes conformadas en Latinoamérica entre los años sesenta y setenta, el texto de Soledad García profundiza en el episodio del encuentro que en Chile tuvieron Aldo Pellegrini, Mario Pedrosa y Miguel Rojas Mix, este último a cargo del mencionado IAL. En ese contexto revisa los coletazos de la exposición de Felipe Yuyo Noé en la Sala Universitaria, asimismo del evento de *Las 40 medidas de la Unidad Popular* realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, para abordar las reflexiones y contradicciones que se discutieron entonces acerca del papel del artista y del arte puesto al servicio del pueblo y de la revolución.

Sebastián Valenzuela Valdivia en su texto revisa los orígenes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) y la conformación de su colección, hito que es producto de la relación y colaboración entre diversos agentes culturales convocados por el brasilero Mario Pedrosa. Además, revisa la relación de Pedrosa con el argentino Jorge Glusberg como puente de la donación de obras de ciertos artistas, algunas truncas, pero que gracias al levantamiento del archivo documental, el autor puede elucubrar los devenires institucionales de esas acciones culturales colaborativas en los tempranos años setenta.

El texto de Viviana Usubiaga analiza la exposición *4 chilenos en Buenos Aires* que tuvo lugar en 1985: Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe. Su trabajo da cuenta del contexto de dictadura chilena de entonces y de la recuperación democrática en Argentina. Asimismo, analiza los catálogos y textos que acompañaron la muestra, a cargo de los críticos: Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés y Nelly Richard, quien fue organizadora en más de una ocasión de la circulación de los artistas identificados con la *Escena de Avanzada*. Contribuye a obtener otras repercusiones y a revisar cómo en alianza con el Centro de Arte y Comunicaciones (CAYC), el arte chileno tuvo una importante vitrina en tiempos de represión.

Para cerrar esta publicación, Sebastián Vidal Valenzuela –el tercer editor de *Intercambios Trasandinos*– propone un recorrido cuyo centro es la circulación de las obras del artista chileno Juan Downey, partiendo por Argentina y Chile, para expandirse en otros trabajos que circularon por el resto del continente. Es un ejercicio que permite además dar contexto a las colaboraciones que Downey tuvo con proyectos como *Hacia*

un perfil del Arte Latinoamericano impulsado por el CAYC, obras que, como mencionamos antes, se exhibieron en el MNBA de Chile 47 años después. Esta investigación que el autor realizó derivó posteriormente en concretar la exposición en el MNBA de Chile (2020), pero también fue posible exponerla de vuelta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (2022).

Estas investigaciones se han preocupado de descubrir y relevar la huella que han dejado los tránsitos y cruces trasandinos, que en el ámbito artístico y cultural exceden sin duda los que aquí se dan cita, por lo que no sólo abre una invitación a proponer nuevos vínculos, sino que también estimula a generar propuestas exhibidoras que permitan ampliar la circulación de estas historias en ambos países, lo que involucraría a nuevos agentes culturales para seguir construyendo nuevos intercambios trasandinos que solidifiquen este puente.

CARMELO ARDEN QUIN, EN LA TRAMA DEL ARTE CONSTRUCTIVO

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
23 de agosto al 20 de noviembre de 2022
curada por María Cristina Rossi

Luciana Cavagnola

Universidad Nacional de Tres de Febrero. Tres de Febrero, Argentina.
lucianacavagnola@gmail.com

La exposición *Carmelo Arden Quin, en la trama del arte constructivo* se desarrolló del 23 de Agosto al 20 de Noviembre de 2022 en el Museo Nacional de Bellas Artes. La curaduría estuvo a cargo de la doctora en Historia y Teoría del Arte, María Cristina Rossi. La muestra reunió un centenar de obras de Arden Quin y 63 pertenecientes a artistas ligados a su historia, a su visión o los proyectos que emprendió. La selección se constituyó con piezas provenientes del MNBA, MALBA, MACBA, MACLA y Museo Sívori, además del aporte de coleccionistas y del legado del artista.

Carmelo Arden Quin nació en 1913 en Rivera, Uruguay y falleció en 2010 en Francia. Esta muestra retrospectiva recorrió múltiples facetas de su trayectoria, como su participación en la revista *Arturo*, el *Movimiento Arte Concreto Invención*, el *Movimiento MADI*, el *Centre de Recherches et d'Études MADI*, la *Asociación de Arte Nuevo* y el *Movimiento MADI Internacional*. Se trata de un artista que ha sido reconocido principalmente por su desempeño artístico en la década de 1940 y tal como planteó el director del MNBA, Andrés Duprat, “aún se conoce poco sobre el impulso que, en la década de 1950, le dio al grupo *MADI* en la escena cultural francesa, así como sobre los desarrollos de *MADI internacional* desde mediados de los años 80” (MNBA, 2022, p. 11). En este caso, el corpus resultó innovador, ya que además de incluir los momentos más reconocidos de su obra, permitió la difusión de piezas e información que han sido menos abordadas con anterioridad. El valioso resultado pudo desplegarse en un lugar de gran circulación de visitantes, como el Museo Nacional de Bellas Artes.

Uno de los componentes más destacados de la exposición fue el relato curatorial que posicionaba al artista dentro de un universo de

nexos y agrupaciones. Cristina Rossi entendió a Arden Quin en el rol de catalizador de muchas de estas relaciones colaborativas. La hipótesis curatorial sostiene “que la visión integradora de este artista fue el motor que impulsó la construcción de una red que, al mismo tiempo, le permitió mantener la vitalidad de su propuesta” (MNAB, 2022, p. 13). Este enfoque se transmitió a través de un doble relato, que permitió acceder temporalmente a las etapas de su obra y comprenderlo además, dentro de los grupos que conformó y de las relaciones que construyó.

De esta manera, se acentuó el carácter plural y lúdico presente en la poética del artista. Según señala Rossi:

Para Arden Quin y los artistas *MADI* el arte debía ser plural y lúdico porque consideraban que el espectador podía tomar conciencia de sus propias capacidades creativas, a través de la participación en la conformación definitiva de la obra. Tanto su insistencia en el arte plural y lúdico como la convicción por el trabajo grupal fueron aportes medulares de Arden Quin para el arte y la cultura latinoamericana. (Rossi, 2022)

El montaje también promovió una perspectiva plural. Se establecieron espacios amplios, con plantas abiertas en cada sala, que favorecían el desplazamiento y la visualización de las obras de manera conjunta. El público podía entablar diversas conexiones entre las piezas de Arden Quin y las pertenecientes a otros autores. La disposición espacial permitía realizar cruces, alianzas o tensiones conceptuales y formales entre las obras. En este sentido, Didi-Huberman propuso que: “En esto debería consistir una exposición, en un ensayo basado en relaciones entre imágenes que en principio son infinitas, que pueden ser repensadas una y otra vez” (Didi-Huberman, 2011, p. 28). Es por ello, que puede decirse que el planteo expositivo generó un lugar de construcción de pensamiento a partir de la diversidad, un espacio de conocimiento de la obra de Arden Quin dentro de un profundo entretendido de colaboraciones.

La exhibición abarcó las salas 37 a 40 del primer piso del museo y el recorrido se caracterizó por la contundencia de la propuesta. En primer término, se ubicaron obras de Arden Quin en diálogo con piezas de Joaquín Torres García, relación que resultó de gran relevancia. Tal como lo explicó la curadora: “Desde 1935, entonces, Arden Quin abrió su horizonte hacia las ideas de vanguardia, y comprendió la importancia del trabajo grupal y la creación de sus propias revistas para la circulación de las ideas y propuestas estéticas” (MNAB, 2022, p. 13). Se trató de una visión que favoreció el desarrollo de *Arturo. Revista de artes abstractas*, en 1944, en la cual formó parte del comité de redacción.

En otro sector se expusieron piezas del *Movimiento Arte Concreto Invención* y las elaboradas dentro del grupo *MADI* que el artista creó junto a Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Esteban Eitler, Martín Blaszkó, entre otros y cuyos trabajos también tuvieron presencia en la exposición. Se pudieron observar obras caracterizadas por la utilización del marco recortado, colores planos y formas geométricas. Muchas poseían la capacidad de articulación, como las esculturas transformables o los *coplanales* (piezas móviles tridimensionales). Algunas obras de Arden Quin perforaban el soporte mediante orificios o lo curvaban, como en el caso de las pinturas a las que llamó *galbée* (figura 1).

El montaje se complementó con videos que contenían documentos y datos adicionales que permitían ampliar la información. Estas pantallas se colocaron sobre bases y a cierta distancia de las paredes, lo que brindaba comodidad al observador.

Resultó de importancia la exhibición de piezas gráficas, catálogos, documentos y proyectos editoriales en los cuales Arden Quin tuvo participación y que ayudaron a comprender las diversas facetas del artista. Además de la publicación *Arturo*, se expuso también la revista *Ailleurs* que fundó en 1963.

En otra de las salas se colocaron obras que Arden Quin creó después de radicarse en París, período marcado también por su relación con artistas europeos y latinoamericanos. En 1954 regresó a Buenos Aires, donde fundó la *Asociación Arte Nuevo* y, finalmente retornó a París. En la muestra se pudieron observar obras producidas por los integrantes del *Centre de Recherches et d'Études MADI* así como de la *Asociación de Arte Nuevo*. También se presentaron piezas realizadas por el *Movimiento MADI Internacional*, creado por Arden Quin según explicó Rossi:



FIGURA 1. Vista de sala. Exhibición Carmelo Arden Quin. *En la trama del Arte constructivo*. 2022. MNBA. Buenos Aires. Fotografía: MNBA

Con más de 70 años, volvió a relanzar el grupo, esta vez como un movimiento *MADI Internacional* que, sin abandonar la geometría y los formatos irregulares, incorporó las innovaciones de la tecnología, los intercambios con artistas de otras culturas y le imprimió un nuevo giro a la libertad creativa. (Rossi, 2022)

La exhibición de una gran cantidad de obras pertenecientes a integrantes de estas agrupaciones dieron cuenta de la trascendencia del pensamiento del artista (figura 2).

Un espacio sumamente interesante fue el dedicado a la *poesía móvil*, caracterizada por iniciativas en las que texto e imagen se complementaban en la transmisión del mensaje. Muchas obras incluían el uso del *collage*, la incorporación de diversos materiales o la tridimensión que daba lugar a poemas-objeto móviles y transformables. Las decisiones de montaje de estas piezas permitieron su correcta observación (figura 3).



FIGURA 2 Vista de sala. Exhibición Carmelo Arden Quin. En la trama del Arte constructivo. 2022. MNBA. Buenos Aires. Fotografía: MNBA



FIGURA 3 Carmelo Arden Quin. *Madigramme ONOUOUN*, s/f. Siete piezas de cartón, collage, tinta y grafito. (25 x 17 cm). Colección particular. Fotografía: MNBA

En el contexto de la muestra, se editó un libro catálogo de 344 páginas, con un diseño claro en la distribución del contenido, abundancia en textos teóricos y reproducción de obras con alta calidad fotográfica. Incluye también imágenes de documentos, manuscritos o piezas gráficas que resultan significativas, posee una cronología y la versión en inglés del material escrito.

El catálogo cuenta con las palabras de Andrés Duprat, quien realizó una breve presentación del artista y destacó la realización de la muestra. Por otra parte, María Cristina Rossi elaboró un texto sumamente detallado, que permite comprender la figura de Arden Quin desde diversos ángulos. Abarca aspectos de su vida, sus intereses, su pensamiento y sus creaciones. Es un recorrido por la historia y la obra del artista, en el cual hace foco además en la red de relaciones que propiciaron la conformación de los emprendimientos en los cuales participó. El escrito de Serge Lemoine da cuenta de la obra de Arden Quin, del contexto y de los diversos nexos establecidos con sus contemporáneos, mientras que el texto de Ornella Barisone se centra en los experimentos poéticos, para lo cual, estudia, desglosa y analiza diversas piezas.

Resulta interesante observar la manera en la que el libro mantiene la contundencia conceptual expresada por la muestra. Mediante un claro relato textual y visual aporta nuevas capas de sentido con valiosa información sobre el artista, su obra y su entorno.

Tanto la muestra como el libro-catálogo dieron cuenta de una mirada original y un planteo curatorial sólido, que propició una observación reflexiva de comunicación entre las obras y un espacio de construcción de pensamiento. El carácter plural y lúdico se desplegó a través de una multiplicidad de piezas y de una perspectiva integradora. La iniciativa evidenció el estudio minucioso de la trayectoria del artista y lo situó dentro de una trama de vínculos y agrupaciones que aportaron a la vez a su propia obra. Sin duda, se trató de una propuesta que permitió comprender de manera muy profunda y detallada a un artista fundamental como Carmelo Arden Quin.

Referencias bibliográficas

- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 16, 24-28.
- MNBA (2022). *Catálogo de exhibición Carmelo Arden Quin. En la trama del Arte constructivo*. Ministerio de Cultura de la Nación.
- Rossi, M. C. (2022). Entrevista para el portal del Ministerio de Cultura de la Nación. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cristina-rossi-para-arden-quin-el-arte-debia-ser-plural-y-ludico>

HOW TO BRÜCKE-MUSEUM: A LOOK BEHIND THE SCENES

Brücke-Museum, Berlin

15 October 2022 to 12 February 2023

Curated by Lisa Marei Schmidt and Elena Schroll

Céline Véronique Marten

Goethe University, Frankfurt, Germany

celine.marten@web.de

When people go to a museum to see an exhibition, artworks and exhibits are mounted on freshly painted walls or placed in elaborately designed exhibition architectures. They are informed in various texts about what is on display and, in the best case, leave the exhibition with new knowledge about the topic dealt with in the presentation. As a visitor, one rarely asks oneself why the objects are arranged the way they are, where the information conveyed comes from, or why a particular theme or artist is being examined in more detail. For the most part, it is accepted as it is - the reverence people have for the institution of the museum as the guardian of culture and the knowledge about this culture prevent critical questioning on the part of the public. It is even rarer for the visitors to consider who actually works in a museum and ensures that the exhibition rooms and objects on display are found in the way they are used to and to think about what kind of work the museum employees are confronted with on a daily basis. In recent years, however, some exhibition houses have been trying to make their work processes more transparent to the public. Visitors get more involved in the procedures of the museum staff and thus gain a better insight into the institution's work.

An impressive example of this was provided by the Brücke-Museum in Berlin in the fall/winter of 2022/2023 on the occasion of its 55th birthday. In the exhibition *How to Brücke-Museum: A Look behind the Scenes*, visitors were able to get an impression of the museum's operations and immerse themselves in the different areas of responsibility of the various museum employees.

The Brücke-Museum was opened in September 1967 and initiated by the artist Karl Schmidt-Rottluff - one of the founding members of the Expressionist artists' association *Brücke*, which was formed in Dresden in 1905. While donating some of his works to the state

of Berlin in the 1960s, he had asked the latter to establish a museum for the art of the artists' group. This is how the small museum at the Grunewald Forest in Berlin Dahlem came into being. It is the only institution in the world dedicated to the art of the artists of the *Brücke* à la Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein and Karl Schmidt-Rottluff. The museum concentrates on the examination of the art of the group as well as Expressionism in general, whereby the research and exhibition activities have meanwhile expanded. For example, contemporary artists are repeatedly invited to enter into a dialogue with the works of the *Brücke*. Recently the artist Małgorzata Mirga-Tas was able as Begitka-Romni to refer with her works to the often unreflected racist stereotypes against the Romnja community, which can also be found, for example, in the works of Otto Mueller and have solidified in our collective memory. Today, the museum houses around 5000 works, making it one of the largest collections of German Expressionism.

The exhibition introduced visitors to the cosmos of the institution with the history of the museum's founding and in doing so also reflected on the significance of its opening in what was then West Berlin. Then the collection of the institution was presented through some exemplary paintings and the viewers were able to learn how they came into the possession or care of the museum. Thereby the visitors could inform themselves on how individual the paths of an artwork can be from the artist's studio to the collection of an institution and what the difference is between a (permanent) loan, a donation, and an acquisition.





In further thematic units, different fields of museum tasks and related professions were presented. For example, the museum's provenance researcher, who investigates possible restitution cases, was introduced. Using a painting by Otto Mueller as an example, she explained how she went about her research into the whereabouts of the work during the Nazi era and its legitimacy in the museum's collection. The complexity of provenance research was demonstrated to the visitors in a very comprehensible way with the help of an interview between the intern and the provenance researcher, which was displayed in text form on the wall.

The work of the art mediators in the Outreach Department was presented using the example of the museum's *Various Answers* project - a digital, participatory, and experimental pilot project designed to help formulate and discuss new perspectives on selected paintings in the collection. Feminist or postcolonial aspects, for example, found their way into the debates regarding different ways of looking at, interpreting, and dealing with the artworks.

Other thematic units of the exhibition highlighted the importance of research, conservation and restoration as well as digitization of the artworks in the collection. Using the example of a few paintings, visitors were informed about the research questions currently being addressed by art historians at the museum and they were able to learn how the restorer responsible for the museum had recently proceeded in the restoration of a painting.

With the question "Who decides what is exhibited?" the profession of the curator was introduced. After a brief description of the areas

of responsibility and duties of a curator, each member of the museum team –technicians, interns, administrators, guardians, art educators, curators, etc.– was asked to choose a favorite work from the collection. Short texts informed the visitors about the reasons why a particular painting, wood cut, drawing etc. was chosen by the respective person as their favorite work of art. The wall on which these favorite works were mounted bore the signature of all those working at the museum and not just that of a single curator or curatorial team. In that way the profession of curating could be experienced from a very personal perspective, rather than focusing on the otherwise high scientific standards that this profession entails.

In general, the exhibition helped to introduce the public not only to the different departments and work processes of the institution, but also to present each individual employee in the corresponding thematic units, thus countering the anonymous identity of a museum as an omniscient guardian of culture with a very transparent and personal version of this type of institution. The visitors were given a glimpse behind the scenes and were enabled to become aware of the fact that behind every exhibition of cultural objects as well as the accompanying transfer of knowledge, there are people who have an individual approach to the subject and object under study, who try out different curatorial methods, who take decisions on what the visitors should see and learn and who can make “mistakes” in their decisions. An exhibition such as the one organized by the Brücke-Museum helps to reduce the reverence that visitors often have for the museum as an institution and turn the public into mature participants in the museum business. They can question and criticize the knowledge conveyed in museums, revising the established narratives that museum employees – primarily curators – have communicated to the public over decades. Such a development is desirable in view of a democratization of museums that continues to be called for. Exhibitions that inform about museum operations are one way to get the public more involved in what institutions are doing. However, this is a temporary format. It is important that museums act transparently at all times and establish themselves as places where the knowledge about our culture is researched and communicated by people working in a museum for people visiting a museum, but explored, discussed and revised together. Fortunately, some museums, such as the Brücke-Museum have provided lasting examples of this in recent years.

EL DORADO. UN TERRITORIO

Fundación Proa, Buenos Aires

1 de abril al 6 de agosto 2023

Idea y proyecto: Adriana Rosenberg

Investigación: Maite Paramio - Cecilia Jaime - Mayra Zolezzi

Cecilia Casablanca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de San Martín. Centro de investigaciones en

Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina

ccasablanca@unsam.edu.ar

En agosto pasado la Fundación Proa concluyó la exhibición *El Dorado. Un territorio* que invitaba a revisar la vigencia y resonancia del mito de El Dorado en América. Durante casi dos años esta institución, junto a la Americas Society de Nueva York y el Museo Amparo de México, se nuclearon en torno a un seminario de investigación dirigido por el historiador del arte Edward Sullivan, para reflexionar sobre la vigencia de esta narrativa en cada uno de sus lugares. Dada la multiplicidad de significaciones existentes en cada país, se resolvió no hacer una única exposición itinerante, sino conformar una constelación de imágenes, textos y obras que a lo largo del 2023 y 2024 se desarrollarán en cada uno de los espacios institucionales.

En la Argentina, a través de un conjunto de obras de artistas contemporáneos latinoamericanos Proa inició esta trilogía expositiva con enfoque en el concepto de *territorio* como una invitación a conocer y poner en valor la enorme pluralidad de bienes naturales existentes en América. De acuerdo con Adriana Rosenberg, directora de la fundación, la curaduría buscó partir de lo que definió como el “grado cero” del territorio que permitía tensionar la idea del paisaje presentado como desierto, para dar cuenta de la enorme diversidad de culturas y riquezas existentes. Concentrar la reflexión en los bienes naturales del continente –tales como metales, minerales y cultivos– no solo mostraba la enorme pluralidad y exuberancia de la geografía, sino que permitía una reflexión sobre los modos en que nuestros productos se insertaron y revolucionaron el orden mundial. Desde su perspectiva, transitar el territorio posibilitaba descubrir esos tesoros, al tiempo que obligaba a reconocer las masacres

implicadas en su explotación y la consecuente desaparición de muchas de las sociedades originarias que allí vivían (Rosenberg, 2023).

A lo largo de cuatro salas, el recorrido expositivo se iniciaba con la presentación del mito a partir de la llegada de los conquistadores. En ese marco un pequeño barco que había realizado Victor Grippo en su infancia se incorporaba a su obra *El Dorado – Huevo de oro* (1990/2023) dentro de una pecera vidriada, contenido en una burbuja rota de cristal encallada y se lo ponía en diálogo con la balsa de Clorindo Testa realizada para la obra *El espejito dorado* (1990). En el primer caso se trataba de una instalación intimista con un huevo de oro escondido aludiendo a la contemplación del espejo y los espejismos. En el otro, la remisión a las marcas en tierra que dejaba el conquistador al momento de pisar el continente. Sin embargo, la obra que completaba la sala de un modo inmersivo era la video instalación de la artista colombiana Carolina Caycedo llamada *Patrón Mono: Ríos libres, Pueblos vivos* (2018/2022). Esta obra nos sumergía en el río Cauca, ubicado en el departamento de Antioquia, una región actualmente afectada por la represa hidroeléctrica de Hidroituango, donde se superponen los conflictos armados y ambientales. Las represas tienen un papel primordial en el conjunto de su obra desde la que busca visibilizar el impacto social y ambiental que significa el aprovechamiento de los ríos para la generación de energía, considerando los cambios culturales que esto produce y la pérdida de saberes y prácticas ancestrales implicados.

En la sala siguiente se buscaba dar cuenta del estatuto del oro promovido desde diferentes filosofías y religiones del mundo, presentado como símbolo de divinidad y riqueza. En una atmósfera de recogimiento se hacía alusión a una variedad de soportes, técnicas y estilos utilizados en diversas piezas de arte realizadas para iglesias, catedrales y otros lugares de culto, así como en la elaboración de objetos litúrgicos cuya función era inspirar devoción y reverencia. Desde las culturas prehispánicas que utilizaban el dorado con fines rituales y ceremoniales, hasta las vestimentas religiosas usadas por sacerdotes cristianos o la presencia de santos dentro de vitrinas doradas a la hoja. En la sala podíamos ver una dalmática de origen español del siglo XVIII junto a una capa pluvial del siglo XIX. Ambas son parte de un mismo juego de vestiduras religiosas utilizadas por los clérigos durante las procesiones, dando cuenta de la importancia de la *performance* para el ejercicio del poder y la religión.

A partir del siglo XX algunos artistas abstractos exploraron en sus obras el uso del dorado como símbolo de la trascendencia. La ausencia de imágenes en las piezas monocromas permite una apreciación de la belleza del material y activa un fenómeno perceptivo que motiva el diálogo entre el exterior y el interior del espectador, y que da preeminencia

a la percepción del espacio y la luz. Desde una reivindicación de la dimensión espiritual de la experiencia artística, las obras de Mathias Goeritz se exhiben con una presencia brillante y luminosa que busca aludir a lo sagrado. Al tiempo que los cuadros trabajados en torno a la idea de palimpsesto por parte del joven mexicano Stefan Brüggenmann, incorpora palabras para cruzar la materialidad del texto con la plasticidad del lenguaje artístico. Como contrapartida de la permanente exposición informativa, el artista aspira a detener al visitante en la mera contemplación con el anclaje en una observación atenta de la materia y las posibilidades que brinda descifrar las palabras ocultas convertidas ahora en imágenes.

Pero tal vez lo más relevante de la sala lo constituye el diálogo que se establece entre las obras textiles de Leda Catunda y Olga de Amaral. En su obra *Eldorado II* (2018) Leda busca lo divino centrado en la sacralidad del agua como elemento fundamental de la existencia. El río como camino para llegar al oro y la idea de la felicidad se construye a partir de una trama textil que da soporte a toda la pieza, en una combinación de tela y pintura que brinda un cuerpo a sus producciones. La multiplicidad de capas construye un sólido blando que remite a la fragilidad del cuerpo y a una poética del vacío creada a partir de una superposición de escamas que parecen ir mutando. Dar al objeto un cuerpo propio, señala la artista, es brindarle algo de intimidad, un fragmento al que no podemos acceder con la sola mirada, lo que incentiva a pensar e imaginar diversas posibilidades sobre lo que se encuentra en su interior.

Por su parte, la artista colombiana Olga de Amaral, expone la instalación *Estelas* (2019) en una evocación a las piedras verticales que se encuentran en antiguos monumentos de culto, lápidas de piedra o tumbas trayendo a la sala las ideas de ritual, conmemoración y memoria. La artista se caracteriza por investigar las escalas y desafiar las prácticas del tejido tradicional en virtud de alcanzar piezas escultóricas donde la experiencia corporal se vuelve fundamental. En diálogo con esta premisa, en las alturas se encontraba la instalación colgante *Bateia* (2015) de la artista brasilera Laura Vinci que introducía el movimiento maquínico y la reflexión sobre la separación de los humanos y la naturaleza. Para contemplar la obra, el espectador debía inclinar su cabeza y mirar hacia arriba, en una actitud corporal que remite a la contemplación del sol, así como de imágenes sagradas en espacios religiosos.

En la sala tres se ingresaba al tema de la tierra y sus frutos a partir de la obra de Teresa Pereda *Habla la tierra – Territorio posible* (1993-2023) que consistía en un cúmulo de diversos colores y texturas de suelos extraídos de diferentes lugares del continente. Se trata de tierras que comenzó a recoger hace más de tres décadas, con las que construye una

mesa de reciprocidad entre todos aquellos que habitamos y conformamos este territorio americano. En el centro dibuja una cruz que puede ser mapuche, chamánica, andina o incluso católica, alrededor de la cual reparte las tierras en partes iguales a fin de dar cuenta de una totalidad que remite al deseo de encuentro y unidad. A su lado, con base en la escultura, la artista peruana Ximena Garrido Lecca tematiza la minería, las modificaciones obligadas por el progreso y la supervivencia de formas de vida ancestrales. A partir de confrontar en sus obras de cobre las técnicas antiguas con la producción industrial, hacía referencia a la relación entre la minería y el colonialismo, la ciencia y el artesanado, los procesos de racionalización de la naturaleza y la progresiva desaparición de las tradiciones que estos conllevan.

En torno a la zona andina se ubicaba la obra *Moscas* (2021-2023) del artista y orfebre boliviano Andrés Bedoya compuesta por setecientas moscas realizadas en plata a partir de la técnica de la cera perdida. La propuesta es una observación sobre la historia de la explotación de la plata en el Cerro Rico de Potosí, fuente incalculable de riqueza y devastación. A partir de la figura de la mosca, un insecto para muchos abyecto al que se suele espantar, construido con un material precioso de alta valoración social, genera una tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, el rechazo y la atracción. Con la pieza se busca hacer una referencia al auge y la decadencia de los ciclos económicos ligados a bienes naturales como el estaño, la plata y hoy el litio, cuestionando los sistemas de creencias a través de los cuales dirimimos las contradicciones que se generan entre la naturaleza y el progreso.

En sintonía con estas tensiones el artista colombiano Santiago Montoya busca abordar el concepto de valor en el encuentro entre Europa y América. Las preguntas sobre qué vale, cuánto vale y a qué costo se manifiestan a partir de tres esculturas producidas con el cacao cultivado por su familia. Entender los diferentes registros de valor entre el oro ansiado por los conquistadores y las semillas de cacao sagradas para los pueblos prehispánicos forman parte de sus intereses. En ese sentido en la pieza *Ruido blanco* (2019-2022) talla sobre mármol los ríos amazónicos en chocolate, donde pone en tensión materiales locales y piedras calizas importadas, e incorpora el sentido del olfato a la apreciación de sus obras.

También en plata se incluyeron piezas de la colección del Museo Fernández Blanco, tales como el *Tesorillo* o cofre de monedas provenientes de las ciudades de Potosí, Lima y Santiago de Chile; un juego de alas de plata perteneciente a una escultura de Santo Domingo de Guzmán y la *Caja coquera* del Alto Perú de fines del siglo XVIII, que daba cuenta de las restricciones en el uso de la coca impuestas

durante la colonia. Para remitirse al cultivo de la coca, las obras del artista boliviano Gastón Ugalde *Sudamérica* (2009-2022) y *Sudamérica II* (2009-2022) se presentan cargadas de referencias sociopolíticas. Los mapas continentales (uno de ellos invertido) realizados a partir de *collages* hechos con hojas de coca, remite al lugar de este cultivo en la cultura andina tanto en cuestiones vinculares como de sobrevivencia en contextos de gran altura. A su lado Betsabeé Romero exponía sus obras *Guerreros en cautiverio* (2008) y *Atropellando Maíz* (2014). Ambas remiten a la explotación del caucho –una de las principales materias primas en la historia de explotación colonial del continente– ya sea mediante la recuperación de una iconografía prehispánica dentro de grandes ruedas de camión o insertando la presencia del maíz en dibujos lineales. Es la exhibición del atropello y la velocidad propios de una cultura que supo arrasarse con las diversidades y la permanente reinscripción de las memorias que aún perviven.

Hacia el final del recorrido, la última sala presentaba de lleno la centralidad de los cultivos. A partir de la fotografía tomada por Martín Chambí y la presencia de la escultura dorada *Batata* (2017) realizada por Ivan Argote, se despliega la mesa con la obra de Víctor Grippo *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza - energía vegetal* (1977). Para este artista la papa posee una enorme capacidad simbólica asociada a la definición de conciencia y sus posibilidades expansivas. Implica además el cuestionamiento de la lógica de la ciencia occidental basada en criterios meramente racionalistas que descartan otros ámbitos de conocimiento. En respuesta Grippo pone en juego arte y ciencia para reivindicar la imaginación como instrumento idóneo de conocimiento. En diálogo con su trabajo, la obra de Florencia Sadir *Caminar sobre lo rojo* (2021) trae mediante dos fotografías analógicas prácticas populares de secado al sol de pimientos colorados vigentes en el noroeste argentino. El interés etnográfico por los conocimientos del pasado se reitera al otro lado de la sala, en la artista mexicana Tania Candiani que exhibe un conjunto de bordados en torno a la centralidad de la cochinilla en la economía del virreinato de la Nueva España. A partir de la pieza *Beneficios de la grana cochinilla*, del proyecto Cromática (2015) trabaja con técnicas ancestrales recuperando los tintes naturales usados en textiles a partir de este insecto criado en las hojas de nopal. Una vez muerto, su cuerpo produce un pigmento de color rojo intenso usado desde el siglo XV en Europa para el teñido de textiles y la creación de pigmentos.

Por último, la muestra concluye con la obra de Marta Minujín *El pago de la deuda externa argentina “el oro latinoamericano”* (1985) donde la artista realiza una *performance* en Nueva York junto a Andy Warhol, a quien en un acto simbólico le paga la deuda externa con choclos

americanos. La vigencia de la obra estremece y nos interpela sobre los ciclos de extractivismo y endeudamiento que se repiten desde la colonia hasta la actualidad. Reflexionar sobre la pervivencia de una matriz de pensamiento que sacrifica sus bienes naturales en pos de la acumulación y el consumo fueron algunos de los principales aportes de esta propuesta curatorial.

La Fundación Proa completó la iniciativa con una importante apuesta formativa a través de un coloquio internacional y un seminario a distancia donde brindaron conferencias investigadores como Gabriela Siracusano, Walter Mignolo, Marta Penhos y Jens Andermann, entre otros. Asimismo, la muestra fue acompañada con la publicación de un catálogo y la organización de un ciclo de visitas a cargo de artistas y críticos de arte.

Referencias bibliográficas

Rosenberg, A. (2023). *El Dorado. Un territorio*. Fundación Proa.

IV JORNADAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA Y GESTIÓN DE RIESGOS “PATRIMONIO EN RIESGO: AGENTES QUE LO AFECTAN”

Montevideo, Uruguay
26 al 28 de julio de 2023

María Laura Rosas

Universidad de la República Uruguay. Departamento Gestión y Planeamiento. Instituto de Información. Montevideo, Uruguay.
marialaura.rosas@fic.edu.uy

Del 26 al 28 de julio de 2023 se llevaron a cabo las *IV Jornadas de Conservación Preventiva y Gestión de Riesgos*, denominadas “Patrimonio en riesgo: agentes que lo afectan” y realizadas en la Facultad de Información y Comunicación (FIC), Montevideo, Uruguay.

Su organización estuvo a cargo del grupo de investigación en Conservación Preventiva y Gestión de Riesgos en el Patrimonio de la misma Facultad de la Universidad de la República de Uruguay.

Fueron declaradas de interés ministerial por el Ministerio de Educación y Cultura y de interés departamental por la Junta Departamental de Montevideo.

En 2023 se cumplieron 10 años de su primera edición, que en 2013 reunió a ciento cincuenta interesados. Las primeras jornadas se generaron ante la necesidad de instancias para el intercambio de experiencias y actividades de capacitación vinculadas a la conservación del patrimonio documental, sobre todo en soporte papel, e inexistentes al momento en el país. La segunda instancia se concretó en 2018 y congregó a más de doscientos participantes. Ambas fueron presenciales, mientras que, en el 2021 ante la pandemia se desarrollaron en la virtualidad, lo cual fue un éxito de participantes en línea y en vivo al superar los doscientos ochenta y con muchas visitas posteriores en Youtube.

Las *Jornadas* son de las pocas o la única instancia en Uruguay que reúne profesionales y trabajadores interesados en la conservación del patrimonio, además de que convoca a referentes en cada tema, invita conferencistas nacionales y extranjeros, y permite intercambiar conocimientos de calidad, así como divulgar el trabajo de cada uno con las ponencias y pósters. Este año, los conferencistas invitados fueron de

Argentina, Chile, Colombia, México y Uruguay, donde se presentaron trabajos de Latinoamérica, el Caribe y Europa.

En esta oportunidad y atendiendo la solicitud realizada por los participantes de las jornadas anteriores, quienes se manifestaron por la virtualidad, se realizaron en modalidad híbrida desde el Aula Magna de la FIC y con transmisión en vivo por el canal de Youtube de la Asociación Uruguaya de Archivólogos (AUA). Se inscribieron 979 personas, de las cuales un 10% se mantuvo en línea durante toda la actividad y otro 10% participó presencial. Es de destacar que, algunas de las conferencias recibieron más de mil visitas los días posteriores.

Una conferencia magistral dio inicio y fin a cada eje temático. Desde Argentina, la Arq. María del Pilar Salas comunicó su experiencia “Museos y espacios de reserva: la experiencia Re-Org Cono Sur 2023”, y para cerrar el eje Agentes físicos y químicos, la Q.F. Claudia Barra, de Uruguay, habló sobre “Agentes físicos y químicos de deterioro de bienes culturales: el desafío para la gestión de riesgos”. Desde Chile, en el eje Agentes biológicos y bioseguridad, el Dr. Yerko Andrés Quiral compartió el trabajo realizado sobre “Rescate y estabilización de la colección del artista Jose Venturelli: caos ambiental, material y funcional”. Se procuró que estuviera presente la salud de quienes realizan sus tareas con patrimonio en riesgo, aspirando a tener un mejor cuidado tanto del patrimonio como de las personas, por lo que la conferencia de cierre de este eje estuvo a cargo de la Mag. María Laura Rosas, cuyo planteo se refirió a “Tú salud está en riesgo: agentes que comprometen a los trabajadores del patrimonio”. Finalmente, el eje vandalismo, robo, disociación y catástrofes dio inicio con la conferencia de la Mag. Sara del Mar Castiblanco, de Colombia, “¿A qué le tenemos miedo? Patrimonio bibliográfico y documental en riesgo, más allá de lo que imaginamos”. Con la disertación “La alta movilidad del capital humano cómo un factor de riesgos a considerar”, del Mto. Fernando Osorio Alarcón desde México, se dio cierre esta edición.

Los trabajos expositivos y posters fueron presentados por profesionales de múltiples disciplinas e incluyeron variados soportes. Así mismo, se desarrollaron en la semana del encuentro talleres presenciales sobre: “Inundación en bibliotecas: técnicas de rescate documental” (Docente: Carolina Zoppi, Argentina); “Conservación textil: acercamiento a prácticas de intervención (Docente: Paula Larghero); “Valoración participativa para la gestión de riesgos. Nos cuidamos y cuidamos el patrimonio bibliográfico y documental”. (Docente: Sara del Mar Castiblanco, Colombia); y los talleres virtuales: “Modelo de Gestión de Colecciones Fotográficas y Audiovisuales” (Docente: Fernando Osorio Alarcón, México); “Biodeterioro sobre Papel”, “Remoción de Cintas

Autoadhesivas, “Conservación preventiva y primeros tratamientos de Restauración para material documental en Archivos” (Docente: Melina Riabis, Argentina).

Desde la organización de este encuentro se pensó en un formato gratuito y de carácter híbrido, con el cometido de mayor alcance y visibilidad. Por esa razón, se puso mucho énfasis en el trabajo en las redes sociales, para tender puentes, crear vínculos entre los participantes y aunar a los profesionales de distintas áreas con intereses comunes. El denominador común de todos los países participantes es la invisibilidad profesional. Sin embargo, este intercambio no solo busca generar conocimientos, sino también pensar redes latinoamericanas de trabajo con las experiencias en la vida real que tenemos frente a otras latitudes. Si bien es necesario profundizar en los saberes académicos, también se anhela la concientización a un mayor nivel, acerca de la importancia de la conservación del patrimonio para futuras generaciones y los profesionales que intervienen en ello, mediante una comunicación efectiva.

Quienes desarrollan su quehacer en estas áreas, suelen ser silenciosos, y muchas veces no buscan oportunidades donde compartir sus experiencias, sean exitosas o no. Creemos que estas instancias son fructíferas y de interés no solo para la creación de conocimiento, sino también, para valorar y visibilizar las profesiones involucradas, además del trabajo a largo plazo que existe detrás de ellas, para conservar nuestra memoria: el patrimonio de todos.

Los integrantes del grupo de investigación, responsable de la organización del evento fueron: la Mag. María Laura Rosas, Mag. Alejandra Gamas, Mag. Fabián Hernández, Lic. Sabrina Polanco y el Lic. Emiliano Patetta. Colaboraron los días del encuentro: las Bachilleres en Archivología Marcia Gutierrez, Paola Mordecki, Natalia Pérez y Lorena Ramos.¹

¹ Sus medios de contacto son los siguientes:
jornadasconservacion@fic.edu.uy / conservacionpreventiva@fic.edu.uy
<https://fic.edu.uy/grupo/conservacion-y-gestion-de-riesgos-en-el-patrimonio-csic-882227>
<https://www.youtube.com/@asociacionuruguayadearchiv6365>

