



ISSN 2362 - 2652

Cultura en Red
Museos territoriales

Año VI, Volumen 9, Julio 2021

En línea desde 6 de diciembre 2015. UNIRIO –Electrónico ISSN 2362 – 2652
<http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

AUTORIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO
CUARTO

Rector

Prof. Roberto Rovere

Vicerrector

Prof. Jorge González

Secretario General

Prof. Enrique Bergamo

Secretaria Académica

Prof. Ana Vogliotti

Secretario de Ciencia y Técnica

Juan Miguel Marioli

Secretario de Trabajo

Prof. Jorge Martínez

Secretario de Extensión y Desarrollo

Prof. Pedro Ducanto

Secretario Económico

Prof. José Luis Tobares

Secretario de Bienestar

Prof. Fernando Moyano

Secretario de Coordinación Técnica y Servicios

Prof. Juan Carlos Amatti

Secretario de Planeamiento y Relaciones Institucionales

Prof. Jorge Guazzone

Secretaria de Posgrado

Prof. Melina Talano



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Decano

Prof. Fabio Dandrea

Vice Decana

Prof. Diana Sigal

Secretaria Académica

Prof. Silvina Barroso

Secretario Técnico

Prof. Cristian Santos

Secretaria de Investigaciones

Prof. Adriana Bono

Secretaria de Posgrado

Prof. María Inés Valsecchi

Secretario de Extensión

Prof. César Quiroga

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Director

Prof. Flavio Ribero

Vice Directora

Prof. Marina Spinetta





Uni.Tres primeras letras de “Universidad”. Uso popular muy nuestro; la Uni. Universidad del latín “universitas” (personas dedicadas al ocio del saber), se contextualiza para nosotros en nuestro anclaje territorial y en la concepción de conocimientos y saberes construidos y compartidos socialmente.

El río.Celeste y Naranja. El agua y la arena de nuestro Río Cuarto en constante confluencia y devenir.

La gota.El acento y el impacto visual: agua en un movimiento de vuelo libre de un “nosotros”. Conocimiento que circula y calma la sed.

Consejo Editorial

Facultad de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales

Prof. Sandra Miskoski

Facultad de Ciencias Económicas

Prof. Nancy Scattolini y Prof. Silvia Cabrera

Facultad de Agronomía y Veterinaria

Prof. Laura Ugnia y Prof. Mercedes Ibañez

Facultad de Ciencias Humanas

Prof. Gabriel Carini

Facultad de Ingeniería

Prof. Marcelo Alcoba

Biblioteca Central Juan Filloy

Bibl. Claudia Rodríguez y Bibl. Mónica Torreta

Secretaría Académica

Prof. Ana Vogliotti y Prof. José Di Marco

Equipo Editorial

Secretaria Académica

Ana Vogliotti

Director

José Di Marco

Equipo

José Luis Ammann, Daila Prado, Maximiliano Brito, Ana Carolina Savino, Soledad Zanatta, Daniel Ferniot, Roberto Guardia y Lara Oviedo

**REVISTA CULTURA EN RED – UNIRÍO – UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO
CUARTO
ISSN: 2362-2652**

Laboratorio - Reserva de Arqueología, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto. Enlace ruta 36 km 601 - 5800 – Río Cuarto, Argentina.

Convoca a publicar contribuciones originales focalizadas en el Patrimonio y Políticas Culturales y sus problemáticas contemporáneas. Los artículos tienen arbitraje académico.

DIRECCIÓN

Ana María Rocchietti

Yanina Aguilar

María Virginia Ferro

JEFE DE REDACCIÓN

Flavio Ribero

SECRETARÍA

Melania Lambri

COMITÉ EDITORIAL

Alicia Lodeserto

Gustavo Zocco

Daniela Wagner

SECCIONES

Pueblos Originarios

Patrimonio cultural

Sitios arqueológicos sudamericanos

Antropología

Historia

ASISTENTE DE EDICIÓN:

Oscar Basualdo

COLABORADORES

Denis Reinoso

Luis Alaniz

Cecilia Vilches



CONSEJO CIENTÍFICO

Yoli Martini
Universidad Nacional de Río Cuarto
Daniel Schávelzon
Universidad de Buenos Aires
Fernando Oliva
Universidad Nacional de Rosario
Mónica Patricia Valentini
Universidad Nacional de Rosario
Nélida de Grandis
Universidad Nacional de Rosario
Mirta Bonnin
Universidad Nacional de Córdoba
Roxana Cattáneo
Universidad Nacional de Córdoba
Liliana Barela
Secretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Leonel Cabrera
Universidad de la República, Uruguay
César Gálvez Mora
Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad – Trujillo - Perú
Juan Castañeda Murga
Universidad Nacional de Trujillo, Perú
Irene Dosztal
Universidad Nacional de Rosario
Fátima Solomita Banfi
Universidad Nacional de Rosario
Eduardo Escudero
Universidad Nacional de Río Cuarto
Gabriel Carini
Universidad Nacional de Río Cuarto
Martín Gentinetta
Universidad Nacional de Río Cuarto
María Virginia Quiroga
Universidad Nacional de Río Cuarto

.....
.....

Índice General

10. NOTA A LOS LECTORES

11. EDITORIAL

12. SOCIEDAD Y CULTURA: ¿TIENEN LOS MUSEOS SU LUGAR EN EL MUNDO?

Marcelo Fagiano

18. PERSPECTIVAS SITUACIONALES DE LOS PÚBLICOS EN LOS MUSEOS

Yanina Aguilar

43. LA COMPLEJIDAD EN LA GESTIÓN DE LOS MUSEOS

Y LOS PERFILES PROFESIONALES NECESARIOS Y/O POSIBLES

Marcelo Jorge Carignano y María Verónica Márquez

65. ACHIRAS HISTÓRICA: ARQUEOLOGÍA, MUSEOS E INTERPRETACIÓN CULTURAL

Ana Rocchietti

95. USINA CULTURAL (UNVM-VILLA MARÍA. CÓRDOBA). UNA PROPUESTA DE GESTIÓN CULTURAL DE PATRIMONIO INMATERIAL. EL PASO A LA VIRTUALIDAD

María Laura Gili

111. PUESTA EN VALOR DE UNA COLECCIÓN TEXTIL EN EL MUSEO DE LA ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA, FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA

Mónica Patricia Valentini, Diana Sandra Tamburini, Claudia Graneros y Liliana Leiva

125. GESTIÓN PATRIMONIAL E ITINERARIOS CULTURALES EN UN TRAYECTO DEL CAMINO DE POSTAS (SUR DE SANTA FE). EL CASO DE CARMEN DEL SAUCE

Fátima Solomita Banfi

147. MUSEOLOGÍA DE SABORES PERUANOS EN BUENOS AIRES: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL HECHO MUESTRA MUSEAL

Ariel Guillermo Ponce

168.. SECCIÓN SITIOS ARQUEOLÓGICOS SUDAMERICANOS:

CERRO INTIHUASI

Flavio Ribero

172. NORMAS

174. ÉTICA

NOTA A LOS LECTORES

Cultura en Red es una revista de periodicidad anual dedicada a las temáticas implicadas en la Cultura y en las Políticas de la Cultura: las ciudades sudamericanas y sus patrimonios culturales, la evolución del patrimonio tangible en contextos nacionales sudamericanos, Arqueología, Historia, Artes populares, Experiencias interculturales, Culturas, Desarrollo Humano y ambiental y Territorios y Paisajes. Perteneció a la RED UNIVERSITARIA DE ESTUDIOS INTEGRADOS SOBRE PAISAJES SUDAMERICANOS



Cultura en Red Año V, Volumen 8, 2020, Pp: 175.

En línea desde 6 de diciembre 2015. UNIRIO –Electrónico ISSN 2362 – 2652

<http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/>

Creative Commons, Reconocimiento no comercial, compartir igual 4.0, Internacional,
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Publicación de Laboratorio Reserva de Arqueología, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto – Cubículo J8, Ruta 36, Km 601 – 5800, Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina. UNIRIO.



EDITORIAL

IN MEMORIAM MARCELO CARIGNANO

Culminó el VIII Simposio Cultura en Red en sala virtual, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, celebratorio del primer año del MUSEO VIRTUAL CAMPUS. El eje del temario fueron los Museos Territoriales, es decir, aquellos museos locales, insertos en una fracción de su región y con problemáticas relacionadas con sus públicos propios y foráneos. El recorrido experto de los equipos museales invitados fue el siguiente:

- Complejidad en la gestión de los museos y profesionales.
- Gestión del patrimonio inmaterial
- Museos en situación de pandemia
- Orígenes y evolución del Museo de Alpa Corral
- Gestión de itinerarios culturales en Carmen del Sauce, Provincia de Santa Fe.
- ¿Tienen los museos un lugar en el mundo?
- Museología en el Centro de Investigaciones Precolombinas (ISPJVG, CABA).
- La re-significación de la educación patrimonial en contextos de pandemia.
- Museos y Archivos como dispositivos educativos.
- Museo Virtual CAMPUS
- Puesta en valor de una colección textil. Museo Escuela de Antropología, UNR.
- Experiencia Museo en la virtualidad.
- Parque Arqueológico Otongasta.
- Museo del Desierto y Casa de los Oribe. Achiras, Provincia de Córdoba.

La experiencia fue muy positiva porque permitió reconocer una categoría especial de museos y sus problemas a la hora de la convocatoria de públicos.

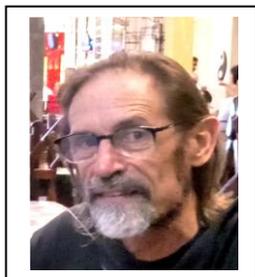
La exposición y discusión de los casos originó el presente número de la Revista.

Lamentamos el prematuro fallecimiento de uno de sus autores.

Ana Rocchietti

SOCIEDAD Y CULTURA: ¿TIENEN LOS MUSEOS SU LUGAR EN EL MUNDO?

Marcelo Fagiano
Departamento de Geología,
Facultad de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y
Naturales,
Universidad Nacional de Río Cuarto.
<https://orcid.org/0000-0001-8412-4622>
mfagiano@exa.unrc.edu.ar



Resumen

Sobre la base de una breve experiencia de gestión y bajo el interrogante del título, se indaga sobre el vínculo existente entre museos y territorios, su significado e importancia en nuestra sociedad junto a las políticas culturales vigentes. Se plantean estrategias a diseñar y se esbozan los desafíos a los cuales estos espacios se enfrentan. En una sociedad de un país periférico latinoamericano y frente a las

carencias y debilidades estructurales que se arrastran y padecen, ¿es coherente que la inversión cultural sea el vagón de cola del gasto público?

Palabras clave: museos y territorio; sociedad y cultura; políticas culturales; gasto público.

Abstract

Based on a brief management experience and under the question of the title, it investigates the link between museums and territories, their meaning and importance in our society together with current cultural policies. Strategies to be designed are proposed and the challenges that these spaces face are outlined. In a society of a peripheral Latin American country and in the face of the structural deficiencies and weaknesses that drag and suffer, is it coherent that cultural investment is the tail wagon of public spending?

Keywords: museums and territory; society and culture; cultural policies; public spending.

A manera de prólogo: territorio planetario

¡Cuánta humanidad almacenada en la memoria neuronal del presente vivo, en la

enciclopedia del pensamiento, el arte, costumbres y tradiciones, en las sosegadas religiones y en la vertiginosa ciencia!, ...diría el poeta argentino Edgar Bayley: “es infinita esta riqueza abandonada”.

También pasaron, entre el espinazo del cielo y de la tierra, dos guerras mundiales, el burbujeo de Chernóbil con sus átomos danzantes, se cayeron muros, se levantaron otros, siempre la guerra calentando algún costado del planeta, fue decretado el fin de la historia, el gemelo imperalismo cayó herido por pájaros de fuego, un pensador preparó un trago largo para la sociedad del cansancio, Fukushima derramó su impalpable espanto. Tiempos de calentamiento global generando escafofríos y este año una Pandemia...

Han pasado mortales proezas e infinitas esperanzas para que todavía, en nuestras manos, tiemble el sentido de la vida... quién pudiera creernos capaces, por tanto: genocidios y sinfonías, en lo más alto, en lo más bajo... de la escala humana.

¿Tienen los museos su lugar en el mundo?

En 1946 se funda en París el Consejo Internacional de Museos (ICOM); en el año 1958 se crea en Buenos Aires el Co-

mité Argentino de Museos; 1977: el ICOM mira hacia la periferia y manifiesta: “...se prevé apoyar a los países en vías de desarrollo en Asia, África y América latina...”. y, año 1983: se aprueba en París el estatuto presentado, por nosotros, al consejo Consultivo del ICOM. De esa manera queda constituido el Comité Argentino del ICOM. Año donde los argentinos recuperamos la democracia, luego del terrorismo de estado que padecemos como sociedad por el golpe eclesiástico-cívico-militar de 1976. Ese mismo año, el Comité Argentino del ICOM, forma parte del Comité organizador de una reunión realizada en Caracas; allí se discutió “La problemática museística Latinoamericana”, con la presencia de los Comités de ICOM de Brasil, Cuba, República Dominicana, México y Venezuela...y así, podríamos seguir enumerando encuentros e intercambios hasta nuestros días, citando temáticas, su recopilación en revistas y diversas publicaciones. ¡Casi cuatro décadas de democracia ininterrumpida! Museos que se abren y cierran. Se visitan y dejan de visitar ¡Cuántas experiencias y producción de material teórico vinculado a la museología! Una permanente discusión, entre tantas, en torno a responder a una frase: ¿Qué es un museo? Inagotable,

vigente e inquietante conflicto que se renueva debido a los vertiginosos cambios de finales del siglo XX y comienzo del XXI. Aún está pendiente de votación, en el ICOM, la nueva definición de museos¹.

Un paréntesis, había manifestado el ICOM en el año 1977: "...apoyar a los países en vías de desarrollo..."; es por eso que recuerdo las palabras del querido y admirado Eduardo Galeano para no perder de vista ese calificativo que nos regala el primer mundo. Dice el uruguayo:

"El subdesarrollo no es una etapa en el camino del desarrollo, no estamos viendo la infancia del desarrollo. El subdesarrollo es el resultado histórico del desarrollo ajeno. Una historia que ya para América, tiene cinco siglos de edad, durante los cuales, América Latina en general ha estado trabajando para el desarrollo ajeno. Ha estado contribuyendo con su pobreza a la riqueza de otros. No hay en el mundo, ninguna riqueza que sea inocente, porque de algún modo son todas riquezas que han resultado de un proceso histórico de estafa colosal."²

Sociedad y cultura

Pintemos un poco nuestro territorio nacional, la porción sur del continente latinoamericano: Argentina, superficie de un inmenso caudal de bienes naturales, extensos suelos de fertilidad...minerales, petróleo, gas, fecunda plataforma marina, amplios reservorios de agua sumado esto a su gran riqueza: nuestra diversidad cultural.

En el contexto local: qué podríamos decir de la transformación de aquellos "...cuatro ranchos y un convento y una virgen que te cuida Villa Heroica del desierto..."³, rancharío situado en la frontera que separaba civilización de barbarie, el salvajismo disperso en un desierto inventado, ¿Era imprescindible conquistarlo?, ¿Debíamos transformarlo en ganancia territorial para construir una nación?, ¿Había otras opciones?

Mucha historia para pensar sobre la identidad riocuartense...

En la actualidad nuestra sociedad está inmersa en un riquísimo y efervescente debate sobre distintos temas sobre cultura y género, pueblos originarios y sus descendientes, problemáticas socio-ambientales, por nombrar solo algunos, aspectos que no pueden estar ausentes en los museos, sea la que sea su temática específica: arte, historia, ciencia o tecno-

logía. Habitar críticamente el territorio de pertenencia significa dejar entrar e invitar a los debates de actualidad, que los acontecimientos sociales emergentes se integren, de diferentes maneras, a las actividades propias de los museos.

Nuestro lugar en el mundo es nuestro territorio; por lo tanto, para que los museos encuentren su “lugar” debemos pensarlos desde nuestro sitio en un diálogo fraterno con la diversidad de voces que lo habitan.

Entonces, cuando decimos museos, no es ya su edificio mantenido o derruido aislado de contexto, o el espacio virtual como el Museo Campus de la UNRC; son las personas que lo habitan, la sociedad que lo contiene, quienes los visitan... Si se los quiere mantener vivos o resucitados, no es suficiente el voluntarismo junto o las buenas intenciones de quienes lo están dirigiendo o coordinando; hacen falta decisiones políticas, valorar la cultura con objetivos que trasciendan temporalmente los mandatos democráticos de cada gobierno, pensar la cultura como un capital que se debe proteger y alimentar. Brindar la posibilidad de formación constante del personal de los museos, revisar sus narrativas y prácticas. Hay un solo camino: presupuesto en acción para todos

sus actores, funcionamiento de sus diferentes áreas: conservación, investigación, educación, comunicación...de otra manera son sólo fachadas que pueden servir, momentáneamente, a la gestión elegida para un período. ¿Podemos crear, por ejemplo, contenidos audiovisuales de calidad, sin la conformación y apoyo de equipos técnicos?, ¿Manejo adecuado y creativo de redes sociales?, ¿Disponer de personal formado para cada área?, ¿Contactar con guardianes de sala capacitados? Estamos inmersos en una trampa: las gestiones deben hacer y mostrar para no ser denostados por los opositores. Debemos apostar a políticas de estado más dinámicas en el tiempo, sólidas y contundentes. Aún tenemos pendiente pensar qué ciudad queremos y, en ese perfil, decidir qué lugar se le asigna a la cultura y, en ella, a los museos.

Hay muchos aspectos a resolver aún... después en el análisis de las prioridades que tenemos como sociedad, junto a todas las carencias estructurales que arrastramos históricamente, se pondrá en la balanza su viabilidad.

¿Es coherente que la inversión en cultura sea el vagón de cola del gasto público?

Soy testigo de los esfuerzos que se realizan para gestionar recursos y la dificultad que se encuentra en ese camino. Casi siempre presupuestos insuficientes. Sabemos que los contextos financieros de las gestiones municipales son complejos. Ni hablar de los problemas económicos en los que hoy estamos inmersos como país. Tampoco decir que nada se hace, porque dentro de la precaria situación no se deja de construir, a fuerza de tesón y voluntad de la comunidad de los trabajadores de la cultura, concretándose acciones, a veces, más o menos exitosas que logran perpetuarse en el tiempo produciéndose lo pretendido: la apropiación por parte de la sociedad.

Hay que reforzar la planta de personal y su estructura, así como poblar las áreas de los museos de equipos interdisciplinarios y abordar una capacitación continua. A los trabajadores de cultura no les falta creatividad; lo que no está disponible son recursos adecuados para funcionar con normalidad, creciendo y construyendo sobre la propia experiencia. Ampliar las capacidades y posibilidades de los trabajadores de la cultura es el mejor camino para potenciar estos espacios, mantenerlos como un ser vital que habita el territo-

rio, respira, se muestra, desafía y dan ganas de conocer e interpelarlo.

Mientras tanto, si la inversión destinada a cultura es insuficiente, seguiremos teorizando sobre fértiles posibilidades sin llegar a materializarlas.

Si aspiramos que la cultura, junto a su diversidad de expresiones artísticas, sea un motor para verdaderas transformaciones sociales, el eje de inversión cultural debe ser otro; dentro de ese marco los museos no son una excepción.

Tampoco le podemos atribuir a ellos el papel de los quijotes para arremeter contra impasibles molinos del peyorativamente llamado subdesarrollo.

Si el lugar en el mundo es nuestro territorio, ¿Tienen hoy, nuestros museos, merecido ese espacio?, ¿Qué piensan ustedes?

Notas

¹Historia del ICOM. Recuperado de: <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom/>

²Eduardo Galeano. El Subdesarrollo es el Resultado Histórico del Desarrollo Ajeno. Blog de Jenniffer Barrera. Recuperado de: <https://reflexionesypolitica.wordpress.com/2014/10/12/eduardo-galeano-el->

subdesarrollo-es-el-resultado-historico-
del-desarrollo-ajeno/

³ Villa Heroica de Jorge Torre Vélez (le-
tra y música). Espacio Latino.

Recuperado de:

[http://letras-
uruay.espaciolatino.com/aaa/tyrrell_eduar
do/villa_heroica.htm](http://letras-
uruay.espaciolatino.com/aaa/tyrrell_eduar
do/villa_heroica.htm)

Referencias bibliográficas

Bayley, E. (2011). *Poesía completa*. Bue-
nos Aires: Turkestán.

Recibido: 29 de marzo de 2021.

Aceptado: 25 de junio de 2021.

PERSPECTIVAS SITUACIONALES DE LOS PÚBLICOS EN LOS MUSEOS

Yanina Valeria Aguilar

Laboratorio-Reserva de Arqueología,

Facultad de Ciencias Humanas,

Universidad Nacional de Río Cuarto

<https://orcid.org/0000-0003-3931-2872>

yaninavaleria38aguilar@gmail.com



Resumen

La definición de públicos abarca un campo mucho más amplio que no solo se limita al contexto museístico, ya que el museo no ha dejado de diversificarse en distintos campos disciplinares para poder adaptarse a las coyunturas de su tiempo. Por lo tanto, en este trabajo, “públicos” adopta una perspectiva tanto museológica como sociológica que lo estructura en su argumentación. Con esa guía conceptual, explora las implicaciones que surgen cuando se analiza el problema del destino y función de los museos en un nivel micro-sociológico (los museos locales), es-

perando que en él emerjan sus características, pero también un pronóstico sobre su posibilidad de seguir existiendo.

Nos proponemos presentar diversas perspectivas situacionales de los públicos en los museos y discutir los escenarios posibles en los que se pueden colocar, adoptando el resultado de un proceso comunicacional y sus implicaciones.

Palabras clave: públicos; museos; posmodernidad; construcción de públicos; museos locales.

Abstract

The definition of audiences covers a much broader field that is not only limited to the museum context, since the museum has not stopped diversifying in order to adapt to the circumstances of its time. Therefore, in this work, "publics" adopt both a museological and a sociological perspective that structures it in its argument. With this conceptual guide, he explores the implications that arise when the problem of the fate and function of museums is analyzed at a micro-sociological level (local museums), hoping that their characteristics will emerge but also a fo-

recast about their possibility of continuing to exist.

We propose to present various situational perspectives of the public in museums and discuss the possible scenarios in which they can be placed, adopting the result of a communicational process and its implications.

Keywords: publics; museums; postmodernity; construction of publics; local museums.

Introducción

Este trabajo ha considerado realizar una revisión teórica sobre el interés museológico, desde diferentes perspectivas, situando el museo en la era de la comunicación. Esta institución cultural, tradicionalmente proyectada como un reservorio y exposición de colecciones de diferente carácter -arte, paleontología (siempre son los más atractivos), tecnología, historia, biología, etc.-, en la actualidad atraviesa un proceso de transformación en relación a su sostén conceptual.

En la revisión de esta temática el problema que nos ocupa es por qué languidecen los museos. Con excepción de los llamados “grandes museos”, los museos locales parecen no resistir a la virtualidad de internet, a las nuevas subjetividades, a la

competencia que la tecnología ofrece a las modalidades con que se muestran las colecciones o se diseñan las experiencias para los visitantes (por ejemplo, videos, realidad ampliada, memes, posibilidades gráficas de los Smart teléfonos y Smart TV, etc.).

Tradicionalmente los museos tenían el carácter de reservorio de colecciones del cual exponían un porcentaje relativamente restringido y con un objetivo de favorecer su uso científico; luego comenzaron a tener una finalidad educativa para una demanda social más amplia y, finalmente, a la suma de esas funciones se agregó la del disfrute. Y ahora que existen especialistas, que su diseño apela a las técnicas comunicacionales más modernas y expertas y que se entrena a su personal en tareas de trascendencia social, entran en crisis.

En este sentido hemos desarrollado la concepción y planteamiento de los públicos desde diferentes situaciones disciplinares, ya que la definición de públicos abarca un campo mucho más amplio que no solo se limita al contexto museístico. Es decir, no solo se definen los parámetros propuestos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), sino que también se describen marcos conceptuales

propuestos por campos que provienen de las relaciones públicas, el marketing, el marketing cultural y el turismo. Cada uno de estos campos confluye en el ámbito de las estrategias de comunicación que en la actualidad se basan, en un amplio sentido, a través de la tecnología (páginas webs, redes sociales, apps, etc.) para definir y construir los públicos museales.

Adoptamos el criterio “públicos” desde una perspectiva tanto museológica como sociológica. Exploramos las implicaciones que surgen cuando se analiza el problema del destino y función de los museos locales esperando que en él emerjan sus características, pero también un pronóstico sobre su posibilidad de seguir existiendo. La relación entre el museo y el riesgo de crisis por ausencia de públicos está focalizado en un contexto posmoderno signado por una sociedad posindustrial de consumo, cada vez más autónoma y ávida de productos de distribución masiva. La influencia de los medios de comunicación ha cambiado las formas de pensar el mundo, sus ambientes culturales, económicos y políticos que permiten un mayor acceso a la información y en red.

El museo y sus públicos en la posmodernidad

Harvey considera que el hecho más asombroso del posmodernismo se centra en su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación y de la discontinuidad. No obstante, los museos buscan comunicar y construir públicos en base a las heterogeneidades sociales que esta realidad plantea. Esto se ajusta, a la preocupación posmodernista por el significante más que por el significado. El objetivo es reducir la experiencia a una serie de presentes y puros y desvinculados en el tiempo (Harvey, 2017, p. 71). Una posmodernidad fundada en la irracionalidad y el nihilismo, desde la lógica cultural del capitalismo tardío (Habermas, 1998), de la crisis del sistema capitalista y de la razón de sus posibilidades de supervivencia y de organización. En este ámbito de reflexión, Habermas expone argumentos y “contra argumentos” sobre la inevitabilidad de la crisis del sistema capitalista moderno y las posibilidades de solución en cada uno de los ámbitos pertinentes. Todo esto, visto dentro del marco de los procesos propios de la globalización, ha llegado a afectar en el sistema-mundo, en el nuevo orden mundial, a las diversas sociedades planetarias, en las que se incluyen las del

capitalismo periférico, en una situación de relaciones económico-sociales asimétricas, de desigualdad y de amplia destrucción de las anteriores formas de organización, de producción, de libre mercado y de consumo. De allí que el problema de la posmodernidad genere una nueva forma de globalización económica, lo que según Beck implica la propagación de un capitalismo global desorganizado, donde no existe ningún régimen internacional de tipo económico ni político y menos social (Beck, 1998, p. 32). Cabe destacar, que el autor es considerado uno de los teóricos en las ciencias sociales del momento más destacados en cuanto a buscar vías cognitivas para entender los procesos de cambio en las instituciones de vida del hombre, en la cultura y en la sociedad. Su tesis, que fuera planteada en su obra “La sociedad del riesgo” (1986), puede ser tomada en la actualidad en cuanto a los cambios globales que vive la sociedad. Cambios acordes con las nuevas realidades en estas primeras décadas del siglo XXI reflejadas a partir de las tecnologías de la información, los medios de comunicación, las redes sociales y teléfonos inteligentes, lo que implica una mirada transdisciplinaria para conectarnos con otras ciencias y comprender las fluctuaciones

de los seres humanos en las sociedades actuales. El autor plantea que el paso de la sociedad tradicional-industrial (modernidad clásica) creó un proceso gradual, el cual superó las fronteras para pasar de una sociedad industrial a una posindustrial de consumo. Y esta última crea, a su vez, una globalización económica desigual en todas partes en relación con los niveles micro y macroeconómicos dentro de la sociedad. De esa manera se le da paso a una sociedad autónoma de consumidores cada vez más necesitados de productos de distribución masiva. Aquí radica la influencia de los medios de comunicación, donde la globalización ha cambiado las formas de pensar el mundo, sus ambientes culturales, económicos y políticos que permiten un mayor acceso a la información y en red.

Desde este punto de vista, el concepto de riesgo en la obra de Beck invierte la relación entre pasado, presente y futuro. El pasado pierde su poder para determinar el presente. El lugar que ocupa como causa de la experiencia presente, es ocupado por el futuro, es decir, por algo inexistente y ficticio. Así, el concepto contemporáneo de riesgo, asociado a la sociedad del riesgo alude a una sociedad de la incertidumbre y fragmentada. Aquí es don-

de nos preguntamos cómo los museos evalúan el riesgo sobre la existencia de los públicos, ya que sin públicos no hay museos. Es decir, veremos que por la tecnología virtual que debieran potenciarlos (acceso a streaming, smart tv, smartphone, tablets) ésta puede resultar su peor enemigo en términos de supervivencia de la modalidad cultural “museo”. Por ello es que la actividad museológica en la actualidad plantea dos tendencias, podríamos decir complementarias: por un lado, la adhesión de los museos a la sociedad de consumo, la tendencia a actuar como instancia de representación y de valoración de aspectos identitarios aceptados como marca, como producto cultural, y por otro, la búsqueda de nuevas formas de actuación que incorporen las nuevas tecnologías de la información para promocionar esa marca. Sin embargo, en esta posmodernidad de la fragmentación, público y museo son asimétricos en tanto el museo está en un lugar cualquiera (físico o virtual) y el público no está en ninguna parte.

Como hemos venido caracterizando, la posmodernidad se identifica por un presente y una experiencia inmediata; el aquí y él ahora son valorizados, hay una celebración de las calidades efímeras de la

vida, es decir, la inmediatez de los acontecimientos, el sensacionalismo del espectáculo (político, científico, militar, así como el del entretenimiento) se convierten en la materia de la que está forjada la conciencia (Harvey, *op cit.*) y cada vez más acentuada, en consecuencia, por el desarrollo expresivo de las tecnologías de la comunicación.

Asistimos a un cambio en los hábitos y las actitudes de consumo, en las prácticas de la vida cotidiana; un nuevo rol para las definiciones e intervenciones estéticas. El capitalismo, para mantener sus mercados, necesita producir deseos y estimular sensibilidades individuales para crear una nueva estética que vaya más allá de las formas tradicionales de la alta cultura. La propaganda es el arte oficial del capitalismo de este momento, donde las imágenes predominan sobre el contenido y la técnica obtiene una condición de estatus, donde lo tecnológicamente nuevo es el propio objeto de consumo cultural (Carmargo, 2009, pp. 122-130; Jameson, 1991, p. 36). Así, la mercantilización de la cultura es para Jameson un punto de ruptura entre la modernidad y la postmodernidad. Lo que caracteriza a la postmodernidad en el área cultural es que toda manifestación de ella es puesta en valor

por el proceso de producción de imágenes.

En esta fase de la sociedad de consumo, donde la creciente búsqueda de experiencias únicas, raras, originales es una tendencia (Castillo, 2008, p. 254), los museos desarrollan habilidades para ofrecer experiencias capaces de llevar a los visitantes más allá de lo real. Un indicador de esta nueva tendencia es la dinámica de exposiciones virtuales en los museos, de manera que hay una prioridad en los espacios de los museos para albergar paquetes expositivos fuera del espacio físico (*ibid.*, p. 275).

La realidad es que los públicos demandan instantaneidad, espectáculos, “happenings” e imágenes de los medios, experiencias significativas que implican para los museos ir explorando sobre las nuevas tecnologías, los medios y, por último, las posibilidades multimediáticas con las que cuentan (García Fernández, 2015, p. 42). No podemos obviar que asistimos a una transformación sobre el consumo audiovisual, un consumo transmedia en un escenario de alta fragmentación de los públicos.

Los públicos que asisten a los museos, inmersos en un posmodernismo antiavanguardista, buscan un lugar cultural,

mediático y ecléctico. En relación a ello, Henry Jenkins (2008) plantea que se piensa en un museo imaginario que surge de la experiencia (a menudo turística) de otros lugares y del conocimiento extraído del cine, la televisión, las redes sociales, las exposiciones, los folletos de viaje, etc.; todo esto se combina con un presente que posibilita vivenciar diferentes épocas y culturas al mismo tiempo. Ante ello, la relación museo, públicos, comunicación, tecnología y consumo nos permitiría plantear una museología contemporánea involucrada activamente con públicos como usuarios culturales y no meros consumidores pasivos; y esto porque en los museos convergen dos dimensiones de la sociedad: individuos y colectivos o agregados sociales (públicos) con expectativas distintas pero básicamente basadas en el disfrute, en el conocimiento y en la rutina (a los que llamamos los cautivos, docentes y estudiantes), generando intereses y preferencias diversas por parte de estos sobre lo que ofrecen los museos.

Hay todavía muchos individuos y colectivos que no visitan museos; las razones son variadas, pero un número importante se siente excluido, piensa que son espacios culturales que brindan conocimientos muchas veces orientados a secto-

res sociales con una capital cultural selectivo y asociado al capital económico.

En este sentido, nos preguntamos ¿Por qué construir públicos? ¿Cómo inducirlos?

En este trabajo consideramos que el público es colectivo, amorfo, contingente, anónimo, pero selectivo. Ahí está la cuestión: es selectivo: elige lo que quiere o entra en una situación (planificada o no) por congregación aleatoria (los publicistas lo saben bien y tratan de producir la conjunción selectividad + contingencia mediante técnicas de atracción). Importa hoy mucho el consumo transmedia más que la comunidad. El efecto de este consumo es instantáneo, dura poco, pero expande contenidos (en este caso: museo). Por lo tanto, construir “público” significa inducirlo; es decir, producir el hecho único de congregarlo. El consumo multiplataforma puede ser más útil que la participación comunitaria, porque lejos de reemplazar la tríada museológica (conservación – investigación – difusión) la complementa. Es decir, los públicos consumidores multiplataforma, pueden establecer un modo de relación con el museo y este potenciarla a través de la comunicación de sus actividades a partir de las redes, porque el público, como re-

productor cultural, considera un atractivo la digitalización de la información, la cual llega en cualquier momento y en cualquier lugar. Todos los dispositivos digitales son utilizados en el trabajo, en los distintos niveles educativos, desplazamientos, viajes, espacios públicos abiertos, espacios privados.

Si bien se podría decir que los museos locales no acceden a la realidad mediática anteriormente descrita, no implicaría necesariamente que el museo no construya sus públicos. Más bien, puede que la museología posmoderna se replantee la crisis museal a nivel micro sociológico y busque en distintas disciplinas alternativas para considerar la importancia de los públicos. No podemos dejar de advertir que la sociedad global es penada como un soporte tecnológico, o como dice Jenkins (*op cit.*), una “tecnología de la distribución” que permite que un contenido llegue a los usuarios, pero a la vez, un conjunto de protocolos sociales y culturales asociados a la idiosincrasia local, una serie de costumbres tangibles e intangibles vinculados con un modo de consumo propio.

Para Hernández Hernández (1994, p. 69), la ampliación de la definición de museos dada por el ICOM ofrece indicios de

los cambios que están ocurriendo: ya no se trata de un objeto para la noción de testimonio cultural que incluye todo vestigio humano, ni de la extensión del concepto de colección a todo el patrimonio. Desde su carácter “sagrado”, el museo pasa a ser un “museo-mercado” que ofrece productos culturales que son consumidos por un público masivo y, como todo producto de mercado, debe renovarse constantemente. Bajo este contexto, nos parece importante señalar que preguntarnos por qué construir públicos implica no estar ajenos a situaciones comunicacionales y a las tecnologías de la información a partir de una situación de interactividad con aquellos. En tanto sostenemos la existencia de un público consumidor que prioriza y da valor al presente, el disfrute de las horas de ocio, la flexibilidad, la fragmentación; y permiten a los museos la oportunidad de innovar y mezclar el conocimiento con actividades como entretenimiento, espectáculo, artes visuales, escénicas, teatrales, servicios de compras, articulación con ofertas turísticas, locales y regionales. El consumo de bienes – sostiene Sennett– “desempeña un papel decisivo en la complementación y legitimación de estas experiencias. Cuando la gente se dedica a comprar cosas, parece

deseable estimular la pasión que se auto-consume” (2006, p. 123). Se trata de un consumo que se articula en torno al espectáculo, al entrenamiento o a “la promesa de una experiencia nueva, abrumadora, alucinante o espeluznante, pero siempre estimulante” (Bauman, 2001, p. 223). Así, “nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales” (Jameson, 1996, p. 36).

Por el hecho de que el museo está atravesando cambios en su estructura y misión, hemos observado cómo los públicos van siendo el foco de atención de los museos y ante ello, qué son los públicos, cómo lo definen diferentes disciplinas que aportan a su concepción. A continuación, señalamos sus principales criterios y por qué los adoptamos.

Aportes disciplinares

En la década de los ‘90 del pasado siglo, la Asociación Americana de Museos (AAM), en su documento *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums* (AAM 1992), marca una evolución al respecto de los públicos de los museos que se tenía en la década de los ‘70, donde hasta entonces importaba

el comportamiento de los visitantes ante la exposición museal. Este documento señalaba la importancia de establecer estructuras de toma de decisiones para la elaboración de exposiciones y programas que impliquen una intervención formal entre el personal entendido en la materia, los intereses y las necesidades del público y los estilos de percepción y procesamiento de la información de los visitantes. Actores claves planteados como objetivos de la Nueva Museología que, a su vez, se articularon en torno a los principios de la democracia cultural. Trascurrido más de medio siglo desde sus postulados, se puede afirmar con Côté que dichos objetivos son algo utópicos en la actualidad (2010, p. 92). No todos los individuos de una sociedad o comunidad se sienten atraídos por el museo, por lo que éste enseña, impulsa, moviliza o representa (Davis, 2011, p. 37). Por lo tanto, los públicos sería una entidad necesariamente externa y bien diferenciada respecto a la “comunidad”. Es mucho más abstracto y estadístico, sin vínculos sociales de tipo comunitario en su interior ni tampoco hacia afuera (Rocchietti, 2020).

Los públicos ya no son considerados parte de una elite cultural; poseen características heterogéneas, distintos niveles

de instrucción y actitudes diversas. Teixeira Coelho, por ejemplo, reconoce en su Diccionario crítico de política cultural, que el público se compone de una variedad de conjuntos que tiene, cada uno, una motivación, un objetivo propio y un comportamiento específico” (Coelho, 2000, pp. 419-420).

El ICOMOS hará más amplios los términos insistiendo en el intercambio cultural, en las sociedades actuales, como forma turística: el turismo nacional e internacional sigue siendo uno de los medios más importantes para el intercambio cultural, ofreciendo una experiencia personal, no sólo acerca de lo que pervive del pasado, sino de la vida actual y de otras sociedades (Carta del Turismo Cultural 1999). Así, el turismo cultural se configura como un concepto en permanente proceso de construcción. En él se integran, por un lado, la oferta de recursos y productos basados en el patrimonio monumental y material que se irá ampliando al significado global del patrimonio integral. Por otro, incorpora la demanda y sus motivaciones generando un turismo cultural cada vez más amplio, donde todos sus componentes se entremezclan y articulan entre sí.

Distintos agentes, distintos productos, motivaciones diferentes y comportamientos se entremezclan en la caracterización de cada forma. Pero, en su aplicación práctica, la configuración de este fenómeno en los últimos 30 años ha dotado a la economía, a la sociedad y al territorio de un instrumento de desarrollo, de dinamización, capaz de generar multitud de dinámicas y en constante evolución y transformación que explican la consolidación paulatina y total vigencia de esta categoría de turismo, imbricada en la cultura, pero absorbida por el viajero y a través del desplazamiento.

Por otra parte, una línea interesante se genera desde la demanda, las formas de consumo, en el conocimiento de los consumidores o el “marketing”. El campo de la oferta, tanto la producción como su gestión, es uno de los pilares esenciales. Es, de hecho, el que ha permitido el desarrollo del turismo. Desde el campo de la oferta, se reconoce que todo el patrimonio es susceptible de ser convertido en un producto turístico de consumo. Los públicos turísticos son consumidores y clientes de recursos que se identifican efectivamente con un lugar, natural o cultural, con capacidad para atraerlos, sobre el que se crea una intervención mediante una

serie de servicios que lo convierten en producto y, por lo tanto, lo hacen entrar en el mercado (Chevrier y Clair-Saillant, 2008).

La situación de los públicos de acuerdo a las relaciones públicas

En lo que respecta a las relaciones públicas, los teóricos de esta disciplina han hecho referencia del público o de los públicos. Pero parece que ninguno de ellos se había ocupado de su estudio en profundidad hasta la publicación de *ManagingPublicRelations* en 1984 (Grunig y Hunt, 2000). En esta obra sí se define claramente el concepto de público y se presenta de un modo completo la teoría situacional desarrollada por Grunig. Desde esta perspectiva se considera a las relaciones públicas como la dirección y gestión de las relaciones entre una organización, en nuestro caso los museos, y sus públicos mediante la acción y la comunicación. Se plantea que los públicos son el resultado de la unión de los individuos que crean espacios de diálogo y que tienen una participación activa en los espacios que frecuentan. Grunig ha utilizado la definición de público propuesta por Dewey, como base para establecer la Teoría Situacional de Públicos (TSP) (Lam

y Kim, 2009, p. 219); esta (citado por Kriyantono, 2012, p. 214), se ha convertido en una perspectiva conceptual que permite indagar y predecir el comportamiento de los públicos en la comunicación. Su aporte ha servido como un recurso para identificar a los públicos y destinar diferentes enfoques de comunicación a partir de las relaciones públicas (Lam y Kim, *op cit.*)

Kim (2012) la toma como referencia para definir al público como una entidad transituacional que se crea según efectos provocados cuando sus necesidades no son satisfechas por la organización. Se ha establecido como una teoría clásica en el marco de la identificación de los públicos, en el comportamiento de los individuos respecto a la comunicación y cómo a partir de este punto se puede establecer la relación con la institución, con el objetivo de velar que los intereses resulten ser un beneficio tanto para aquella como para los públicos. La concepción de públicos desde este punto de vista no hace referencia a un público genérico, sino a varios públicos que son diversos, heterogéneos, dinámicos y que pueden o no estar interconectados entre sí (Baskin y Aronoff, 1992; Bernays, 1990; Black, 1994; Cu-

tlip, Center y Broom, 2001; Grunig y Hunt, *op cit.*; Seitel, 2002).

Estos públicos se han entendido de dos formas: a) como colectivos de carácter genérico y más o menos permanente; b) como colectivos de carácter situacional que surgen en torno a necesidades específicas. La primera concepción se corresponde con formulaciones más próximas al ámbito profesional, mientras que la visión situacional tiene un fundamento sociológico definiéndolos como colectivos que surgen en torno a un interés y que sólo existen porque la organización los identifica como tal. Esto muy propio en el caso de los museos y que implicaría, además, la idea de nuevos públicos Cozier y Witmer (2001), como conjuntos de individuos, procesos o espacios dinámicos y variables que se necesitan para el mantenimiento de la función social del museo, a través del intercambio de discursos y significados. De hecho, James Webster (1998, citado por Oliveira, *etal.*, 2014, p. 86) manifiesta que, desde la adquisición de información, los públicos tienen un comportamiento activo porque deciden qué leer y los medios para poder satisfacer la necesidad de la información. Por su parte, Quintas y González (2015) así como para Aroldi y Vittadini (2015), consi-

deran que el comportamiento activo de los públicos surge de las tecnologías y el consumo multipantallas.

Se podría decir, a partir de la Teoría Situacional de Públicos, que las relaciones públicas como disciplina definen a los públicos como grupos específicos y situacionales en torno a los procesos comunicativos y a los significados desarrollados en relación a un tema concreto. Es la organización, en este caso museal, la cual define los límites de estos colectivos en sus actividades, aunque también reconoce su capacidad de acción.

En el marco de las relaciones públicas: ¿Cuál es el rol que ocupa el marketing y sobre todo el marketing cultural en las instituciones museísticas para construir a los públicos museales? Consideramos que, desde la perspectiva de la gestión cultural que implementan los museos, las herramientas de construcción sobre los públicos son indispensables para que las instituciones culturales definan sus misiones y sus estrategias, diseñen sus programas y evalúen sus resultados. En este sentido, en la actualidad se refleja la centralidad que tienen las herramientas de la comunicación para las técnicas de marketing en una sociedad posmoderna susten-

tada en el consumo, y en este caso el consumo cultural.

Los públicos según las acciones del marketing y el marketing cultural

Como consecuencia de la complejidad de un ambiente cada vez más global, los museos requieren desarrollar la capacidad de adaptarse y comunicarse con públicos cada vez más heterogéneos. Para poder lograrlo es necesario comprender el aporte y la importancia de los elementos del marketing cultural. Es importante resaltar que la concepción del marketing clásico se inició en los Estados Unidos con el advenimiento de la sociedad de masas y, en consecuencia, con un perfil de consumidor inédito hasta entonces, aunque con posterioridad se extendió rápidamente por todo el ámbito de influencia anglosajón. En el caso del marketing cultural se propone maximizar y analizar cuáles son los medios y el tratamiento de los contenidos más pertinentes en la promoción, información y comunicación, en esta situación, de los museos. Por ello, el marketing cultural habla de públicos potenciales como consumidores del museo a partir de un atractivo cultural y que se caracterizan por ser inestables, imprevisible pero muy susceptible a la comunicación de masas.

El concepto de público desde el marketing aplicado a la cultura se utiliza por primera vez en el año 1967, en el manual sobre marketing de Philip Kotler, donde se estableció que las organizaciones culturales, entre ellas los museos, producían bienes culturales para el consumo de los públicos. Es decir, un público que apela a conocer y apreciar dichos bienes, como productos culturales, tarea compartida con la difusión y mediación de la cultura que imparten los museos (Kotler y Kotler, 2001).

Por lo tanto, este trabajo sostiene que los públicos son segmentos de la población que los convierte en consumidores a partir del interés que le provoca ingresar a un museo, siempre y cuando este último tenga una imagen de atractor cultural. Y como hemos mencionado, el espectáculo, el entretenimiento, los multimedia, la publicidad o la masificación son los ejes en torno a los cuales se articulan los museos como atractores culturales. Por ejemplo, a través de sus exposiciones, los grandes museos buscan entrar en el circuito cultural-turístico internacional, promoviendo también la comercialización y el merchandising de los productos patrimoniales y museísticos. Asimismo, organizando exposiciones, esos museos tratan de atraer

la atención de los medios de comunicación con el objetivo de entrar en las cadenas de difusión y propaganda de los servicios y productos culturales (Bouquet, 2012, p. 57; Mairesse, 2007, pp. 205-206).

Ante esto, planteamos que construimos públicos con exposiciones al interior y al exterior del museo; el objetivo de esas exposiciones no es solamente ofrecer espectáculo o entretenimiento, sino construir públicos con el fin de hacer del museo no una empresa rentable económicamente mediante el consumo de la exposición y del merchandising, sino un institución cultural que, tomando las estrategias de las disciplinas que hemos descripto, puedan ser sostenidas en el tiempo, tener públicos y no correr el riesgo de no poder ser financiadas por la estructura estatal y por lo tanto fracasar en su misión. Podemos decir que se da una retroalimentación entre las características de la oferta de ese tipo de instituciones y la demanda de los públicos posmodernos. Cabe destacar que Kotler, cuando diseña el modelo señalado, lo plantea como respuesta a la problemática que en aquel momento acechaba a la supervivencia de los museos. Durante la década de los sesenta del siglo pasado se había desarrollado una emer-

gente expansión de las entidades culturales, dando lugar a la conversión de la cultura en un producto y al desarrollo de la competencia (Colbert y Cuadrado, 2003, p. 24). Desde ese momento y hasta nuestros días se ha venido generando una revolución imparable, donde determinados museos se han convertido en verdaderos referentes de la mercadotecnia cultural, transformándose en auténticas marcas de reconocimiento mundial, vinculadas a la excelencia y a la calidad percibida.

La cuestión del número de públicos, desde mediados del siglo pasado, se ha transformado en un aspecto fundamental dentro del espacio de consumo que configura el museo; Pero hay que construirlos, y en esta tarea el marketing empresarial llevado al plano del marketing cultural ha sabido extrapolar, inteligentemente, al mundo de la cultura su visión economicista, en la cual los resultados obtenidos deben ser fundamentales para que los museos no queden obsoletos a los cambios que plantea la posmodernidad. De allí la importancia del marketing cultural aplicado al campo museal, es decir: el concepto filosófico y el aspecto práctico, en el cual se engloban las relaciones públicas y los estudios de mercado para definir a los públicos, considerados desde

esta perspectiva como usuarios a satisfacer a partir de la política que ofrecen los museos sin caer en el tour museístico, replanteando así la filosofía del marketing (Lewis, 1998, p. 329).

Lewis considera que el museo no solo debe realizar una incursión empresarial, sino un reconocimiento del motivo por el cual los museos son gestionados de la mejor forma posible, exponiendo que éstos son para los públicos y no simples contenedores cuya labor consiste en albergar colecciones rutilantes de objetos (*ibid.*, pp. 329-331). Este planteamiento se basa en la teoría expuesta por Keneth Hudson en su obra *Museums of Influence* (1987), en la cual propuso una receta revolucionaria para garantizar la tan ansiada supervivencia del mundo de los museos, según la cual:

“...primero, el museo debe ser económicamente viable, segundo, debe encontrar maneras para relacionarse de forma muy directa y activa con la comunidad local, y satisfacer gustos y necesidades reales y no imaginarias. Y tercero, nunca debe perder de vista la verdad esencial contenida en la aparente paradoja de que la popularidad positiva solo puede conseguirse basándose

en el conocimiento bien fundamentado. Hudson planteaba el fracaso de museos como el resultado de ignorar esta máxima, como un proceso triste, tan triste como contemplar cómo desaparecen los museos anticuados y posiblemente muriendo de un exceso de erudición, aburrimiento, obstinación y arrogancia...” (Hudson, 1987, p. 194).

Hasta aquí hemos mencionado y definido a los públicos a partir de las relaciones públicas, el marketing y el marketing cultural; cabe resaltar la implicancia de estas perspectivas en la comunicación museal.

Definiendo públicos desde la comunicación museal

Existe una comunicación previa a la comunicación interna del museo y que se relaciona con la comunicación del público previo a la visita de la institución. Esto en referencia a las estrategias de comunicación y comercialización vinculadas con el marketing, la imagen que el museo ofrece de puertas hacia afuera y la venta de servicios. Es así como este tipo de comunicación considera a los públicos como aquellos visitantes susceptibles de sentirse interesados por lo que hay en el inter-

ior del museo y a quién se le ha de crear la necesidad de conocerlo para desear visitarlo. Esto se desarrolla a través de estrategias de comunicación que en la actualidad se basan, en un amplio sentido, a través de la tecnología (páginas webs, redes sociales, apps, etc.) (Vincent, Gustmes y Martín, 2015). Este tipo de comunicación es indispensable para la construcción de públicos en museos locales, ya que es muy característico que exista un público cautivo, y en menor medida, un público de paso que fundamentalmente es el público turista. Este último es el que generalmente considera la ausencia de comunicación (falta de publicidad en plataformas web y redes sociales), en algunos casos oficinas de turismo sin atención continua, sobre todo en tiempo estival y los horarios de visita al museo ya que muchas veces se encuentran cerrados, o están abiertos en horarios donde el público le otorga preferencia a atractivos naturales. Todos factores que podrían determinar para este tipo de público no volver a visitar los museos. Por lo tanto, sostenemos que estas instituciones culturales generalmente legitiman el consumo de su oferta y su existencia a partir de un público cautivo que, por actividades educativas, conmemoraciones patrias, es, en de-

finitiva, el público real del museo (Aguilar, 2018).

Según palabras de Fontal un museo no debe estar abierto para mostrar sino para provocar comunicación, para hacer posible que se establezca un diálogo entre las dos partes que mutuamente se necesitan (Fontal Merillas, 2007, p. 7). Es por ello que la situación comunicacional remite a un público conectado al museo y de allí la importancia de adoptar una perspectiva comunicacional y sus implicancias para la construcción de públicos. Podemos decir que la dimensión comunicativa del museo está presente en sus principios constitutivos y radica en su naturaleza como organización social. Sin comunicación no existe la posibilidad de construir públicos, sin ellos no existe el museo (Aguilar, 2019). La adaptación a los cambios en su entorno de esta institución ha marcado una nueva forma de mostrarse a la sociedad; ya la hemos mencionado como una organización abierta al público, sin ánimo de lucro que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe restos de patrimonio material e inmaterial. De esta manera, los pequeños museos locales buscarían integrar la comunicación en su organigrama para conectar y construir los públicos y considerar a la comunicación muse-

al como una herramienta al servicio de sus públicos (*ibid.*).

Por lo tanto, la adopción de la perspectiva comunicacional para entender a qué llamamos públicos está estrechamente vinculada con esta tesis sobre la construcción de públicos, argumentación que se basa en la exigencia y el desarrollo de la imagen del museo, a partir de la ejecución de una serie de mecanismos de comunicación interna y externa encargados de la difusión de los servicios del museo para la atracción de los públicos reales, ocasionales y potenciales. La comunicación museal plantea que este propósito se puede alcanzar mediante la ejecución de campañas de publicidad, la publicación de páginas web, y la incorporación de las tecnologías de la información en sus exposiciones. De este modo, los objetivos de la comunicación en la difusión de los productos culturales generan un efecto dominó en otras áreas que también coadyuvan a esta perspectiva comunicacional y que actúan como difusoras (agencias de viajes, oficinas de turismo y organismos públicos). Así, el contenido de la comunicación museal se conjuga con la oferta, es decir, recursos, servicios e infraestructura, elementos claves para la construcción de los públicos museales, que hemos defini-

do como usuarios o visitantes (a partir de las definiciones de las asociaciones internacionales dedicadas a la investigación museológica), y consumidores (desde la perspectiva económica o de mercado), y según la actividad que realizan las denominamos espectadores, telespectadores, visitantes, lectores, audiencias, etc. Cabe destacar que las distintas acepciones de públicos son necesariamente aplicadas el campo museológico, todas válidas y que no pueden considerarse independientes una de las otras. Consideramos adoptar la situación comunicacional para definir el concepto de construcción de públicos, dado que las instituciones culturales como los museos, pensamos, necesitan de una nueva oferta museal, asociado a la heterogeneidad de intereses, historias múltiples y desjerarquizadas para públicos consumidores de distintos escenarios culturales y que traspasa la visita contemplativa del museo. De forma más explícita, este carácter intervencionista se ha puesto de manifiesto en prácticas artísticas contemporáneas que utilizan diferentes espacios para la construcción de públicos. Los espacios públicos: la calle, el bar, los comercios, transportes, se convierten en escenas de mirada, no de discurso. Es así como el museo se enfrenta a una comuni-

cación museal diversa y en constante transformación, donde el objeto como colección ya no es el protagonista; los públicos lo son.

De este modo, los públicos no son solo consumidores de productos que se exponen, sino segmentos de la sociedad con voz y cultura propias (por lo tanto, pueden mediar, generar significados propios o participar en diversos espacios al interior o fuera del museo como institución). Con ello se evita una noción cuantitativa del museo. Por el contrario, se plantea una museografía que entiende el museo como una institución cualitativa, en red, y que negocia significados culturales y se dispone a la comunicación (Lorente y Almazán, 2012, p. 45).

Construcción de públicos en la comunicación museal

Su Zhengy Woodcock (2013) consideran que un museo, frente a la sociedad en su función museográfica y en clave posmoderna, debe contemplar para su comunicación los siguientes objetivos:

1. Crear sorpresa, provocando la emoción de los públicos y captando su interés.

2. Mejorar la experiencia de aprendizaje a partir de un proceso de interacción accesible.

3. Animar a los públicos a interactuar intuitivamente con el contenido de la exposición para lograr una experiencia interactiva más estimulante.

4. Proporcionar actividades atractivas y educativas para todo tipo de público.

Estos objetivos deberían pasar por el análisis de la institución, el contexto y la relación entre ambos.

Hace tiempo que se acepta que la importancia del museo depende del valor de sus objetivos y su capacidad para conectar y construir públicos a partir de lo que se desea comunicar, lo que se quiere mostrar, lo que el público experimentará. En los últimos años, los conceptos de museo inclusivo y museo participativo han estado presentes en la literatura museal. Los museos se enfrentan continuamente a cambios que les hacen reconsiderar su función tradicional y buscar nuevas estrategias museográficas para conectar con sus públicos, haciendo que las colecciones sean más accesibles para estos. Así, muchos museos renuevan las formas de presentar sus colecciones para conseguir mantener el contacto con sus públicos.

Normalmente, el valor que se da a los medios por parte de los museos está relacionado con la mera funcionalidad de la comunicación, posiblemente porque estos, en general, comenzaron a utilizarlos desde hace relativamente poco tiempo, intentando acercar las colecciones de una manera accesible a sus públicos (Aguilar, 2019).

Según Clifford (1995) debemos pensar en un museo mediatizado, reconocido por su capacidad para fomentar el desarrollo social y el activismo, reflexionando sobre cómo los museos pueden actuar como atractores culturales, facilitando relaciones históricas, sociales y políticas en la sociedad a la que pertenecen. Estas posibles consecuencias de la comunicación abordan seriamente el hecho de que los medios pueden proporcionar el escenario y el espacio para las relaciones sociales, dando un paso más allá respecto al concepto de la comunicación tradicional, aplicada a las colecciones y valorar a los museos como instituciones que conectan, comunican y articulan con los públicos en diferentes espacios y distintas modalidades. La importancia de ello radica en que los públicos, algunos observan los objetos, otros leen los textos y miran con atención algunos objetos y no otros, en

otros casos miran los objetos con las tarjetas nomencladoras; las posibilidades son múltiples y diversas. Se trata que el museo logre que los públicos puedan llevarse un mensaje, con más o menos profundidad, donde estos consuman el museo como un producto cultural que se puede ofrecer como quiera: como arte, como expresión cultural, como entretenimiento, como memoria, como homenaje, con aprobación o con oposición. El museo propone una lectura museográfica, pero en definitiva los públicos elijen (Miremont, 2019, p. 21). Además, al observar el uso que actualmente se está haciendo de las redes sociales por parte de algunos museos-las soluciones móviles basadas en la geolocalización (GPS), la realidad mixta, virtual y aumentada- podemos reconocer el interés inherente de algunos de ellos para utilizar los diferentes medios para facilitar la creación de un museo participativo, accesible y cercano a todos los públicos.

Otro concepto, el de museo conectado, se ha introducido en los estudios de medios para enunciar el papel central que tiene la digitalización en el desarrollo y la evolución de la comunicación en los museos. Según esto, los medios digitales ponen fin al pensamiento lineal en las

estrategias de comunicación y educación de los museos, generando nuevas condiciones en la manera en que asumen los desafíos sociales, dentro de una cultura totalmente mediada y participada. Por otro lado, las redes sociales posibilitan las acciones de contextualización, complementación, co-curaduría y búsquedas de contenido (Watkins y Russo, 2007).

El desarrollo de la tecnología y su impacto en las formas de relación social y con las instituciones, está obligando, también a la museología y por lo tanto al museo, a replantearse su forma de conectar con el público y a aceptar cada vez mayor participación. Es el presente y el futuro de la conexión entre la sociedad y el museo en red, ya que la posmodernidad se presenta como un tiempo de redes. En las últimas décadas, las formas de circulación, la visibilidad, y de comunicación han estado signadas por instancias de conectividad y de relacionalidad. Los medios de comunicación son herramientas clave en el trabajo de un museo para acercar y construir públicos, fomentando además una participación activa y accesible. De hecho, algunos especialistas consideran que los museos son medios de comunicación en sí mismos y mantienen la teoría de que los nuevos medios puede

ser utilizados para convertirse en la forma principal de innovación y consolidar así las estrategias de comunicación de los museos con sus públicos (Hooper-Greenhill, 2007). Una no linealidad de la información, pero si interactiva, ya que todo tipo de investigación y evaluación que involucre a los museos y sus públicos actuales podría revitalizar las técnicas de exhibición, exposición y comunicación y, finalmente, transformar las relaciones tradicionales entre el museo y el público, priorizando la construcción social del segundo. Por ello, la importancia del procesamiento, el almacenamiento, la difusión y la recepción de la información que tiene lugar a partir de su digitalización, es lo que permite que esa información llegue a cualquier lugar, esto, siempre considerando que los públicos no se encuentran materializados en un lugar específico. Su entidad es de total volatilidad.

Conclusiones

La adopción de la perspectiva comunicacional para entender a qué llamamos públicos está estrechamente vinculada a la idea de construcción; nuestra argumentación se basa en la exigencia y en el desarrollo de la imagen del museo, encontrando una serie de mecanismos de co-

municación interna y externa (nueva y totalmente inédita), para la atracción de visitantes.

La idea de construir públicos es un desafío que tienen los museos para no entrar en crisis y languidecer en su misión. Entonces, inducirlos es una estrategia que abarca la mirada interdisciplinar en función de su origen, tipología, administración, financiamiento, entorno, políticas públicas, recursos humanos y sus metas.

Por ello no utilizamos el interés de la nueva museología por la comunidad; si el concepto contemporáneo de riesgo, asociado a una sociedad fragmentada y signada por la incertidumbre, lo cual hace improbable la existencia de comunidades consolidadas y efectivas. Por lo tanto, nuestra definición de públicos apunta a segmentos colectivos, amorfos, de contingencia, anónimos y selectivos de acuerdo a técnicas de atracción que tengan los museos. En el plano teórico, existe un gran volumen de textos, declaraciones y recomendaciones redactados por organismos internacionales como ICOM, ICOFOM, UNESCO; también por especialistas como historiadores, sociólogos, arqueólogos, antropólogos, artistas, diseñadores, comunicadores que aportan a la

ciencia museológica marcando su evolución.

Los enfoques que adoptamos para este estudio apuntan a la perspectiva de las relaciones públicas a partir de la teoría situacional de Grunig (1984) para entender la relación entre públicos y los medios de comunicación, suponiéndolos como diversos, heterogéneos, dinámicos y que pueden o no estar interconectados entre sí. Por lo tanto, esta situación implica un factor potencial en nuestro estudio para inducir un tipo específico de público, el turista. No solo hablamos de visitantes pasivos (es decir, aquellos que no ingresan por motivación propia sino como parte de un currículum escolar), sino de todos aquellos que ingresando buscan una relación entre su oferta específica, los medios de comunicación y la tecnología (redes sociales, wifi, app de museos, códigos QR, canales de vídeo, colecciones digitales) convirtiéndose en potenciales interesados en su oferta.

Finalmente analizar la situación actual más allá de la noción de comunidad tan cara a la nueva museología, puso en primer plano la de riesgo (Beck, 1998) que describe una sociedad global y local fragmentada, más atraída por los dispositivos tecnológicos que por la realidad

sustantiva y una subjetividad mucho más dispersa que en el pasado por la conectividad y la estimulación visual.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, Y. (2018). *Museos: públicos reales y potenciales*. Inédito.
- Aguilar, Y. (2019). La comunicación museal como dimensión de los museos locales. En XIII Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País, Universidad Nacional de Río Cuarto. En prensa.
- AMM (1992). *Excellence and Equity. Education and the Public Dimension of Museums*. Washington, D.C.
- Aroldi, P. y Vittadini, N. (2015). Audiences as Socio-Technical Actors: The “Styles” of Social Network Site Users. In F. Zeller, C. Ponte & Brian O’Neill (Eds.), *Revitalizing Audience Research: Innovations in European Audience Research*, (pp. 195-214). New York: Taylor y Francis.
- Baskin, O. y Aronoff, C. (1992). *Public relations: the profession and the practice* (3ª ed.), Ed. Dubuque: WCB Group.

- Bauman, Z. (2001). *La globalización: consecuencias humanas*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1986). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Beck, U. (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización*. España: Paidós.
- Bernays, E. L. (1990). *Los años últimos: radiografía de las Relaciones Públicas 1956-1986*, Barcelona, España: Promociones Publicaciones Universitarias.
- Black, S. (1994). *ABC de las Relaciones Públicas: todos los secretos y fundamentos de las Relaciones Públicas con ejemplos reales*. Barcelona, España: Gestión 2000.
- Bouquet, M. (2012). *Museums: A Visual Anthropology*. London & New York: Berg.
- Camargo, S.C. (2009). Adorno e pós-modernidade em Fredric Jameson. *Barbarói*, n°. 30, 114-138.
- Castillo, S.S.D. (2008). *Cenário da arquitetura e da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, España: Gedisa.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona, España: Gedisa.
- Colbert, F. y Cuadrado, M. (2003). *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona, España: Ariel.
- Consejo Internacional de Monumentos y Sitios. (1999). *Carta internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*. México: Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) del ICOMOS.
- Côté, M. (2010). *El Museu de les Confluències, complexitat i metamorfosi, Museus d'avui: els nous museus de societat*, (pp. 89-98). Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- Cozier, Z.R. y Witmer, D.F. (2001). The development for a structuration analysis of new publics in a electronic environment. En R.L. Heath; G. Vazquez (Eds.), *Handbook of Public Relations*, (pp. 615-623). California: Sage Publications.

- Cutlip, S. M.; Center, A.H. y Broom, G. M. (2001). *Relaciones Públicas eficaces*. Barcelona: Gestión 2000 [original: *EffectivePublicRelations* (8ª ed.), EnglewoodCliffs (New Jersey): Prentice Hall, 2000].
- Chevrier, F.G. y Clair-Saillant, M. (2008). Renouveau du tourisme culturel. *Teoros*, X(XX), 72–74.
- Davis, P. (2011). *Ecomuseums: a Sense of Place*. London & New York: Continuum.
- Fontal Merillas, O. (2007). ¿Se están generando nuevas identidades? Del museo contenedor al museo patrimonial. En R. Calaf Masachs; O. Fontal Merillas y R. E. Valle (Coords.), *Museos de arte y educación. Construir patrimonio desde la diversidad*, (pp. 27-52). Gijón: Trea.
- García Fernández, I. M. (2015). El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo. *Complutum*, 26(2), 39-47. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/50415>
- Grunig, J.E. y Hunt, T. (2000). *Dirección de relaciones públicas*. Barcelona, España: Gestión 2000 [original: *ManagingPublicRelations*, Fort Worth: Holt, Rinehart and Wilson, 1984].
- Habermas, J. (1998). *Problemas de legitimización en el capitalismo tardío*. Argentina: Amorrortu.
- Harvey, D. (2017). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hernández Hernández, F. (1994). *Manual de Museología*. Madrid, España: Síntesis.
- Hooper-Greenhill, E. (2007). *Museums and Education Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres: Routledge.
- Hudson, K. (1987). *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge University-Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. New York: Verso.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la modernidad*. Madrid, España: Trotta.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Kim, J. (2012). From Relational Quality to Communicative Actions of Publics and Stakeholders: Understanding Causality Loops between

- Behaviors of Organizations and Behaviors of Publics in Strategic-Communication. *International Journal of Strategic Communication*, 6(1), 1-6.
- Kotler, N y Kotler, P. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, España: Ariel.
- Kriyantono, R. (2012). The Situational Theory of the Publics in an Ethnography Research: Identifying Public Response to Crisis Management. *International Journal of Business and Social Science*, 3(20), 210-234.
- Lam, N. y Kim, J. (2009). Classifying Publics: Communication Behaviors and Problem Solving Characteristics in Controversial. *International Journal of Strategic Communication*, 3(4), 217-241.
- Lewis, P. (1998). Museos y marketing. En K. Moore (Ed.), *La gestión del museo*, (pp. 323-346). Gijón, España: Trea.
- Lorente, J. P. y Almazán, D. (2012). *Museología crítica y arte contemporáneo*. España. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Mairesse, F. (2007). "Musée/Thésaurus", en *Vers unenouvelledéfinition du musée?* París: L'Harmattan.
- Miremont, G. (2019). *Pensar y hacer museos. Museografía Práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Oliveira, A.; Capriotti, P. y Mantilla, K. (2014). Concepción y gestión estratégica de los públicos en las empresas del sector energético de España. *Comunicación y Sociedad*, 28(1), 79-92.
- Quintas, N. y González, A. (Coord.) (2015). *La participación de la audiencia en la televisión: de la audiencia activa a la social*. Madrid, España: Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación.
- Rocchietti, A.M. (2020). *Sobre Públicos*. Inédito.
- Seitel, F.P. (2002). *Teoría y práctica de las relaciones públicas*. Madrid, España: Prentice Hall.
- Sennett, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Su Zheng, M. A. y Woodcock, A. (2013). *Surprise and Illusion: Design strategies for Interactive Museum Exhibits*. VIDE Research Centre, Coventry School of Art and Design. Priory Street, Coventry.

Vinent, M.; Gustmes, J., y Martín, C. (2015). Origen y desarrollo de los museos de la Música. *Artseduca, revista electrónica*, 7, 92-101.

Watkins, J. y Russo, A. (2007). Participatory Design and Co-Creativity in Cultural Institutions. En *Museums Australia Conference*. Recuperado de:

<https://pdfs.semanticscholar.org/bbc2/ee57>

bd3d19e098a4fe0b64e386aec2c35276.pdf

Webster, J. G. (1998). The audience. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 42(2), 190-207.

Recibido: 20 de abril de 2021.

Aceptado: 24 de junio de 2021.

LA COMPLEJIDAD EN LA GESTIÓN DE LOS MUSEOS Y LOS PERFILES PROFESIONALES NECESARIOS Y/O POSIBLES

Marcelo Jorge Carignano
Departamento Museos de la Subsecretaría de Cultura,
Municipalidad de Río Cuarto
<https://orcid.org/0000-0001-6089-8666>
mcarignano@hotmail.com



María Verónica Márquez
Archivo Histórico Parroquia San Basilio Magno
<https://orcid.org/0000-0003-1279-5587>
mveromarquez70@gmail.com



Resumen

El Museo es una institución íntimamente relacionada con la sociedad. No existe Museo sin una sociedad que lo con-

tenga, que lo motive y a la cual dirija su acción; es por eso que debemos repensar, analizar, debatir y descubrir un nuevo concepto de Museo. Este trabajo pretende brindar una Formación capaz de reconocer las problemáticas emergentes en el proceso de gestión museológica-museográfica de los Museos, en función de visualizar los alcances de los diferentes campos disciplinares que interactúan en dicho proceso.

Podemos decir que la complejidad museológica en la gestión de los museos y la falta de profesionales específicos nos demanda dilucidar el qué se necesita y/o los posibles, en relación a las opciones que nos brindan la variedad de profesiones relacionadas a la multiplicidad temática. En relación a la complejidad de los museos, debemos reflexionar y tener en cuenta que la museología es una ciencia transversal a una cantidad de disciplinas y acciones que se desarrollan, a su vez, en una gran diversidad temática y como profesionales tenemos que estar a la altura de las circunstancias.

Palabras clave: museología; capacitación; gestión; museos.

Abstract

The museum is an institution closely related to society. There isn't Museum without a society that contains it, motivates it and to which it directs its actions that is why we must rethink, analyze, debate and discover a new concept of Museum. This work aims to provide a training capable of recognizing emerging issues in the museology- museography management process of Museums, in order to visualize the scope of the different disciplinary fields that interact in said process.

We can say that the museology complexity in the management of the museums and the lack of specific professionals, demands us to elucidate what is needed and the possible ones, in relation to the options that the variety of professions related to thematic multiplicity offer. In relation to the complexity of museums, we must reflect and take into account that museology is a cross-cutting science to a number of disciplines and actions that are developed, in turn, in a great diversity of topics and as professionals we have to be at the height of the circumstances.

Keywords: museology; training; management; museums.

Introducción

El presente trabajo se encuentra especialmente enfocado a definir los perfiles profesionales necesarios y/o posibles de los futuros directores y personal de museos, considerando la extrema complejidad de estos. Para ello, consideramos imprescindible ubicar a los museos dentro del marco de la Cultura tomando como base la definición de UNESCO (en la Conferencia sobre Políticas Culturales, México, 1982, p. 1):

“...la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un pro-

yecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden.”

Es tan amplia la definición de Cultura que ha llevado a los investigadores en este campo a subdividirlo en distintos sectores, variando los mismos según los enfoques; tomamos en esta ocasión la propuesta del español Luis Miguel Arroyo Yanes(2014): las artes escénicas; las artes visuales; el audiovisual y multimedia; el Patrimonio Cultural; archivos y bibliotecas; los libros y prensa (editorial); la música e industria fonográfica. Con respecto a esta división, consideramos discutible la separación de los archivos y bibliotecas, que, a nuestro entender, deberían incluirse dentro del sector Patrimonio Cultural, al igual que los museos. No obstante, el objetivo es que los lectores del presente trabajo puedan tomar conciencia de las diferentes actividades que confluyen dentro del concepto de cultura, ubiquen a los museos dentro de un contexto general y puedan profundizar en la búsqueda de posibles divisiones, cuestión que no abordamos en esta ocasión para no desviarnos de la temática central.

Museo y Sociedad

El Museo es una Institución íntimamente relacionada con la sociedad. No existe Museo sin una sociedad que lo contenga, que lo motive y a la cual dirija su acción, investigando, documentando, preservando, conservando y difundiendo el Patrimonio a través de un mensaje coherente; es por eso que debemos repensar, analizar, debatir y descubrir un nuevo concepto de Museo, donde se integre a toda la sociedad a partir de la sensibilización de ésta. Esto significa que los Museos no son sólo fuente de información e instrumento de educación, sino también espacios y medios de comunicación que sirven para establecer la acción de la comunidad con el proceso y los productos culturales. Es necesario establecer la naturaleza específica del medio Museo, teniendo en cuenta que su forma tradicional no responde a los cambios en el mundo contemporáneo. Así, esta institución debe ser entendida como medio de comunicación y, mediante el lenguaje específico de las exposiciones, debe transmitir mensajes de significado, ideas y emociones, produciendo discursos sobre la cultura, la vida y la naturaleza. Este lenguaje no es verbal, sino más amplio y total, más

próximo a la percepción de la realidad y las receptoras de todos los individuos. Además, como signo del lenguaje museológico-museográfico, los objetos no tienen valor en sí mismos, sino que representan valores y significados en los diferentes lenguajes culturales en los que se encuentran inmersos.

A través de la optimización de exposiciones y a partir de la investigación, el guion y el uso del propio tejido documental: unidades, conjuntos, series, relaciones, series de series, se buscará “el espacio de una dispersión”, con el juego de las correlaciones y de las dominantes, reconstruiremos el pasado y con lo que nos dicen esos documentos nos acercaremos al presente; y con ellos la cultura fluye y prestigia la veracidad en la narración y el mensaje claro.

Mediante la utilización de diferentes estrategias, los Profesionales a cargo de las diferentes Áreas del museo, se dará protagonismo al público y al planteo y estudio de problemas comunitarios, acentuando su dimensión humana, el respeto por el otro, la diversidad cultural y la materialización de la lectura del objeto que se hará visible a través de una museografía adecuada.

Las actuales instituciones, en la búsqueda de mayor vitalidad, ensayan nuevas formas de captar público y mejorar calidad de servicios y actividades de extensión que se brindan a la comunidad, implementando y gestionando a partir de la reestructuración y re-funcionalización de espacios: crear salas de exposiciones temporarias, auditorio, gabinetes didácticos, cafetería, biblioteca, videoteca, talleres culturales, laboratorio de conservación preventiva, sala didáctica informática-interactiva, etc.

Museos y Turismo

Un ámbito de estrecha relación de los museos con la sociedad es, sin dudas, el turismo en general y especialmente el turismo cultural, con su estrecha vinculación al patrimonio cultural y natural. Al respecto, dos cartas internacionales, nos permiten seguir la evolución del turismo cultural en cuanto a concepto y aceptación.

En primer lugar, la carta de turismo cultural ICOMOS (1976); si bien pone de manifiesto que el turismo es una actividad en constante crecimiento, cuestión que es irreversible y que contribuye al conocimiento del patrimonio, hace especial hincapié en los posibles efectos negativos del

turismo cultural. Pone de manifiesto la imperiosa necesidad de que, desde la edad escolar, niños y adolescentes sean educados en el conocimiento y respeto del patrimonio cultural. Destaca también la necesidad de un trabajo interdisciplinar y la formación de quienes, desde el ámbito turístico, programarán actividades relacionadas con el patrimonio cultural.

En segundo lugar, la carta internacional sobre turismo cultural ICOMOS (1999), hace referencia al turismo como “...una fuerza positiva para la conservación de la naturaleza y de la cultura”; se describe al turismo nacional e internacional como uno de los medios más importantes para el intercambio cultural y entre sus objetivos se encuentra el de:

“Facilitar y animar al diálogo entre los intereses de la conservación del patrimonio y los intereses de la industria del Turismo, acerca de la importancia y frágil naturaleza de los sitios con patrimonio, sus variados objetos y sus culturas vivas, incluyendo la necesidad de lograr un desarrollo sostenible para ambos.”

Podríamos citar varios documentos internacionales de distintas épocas y arri-

baríamos a la conclusión de que patrimonio y turismo se hayan íntimamente conectados. El turismo cultural comprende el interés por los recursos arqueológicos, gastronómicos, patrimoniales, artísticos, paisajísticos, etc. Por ese motivo se debe contar con una oferta que satisfaga esos intereses. Por consiguiente, los museos son considerados importantes factores para el desarrollo de esta rama de la actividad turística. Les corresponde a ellos ser parte fundamental para la conservación y protección del patrimonio, a la vez que promueven la diversidad cultural y la interacción entre el patrimonio y el desarrollo cultural e integral de sus contextos.

Podríamos decir que el turismo cultural va cada vez más en aumento; con esto los museos se han visto beneficiados con el incremento de visitas por parte de turistas, lo que en muchos casos los ha llevado a replantearse una modernización en el desarrollo museográfico a fin de satisfacer la demanda de un público diversificado. Los viajeros patrimoniales pasan más tiempo en sitios de valor patrimonial y museos que otros turistas.

Para tener éxito en el contexto turístico el patrimonio requiere algo más que la preservación; su importancia debe ser transmitida al visitante. Para esto se debe

hacer especial foco en la forma de comunicar ese patrimonio, lo cual en el ámbito de los museos comprende: museografía, estrategia comunicacional (folletería, manejo de redes, visitas virtuales, etc.) y estrecha relación con el contexto. Esto último tendiente a generar sentido de pertenencia, lo que llevará a la comunidad a ser buenos anfitriones de los turistas que llegan para visitar el recurso patrimonial.

Existen diversos planes de turismo que han tratado de establecer principios en relación al turismo cultural; finalizando este tema mencionaremos a modo de ejemplo el de Nebraska, que en cinco puntos resume las pautas para un turismo patrimonial exitoso y sostenible: colaboración; equilibrio entre la comunidad y el turismo; que los sitios y programas cobren vida; centrarse en la calidad y la autenticidad; preservar y proteger los recursos irremplazables.

Las nuevas tecnologías en el ámbito de los museos

Siguiendo la línea de relación museos y sociedad, la introducción de nuevas tecnologías es fundamental en estas instituciones culturales. Si hablamos en términos de gestión cultural, esta ha transitado por un largo camino que va desde

los paradigmas clásicos de la democratización de la cultura (acceso de la ciudadanía a las distintas expresiones) y la democracia cultural (participación de la ciudadanía en la creatividad artística). Avanzando hacia los paradigmas fronterizos que consideran al límite no como un muro sino una puerta de intercambio, los mismos son: diversidad y derechos culturales; industrias culturales y creativas; cultura 2.0 (marcando el cambio de siglo e introduciéndonos en una interterritorialidad entre lo físico y lo virtual).

Los museos, siendo parte indiscutida y vital de la cultura, no pueden estar ajenos a estos paradigmas, lo que los lleva también a expandir sus límites convirtiéndolos en puertas y en ese sentido el uso de las nuevas tecnologías ofrece un importantísimo camino. En el ámbito virtual podemos encontrar dos caminos para los museos, que pueden ser transitados de manera paralela. Por un lado, las redes sociales. Cada una de ellas tiene sus características particulares; por ese motivo, conviene a la institución organizar campañas que sean estratégicas (con objetivos claros), medibles, alcanzables, relevantes y a tiempo (el éxito de una publicación depende de cuándo se comparten, cuál es el mejor horario del año, mes, semana o

día). En cuanto a los contenidos, también existen pautas que potencian el mensaje, el que puede ir dirigido al público de la institución o destinado a captar nuevos públicos.

Otro de los caminos que vincula lo virtual con los museos es la aplicación de nuevas tecnologías a la muestra o actividades del museo. Por supuesto que esto necesita de un diagnóstico previo y el estudio de las relaciones que el público tiene con la muestra. A modo de ejemplo concreto podemos mencionar el Museo de Historia Natural de Washington, el que creó una aplicación móvil de realidad aumentada denominada “Piel y Huesos”. Esta aplicación ofrece una experiencia de mediación reinventada para una muestra permanente diseñada en la década del ‘60. Esta App contribuía a aumentar el disfrute y recuerdo de la experiencia sin costos elevados, pudiendo preservar también el diseño que tiene un valor histórico para la institución.

Los profesionales de museos se enfrentan muchas veces a difíciles decisiones con respecto a las exposiciones permanentes: ¿Preservar el pasado?, ¿Modificar algo? o ¿Renovar desde cero?

Las respuestas a estas preguntas están condicionadas por múltiples factores,

entre ellos, el escaso presupuesto. Aplicar una innovación tecnológica puede ser una solución.

En la pantalla se fusionan la experiencia del objeto-observación e interpretación a través de la App. La tecnología puede introducir contenido contemporáneo, sin necesidad de una renovación física. Manteniendo la colección histórica, en general de interés para un público más intelectual (investigadores) y a la vez dirigir otro tipo de experiencia al público en general. Un recurso interesante es Google Art y Cultura, que nos permite realizar recorridos 360 por museos y sitios patrimoniales, lo que permite una aproximación del visitante antes de hacer efectiva la visita. Tiene distintas actualizaciones como Art Selfie, en la que el usuario se saca una selfie y por reconocimiento facial se la compara con una obra de arte o algún retrato de un artista famoso. Distintas actualizaciones la hacen una herramienta muy interesante para trabajar en museos de artes, museos históricos, bibliotecas y otras instituciones culturales.

En distintos lugares del mundo ya se está hablando de nuevos perfiles profesionales incorporados a los museos, como por ej.: gerente de estrategia digital; curadores de colecciones digitales; gestores de

comunidades en línea; desarrolladores digitales de experiencias interactivas.

Se hace necesario un cambio de mentalidad que permita al elemento digital convertirse en una parte integral del enfoque general del museo, además de capacitación para desarrollar habilidades y alfabetizaciones digitales. Debe haber un equilibrio entre el uso de la tecnología al servicio de la comunidad y seguir manteniendo la existencia física de los museos como atracción.

Perfiles Profesionales en los Museos

La investigación realizada en búsqueda de los perfiles profesionales necesarios y/o posibles de quienes se desempeñan en los distintos ámbitos de un museo, nos llevó a plantearnos distintos interrogantes, centrándonos en la figura del director.

La primera pregunta fue: ¿Por qué quiere alguien llegar a ser un director de museo? Después de analizar varias respuestas, vemos que en algunos casos, aunque no sea tan explícito, la motivación es similar al ego, el status, querer dirigir, querer estar al frente, querer mandar, entre otras. Este tipo de perfil está muy por encima de cualquier crítica y es poco probable que puedan centrarse objetivamente sobre las habilidades.

A partir de sus profesiones afines y las capacitaciones específicas, obtendrán la experiencia necesaria, para planificar sus carreras y orientarlas a la museología. También necesitarán fomentar la pasión y promover el compromiso necesario para competir por el puesto y, si lo consiguen, para conservarlo.

Otra pregunta que nos hicimos después de analizar varios artículos en relación a la búsqueda de “una cabeza visible para dirigir un museo”, fue: ¿Qué características debe tener nuestro próximo director? Creemos que una combinación de atributos personales y de experiencia profesional.

Pensamos también, que las características para un puesto de director deben concentrarse más en las responsabilidades que se les vienen encima y en todo lo relacionado con la gestión política y su posición imparcial frente a esta, de cara a la comunidad a la que pertenece y al mundo, más aún, si se trata de un museo de gestión pública.

Es muy importante en este proceso tratar de identificar tanto las experiencias actuales como las características que pueden ayudar a los futuros directores de museo a definir si estarían en condiciones de serlo, a partir de la sapiencia académi-

ca adquirida en su formación profesional, más lo que necesitarían aprender sobre Museología y cómo podrían llegar a conseguirlo.

Al reflexionar sobre las particularidades que deberían poseer para convertirse en directores, encontramos que esos mismos atributos, habilidades y experiencias se aplican a los potenciales líderes, más allá de dónde se sitúe su posición profesional actual. Creemos que, entre las características fundamentales para tener éxito como director de un museo, se encuentran: la capacidad de gestión para poder alcanzar el éxito; el talante negociador, renovador y experiencia en el gerenciamiento de los mismos.

Los directores en la mayoría de los museos son profesionales Museólogos o afines a la temática del museo y deberían entender y ser capaces de responder a las expectativas básicas de un buen “gerente institucional”.

Los Agentes Culturales de turno deben asegurarse de que el nuevo director pueda asumir las siguientes responsabilidades: reclutar, retener y proporcionar recursos para el personal en general y los profesionales a cargo, como así también asumir la responsabilidad de la contratación, evaluación y seguimiento de los mismos;

apoyar y motivar a los miembros del equipo y trabajar con ellos para construir mayores capacidades; mantener los más altos estándares éticos y legales en todas las acciones profesionales del personal, así como en las acciones corporativas e institucionales; ser el principal portavoz del museo; asegurar la conservación y el crecimiento de la colección con usos y métodos apropiados a los fines de preservar el cuidado de estos y el de las instalaciones; mantener a los miembros del equipo actualizados en relación a las nuevas tendencias y cánones museológicos nacionales y mundiales, así como también en la evolución que involucra a la proyección del museo; preparar un presupuesto operativo mixto anual, gestionando fondos públicos y privados y administrar los fondos de una manera prudente y responsable; trabajar en equipo con el personal y con la comunidad, para desarrollar e implementar un plan estratégico para el museo; gestionar y supervisar el desarrollo de un programa anual y proyectos de exposiciones y proyección educativa; participar activamente en los programas de desarrollo social y recaudación de fondos para el museo.

Las responsabilidades relacionadas con la gestión del personal, la recaudación de

fondos, planificación, marketing, comunicaciones, financiación, administración, son áreas que los candidatos a directores deben dominar, o al menos tener el potencial para lograrlo.

La Pasión: el director debe ser un apasionado defensor de su museo, en lo que atañe a sus actividades internas y externas; esto lo ayudará a ser creativo en las acciones de proyección institucional. Tiene que creer en la misión del museo y tener capacidad de articulación, de cara a las partes interesadas y relacionadas con ella.

Quien esté a cargo de la Institución debe dedicar un tiempo importante a la supervisión de cada uno de los aspectos académicos y operativos de los Programas y Proyectos del museo. Debe fomentar su liderazgo para poner en práctica la visión estratégica y la consecución de sus objetivos.

Tiene que demostrar su pasión y entrega en el trabajo, ligado al entusiasmo y al optimismo, lo que se traduce en energía para seguir adelante y contagio motivacional al equipo, en torno al esfuerzo.

La Visión: los directores deben tener una visión clara de por qué, cómo y dónde proyectar a sus museos, ser creativos y entusiastas; pero la “visión” es algo

más complejo y no sólo exclusivo de ellos. La misma parte de los análisis y las reflexiones, internas y externas entre el director y su equipo, y de compartir sus propias experiencias. Su visión guiará el camino del museo hacia el futuro, a partir en un plan concreto, reflexivo y motivador para alcanzar las metas y objetivos. El director debe ser analítico, amplio y flexible como para incorporar nuevas oportunidades y posibilidades, anticipándose a los obstáculos inesperados, que seguro aparecerán.

La toma de decisiones: el director tiene que hacerlo a través del proceso de gestión interna y de proyección institucional, lo que implica recopilar todos los datos necesarios, escuchar las diferentes opiniones, analizar varias las opciones, evaluar los resultados, y reconocer que no hay decisiones perfectas; “no hay soluciones, solo opciones”.

El Liderazgo: los atributos descriptos pueden ser algunas de las características de un líder. El director no es un líder único, y no todos lo son; el director motiva a los demás, los guía, apoya y se asegurará de que todos los involucrados en la gestión de un museo estén dotados de los recursos necesarios para desempeñar sus trabajos y lograr así los objetivos y metas

de la institución. Un director-líder reconocerá las fortalezas y debilidades de la institución, estableciendo objetivos claros y asignando tareas en consecuencia.

Los directores deben estar dispuestos a gestionar el riesgo y hacer frente a la incertidumbre. Algunas personas son líderes natos, pero la mayoría no. Con el tiempo pueden llegar a ser un líder, mediante la conciencia, la objetividad, la atención y el esfuerzo; requiere dedicación, voluntad de aprender y tolerancia ante los errores ajenos. La tolerancia a la incertidumbre, así como la capacidad de fortalecerse, son atributos propios de un líder.

La Perseverancia: es fundamental para un director de museo ante la llegada de imprevistos y obstáculos; no es nada fácil abordarlos si los demás creen que adherirse al plan implica un trabajo difícil, hasta incluso imposible.

Con la constante predisposición para la acción y dando ejemplo de dedicación, el director podrá conseguir que el equipo a su cargo tenga en mente los objetivos a largo plazo; esperar la adhesión ciega de este, sin escucharlos, o sin el análisis del entorno, no es lo deseable. Lo sugerido sería que el director se comprometa activamente en el curso de la acción que se

ha planificado, a pesar de la posible dificultad para conseguirlo; esto puede ayudar a los demás a permanecer y a seguir adelante con el plan.

La Paciencia: es una característica importante para alcanzar las metas institucionales, especialmente si los objetivos son nuevos o potencialmente arriesgados. Es responsabilidad del director supervisar y asegurar que todos y cada uno de los afectados por la toma de decisiones se “encuentren a bordo”; debe ser paciente y persuasivo, para que su equipo acepte y se acostumbre al nuevo plan o programa, o a una nueva forma de trabajar. El director deberá involucrar a las personas desde el principio del proceso, pero también él tendrá que saber escuchar a su equipo de trabajo, siendo responsable, justo, abierto y honesto.

Hay muchos caminos que pueden llevar a la dirección de un museo. Lo normal es que el profesional con mayores opciones para ser el director del mismo tenga experiencia previa en el ámbito museológico; el director puede provenir de cualquier área del staff del museo. Hace años, un profesional podía conseguirlo estando en el “lugar correcto y en el momento oportuno”, o ser contratado para el cargo de director sin la experiencia pertinente

(si se tratara de un cargo de origen político, el currículum no importa en absoluto). Hoy en día, es muy poco probable que la suerte forme parte de algo. Casi todos los directores tienen títulos de posgrado en el área de la museología, específicos en cada una de las temáticas de los museos, educación, turismo, o incluso de gestión medio ambiental en el caso de museos de ciencias naturales y otras especialidades según las temáticas de los museos. Algunos poseen títulos en varias carreras y disponen de una amplia experiencia que han ido adquiriendo mediante su trabajo en un departamento o división del museo.

En caso de no contar con los expertos necesarios, ni posible, en nuestra opinión sugeriríamos el asesoramiento de profesionales externos en pos de una mejor formación de quien le toque dirigir un museo o realizar tareas específicas dentro de él; su ayuda puede tener un valor incalculable.

El alto nivel técnico-profesional de un tutor con experiencia y credibilidad puede proporcionar información y asesoramiento objetivo, ayudar a tomar decisiones importantes, sugerir ideas, identificar oportunidades y actuar como una referencia a seguir.

“Se hace camino al andar” y éste rara vez sigue una línea recta; los intereses cambian, se presentan las oportunidades y se produce la necesidad de tomar decisiones inesperadas. Un mentor puede ser muy adecuado para apoyar a una gestión; es esa otra persona que perfectamente podría complementar una visión que a veces pudiera resultar excesivamente personalista.

A los directores no se les debe nombrar nunca por afinidad política o de género, simpatías personales o conveniencia coyuntural. Los nombramientos deben surgir como resultado de un concurso público, abierto a los profesionales y anunciado en la Prensa. Los candidatos deben decidir por sí mismos si se presentan al concurso; no ser invitados o “animados”. El tribunal debe de estar formado por profesionales independientes de las diferentes especialidades que abarque museología o la temática del museo. En las diferentes fases del concurso se debe tener en cuenta el currículum y la experiencia en gestión. Uno de los puntos importantes del concurso debe ser la presentación para el museo de un proyecto a corto, medio y largo plazo y el mismo debe ser defendido ante el tribunal como si de una tesis doctoral se tratara. Un fac-

tor fundamental hoy en día son los idiomas y debe ser objeto de examen por parte del tribunal. El inglés perfectamente hablado es imprescindible, ya que actualmente es la lengua oficial de todas las reuniones de museos. La interrelación entre directores de museos en estos momentos es tan necesaria que debe existir una gran capacidad de relación y de negociar préstamos, seguros, transportes, intercambios y una fluida y directa comunicación entre responsables.

También surge de la investigación, que habría que contemplar que el futuro director tenga un currículum interesante más que abultado. Y, sobre todo, habría que pedir más que títulos académicos, capacidad de gestión y “saber hacer el salto del tigre”, que los aspirantes presenten un proyecto de trabajo, unos objetivos, una línea de exposiciones y actividades. Porque el que vale para una cosa, no vale necesariamente para otra y, sobre todo, aquellos que han demostrado que no valen para una cosa, casi seguramente no valen para otra parecida.

Hemos trabajado también en base a uno de los ejemplos profesionales posibles para dirigir Museos Históricos. En este caso vamos hacer referencia a las afinidades que un Profesor o Licenciado

en Historia tendría para cubrir el cargo de director de un museo, (con el compromiso de capacitarse en el área específica de la Museología), a partir del desarrollo de las diferentes capacidades para las cuales fueron formados; mencionamos algunas de ellas: analizar crítica e integralmente los procesos históricos para contribuir a la construcción y difusión del conocimiento; realizar investigaciones analizando sistemáticamente los enfoques teóricos y metodológicos de la Historia y ciencias afines, que propicien una mejor comprensión del pasado y su relación con el presente; formar recursos humanos para el ejercicio de la investigación y la extensión en el campo de la Historia; intervenir en las problemáticas culturales a través del diseño e implementación de proyectos de gestión que articulen a los actores instituciones y sociales para la conservación, divulgación e interpretación del patrimonio cultural y la divulgación del conocimiento histórico; participar como asesor, consultor y perito en materia histórica de actividades y producciones culturales y científicas y otras acciones sociales en torno a la recuperación de la verdad, memoria y los reclamos de las diferentes comunidades; integrar, coordinar y/o conducir programas y/o proyectos en or-

ganismos públicos y organizaciones no gubernamentales; desempeñarse en museos históricos y otras instituciones relacionadas con Historia y Ciencias Sociales en general.

Claro que como ya lo comentamos anteriormente, la formación en historia no es suficiente para estar al frente de un museo histórico, si entendemos de forma integral la complejidad del museo como institución, transversal a la temática de este a la museología como especialidad.

Niveles de capacitación en relación a las necesidades de los museos

Debido a la complejidad de los museos, es indudable la necesidad de capacitación en diversas áreas, una formación capaz de reconocer las problemáticas emergentes en el proceso de reestructuración y re funcionalización de los espacios en los museos, organización, planificación, diseño y producción de exposiciones, en función de visualizar los alcances de los diferentes campos disciplinares que interactúan en dicho proceso. La capacitación museológica debe intentar a partir del análisis, la reflexión y la discusión, sensibilizar y formar formadores y trabajadores de museos, para obtener un mejor aprovechamiento de los recursos disponi-

bles en la institución, posibilitando la elaboración de proyectos Institucionales o interinstitucionales, relacionados con el uso social y responsable del patrimonio integral. Lograr a partir de Programas de Capacitación el dictado de cursos sobre preservación, gestión y difusión del patrimonio cultural en los museos, poner en práctica la formación de recursos en la temática museológica-museográfica, considerando la necesidad de conocer, proteger y usar responsablemente el patrimonio integral que nos ha sido legado como construcción de la identidad local y regional.

Si partimos de la complejidad que caracteriza a las instituciones "Museos", deberíamos pensar en una propuesta de capacitación museológica que trabaje como mínimo, los siguientes temas: gestión institucional; el uso social del patrimonio: función del museo, "museo productivo"; qué es un museo y para qué sirve; el museo tradicional, el nuevo museo y el museo vivo; principales factores de degradación de los bienes culturales; qué es una exposición, concepto, significado y uso; manejo de espacio en las exhibiciones: ¿En dónde realizarlas y por qué?; aprovechamiento de los recursos: ¿Con quiénes y con qué realizarlas?; ela-

boración del guion, diseño y montaje de las exhibiciones: ¿Cómo las realizaremos?; el museo didáctico participativo e interactivo y la exposición como medio de comunicación; el rol pedagógico del museo; la educación como instrumento para la formación de identidad y conservación del patrimonio integral de la sociedad; en la escuela: ¿Conocimiento crítico o acumulación sin sentido?; en el museo: ¿Relaciones y procesos o colección de objetos?; función museográfica y educativa del museo: difusión y extensión comunitaria; escuela-museo, un encuentro posible!!! Salir, conocer y aprender, o llegar, ver y volver; ¿Los museos al servicio de quién?: estudio de público o público estudiante; el museo pensado desde el público; museo y turismo; escuela, museo y sociedad: enfoques críticos; los nuevos parámetros y alcances de las herramientas informática aplicadas en los museos.

También deberemos considerar capacitaciones específicas que aporten diferentes opciones y/o soluciones a los temas que mencionamos a continuación. Dentro del manejo de espacios, considerar: diagnóstico y relevamiento de los espacios; planeamiento de actividades y su importancia; reestructuración y re funcio-

nalización de espacios; la arquitectura adaptada al museo; nuevas tendencias para la arquitectura museística; diseño, imágenes, planos, maquetas, perspectiva, vistas, etc. En relación a los recursos, considerar: actividades de coordinación, organización y métodos de las actividades; elección de/los equipos interdisciplinarios; reciclaje de los sistemas de montaje existentes; confección de presupuestos; elaboración de proyectos para generar recursos; programas de subvención, entre otros. Con respecto a la Exposición: contemplar el guion, diseño y montaje de esta y el desarrollo del concepto; el museo como espacio del sentido; encuentro entre el museo y su público; directrices y políticas comunicativas del museo; imágenes, marketing y diseño; plan de exposiciones, programas y proyectos; el visitante del museo y la efectividad de las exposiciones; la utilización de la didáctica en los museos; exposiciones educativas para visitantes no guiados; la investigación del investigador de museos; diferentes tipos de evaluaciones y sus ventajas; investigación, guion y diseño de una exposición; textos, niveles de lectura; el poder de los objetos y puntos de inflexión; museo didáctico, interactivo e interdisciplinario; interpretación de una

exhibición; estrategias; elección de materiales para la construcción de vitrinas, paneles, practicables, soportes; sistemas de montajes. iluminación, sonidos y efectos especiales; herramientas necesarias para llevar a cabo una exposición; tamaño y materiales para la confección de textos; dioramas, instalaciones y maquetas; sistemas evaluativos; sistemas informáticos y los diferentes métodos, aplicación y proyección de estos. Debemos considerar también en cuanto a la conservación preventiva: diferentes sistemas de documentación y numeración de objetos; mantenimiento y limpieza; agentes contaminantes; elección y testeo de materiales para la confección de contenedores y soportes; sistemas de medición de niveles de iluminación, humedad relativa y temperatura; sistemas de seguridad y vigilancia; planificación, preparación y recuperación de los bienes culturales ante desastres, entre otros.

Cultura, Patrimonio y Museo

El patrimonio cultural se integra con todo aquello que, a través de la historia, fueron creando los hombres a fin de adaptarse al medio y organizar su vida y que se completa con lo que, día a día, continúan produciendo los que viven en el pre-

sente. Está compuesto de ejemplos materiales o tangibles (arquitectura, escultura, vestidos, documentos, instrumentos de trabajo, muebles, etc.), o intangibles, que representan la forma de ser y de pensar de los que los produjeron o producen (tradiciones, leyendas, literatura, usos, costumbres, dichos populares, juegos, creencias, celebraciones, métodos de trabajo, medicina y gastronomía popular). Ambas formas patrimoniales constituyen la identidad, la cultura viva de un pueblo.

El patrimonio histórico son aquellos bienes materiales e inmateriales sobre los que, como en un espejo, la población se contempla para reconocerse, donde busca explicación del territorio, donde está enraizada y en el que se sucederán los pueblos que le precedieron. Un espejo que la gente ofrece a sus huéspedes para hacerse entender en el respeto a su trabajo, de sus formas de comportamiento y de su intimidad.

El Museo es una Institución en constante transformación; también ha evolucionado y son temas de controversia sus objetivos, metas, contenidos, tanto más cuando aparecen nuevas instituciones que intentan acaparar el interés del público: cines, shoppings, parques culturales o temáticos, etc., aunque no se evidencian

cambios estructurales, porque el museo sigue siendo la institución que conserva, investiga, exhibe y difunde o enseña. Por lo tanto, dando participación al público, prestigia la relación museo-escuela y su función social a través de talleres, planteo y estudio de problemas comunitarios, acentuando su dimensión humana, el respeto por el otro y la diversidad cultural, poniendo el acento en el servicio a la comunidad.

En orden a cumplir con esa tarea, el museo debería proponerse establecer un discurso de tres modalidades: científico (investigación, contenedor, contenido), político (intención, objetivo perseguido) y literario (materialización de la lectura del objeto) que se hace visible a través de una museografía. Ya no es suficiente coleccionar, conservar, investigar; el museo debe brindar una experiencia especial y preocuparse no sólo por qué hace, sino cómo lo hace, evaluando cómo repercute en la comunidad y la impronta que le deja, intentando medir ese valor. De este modo, los museos, para serlo efectivamente, tendrán como sujeto de conocimiento vivo y cambiante a la sociedad de una nación, de una región, de un pueblo, sociedad cuya organización, funcionamiento y transformación deberán propo-

nerse investigar y dar a conocer, utilizando para eso los objetos o testimonios, materiales e inmateriales de su historia, auscultando y presentando las actividades de los hombres y de los grupos sociales, considerando la complejidad de estas instituciones y de la museología, dando respuestas a las necesidades éticas-profesionales que se generan.

Realidad conceptual museística

Los museos regionales y comunitarios amparan y preservan muchas de las tradiciones locales como artesanías, lenguas, ritos religiosos, objetos autóctonos, etc., y esta amplia diversidad cultural de una región desaparecería fácilmente sin la contribución de los museos. Tienen muchos puntos comunes, analogía sociocultural y de servicio para sus respectivas comunidades, incluyendo sus bajos presupuestos y la falta de reconocimiento nacional e internacional.

La diversidad y riqueza intercultural de la mayoría de los países significa una manifestación de potencial y riqueza extraordinaria de culturas diversificadas que lo integran, que no puede decaer ni desconocerse. A través de sus museos deberán estimular la concientización de su población y de sus respectivas comunida-

des sobre la importancia de su patrimonio histórico-cultural y natural.

La obligación de acrecentar la recolección de los bienes museísticos corre pareja a la necesidad de conservarlos en condiciones e instalaciones museográficamente adecuadas. Ello implica el cuidado atento a la formación de sus profesionales y la participación colectiva de los diversos sectores de la sociedad. Pero, sobre todo, el que los responsables y profesionales de los museos y el patrimonio profundicen en la correcta interpretación de los valores que esos bienes patrimoniales significan y expresan, para que sean difundidos y comunicados con la más rigurosa profesionalidad y la mayor rentabilidad didáctica y sociocultural a sus diversas comunidades. Legado o herencia que acarrea derechos de uso y disfrute y obligaciones de conservación, protección y, más aun, de divulgación y promoción.

Así, el pasado y sus manifestaciones patrimoniales no es un hecho; es una tarea, constante cotidiana, en la cual las alternativas de su uso educativo y turístico, las urgencias políticas y económicas que nos caracterizan, exigen estrategias y modelos de gestión ágiles, con optimización de recursos y resultados de excelencia.

Si bien es cierto la sociedad toda tiene derechos y responsabilidades en esta tarea, los museos, los archivos, las bibliotecas, son algunas de las instituciones cuyo trabajo fundamental es la investigación, la conservación y la difusión en sus distintas variables, en relación a las formas en la que se presenta nuestro patrimonio cultural integral.

A los efectos de lograr subsidios económicos suficientes y una formación de recursos de excelencia, hay que apelar a llaves indispensables para obtener resultados destacables, para lo cual sería necesaria la cooperación interinstitucional y la interrelación de lo público y lo privado. Uno de los ejemplos más conocidos de este vínculo serían las asociaciones de amigos de los museos.

En la práctica los museos trabajan con profesionales, estudiantes, voluntarios, investigadores, comunicadores y diferentes especialistas según sean las necesidades, a través de programas, proyectos y publicaciones, foros de diálogo y debates, cursos, seminarios, etc.

Es muy importante que la gestión de un museo tenga la capacidad de adaptar la tecnología ideal a la tecnología posible, plantearse discusiones sobre consideraciones éticas, estéticas y científicas sobre

el tratamiento de piezas, la iluminación y micro clima de las vitrinas, el comportamiento y repuestas de los materiales de montajes.

En la vida de los seres humanos, no hay más desarrollo cuando hay más cantidad de algo, sino cuando se mejora la calidad del vivir, y parte de esa incuanti-ficable e invaluable calidad de vida es el patrimonio, que es todo aquello que heredamos y que es digno de ser vivido y conservado porque nos es indispensable para la subsistencia física y para reconocernos como hombres de un tiempo y un espacio determinado.

La conservación del patrimonio es una ardua tarea, tanto científica como económica, que sólo alcanza óptimos resultados cuando se emprende mancomunando esfuerzos para acopiar recursos y/o subsidios económicos y académicos, públicos y privados, y en beneficio de una formación de recursos de excelencia que después promueva y/o gestione acciones o producciones al efecto. En la actualidad, por ejemplo, cuando una obra de arte está “enferma” y se pone en manos de personas responsables, se la analiza y estudia con todo rigor y no se la somete a ninguna clase de tratamiento sin antes haber hecho un diagnóstico detenido y haber

pedido todos los referatos posibles a fin de aplicarle el tratamiento más adecuado. A partir de estas acciones pasamos a sustituir la “restauración empírica” por la “conservación científica”.

Es notable, a pesar de todos los adelantos conceptuales y metodológicos, que la principal causa de deterioro relacionada a la afección de los bienes culturales sigue radicándose en la acción del humano, motivado, en los mejores casos, por sus deseos de mejorar las condiciones en que se encuentran las colecciones del acervo histórico, cultural y artístico de un museo.

Pero muchas cosas están cambiando: mientras que se relaja el énfasis que se le daba a la restauración se habla ahora de la teoría de la conservación, impuesta desde los fueros más importantes de la disciplina museológica / preservativa, que se basa en la profilaxis preventiva y desde la cual se han producido una importantísima cantidad de estudios y propuestas tendientes a la aplicación de estos preceptos.

Por eso la prudencia siempre debe prevalecer y debemos ahora tratar de ordenar los conocimientos de un modo más metodológico, para que la conservación preventiva no pase a ser una “frase de moda” en boca de quienes manejan el patrimonio, sino que se transforme en una herra-

mienta efectiva contra la ignorancia, la inoperancia y la indiferencia.

Pero muchas veces el proceso de envejecimiento está acelerado por el descuido, por los agentes perjudiciales del medioambiente y por accidentes; por todos esos factores, directa o indirectamente promovidos por el mismo ser humano que los creó y/o coleccionó. Muchos de estos daños podrían evitarse e incluso el proceso de deterioro puede ser retardado con el mínimo entrenamiento sobre su manejo, exhibición y almacenamiento, para así preservar estos objetos de los distintos tipos de situaciones y condiciones que puedan producir alteraciones diversas, generando finalmente su desaparición.

El campo de la conservación incluye medidas para el cuidado y la preservación a largo plazo, que puede subdividirse en tres partes: 1. Prevención de daños a partir de estrategias mediante las cuales se intenta subsanar las problemáticas del medioambiente. En ellas se incluye especialmente la instrucción de quienes están a cargo de las piezas, para evitar errores de manejo por ignorancia. Esto es la base de la conservación preventiva; 2. Estabilización y acciones curativas: es cuando los cuidados no son suficientes para preservar una obra; ante el deterioro avanza-

do, deben llevarse a cabo tratamientos de conservación directamente sobre el objeto. Este nivel de intervención puede ser más delicado de lo que parece y debe estar a cargo de un profesional con capacitación específica y experiencia. Allí el técnico utiliza procedimientos físicos y químicos para contrarrestar las reacciones perjudiciales, con objeto de estabilizar el deterioro o reparar un daño en sus primeras instancias. El técnico aplica tratamientos tratando de que el objeto no se modifique, pero que sí se note la intervención, respetando su integridad histórica, estética y cultural; 3. La restauración es una última instancia del tratamiento de la conservación y se justifica solamente cuando un objeto decorativo o funcional ha sufrido un daño grave o una pérdida de tal magnitud que el objeto no puede ser expuesto. Su objetivo es reconstruir o reponer partes extraviadas de la estructura o de la decoración superficial de modo que sea posible su comprensión y aprecio estético.

Es preferible una conservación científica antes que una restauración empírica. Esto hará que las profesiones involucradas fueren naturalmente al crecimiento y la valorización de los preceptos éticos,

llevando a concretar la profesión con todo el potencial y desarrollo que merece.

Conclusión

El museo es una institución íntimamente relacionada con la sociedad; no existe museo sin una sociedad que lo contenga, que lo motive y a la cual dirija su acción, investigando, documentando, preservando - conservando y difundiendo el patrimonio histórico cultural a través de un mensaje coherente. Es por eso que debemos repensar, analizar, debatir y descubrir un nuevo concepto de museo-sociedad, a partir de la sensibilización de ésta.

Este trabajo pretende acercarse a todos los trabajadores de la cultura, con el propósito de brindar una formación capaz de reconocer las problemáticas emergentes en el proceso de transformación de los museos y sus actividades museológicas-museográficas, en función de visualizar los alcances de los diferentes campos disciplinares que interactúan en dicho proceso.

Después de todo lo expuesto, podemos decir que la complejidad museológica que predomina en la gestión de los museos y la falta de profesionales específicos nos demanda investigar y estudiar sus perfiles

profesionales, dilucidando el que se necesita y/o los posibles, en relación a las diferentes opciones que nos brindan la variedad de profesiones relacionadas a la multiplicidad de actividades y temáticas que deberían realizar un director y los trabajadores de los museos.

En relación a la complejidad de los museos y como consideración final, debemos reflexionar y tener en cuenta que la museología es una ciencia transversal a una cantidad importante de disciplinas y acciones que se desarrollan dentro de estos -a su vez en una gran diversidad temática, según la tipología- y como profesionales tenemos que estar a la altura de las circunstancias.

Referencias bibliográficas

- Arrollo Yanes, L. M. (2014). Sectores de la cultura. En S. Catalán Romero (Coord.), *Manual Atalaya*. Universidad de Cádiz, Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/>
- ICOMOS (1976). Carta de Turismo Cultural. Recuperado de: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7bec1917-8752-4444-ab46->

d7e0add3edad/1976-carta-turismo-cultural-bruselas.pdf

ICOMOS (1999). Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La gestión del turismo en los sitios de patrimonio significativo. Recuperado de:

https://www.icomos.org/charters/tourism_sp.pdf

UNESCO (1982). Declaración de México sobre las políticas Culturales. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D.F., 26 de julio – 6 de agosto de 1982. Recuperado de:

https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

Recibido: 19 de marzo de 2021.

Aceptado: 19 de junio de 2021.

ACHIRAS HISTÓRICA: ARQUEOLOGÍA, MUSEOS E INTERPRETACIÓN CULTURAL

Ana María Rocchietti

Universidad Nacional de Río Cuarto

<http://orcid.org/0000-0003-0516-9297>

anaau2002@yahoo.com.ar



Resumen

En el pueblo de Achiras se encuentra un relicto de la que fuera la Frontera Sur en el río Cuarto: *La Comandancia* o Fuerte que fuera emplazado en 1834. Se trata de un edificio que se yergue completo pero adaptado funcionalmente a vivienda familiar. En él se encuentra el Museo del Desierto. Su existencia y destino permiten realizar un análisis sobre las acciones y proacciones histórico - museales.

Palabras clave: Museo del Desierto; Achiras; Córdoba; acción y proacción museal.

Abstract

In the town of Achiras there is a remnant of what was the Southern Border on the Cuarto river: *La Comandancia* or Fort that was located in 1834. It is a building that stands complete but functionally adapted to a family home. In it is the Museum of the Desert. Its existence and destiny allow an analysis of the historical-museum actions and proactions.

Keywords: Museum of the Desert; Achiras; Córdoba; action and museum proaction.

Introducción

A finales de los años noventa, el equipo del Laboratorio – Reserva de Arqueología (Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto) emprendió la arqueología de *La Comandancia*, en Achiras, pequeño pueblo rural de la Provincia de Córdoba, en la Argentina mediterránea (33° 10' 29'' S y 64° 59'31''). En él, el equipo de investigación montó el Museo del Desierto (Austral y Rocchietti, 1998, 1999).

El pueblo de Achiras tiene historia colonial federal. Se encuentra en las estribaciones orientales y sureñas de la Sierra de Comechingones, a 839 metros sobre el

nivel del mar. Si se observa su cuenca visual (Figura 1) se advierte una clara orientación pampeana, en dirección a la ciudad de Río Cuarto, capital alterna de la Provincia y sede de las autoridades que lo fundaron a fines del siglo XVIII. Provoca la sensación de ser un municipio pampeano, pero es serrano.

La Comandancia es un edificio al que se le atribuye origen y función militar en la antigua Frontera del Sur contra los indígenas pampeanos (en su época, probablemente ranqueles o ranquelche), tribus de composición étnica todavía confusa. Desde el punto de vista histórico y también cultural es un bien que se inscribe en la categoría de patrimonio arquitectónico local y provincial. Simultáneamente se convirtió, por este estudio, en un sitio arqueológico.

Esta presentación tiene por finalidad hacer una síntesis reflexiva sobre los resultados de esta experiencia a la luz de los museos territoriales¹, sugiriendo sus dimensiones activas y proactivas.

La Comandancia – Museo del Desierto

Los vecinos de Achiras llaman *La Comandancia* a una arquitectura parcialmente cuidada y que, cuando se hizo la investigación, estaba deshabitada desde

hacía mucho tiempo. En la línea de frontera del sur cordobés tuvo categoría de Fortín; en el habla popular se lo considera *Fuerte*.

Se encuentra enclavado frente a la Plaza Roca y en manzana contigua a la Plaza del Mástil y a la de la Iglesia de Nuestra Señora de La Merced. El predio pertenecía a la familia Calogero y estaba bajo cuidado de un vecino quien velaba para que no sufriera daños como vivienda privada, la cual había sido usada en los veranos, con función de lugar de vacaciones. Sus propietarios viajaban desde la ciudad de Rosario y, precisamente, este sector del pueblo es conocido como *barrio de los rosarinos*, aunque ellos no eran los únicos visitantes y dueños de la vecindad (Figura 1).

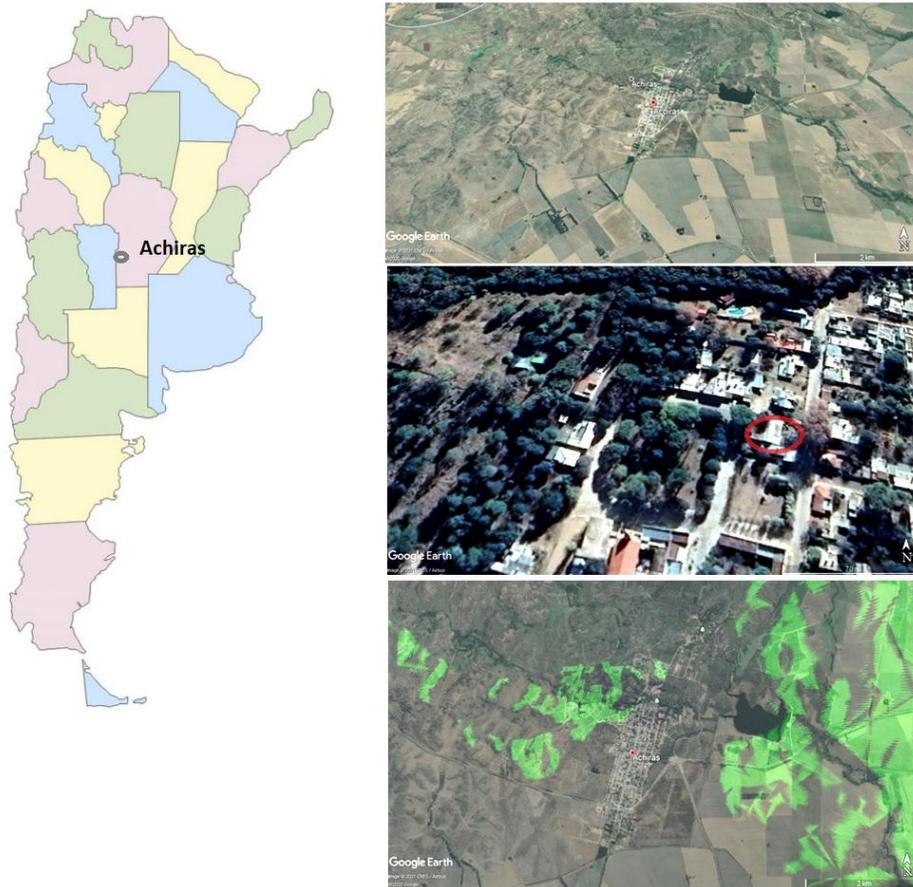


Figura 1: Ubicación de Achiras, el barrio de los rosarinos, las plazas, la Comandancia o Forte Achiras y su cuenca visual (Google Earth, imagen 7/7/2020).

El solar tiene un frente de 15 m y un fondo de 50 m, con una salida a la plaza Roca (al oeste) -mediante una calle corta que lleva el nombre de “El Fortín”-y a la calle Cabrera (al este). La salida principal parece haber sido la primera, porque los vecinos la mencionaban como conectada con la posta de Los Nogales, paso insoslayable hacia Cuyo, tanto que allí estuvo el General San Martín; se dice que por lo menos en diez oportunidades -quizá, también se dice, su esposa Remedios Escalada- en viaje a su destino histórico de Libertador y compró al encargado de posta 12 caballos.

El eje mayor del edificio va de norte a sur demarcando dos habitaciones grandes (*La piezona*, la mayor-de acuerdo con la denominación de Juan Callógero, su último dueño)- y la pequeña, separadas por un pasillo. Ése es el núcleo originario construido con adobones (Figura 2). La Piezona se transformó en el centro de la organización museal.

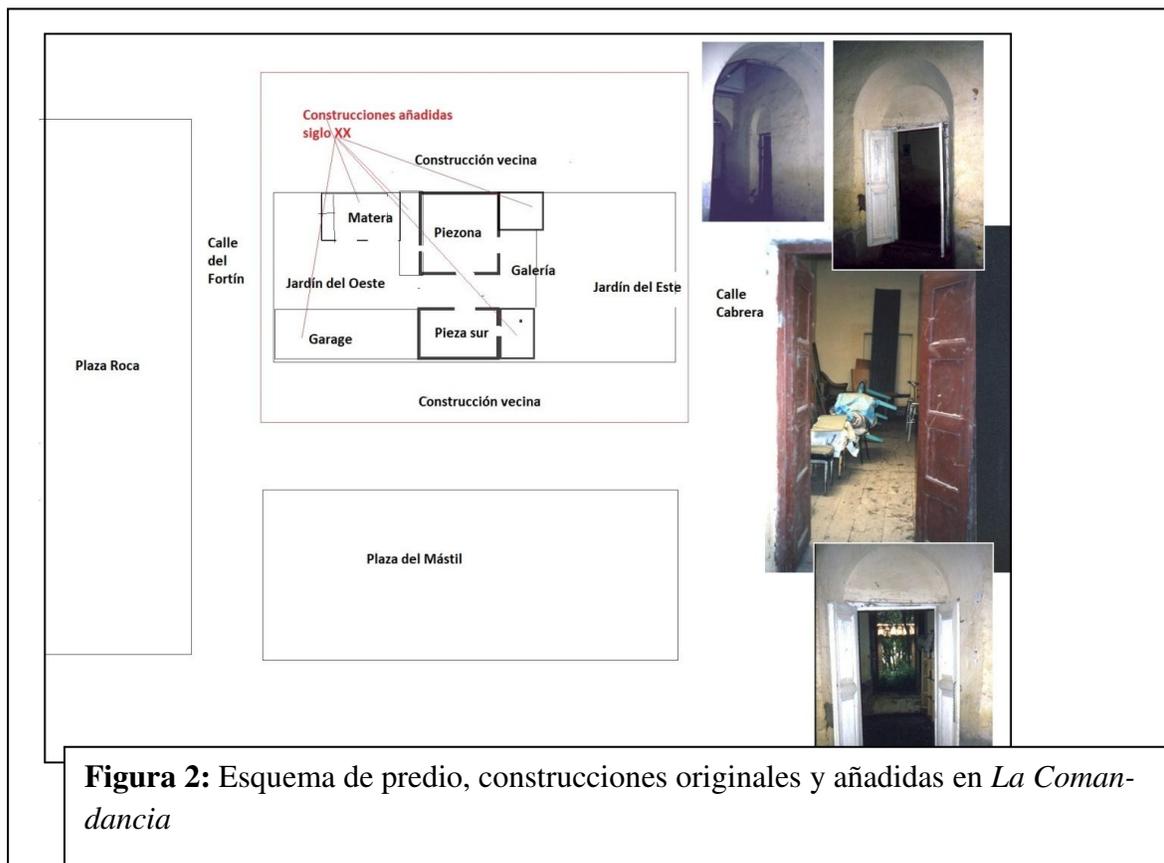


Figura 2: Esquema de predio, construcciones originales y añadidas en *La Comandancia*

La Piezona tiene dos puertas: una hacia el pasillo mencionado y otra hacia una galería con enredadera tupida que evitaba el calor del sol pero que el municipio retiró para darle visibilidad al edificio. La habitación pequeña tiene una puerta hacia el corredor y una pequeña puerta ventana hacia el jardín pero que actualmente desemboca en una habitación agregada.

El pasillo conecta estas habitaciones y va de este a oeste, uniendo los jardines, aunque estos surgieron en el uso de la vivienda. Originalmente *La Comandancia* se alzaba solitaria en el terreno y su carácter de casa con jardines fue producto de la maduración de la trama urbana. Cuando comenzó este estudio, el jardín sobre la calle Cabrera era frondoso, lleno de plantas de ornamento, un aljibe y una pérgola. Aquí también intervino el municipio haciendo una poda de la vegetación para destacar el Museo. El sector tiene todavía un muro y medianera bajos, con una puerta de acceso general. La pérgola con mesa de cemento y guía de enredadera no es el único agregado: en esta sección se construyeron dos habitaciones cuadrangulares y una galería cubierta con techo.

El jardín del oeste, en cambio, era despojado, con un árbol, un quincho (Juan la llamaba *La matera*) y un baño (que fue el único en la propiedad). Las paredes medianeras entre las viviendas vecinas son altas y corresponden a viviendas adjuntas. En esta sección se construyó una especie de garaje con planta baja y planta alta y balcón. El municipio lo destinó a depósito, a sede transitoria del Consejo Deliberante y a sala de exposiciones temáticas.

La piezona tiene una pequeña ventana original que actualmente abre a una cocina, que también integra los agregados. Los paramentos fueron revocados y enlucidos y el enlace entre las habitaciones transformados en arcos de medio punto. Los adobones son invisibles a no ser por una abertura en esa cubierta efectuada con fines museales. El techo tiene diseño a dos aguas y, actualmente es de chapa acanalada, pero todavía pueden verse los encajes en la cúspide de la pared donde apoyaban los tirantes de madera que sostenían una cubierta de paja (probablemente *Stipasp*, que es abundante en la zona).

La Comandancia se limita pues a un *rancho* —expresión de don Juan Callogero— ampliado y mejorado que se erguía solitario en un paisaje plano que se con-

funde con la llanura, pero que es el valle del arroyo Achiras – El Gato.

Callogero lo donó al municipio (aunque la figura jurídica tomó la forma de expropiación debido a los impuestos que suponía la primera fórmula) por su valor histórico como testimonio de la Frontera Sur y por ser quizá el único edificio en pie, de carácter militar de los tiempos federales en todo el país. Tiene buen porte; su construcción data de 1834 y le da al pueblo una historicidad militar y de avance poblador que las fuerzas vivas conceptúan como *civilizatorio*. El diseño del museo tuvo dos etapas: la primera destacando el mundo rural que lo rodeó siempre y la segunda destacando su valor como objeto museal por sí mismo. El alma mater de este museo fue el intendente Juan Otamendi, el modernizador del pueblo, pero la advertencia sobre su importancia la hizo su antecesor, don Rogelio Tío. El nombre de *Museo del Desierto* se adjudicó porque era una expresión coloquial y popular para referirse a la geografía que empezaba más allá de las casas, en la época en que los campos todavía no eran cultivados y en ellos se multiplicaba el ganado cimarrón (caballos y vacas). Era una estepa de buenos suelos, pero su

esplendor habría de venir un siglo después.

Martini (1999, 2007) diseñó un Proyecto de Desarrollo de Patrimonio Integral procurando un enlace entre Paisaje, Museo, Comunidad con la finalidad de concientizar sobre el valor social del patrimonio histórico del pueblo. En el curso del mismo, hizo el inventario de los bienes potenciales y asesoró al municipio sobre la política de protección. En los hechos, el municipio aplicó decisiones y acciones en la dirección de vincular proyectos científicos (el del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria) a la sociedad local (Aguilar, 2003).

Edificio y Museo perduran. Puede considerarse como un museo territorial. Aquello que designa esta expresión todavía es difuso por lo cual la siguiente definición posibilita demarcar este fenómeno local.

Alonso Alemán y Bell Heredia (2013) indican que la escala territorial local coincide con el nivel municipal. La localidad es un lugar específico o espacio geográfico que se caracteriza por rasgos propios en términos de tradiciones, costumbres, relaciones sociales o historia. La conciben como un espacio puntual dentro del territorio general o región objeto de estudio.

La localidad es el lugar en donde la acción y el pensamiento social entran en contacto; es el entorno de las relaciones ligadas al comportamiento humano en la vida diaria. El Museo del Desierto queda bien descrito por esta caracterización. Cabe agregar que estas autoras estiman una convergencia necesaria: territorio local y desarrollo.

Por otra parte, hay que señalar que además de la historia vivida y recordada existe una historia imaginada. El interés por la gesta fronteriza y sus personajes, al menos en la ciudad de Río Cuarto que hubo de tener influjo en Achiras, se remontan a la década de 1960 – 1970. Se trató de una memoria urbana local que se manifestó en actos públicos, en el culto de la retreta del Desierto y en una cierta cultura gloriosa territorial (Escudero, 2016).

Comandancia, monumento e historicidad

Se puede intentar un análisis sobre La Comandancia en su carácter museal.

En primer lugar, tiene tres atributos: es enteramente local en existencia y fama; es monumental para la época a la que se la referencia; no está cuestionada ni en origen ni en verosimilitud.

Ser local no implica una veneración particular. No obstante, cuando se trató de imponer una fecha de fundación al pueblo, el voto popular la colocó en el “Fuerte” aunque, en realidad, la tenía muy anterior como posta para los viajeros que iban desde Buenos Aires o Córdoba hacia Cuyo, hacia 1775. Estaba en un paraje que lleva el nombre de El Pantanillo, unos tres kilómetros hacia occidente de Achiras. Allí divaga un arroyo que tiene ese nombre, entre afloramientos potentes de granito conocidos como *La leonera* que le proporcionaban defensa natural.

De acuerdo con la escasa documentación asociada a este registro, reunida por el historiador Miguel Ángel Gutiérrez (2004 a), el teniente de milicias Diego Cabrera y el juez pedáneo Cándido Eugenio Sarandon, solicitaron al Comandante de Frontera Francisco Reinafé, construir un fuerte para defensa contra los ataques de los indígenas de la llanura. La fecha fundacional podría ser el 28 de mayo de 1832 y la existencia concreta a partir de 1834. Duró 34 años y fue reconstruido o reparado por lo menos tres veces; la última en 1863. Luego el Ministerio de Guerra trasladó la Frontera al río Quinto, en 1869, y la funcionalidad militar del edificio desapareció.

Estaba emplazado en una pintoresca comarca, en un pueblo que se formó como vecindario en relación con su existencia y promovido por política gubernamental en tiempos turbulentos tanto dentro como afuera de la Frontera en *la carrera* de Cuyo y sirvió tanto de “dormida” como de defensa territorial.

F. S. Converso (1983) ofrece un contexto para La Comandancia. Entre 1829 y 1835 tuvieron lugar dos administraciones opuestas en la Provincia de Córdoba: las del General José María Paz y la de José Vicente Reinafé. El primero, unitario; el segundo, federal. Río Cuarto (Villa de la Concepción, fundada en 1786) era el límite sur de la Provincia en aquel tiempo y lo fue hasta 1850; en ella estaba el centro de operaciones. La ciudad había sido producto del Plan de Poblamiento del Gobernador Intendente, Marqués de Sobremonde, que consistía en fundar pueblos y villas; para eso, dispuso la reunión de treinta seis familias dispersas en las inmediaciones. Fue declarada Villa en 1797. La franja de territorio que iba desde Río Segundo hasta el Río Quinto era área de confrontación bélica entre euroamericanos e indígenas de las pampas. Las peleas entre unitarios y federales tenían su correlato entre las tribus que adherían o

luchaban respectivamente junto a esas dos facciones políticas en guerra. Las relaciones entre *huincas* e indígenas se concentraban en tratados de paz y en regalos.

En 1830, una ley concedía privilegios para los pobladores de los fuertes, tanto para las personas arraigadas como las que se allegaran en el futuro, liberándolos de tributación y concediendo préstamos ordinarios y extraordinarios. Por ejemplo, se los eximía del diezmo a la producción agrícola y pastoril, así como del servicio que no fuera la frontera; quedaban exceptuados los delincuentes.

Eran pobladores de Frontera todos los que tuvieran casa y estuvieran ocupados en tareas ganaderas en torno al Fuerte hasta dos leguas en sus alrededores y correspondía a hacendados y pobladores de tierras públicas.

En esta región, los indígenas originarios serranos nombrados como *Comechingones* por los españoles, fueron asimilados en encomienda y reducción durante la Colonia unos 250 años antes.

En 1831, Juan Gualberto Echeverría (jefe general de la Frontera Sur) estableció la Línea de las haciendas (Río Cuarto, Chucul, Tegua, Saucecito y Peñas) y ubicó en ella el ganado (equinos, mulares y vacunos) e impuso la norma de pena de

muerte para todo propietario que lo ocultara. Fracásó por desgarnecimiento debido al gobierno de Paz.

Reinafé revocó las excepciones al poblamiento por necesidad de dotar de efectivos militares a la región. Las avanzadas de la Conquista del Desierto de Rosas habían dispersado la población y el gobernador ordenó que regresaran; de lo contrario, serían transferidos a Río Cuarto y a Achiras. En 1836, el Gobernador posterior, Manuel López, ofreció eximir de impuestos a todos los que poblaran la Frontera del Sur ante la resistencia de los hacendados. En 1832 había ocurrido un malón en Achiras que provocó que los vecinos huyeran hacia las sierras y los campos. Allí es cuando comienza la vida arquitectónica de la Comandancia. Quien vendió la tierra fue Baltazar Orozco.

Las tierras entre el río Cuarto y el Quinto no tuvieron estabilidad poblatoria sino hasta después de 1900 (Cantón, 1998) y los campos eran fundamentalmente ganaderos, al comienzo vaquería y luego estancieros y chacareros.

En 1837 se habría construido la iglesia con escuela y se refaccionó del fuerte con habitaciones para el cuerpo de guardia y depósitos de armas de artillería.

El equipo, dirigido por el Dr. Antonio Austral, excavó estratigrafías en el interior del edificio, estudió la secuencia y carácter de la estructura y secuencia muraria. También se excavaron la Plaza del Mástil y la Plaza Roca, en donde se encontraron cimientos y plantas de la que muy posiblemente fuera la ranchada anexa al Fuerte. Los depósitos ofrecieron lozas y vidrios del siglo XIX y restos de basuras domésticas. No se encontraron armas enteras o fragmentadas (Figuras 3, 4 y 5).



Figura 3: Comandancia original. Fotografías cedidas por Juan Callogero.



Fuerte - Fortín -
Comandancia

Figura 4: Comandancia pre-museo (Fotografías de la autora y de Juan Callogero).



Figura 5: Excavaciones en La Comandancia (Fotografías de la autora).

En las cercanías, junto a un pequeño arroyo que tienen por nombre Los Coquitos, Rogelio Tío mostró los restos de un lomo de tierra que adjudicó al muro que protegía al fortín. Bajo el Barrio de los rosarinos seguramente existen restos de las viviendas de los pobladores, pero ya no hay ahí espacios libres de construcciones en uso actualmente. El vecino inmediato por la medianera norte no dejó excavar en su jardín, sosteniendo que “no hay que remover el pasado”.

Museo

El diseño del Museo del Desierto tuvo dos etapas: la primera destacando el mundo rural que lo rodeó siempre y el diseño estuvo a cargo de Yoli Martini y la segunda destacando su valor como objeto museal por sí mismo por este equipo del Laboratorio – Reserva. Este último montaje –que es el que se visita actualmente– privilegió la austeridad, la simplicidad de ciertos elementos que caracterizan a

Achiras como pueblo serrano, acogedor y dotado de belleza silvestre, para fusionar el origen y el presente contemporáneo.

Podría decirse que la narración es breve (o escasa) y que la memoria es reticente, a pesar que muchas de las familias de Achiras descienden de aquellos que fueron oficiales, soldados o pobladores (Gutiérrez, 1999, 2004 a y b). Las ceremonias anuales no hacen panegíricos probablemente porque la escuela actual y sus profesores prefieren no ofender la memoria de los indígenas y por el peso ominoso de las dictaduras militares en el país. No obstante, en el segundo montaje museal que se realizó allí, el intendente don Elio Poffo hizo trasladar a La Comandancia las cenizas del Teniente Gigena que se honraba en la sede del municipio. Este militar defendió al pueblo del ataque montonero de Facundo Quiroga, fue tomado prisionero en La Barranquita y fusilado en el cuartel general de Quiroga en Mendoza (Gutiérrez, 2009).

El volumen de la arquitectura y la intención historiográfica local ha consagrado a *La Comandancia* como monumento - museo: tiene una declaración de interés histórico de nivel municipal.

Su autenticidad histórica no está cuestionada. El historiador Miguel Ángel Gu-

tiérrez, a quien el pueblo declara como maestro ilustre, encontró los documentos probatorios en el Archivo Histórico de Córdoba y la casa se adjudica sin dudar al hecho fundacional: guerra con los malos, inseguridad de los vecinos –que debían huir hacia el interior de los valles de las sierras- y voluntad poblatoria tanto del Gobernador como del Comandante de Fronteras. Curiosamente, la difusión turística del municipio no menciona la historia de La Comandancia, pero sí al Museo del Desierto como sitio a visitar. La historia del pueblo destaca las postas coloniales de El Pantanillo y de Los Nogales (Cf. Turismo Córdoba.com.ar; cor-dobaturismo.gov.ar).

El relato documental tiene, sin embargo, algunas precisiones que fueron utilizadas como ejes en el guion del montaje.

El Fuerte

“...colocado pues el Fuerte y guarnición en ese lugar, tuvieron que comprar al Sr. Orozco una parte de terreno, y por primera diligencia al jefe de esa primera guarnición, hizo construir el fuerte del siguiente modo: hizo cercar la plaza de casas entre la misma manzana dando a cada uno sitios de ocho a

diez varas de frente por igual fondo, dejando apenas dos puertas, una por el Naciente y otra por el Poniente que conducía al establecimiento del Sr. Orozco. Alrededor de dicho Fuerte o guarnición venía fortalecida por una muralla o zanja de buena dimensión, para ser inaccesible la entrada de los pampas, y en medio de la misma plaza fortín, había hecho construir un fortín donde en caso de apuro pudieran conservarse las familias y salvarse.” (ACFSRC. Crónica 1882-1889, capítulo I, pp. 13 y 14)

Vida en el Fuerte

Fotheringham describe muy bien cómo era la vida en los cuarteles:

“Los cuarteles de aquella época no conocían ni tarima, ni colchones, ni mucho menos tohallas, medias y demás ropa lujosa interior que hoy, felizmente, abunda. Pero cada uno tenía su montura. Una montura sensata, que no lastimaba la mula, ni necesitaba de muchos pulimentos. Servía de buena cama para el cuartel y en la campaña (...) Ni Arredondo, ni Roca, ni Race- do, ni Ayala, ni ninguno de aquellos veteranos de tan gloriosos servicios,

los he conocido hasta el generalato, con más bienes raíces y propiedades valiosas que la consabida montura y el par de petacas (...) La he recorrido toda, toda, muchísimas veces durante los ocho años que pasé en sus grandes soledades, sus raras peripecias, sus duros pasatiempos. Una vida excepcional de alejamiento completo de todo lo que se llama roce y cultura social; las únicas diversiones, los grandes galopes y las expediciones al Sud, variadas de vez en cuando con una cacería de guanacos, o unas carreras importantísimas entre caballos de distintas guarniciones por sumas fabulosas, que jamás pasaban de cien pesos.

Ah! sí, eran otras épocas aquellas.

La vida militar era una verdadera vida de soldado. La existencia entera dedicada a la vigilancia, al ataque, a la defensa. Eminentemente práctico todo.

Los libros escasísimos, con poco tiempo y tal vez poca voluntad para dedicarse al estudio o a la lectura seria.”

(Fotheringham, 1998, pp.239-240)

Relatos y descripciones de La Posta de Achiras por los viajeros

“Don Benjamín Vicuña Mackenna, el ilustre historiador chileno, hizo en su mocedad un viaje por los grandes centros del mundo occidental y, ya de regreso a su patria, pasó por Buenos Aires. Camino a la cordillera, tuvo que atravesar las pampas, y una humilde fiesta rural, uno de los mil bailes inéditos que se realizaban no importa en qué soledad, paso a la historia gracias a su pluma inquieta y minuciosa.

Es el caso que el 16 de setiembre de 1855, Vicuña Mackenna llegó a la posta de Achiras, pueblecito azotado por de malones y angustiado de cautivas en las cercanías del Río IV, Córdoba. Y el encargado de ella, un capitán, lo llevó a la fiesta. En estos términos cuenta los hechos el propio Vicuña: *“Después de cenar, nuestro alegre huésped nos ofreció llevarnos a un baile que tenía lugar aquella noche en casa de la primer autoridad del pueblo que era nada menos que un gaucho que nos recibió en mangas de camisa. Las niñas convidadas pasaban de una docena y los galanes eran solo dos, pero sacaban al estrado a lucir el gatico y la mariquita (bailes que se danzan dando vueltas y haciendo castañetas con los dedos) a toda la tertulia para*

que no hubiesen agraviadas...” (Vega, 1944, p. 22)

Pieza Sur (Cenizas del teniente achirense Manuel Gigena)

“Con las primeras sombras del crepúsculo de aquel siete de febrero de 1830, se aproximaba hacia la Concepción del Río Cuarto el alférez de lanceros Manuel Gigena, escoltado por un reducido grupo de soldados. Pocas horas antes había abandonado la Posta de Barranquita, ante la inminente llegada de las avanzadas de Facundo Quiroga (...) de todos los movimientos del caudillo riojano, Gigena había elevado parte circunstanciado a la Comandancia Federal (...) El teniente Gigena luchó hasta el final y registró su nombre en la lista de los cuatrocientos prisioneros que tomó el jefe riojano. Ese día empezó para él y sus compañeros de infortunio un viacrucis de matices patético (...) posiblemente el 14 de marzo pasó la lastimosa caravana de cautivos por Achiras. Ese debió ser el día más amargo y angustioso en la vida del infortunado teniente de lanceros, que siempre había vuelto a su pueblo con los frescos laureles de su triunfo, y

ahora cruzaba por él, arrastrando el oprobio de las cadenas y la humillación de la derrota...

Había nacido en 1802 en el hogar de Don Tomás Gigena en la Posta de los Nogales y en el seno de esa familia numerosa y patriarcal transcurrieron los días de su infancia y juventud (...)

El 23 de mayo de 1831 en el Cuartel General de las fuerzas de Quiroga, el teniente Manuel Gigena enfrentó con entereza al pelotón de fusilamiento que lo abatió junto a sus compañeros de infortunio. Su cuerpo fue sepultado en el cementerio de la Iglesia de la Caridad de Mendoza, en cuyos documentos parroquiales, cerrando la nómina de los ejecutados se lee lo siguiente: “*Manuel Gigena, criollo, vecino de Las achiras, de 28 años*”.

Achiras también tuvo héroes capaces de sostener opiniones y morir por su defensa. El teniente de lanceros Manuel Gigena fue uno de ellos.” (Gutiérrez, 2004 a)

Sala de Personajes del Pueblo (Pieza Sur)

Troperos

“El tropero encaraba por lo general sus jornadas con dos o tres caballos de silla y un carguero, en cuyas alforjas acomodaba mercadería, vicios y ponchos. Estas prendas, aparte de servir de cobijas, eran la única protección contra el viento y la lluvia (...) Muchos hombres del pueblo y la zona, la mayoría hijos de familias criollas, siguieron las huellas de Don Segundo Sombra. Como él, eran callados y circunspectos, honrados y prudentes, humildes y sufridos. Casi todos murieron en el pueblo, sin bienes y hasta sin caballo y recado.” (Gutiérrez, 2004 b)

Costureras

“En algunas festividades tradicionales como la de septiembre (Fiesta de la Virgen), donde el estreno era ritual obligatorio, las telas se amontonaban sobre sus mesas, la aguja y el dedal no conocía reposo, la máquina trepidaba hasta la madrugada y las modistas terminaban con los ojos y las yemas enrojecidas pero satisfechas de haber hecho su fructífero agosto. De sus manos infatigables salieron los sobrios atuendos de trabajo y las contadas galas dominigueras que acicalaron durante años las

figuras veneradas de nuestros antepasados.” (Gutiérrez 2004 b)

El Fuerte estaba en una región que todavía exhibía la estructura económica colonial. La producción dominante era la de vacas, caballos y mulas. El territorio estaba subordinado a la minería alto peruana y a la hegemonía de Lima, centro del imperio español en Sudamérica. Es decir, estaba sometido a una metrópoli y sus clases hegemónicas ubicadas en una latitud lejana. El país era marginal, inmenso y prácticamente despoblado. Los terratenientes y los comerciantes estaban en la cúspide del poder económico y político. El Tratado de Utrech (1713) sobre asiento de negros comprometió a la metrópoli a dejar entrar esclavos en las Indias y, al mismo, tiempo, brindó la posibilidad de que Inglaterra introdujera sus productos industriales. Las presiones comerciales fueron muchas y transformaron el área rioplatense a partir de 1800 promoviendo un crecimiento económico que no había conocido en el ciclo colonial. La materia exportadora casi exclusiva eran los cueros obtenidos en modalidad de vaquería, ya que la explotación de animales más refinados vendría mucho tiempo después. No obstante, había una produc-

ción textil doméstica que circulaba por el país (Cf. Azcuy Ameghino, 2002; Gaggiotti, 2003; Fradkin y Garavaglia, 2004; Miguez, 2008; Bonet y Larrea, 2009; Jumar y Biangardi, 2014).

La descripción más ajustada es la tesis de Jumar y Biangardi (2014): el Río de la Plata estaba constituido por territorios dominados por occidentales a ambas orillas del río de la Plata y del Uruguay con fronteras difusas hacia el interior de las tierras y con relativa independencia de la pertenencia a las coronas de España y Portugal. Recién en 1862, una vez definitivamente unificado el país, el Congreso Nacional abordó la tarea de fijar límites entre las Provincias de la antigua Confederación. Por ejemplo, el límite entre Córdoba y San Luis (tan cercano a Achiras) fue establecido por un fallo arbitral del Presidente Roca el 28 de noviembre de 1883 (Allende 1981). Pero, indudablemente, el ordenamiento territorial tar-do-colonial fue fundamental para establecer el territorio del sur de Córdoba; concretamente, se debió al Proyecto Sobremon-te (Tamagnini, 1999, 2013, Ribero, 2013). Antes de la fundación de Río Cuarto, la población estaba dispersa en la sierra y en la llanura con muy baja densidad. El censo de 1778 significó un re-

cuento que permitió a Sobremonte dimensionar la potencialidad del territorio (Carbonari, 2003).

Las conexiones entre regiones eran provisorias: los caminos *reales* o de carretas y galeras y de *herraduras* o de montura; no estaban despejados ni cuidados y las postas eran habitualmente un rancho familiar y otro para el viajero. El camino desde Buenos Aires a Cuyo, en el que Achiras era posta tenía como estaciones La Esquina, Saladillo (sobre el río Tercero), La Carlota y Río Cuarto (sobre el Cuarto), Achiras, San José del Morro, San Luis, Río Tunuyán y Mendoza. El cruce de la Cordillera de los Andes se hacía por el valle de Uspallata. Ese pasaje se toleraba apenas por las *casuchas* instaladas por Ambrosio O'Higgins desde Chile: unos abrigos de ladrillos cocidos que permitían refugiarse de la hostilidad del viaje (Barba, 1956).

La sociedad cordobesa se había consolidado como señorial – ganadera y comercial-; la del sur del río Cuarto comenzó un proceso de litoralización, es decir, de orientación hacía Buenos Aires. Étnicamente incluía españoles, criollos, pardos (en gran cantidad), zambos e indios (Bonet y Larrea, 2009).

El primer propietario en las sierras cordobesas fue Gerónimo Luis de Cabrera gracias a la merced de tierras que le fuera otorgada por el Rey. En 1576 ya se produjo la primera invasión indígena y en 1583 el primer combate punitivo en el Morro (por Tristán de Tejada). En 1700 José de Cabrera y Velasco (cuarto descendiente del primer Cabrera) realizó una expedición punitiva. Después de fundada Río Cuarto (1786) y su Cabildo inaugurado (en 1795 pero efectivo en 1798) fue nombrado como juez pedáneo con sede en Achiras, todavía no poblada y a expensas de la compra de campos por él: Tomás Gigena (Gutiérrez, 2009). La posta de El Pantanillo ya existía desde 1775. Fue el comienzo.

La caracterización de la vida militar en aquellos tiempos proviene de la Historiografía Militar Testimonial (Olmedo, 2007): Manuel Prado (*La guerra al malón*), Alfredo Ebelot (*La Pampa*), Eduardo Gutiérrez (*Croquis y siluetas militares*), Álvaro Barros (*Fronteras y territorios federales de las pampas del sur*), Eduardo Ramayón (*Ejército guerrero, colonizador y civilizador. Crónicas militares. República Argentina*), Horacio Orlandini (*Vida militar: reminiscencias*), Manuel Baigorria (*Memorias del General*

Baigorria), Lucio V. Mansilla (*Una excursión a los indios ranqueles*) e Ignacio Hamilton Fotheringham (*Vida de un soldado o reminiscencias de la frontera*). En todos los casos, las obras hablan de una vida rústica, esforzada, en peligro y señalan el abismo social y cultural con los indios.

Mansilla dice en ocasión de su campamento entre los ranqueles:

“El indio era muy ladino; nos entretuvo un rato contándonos una porción de historias; entre ellas, nos habló de un pariente suyo que había vivido sin cabeza, de un indio dizque vivía en tierras muy lejanas que se alimentaban con solo el vapor del puchero, de otros que corren tan ligero como los avestruces, que tienen pantorrillas adelante, pretendiendo hacernos creer que todo era verdad (...) Pero qué tenía de extraño que un pobre indio creyera tales patrañas si uno de mis ayudantes, el mayor Lemlenyi, creía, porque se lo había contado no sé qué chusco que en Patagones había unos indios que tenían rabo como de una cuarta, cuyos indios antes de sentarse en el suelo, hacen un pocito con el dedo o con el mismo ra-

bo para meterlo en él y estar con más comodidad.”(Mansilla, 2004, p. 94)

Córdoba participó de la idea liberal de promover colonias agrarias. El proceso se desarrolló a partir de la Ley Provincial de 1855 para la promoción de la inmigración (Ferrero, 2003). Fue el comienzo de la pampa “gringa” que habría de combinarse de una manera singular con la pampa criolla y gauchesca.

Frontera, Estado, ley y realidad

Todos ellos son términos controvertidos en relación con su existencia, articulación, desarrollo y consecuencias. Es tanto un problema heurístico historiográfico como museal.

La Frontera se extendía entre Bahía Blanca y Mendoza; en forma irregular, discontinua e imperfecta, servía tanto para “contener” a los indios como para ordenar y subordinar a la población de la campaña (Olmedo, 2009, 2014). Era una gran frontera que se abría desde Buenos Aires hacia la cordillera de los Andes, que se fragmentaba en torno a las jurisdicciones militares, políticas, administrativas, pero en un contexto relacional amplio (Néspolo, 2012). La síntesis arqueológica de la frontera es muy somera pero significativa:

coincide con el relato documental sobre las carencias y los sufrimientos de las clases populares agrarias durante todo el tiempo en que la llamada Línea estuvo vigente (Rocchietti, 2007). Su influencia no fue solamente espacial, sino que dejó sentadas las bases para el poder militar en la Argentina que se expresó en golpes de Estado y dictaduras en su posteridad.

Sobre el tercio final de ese siglo surgió, entre los sectores dirigentes ilustrados y en el contexto del pensamiento europeo sobre la división del trabajo social y sobre la naturaleza de la ley y del poder político en el nuevo orden de la industria, del comercio y del mercado, la preocupación por lo que llamaron “cuestión social”, expresión con la que denominaban a la sociología del potencial conflictivo de la vida colectiva y de sus clases más bajas, a sus causas y a los métodos para remediarlas.

La Frontera formó parte de ella exhibiendo, por lo menos, dos problemas: uno fue el conflicto entre las *tolderías* y las poblaciones fronterizas y, otro, la organización territorial básica del Estado moderno. Ella representó una encrucijada entre Estado, territorio y etnicidad de tal modo que dejó una huella profunda en el ordenamiento y configuración espacial y

en la estructura social (Tamagnini y Pérez Zavala, 2018). La línea militar permaneció estática mucho tiempo. Desde fines del siglo XVIII hasta 1869, se constituyó como espacio social de confín y en fuente de poder político y económico para los hacendados y para algunos comandantes. Su historia ilustra –asimismo– el pasaje desde una justificación de la política (el poder) invocando el bien común (en el período de la dominación colonial) a otra fundada en la soberanía territorial (a partir de la formación del Estado Nación). La primera aseguraba la localización de población en la frontera como defensa civilizatoria contra el indio; la segunda implicaba sustituir definitivamente un género de vida por otro y tomar posesión efectiva del Desierto. Los fuertes, fortines y postas –constructivos en general de resguardo y defensa– fueron los “mojones” de ese proceso histórico y social.

El Estado (con sus instituciones, orden legal y capacidad coercitiva), el capital de inversión (muy poco disponible) y la tierra fueron los vértices de la construcción territorial de los cuales *La Comandancia* es su expresión.

“Vivir en la Frontera” fue parte de la cuestión social argentina. El proceso puede caracterizarse como el ejercicio de una

política basada en “poblar y subordinar”, y abarcó el tiempo que va desde el siglo XVIII hasta final del XIX, cuando se decidió la avanzada guerrera en el Desierto. ¿Qué fue la frontera? Coexistencia interrumpida por el fracaso del parlamento indígena y de la defensa militar o prolongación colonial que postergó el acceso a los campos del sur en manos de los indios. Ambas tesis son posibles (Rocchietti 2008a, 2010).

Poblar la Frontera fue siempre un destino no deseado, tanto por los militares como por los civiles (especialmente para los milicianos que eran reclutas civiles). La mayor parte de las veces no era una elección voluntaria sino el resultado de la coacción por parte de los sectores dominantes o de la autoridad legal. Sus condiciones de vida estaban signadas por la miseria, la marginalidad, la desesperanza, la violencia y el conflicto, en el marco de la intención del Estado de ejercer dominio sobre una población rural díscola.

A lo largo del siglo XIX se consolidó un nuevo tipo de sociedad en las tierras argentinas: una que podríamos calificar como “moderna” (de acuerdo con las nuevas relaciones entre capital y trabajo) y “modernista” (si atendemos a la tendencia a experimentar nuevas formas cultura-

les, generalmente extranjeras). Se transformaron las instituciones políticas y el carácter de la cultura material, ahora derivada de las técnicas en serie propias de la industria. Pretendió romper, concreta y rápidamente, con la sociedad constituida durante la Conquista y la Colonia, pero no pudo hacerlo ni veloz ni completamente. La modernización de las relaciones productivas iba a producirse bastante tarde, con muchos elementos de la regionalidad, propia de un país vasto y poco poblado, y de los lazos de patronazgo (característicos del régimen terrateniente). El impulso hacia la economía agroexportadora y hacia la conformación de bolsones de precaria industria de talleres cuasi-artesanales o de explotación primaria de materias primas (como las cales y la minería) se verificó hacia 1880, condenando a la sociedad de Frontera a su extinción (Rocchietti y Austral, 1999).

La alienación económica y la heteronomía social estuvieron instituidas durante todo el tiempo en que la Frontera duró, de manera tal que ellas aparecen como uno de los fenómenos más importantes de esa sociedad. La alienación económica consiste en la separación del trabajador respecto de sus medios de producción; el país rural era, también, artesanal en el

marco de economías de producción doméstica y a medida que su barbarie se volvió incompatible con el desarrollo de las fuerzas productivas fue necesario que colapsase; las rudas herramientas del miliciano y el género de vida basado en las vacas se tornaron inútiles ante las nuevas máquinas (como, por ejemplo, el tren) y, finalmente, esos hombres sólo tuvieron para sobrevivir su trabajo. Pero, antes que este proceso llegara a su fin, hubo alienación económica en el contexto del sistema pre-industrial: la desposesión de tierra y de animales, la leva compulsiva para los fuertes y para las estancias, así como la guerra de Línea permitieron acumular dinero y poder a los hacendados. La heteronomía es la supeditación a una autoridad externa al individuo; una larga tradición de obediencia a la aristocracia local o a los funcionarios civiles y militares se había configurado en hábito para las masas humanas del campo. Una conducta individual contraria a este principio se transformaba en un cruel *deambularvago* y *malentretenido* o en el exilio hacia la *toldería*. En la Argentina, estas condiciones de vida se dieron diferencialmente en la ciudad y en el campo. En aquélla, velozmente avanzó la modernización europea; en éste los efectos de la existencia de

Frontera fueron de larga duración. Aun cuando el nuevo orden económico impuso otras condiciones productivas (la tierra se valorizó y la fuerza de trabajo fue especializándose en las tareas de los establecimientos exportadores), ambas, alienación y heteronomía, continuaron siendo las características más salientes de los vínculos sociales hasta bien entrado el siglo XX, cuando ya de la Frontera no quedaba ni la sombra. En tanto la sociedad produce a sus hombres con la intensidad que le concede su poder moral, la hondura de estas vidas sólo puede medirse a través de su heroísmo opaco, de la sumisión obediente y de la experiencia de vivir la muerte siempre próxima.

El Estado tuvo un rol fundamental en esta historia, asimismo, como producto y productor de una sociedad dividida en clases, como instrumento de opresión, disciplina y explotación.

Desierto y Frontera constituyeron parte de una formación discursiva surgida y centrada en torno a las unidades políticas y étnicas indígenas que confrontaban contra la entrada a la tierra por parte de los blancos. En la segunda mitad del siglo XIX, la “Sociedad Primitiva”, los Salvajes, los Bárbaros, representados por los Indios, desapareció a través de la conquis-

ta de quince mil leguas y la instalación irreversible de la Civilización. La magnitud de esa primitividad no era incompatible con la capacidad estratégica y económica de las tribus² (Rocchietti, 2008b; Rocchietti, 2002).

Si bien la arqueología de los fuertes y fortines no posee, casi, acontecimientos que puedan ser relatados -ya sea porque el registro no accede a ellos o porque transcurrió en un tiempo plano, a la espera de los malones o de las mercancías que debían enviar las autoridades de la Provincia o de la Nación-, no es ajena al carácter de la existencia común en los confines. Forma parte de la respuesta a cómo era la dominación interna en la Frontera y a cómo llegó a gestarse una sociedad que, en los hechos, era casi autónoma por su lejanía a los centros urbanos (Córdoba, Tucumán, Buenos Aires). Una sociedad, a su manera también bárbara, confrontada con otra sociedad bárbara (las tribus).

¿Cómo acceder al pequeño-gran universo de soldados, agricultores y criancesos avecinados buscando protección bajo una autoridad que los documentos presentan como eficaz en la administración militar y de justicia pero que, no obstante, no pueden dejar de mencionar la existencia de deserciones, sufrimiento y conflictos

políticos; a la historia común de una población habitualmente mestiza, pobre y que pretendía un lugar en el mundo, en el confín de un país bárbaro y desmembrado y en la orilla incierta de las tribus ganaderas que exhibían el control técnico y moral del desierto?

Investigar la sociedad –segunda dimensión de la Frontera- convoca a pensarla volcánicamente, esto es, desde la perspectiva de la posibilidad de rebelión de las fuerzas reprimidas en el trabajo y en la vida, de los hombres que “presenciaron los horrores y la violencia de un mundo grotescamente injusto”, “no desde el poder sino desde el anti-poder” (Holloway, 2001). Este ángulo posibilita advertir cuán importante fue y es la apropiación de los excedentes y del trabajo a través de las vías salariales, tributarias, comerciales, monetarias y financieras por políticas estatales, gubernamentales y empresariales. Es este interés –clave del orden regido por el capital- el que da forma a la mediación política e ideológica, a la dominación por el Estado y por el mercado, operantes por debajo de la Línea militar y de la estancia ganadera. En otras palabras, en nuestro registro arqueológico, el objeto teórico es el modo de producción.

La formación arqueológica (es decir, los contextos, agregados, tipologías y taxonomías específicos de la materialidad relictual), es la tercera de las dimensiones que hemos postulado y se conforma con la sustancia del efecto final de las sucesivas transformaciones de arquitecturas, objetos y huellas físicas y químicas de los asentamientos humanos en los sitios de Frontera. Pero no se trata solamente de su efectividad como depósito y como suma de transformaciones materiales: ella es el fruto de la economía política de las mercancías (la cuarta dimensión, aquella que describe la distribución desigual de la riqueza producida por el trabajo en esa sociedad). En la Frontera existió un proceso de circulación y carencia de ellas que, por sí mismo, es tremendamente heurístico (Cf. Tamagnini, 1999; Olmedo, 1999, 2004, 2010). La pobreza que declaman los documentos es corroborada por el registro arqueológico.

Las excavaciones no ampliaron lo escrito en los documentos y en la historiografía, pero lo contradijeron en términos de rescatar únicamente restos domésticos, tanto en La Comandancia como en la Plaza. No se encontraron restos bélicos. Pero puede darse fe a los historiadores como a la voz popular.

No puede evitarse el peso de los conceptos y de la estética encarnados en La Comandancia. Los primeros son de orden histórico, sociológico y jurídicos: guerra interétnica, guerra civil, ampliación y gobierno del territorio, Estado patrimonialista, haciendas ganaderas vs chacareiros, ordenamiento militar de la vida, etc.

La estética es una dimensión agregada, casi espontánea, derivada de la forma en que se ve hoy a La Comandancia: una casa ornamentada. Es una estética expresionista y lejana a la conceptualización socio-histórica de la guerra de Frontera.

Ambos proyectos museales fueron llevados a cabo como parte de una investigación arqueológica de escala comarcal, pero la autoridad y la responsabilidad de funcionamiento recayó en las autoridades municipales. El personal reducido a una o dos personas fue capacitado, pero no se nombró un funcionario/a de dirección local, por lo cual la política museal se atuvo estrictamente a las alternativas de la investigación arqueológica en la zona que proporcionaba información y asesoramiento en ocasión de los trabajos de campo. Estos fueron muy frecuentes siempre, porque estaban orientados hacia la prospección intensiva. La municipalidad siempre alojó y apoyó al equipo.

Balance de acción

El equipo estuvo enfocado en la arqueología comarcal y la del Fuerte fue una experiencia pionera en Arqueología Histórica que estaba tomando visibilidad e impulso en Argentina. Sorprendió no encontrar sino vestigios domésticos en el predio y en las plazas. El registro esperado era de naturaleza militar. El montaje implicó muchas discusiones sobre el diseño porque implicaba confrontar con líneas historiográficas antagónicas. Quedó en claro que La Comandancia era un significativo activo para la población de Achiras y por eso perduró.

Ejercicio de proacción

En términos de balance se puede sugerir que los museos debieran constituir un proyecto social para el ámbito de los municipios. Necesariamente habrían de aplicar fondos de inversión en ellos.

Una perspectiva habitual en esta escala jurisdiccional es tomar a los museos como monumentos estáticos (caso Museo del Desierto) promoviendo su cuidado y atención, pero no su vida.

Debiera revisarse la política turística (a la que el equipo fue ajeno) a fin de correlacionar la dinámica de oferta museal con

las expectativas que los visitantes suelen tener en estos pueblos provinciales.

En el aprovechamiento de los edificios públicos podrían aplicarse criterios más vanguardistas, es decir, menos ortodoxos en su función y destino promoviendo destacar el contenido en bienes culturales y ambientales que posee el paisaje comarcal. En el caso del Museo del Desierto no es posible.

Una cuestión debatible es en qué medida y proyección pueden interactuar municipio e investigación científica, de manera tal que ambas partes queden satisfechas. En oportunidad de la que se verificó entre las autoridades locales y el equipo científico, es indudable que el apoyo logístico fue insuperable, duró cuatro décadas, tuvo anclaje afectivo y suscitó la motivación de hacer algo perdurable para la sociedad achirensis. Pero, éstas, son circunstancias casi únicas e irrepetibles.

Conclusiones

Una vez transcurrido el tiempo, caben algunas apreciaciones.

El Museo del desierto no es intercultural; no tiene en cuenta la contraparte de la Frontera: las tribus.

Exalta la historia local como heroica, civilizatoria y sacrificada.

Su escala es de enclave: podría decirse: local de lo local. Se podría decir que es un memo-monumento fundado en un micro-acontecimiento que adquirió larga duración. La honra principal proviene de la *pampa gringa*.

Como experiencia de museo territorial (tal como se ha definido aquí, local) impone dudas y certezas. Las principales: rol de la vecindad de base en un proyecto científico con dificultades presupuestarias y extra-local, y que valió la pena.

Notas

¹ La Comandancia o Fuerte Achiras constituye un museo territorial debido a su intensa inserción local, su vínculo con la historia de la Frontera del Sur, su escala pueblerina y su motivación popular.

² He aquí un ejemplo: “...Los indios van en retirada por fuera de la línea de fortines. Llevan un inmenso arreo que se calcula en más de 50.000 vacas de este partido y de ‘25 de mayo’ y más de 10.000 yeguas, algunas vejas, muchas familias cautivas y han quemado y saqueado varios establecimientos. Los invasores son Calfucurá y Mariano Rosas, a quienes se agregó Raninqueo con toda su gente. Se calcula aquí hasta 3.000 indios. Yo creo que serán de 1.000 a 1.200” (M. Gache al

Ministro Malaver, 9 de marzo de 1872, en EMGE, expediente 34-20-6476, en Poggi, 1998, p. 66).

Agradecimientos

Están dirigidos a Juan Callogero, a los intendentes Juan Otamendi, Elio Poffo y Jorge Otamendi.

In Memoriam, Rogelio Tío.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Y. V. (2003). Políticas culturales y proceso de patrimonialización: el caso de la localidad de Achiras. En A. Campos y A. M. Rocchietti (Comps.), *Coloquio Binacional Argentino – Peruano. Perspectiva latinoamericana*, (pp. 163–179). Buenos Aires: Centro de Investigaciones Precolombinas, Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González.
- Allende, A. R. (1981). *La cuestión de límites entre Córdoba y San Luis (1863–1883). Un fallo del Presidente Roca*. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Alonso Aleman, A. y R. E. Bell Heredia (2013). *Desarrollo territorial a escala local*. La Habana: Universidad de La Habana.

- Austral, A. G. y Rocchietti, A. M. (1998). Arqueología del Fuerte de Las Achiras. *Cronía*, 2(2), 232-241.
- Austral, A. G. y Rocchietti, A. M. (1999). Arqueología de la Frontera en El Pantanillo (Provincia de Córdoba). El Fuerte de Achiras. En M. Tamagnini (Comp.), *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste del País*, (pp. 15-40). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Azcuy Ameghino, E. (2002). *La otra historia: Economía, Estado y Sociedad en el Río de la Plata colonial*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Barba, E. M. (1956). *Rastrilladas, huellas y caminos*. Buenos Aires: Raigal.
- Bonet, O. y Z. Larrea. (2009). Actividades de un mercader de campaña y sus relaciones económicas y sociales en los tiempos del Cabildo de Río Cuarto. En D. Prado y M. A. Tréspidi (Comps.), *Cabildo y Justicia. Expedientes emanados del Cabildo de la Villa de la Concepción del Río Cuarto y su jurisdicción*, (pp. 65-78). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Cantón, A. (1998). Las tierras de Roca. *Todo es Historia*, n° 372, 68–89.
- Carbonari, M. R. (2003). *Censo 1778. Partido de Río Cuarto*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Converso, F. S. (1983). Apuntes para el estudio de los intentos tendientes a organizar la administración y la vida en la Frontera Sur de Córdoba, 1829 – 1835. *Comechingonia*, año 1, 2, 29–44.
- Escudero, E. A. (2016). *Cultura histórica y usos del pasado. Memoria, identidades y política en una experiencia local (Río Cuarto, 1947 – 1986)*. Rosario: Prohistoria.
- Ferrero, R. A. (2003). *La “pampa gringa”. Emergencia e idiosincrasia de las clases medias rurales*. Córdoba: Ediciones del Corredor Austral.
- Fotheringham, I. (1998). *La Vida de un Soldado*. Buenos Aires: Ciudad Argentina.
- Fradkin, R. O. y Garavaglia, J. C. (2004). *En busca del tiempo perdido. La economía de Buenos Aires en el país de la abundancia, 1750 – 1865*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gaggiotti, H. (2003). Globalización urbana en la Argentina. Formas de re-

- presentación de la dependencia de las ciudades pampeanas. *Memoria Americanista Europea*, n° 1, 179–189.
- Gutiérrez, M. A. (1999). *La justicia colonial en Achiras*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Gutiérrez, M. A. (2004 a). *Achiras Histórica*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Gutiérrez, M. A. (2004 b). *Crónicas achiranes*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Gutiérrez, M. A. (2009). Una mirada desde las serranías. En D. Prado y M. A. Tréspidi (Comps.), *Cabildo y Justicia. Expedientes emanados del Cabildo de la Villa de la Concepción del Río Cuarto y su jurisdicción*, (pp. 45-64). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Holloway, J.(2001).Del grito de rechazo al grito de poder; la centralidad del trabajo.*Cuadernos de Filosofía y Política*, (pp. 25-47). Escuela de Filosofía. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Foro sobre Problemas Contemporáneos de América Latina. Rosario.
- Jumar, F. y Biangardi, N. (2014). Espacio, memoria y territorialidad en el Río de la Plata del siglo XVIII. En R. Richard-Jorbay y M. S. Bonau-do(Comps.),*Historia Regional: Enfoques y articulaciones para complejizarla historia nacional*,(pp. 56–98). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Mansilla, L. V. (2004). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: AGEBE.
- Martini, Y. (1999). Complejo museológico de El Pantanillo (conservación y usufructo). Dpto. de Río Cuarto, Pcia. de Córdoba, Argentina. En M. Tamagnini (Comp.),*Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste del País*, (pp. 151 – 161). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Martini, Y. (2007). Proyecto de gestión y difusión del Patrimonio Integral de Achiras (Departamento de Río Cuarto). Patrimonio y Educación, Integración, Diagnóstico y Propuestas. En E. Olmedo y F. Ríbero (Comps.),*Debates actuales en Arqueología y Etnohistoria*, (pp. 349-

- 356). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Miguez, E. (2008). *Historia Económica de la Argentina*. De la Conquista a la crisis de 1930. Buenos Aires: Sudamericana.
- Néspolo, M. E. (2012). *Resistencia y complementariedad. Gobernar Buenos Aires. Luján en el siglo XVIII. Un espacio políticamente concertado*. Villa Rosa: Escaramujo.
- Olmedo, E. (1999). Los relatos militares de Frontera. En C. Harrington y O. Prieto (Eds.), *Primeras Jornadas de Investigación Científica del Departamento de Historia*, (pp. 13–22). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Olmedo, E. (2004). Militares, fuertes y fortines de la Frontera del Río Cuarto (1861–1869). En M. Bechis (Comp.), *Terceras Jornadas de Arqueología Histórica y de Contacto del Centro-Oeste de la Argentina. Cuartas Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*, (vol. II, pp. 241-250). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Olmedo, E. (2009). *Militares de Frontera. Fuertes, ejércitos y milicias en la Frontera Sur de Córdoba*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Olmedo, E. (2010). La historiografía militar en la Frontera. *Revista Societas de Paisajes áridos y semi-áridos*, año II, vol. II, 61-74.
- Olmedo, E. (2014). *Los militares y el desarrollo social. Frontera Sur de Córdoba (1869–1885)*. Buenos Aires: ASPHA.
- Poggi, R.A. (1998). *Frontera Sur, 1872*. Buenos Aires: Fundación Nuestra Historia. Monografía n° 4.
- Ribero, F. (2013). Arqueología de la Frontera Sur: el poblamiento del Río Cuarto Arriba desde la doble perspectiva espacial de las Provincias de Córdoba y San Luis. En M. Gascón y M. J. Ots (Eds.), *Fronteras y Periferias en Arqueología e Historia*, (pp. 94-126). Buenos Aires: Dunken.
- Rocchietti, A. M. (2002). Formaciones arqueológicas con documentación histórica asociada: La investigación social del registro arqueológico. En D. Schávelzon y M. Silveira (Comps.), *Arqueología Histórica en Ar-*

- gentina*, (pp. 659 – 666). Buenos Aires: Corregidor.
- Rocchietti, A. M. (2007). Arqueología de la Frontera. En E. Olmedo y F. Riberro (Comps.), *Debates actuales en Arqueología y Ethnohistoria*, (pp. 105-116). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Rocchietti, A. M. (2008a). Frontera: arqueología e Historia Social. *Revista Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, n° 2: 17–44.
- Rocchietti, A. M. (2008b). *Bajo Fuego. Sociedad y Cultura en la frontera del Sur*. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Rocchietti, A. M. (2010). El desierto inacabable y una historia latinoamericana. *Revista Sociedades de Paisajes áridos y semi-áridos*, año II, vol. II, 61-74.
- Tamagnini, M. (1999). Fragmentación y equilibrio político y relaciones interétnicas (1851–1862). La Frontera de Río Cuarto. En M. Tamagnini (Comp.), *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Ethnohistoria del Centro – Oeste del País*, (pp. 199-209). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Tamagnini, M. (2013). La Frontera sur de la Gobernación Intendencia de Córdoba del Tucumán y la territorialidad tardo-colonial. En M. Gascón y M. J. Ots (Eds.), *Fronteras y Periferias en Arqueología e Historia*, (pp. 94-126). Buenos Aires: Dunken.
- Tamagnini, M. y Pérez Zavala, G.(2018).La Frontera surcordobesa y la Tierra Adentro. En M. R. Carbonari y G. Pérez Zavala (Comps.), *Latinoamérica en clave regional*, (pp. 97-126). Río Cuarto: Unirío.
- Vega, C. (1944). *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires: Ricordi Americana, Julio Korn.

Recibido: 25 de febrero de 2021.

Aceptado: 18 de junio de 2021.

**USINA CULTURAL (UNVM-VILLA
MARÍA. CÓRDOBA). UNA PRO-
PUESTA DE GESTIÓN CULTURAL
DE PATRIMONIO INMATERIAL.
EL PASO A LA VIRTUALIDAD**

María Laura Gili
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de Villa María
Usina Cultural
<https://orcid.org/0000-0001-9115-5814>
mlauragili@yahoo.com.ar



Resumen

La Usina Cultural es un espacio de la Universidad Nacional de Villa María. Abrió sus puertas en marzo de 2017 luego de años previos de preparación. Se conformó como un espacio universitario de expresión cultural-artístico, a partir de una noción *integral* del *patrimonio cultural*. Ubicada en el inmueble -declarado

patrimonio arquitectónico histórico urbano- que habitara el pedagogo y político Antonio M. Sobral y fuese sede del Conservatorio de Música “Felipe Boero”, espacio arquitectónico urbano que expresa un sentido pedagógico-político, convoca a la construcción de actividades conjuntas entre artistas, especialistas, investigadores, técnicos, vecinos y comunidad educativa en general, de la ciudad y región. Con actividades museológicas que permitan establecer aspectos *historizables* del lugar a partir de criterios amplios e inclusivos de la diversidad social que constituye el entramado de la historia social urbana y regional. En el marco conceptual que aportan los estudios culturales. Las ideas-acción que animan el proyecto postulan a la Usina Cultural en tanto punto de encuentro donde promover el cruce de los lenguajes artísticos e impulsar el encuentro entre las distintas disciplinas, articulando el diálogo y la reflexión entre los creadores, el público y las instituciones. Lugar de cruce y convergencia de las distintas disciplinas artísticas, tanto al nivel de los artes visuales - pintura, dibujo, grabado, escultura, textil, fotografía, video, instalación, arte web- como de las artes performáticas -teatro,

artes circenses, danza, música, performance, presentación de libros y lecturas, poesía-. Su programación se define a partir de la recepción de propuestas de artistas locales y regionales, en convocatorias anuales que se ordenan en *espacios temáticos*, con un eje reflexivo transversal que sirve de vínculo entre las diferentes propuestas. Cada espacio cuenta con actividades abiertas a la comunidad y gratuitas.

Palabras clave: patrimonio inmaterial; gestión cultural; herencia social.

Abstract

La Usina Cultural is a space of the National University of Villa Maria. It opened its doors in March 2017 after previous years of preparation. It was established as a university space for cultural-artistic expression, based on an integral notion of cultural heritage. Located in the building -declared urban historical architectural heritage-, which was inhabited by the pedagogue and politician Antonio M. Sobral and was the headquarters of the "Felipe Boero" Conservatory of Music, an urban architectural space that expresses a pedagogical-political sense, calls for the construction of joint activities between artists, specialists, researchers, techni-

cians, neighbors and the educational community in general, of the city and region. With museological activities that make it possible to establish historical aspects of the place based on broad and inclusive criteria of social diversity that constitutes the framework of urban and regional social history. In the conceptual framework provided by cultural studies. The ideas-actions that animate the project posit the Cultural Power Plant as a meeting point where to promote the crossing of artistic languages and promote the meeting between the different disciplines, articulating dialogue and reflection between creators, the public and institutions. Place of crossing and convergence of the different artistic disciplines, both at the level of the visual arts -painting, drawing, engraving, sculpture, textile, photography, video, installation, web art- and performing arts -theater, circus arts, dance, music, performance, book presentation and reading, poetry-. Its programming is defined from the reception of proposals from local and regional artists, in annual calls that are arranged in thematic spaces, with a transversal reflective axis that serves as a link between the different proposals. Each space has free and open community activities.

Keywords: intangible heritage; cultural management; social heritage.

Introducción

La Usina Cultural es un espacio de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Abrió sus puertas en marzo de 2017 luego de años previos de preparación. Se conformó como un espacio universitario de expresión cultural-artístico, a partir de una noción *integral* del *patrimonio cultural*, entendido en sentido social amplio, abarcando los modos de pensar y ver la realidad, los estilos de vida, el uso social del territorio y el espacio, inserto en políticas de planificación territorial, educativas, turísticas y científicas para la apropiación y disfrute social-comunitario. Ubicada en la *casona patrimonial* que habitara el pedagogo y político Antonio M. Sobral y fue sede del Conservatorio de Música “Felipe Boero”, espacio arquitectónico urbano que expresa un sentido pedagógico-político, convoca a la construcción de actividades conjuntas entre artistas, especialistas, investigadores, técnicos, vecinos y comunidad educativa en general, de la ciudad y región. Con actividades museológicas que permitan establecer aspectos *historizables* del lu-

gar, a partir de criterios amplios e inclusivos de la diversidad social que constituye el entramado de la historia social urbana y regional. En el marco conceptual que aportan los estudios culturales, con una notable presencia en las recomendaciones de los organismos internacionales dedicados a la promoción de la educación, la construcción de sociedades democráticas y pluralistas con sólidos vínculos de solidaridad y acción comunitaria y cultural (UNESCO, OEA, ICOMOS).

La conformación del *espacio de creación cultural-artístico*, *Usina Cultural*, implica la revalorización del *patrimonio integral* pedagógico-político urbano, con actividades conjuntas entre especialistas, investigadores, técnicos, vecinos y comunidad educativa. Los objetivos del espacio son:

- 1- Propiciar un espacio de creación cultural-artístico y transdisciplinario.**
- 2- Promover el potencial creativo de la ciudadanía. El acceso a la producción cultural estimula el desarrollo e integración entre las personas, además de promover la socialización y el acceso a la plena ciudadanía cultural.

3- Contribuir con el mejoramiento de la calidad educativa local y regional.

4- Poner en valor un bien patrimonial arquitectónico urbano.

Las ideas-acción que animan el proyecto postulan a la Usina Cultural en tanto punto de encuentro donde promover el cruce de los lenguajes artísticos e impulsar el encuentro entre las distintas disciplinas, articulando el diálogo y la reflexión entre los creadores, el público y las instituciones. Lugar de cruce y convergencia de las distintas disciplinas artísticas, tanto al nivel de los artes visuales - pintura, dibujo, grabado, escultura, textil, fotografía, video, instalación, arte web- como de las artes performáticas -teatro, artes circenses, danza, música, performance, presentación de libros y lecturas, poesía-.

Su programación se define a partir de la recepción de propuestas de artistas locales y regionales, en convocatorias anuales que se ordenan en espacios temáticos, con un eje reflexivo transversal que sirve de vínculo entre las diferentes presentaciones. Cada espacio cuenta con actividades abiertas a la comunidad y gratuitas.

En 2020, el confinamiento social preventivo por resguardo sanitario, que el

Estado Nacional y los distintos espacios gubernamentales locales establecieron, dada la Pandemia Covid 19, modificó el accionar del espacio, pasando la totalidad de su programación a la virtualidad, con muestras de artes visuales en la página web, Facebook e Instagram, con eventos musicales empleando el recurso Instagram Live, videos grabados con anterioridad al confinamiento en youtube, en el canal de TV de la UNVM, conversatorios en la plataforma meet, entre otros.

Aspectos generales del contexto socio-histórico de la ciudad y región

La localización, análisis y crítica de producciones bibliográficas locales en bibliotecas privadas y archivos regionales nos ha permitido señalar cómo se cruzan en la historia de la ciudad de Villa María los elementos que definen la historia agraria de la pampa húmeda y definen su constitución como centro poblacional, primero, y urbano más tarde (Gili, 2003). Una reseña básica de la periodización de la ciudad comprende los siguientes momentos: es un área de escasa población indígena en la etapa inicial; se tiene constancia del asentamiento en Yukat, a la vera del Río III o Ctalomochita; el proceso colonizador la afectó con la gestión de

Rafael Núñez, Marqués de Sobremonte (1784-1797) preocupado por la navegación del Río Tercero y el comercio con el litoral; durante el período independentista la región fue paso del ejército y camino de postas, como el Paso de Ferreyra – actual Villa Nueva- (Podestá y Coria, 1987). En 1867, Manuel Anselmo Ocampo funda la ciudad cuando ya se había iniciado el tendido del ferrocarril Rosario-Córdoba, cuyo primer tramo culminaba en Villa María. Este factor hizo de la ciudad un centro de producción relevante en el área agrícola de la región pampeana. El ferrocarril la transformó en nudo comercial uniendo Buenos Aires-Rosario-Córdoba y Litoral-Cuyo. Iniciado el siglo XX, hacia 1914 Villa María se había convertido en cabecera de departamento, con 3.000 habitantes; el crecimiento poblacional se fue dando con inmigración de origen italiana y española. Entre 1914 y 1943 la población llegó a los 30.362 habitantes siendo éste el período de mayor crecimiento que experimentó la ciudad. Los períodos posteriores no volvieron a mostrar un aumento de tanta envergadura. Finalmente, se pueden señalar cuatro períodos de industrialización para la ciudad: 1867-1937, en coincidencia con el proceso agro-exportador; 1937-1958, instala-

ción de la Fábrica Militar de Pólvora y Explosivos; 1958-1967, momento de fuerte industrialización; 1968 al 2000, estancamiento y descapitalización; 2000 a la actualidad, recuperación por efectos del entorno agroindustrial y los centros educativos universitarios.

La ciudad, en cuanto eje regional cumple con diversas funciones: -coordina lo administrativo, empresarial, educativo; -distribuye, en lo comercial; -impulsa, desde lo pedagógico, comunicacional y lo empresarial. La forma de organizar el paisaje suele dar elementos para definir una región; en ella, la ciudad más que un hecho en sí, es un elemento que hace a la vida de toda la región.

El tema planteado adquiere relevancia por su carácter de proyecto exploratorio e inicial sobre el patrimonio histórico cultural, pedagógico-político, a partir de la figura del pedagogo y político Dr. Antonio Sobral. En base a la necesidad de la Universidad Nacional de Villa María de re-funcionalizar un espacio arquitectónico singular, con *personalidad histórica*, la Casona Sobral. Nos interesa plantear allí actividades museológicas que permitan ir estableciendo los aspectos *historizables* del espacio, atravesado por la historia social urbana.

Historización del edificio

La Casona Dr. H. Quiroga y Dr. A. Sobral, fue construida en 1926 por A. Darrieu y remodelada por Quiroga con el fin de hacer allí un sanatorio en 1930. Desde 1949 fue residencia del Dr. A. Sobral. A partir de 1981 funcionó allí el Conservatorio 'Felipe Boero' (1981-2008). En su interior se destaca un importante vestíbulo estilo art-decó¹. Por Resolución Rectoral N° 798 (UNVM), del 14 de noviembre de 2014, se crea la comisión para actuar en relación al “Espacio Homenaje a la figura de Antonio Sobral” en el inmueble ubicado en Av. Sabattini N° 51, según Convenio (Res. Rect. N° 079/2014) celebrado entre la UNVM y la Biblioteca Bernardino Rivadavia y Anexos.

Como todo edificio museable, posee información sobre etapas constructivas y reconstructivas; cada una de ellas conserva elementos contextuales diversos: son las *re-escrituras del edificio*, a partir de las cuales, es posible establecer una secuencia documental histórica. La información estratigráfica del edificio, se presenta en distintos niveles: espacial, temporal y de uso social (las actividades constructivas que lo hicieron, utilizaron,

deterioraron y reutilizaron, modificándolo, en algún sentido, cada vez).

Además, es posible reconocer en el edificio, una *estratigrafía arqueológica destructiva*, los depósitos en el subsuelo, y una *no destructiva*, el edificio con sus muros (Sánchez, 1998, p. 90). A partir de este enfoque, llamado *arqueología de la arquitectura*, se priorizan los valores sociales de los bienes culturales inmuebles, junto a factores económicos, políticos, de subsistencia, simbólicos, superando los tradicionales informes descriptivos de la arquitectura. Se trata de establecer, las *relaciones espaciales* donde se desarrollan las *actividades humanas*.

De patrimonio cultural a herencia social

En siglos de desarrollo, el concepto *patrimonio cultural* fue variando de una concepción particular con eje en la propiedad privada y el goce individual, hacia el dominio público, base de la cultura e identidad nacional (Llull Peñalba, 2005, p. 180). En ese camino, también se lo vio ampliar su área de implicancia. Así pasó de identificarse con monumentos y obras de arte a bienes inmateriales (memoria histórica, tradiciones, música, etc.). Su primera manifestación fue el coleccionismo, en la antigüedad greco-latina, aso-

ciado a la riqueza individual. En el imperialismo romano era referencia de riqueza personal, *buen gusto*, por evidenciar conocimiento de otros pueblos y civilizaciones lejanas. Para los griegos de la antigüedad, añadió el sentido de propaganda política y ostentación de poder personal (*ibid.*, p. 184). Durante el *renacimiento*, el coleccionismo se volvió una práctica especializada con base en el mecenazgo y la compra de pinturas y esculturas. Con la revolución francesa, los monumentos se transformaron en símbolo de identidad y, a su vez, se modificará la noción de patrimonio, girando de lo particular a lo público. Del coleccionismo de la antigüedad, se pasará a la nacionalización de objetos de arte. La manera de ejecutarlo será mediante donaciones de colecciones privadas o por expropiación, por ejemplo, de los bienes eclesiásticos de la Orden Jesuita al ser expulsados de Europa y América, puestos a disposición de la nación. El Museo del Louvre, en París, es un caso testigo dado que su origen fue con colecciones nacionalizadas (Gili, 2019, p. 59). O bien la Pinacoteca del Prado, en Madrid. En ambos, los bienes culturales privados pasaban a ser acervo cultural de la Nación.

El siglo XIX alimentó un pensamiento nacionalista. El patrimonio histórico quedó vinculado a tres elementos:

- Los monumentos adquirieron una carga emocional y simbólica como muestra de gloria de la cultura nacional; en consecuencia, se construiría una idea gloriosa y heroica del pasado.
- Adquirieron relevancia los viajes a destinos turísticos exóticos, así como las publicaciones de monumentos y objetos de arte de lugares lejanos.
- La historia del arte se desarrolló como disciplina asociada al estudio de obras y monumentos del pasado de las grandes civilizaciones (Llull Peñalba, *op cit.*, p. 190).

De tal manera, se construía el denominado por Riegl, en 1903, Culto Moderno a los Monumentos (Alois Riegl, 1903 en Llull Peñalba, 2005), donde le atribuía dos categorías: valor rememorativo (apelando a la capacidad evocativa del monumento) y valor de contemporaneidad (el arte expresado en el). En Europa, la cultura ha pasado de la concepción elitista a una liberal en manos de las elites dirigentes que ven la difusión cultural y educativa auspiciosa en estilos democráticos.

El sistema educativo sería el instrumento de aplicación. En efecto, a finales del siglo XIX, la Educación Popular era impulsada por la Iglesia Católica y la dirigencia política como estrategia frente al analfabetismo de sectores populares y más desfavorecidos. En el marco del proceso industrialización, el Informe sobre la organización General de la Instrucción Pública del marqués de Condorcet (1792) postulaba la democratización cultural a partir de ella (Llull Peñalba, *op cit.*, p. 197). Luego, en los inicios del siglo XX, la *cultura de masas* valoraría las acciones políticas que pusieran al alcance del mayor número de personas posible la cultura, sacándola así de su espacio elitista y exclusivo. Una fuerte gestión cultural transformaría a las mayorías en espectadores y consumidores de la *cultura del ocio*.

En la década de 1970 se postula la sostenibilidad entre población y patrimonio, involucrando una perspectiva ética y educativa en su análisis. En efecto, a finales de los '70 surgiría la noción de *democracia cultural*, a partir de la cual la cultura se volvería ámbito para el desarrollo personal y la participación social (*ibid.*, p. 199). En este sentido, el patrimonio cultural será presentado, en cuanto

riqueza colectiva, con primacía en el valor social del bien cultural, en su estudio y disfrute comunitario. Desde entonces, los estudios patrimoniales se abordan en términos de los conflictos sociales e intereses sectoriales que ellos expresan y que los bienes culturales condensan, tanto materiales como inmateriales, herencia social. A su vez, se sostiene en la idea de *patrimonio integral* (regional, nacional), integrados en la *totalidad patrimonial* que conforma la base de continuidad y coherencia del desarrollo social comunitario, en permanente reafirmación de la identidad cultural. El concepto de integralidad refiere a la combinación e igualdad de oportunidades de participación en las decisiones que sobre el uso, interpretación y/o presentación de ese patrimonio tienen todos los colectivos sociales que, por un motivo u otro, estén relacionados con el mismo.

Hoy, el museo como espacio cultural y proyecto orientado a la comunidad y sus necesidades de expresión y comunicación se transformó en una plataforma. En efecto, el concepto académico de museo fue superado por la idea de *museo como plataforma* (Robles, 2015). Observándose un boom de museos de arte. Museos locales/regionales, realizados sin demanda

social, proyecto ni contexto, por antojo de la voluntad política. Ahora bien, la plataforma como recurso, resultó el gran espacio de realización de eventos durante el periodo de confinamiento social preventivo por Covid 19, establecido en Argentina a partir del 20 de marzo de 2020, que se extendiera todo el año. La Usina Cultural cuenta con página web, facebook, Instagram y youtube con el dominio @usinaculturalunvm. En 2020, rápidamente el espacio pasó a la virtualidad con ciclos de música producidos y grabados en 2019 que se subieron en sus redes y se compartieron en el canal de TV universitario, UNITEVE. Los artistas visuales se adaptaron con facilidad al formato virtual, en especial las muestras de fotografía y pintura. Los eventos musicales de los espacios músicas del mundo y música popular latinoamericana presentaron mayor dificultad por acceso a la tecnología (sonido, iluminación, conectividad, etc.). La virtualidad restringe el acceso al público y a los propios artistas, que no acceden a transformar su arte en formatos aptos para plataformas; la transformación implica costos elevados (en diseño, iluminación, conectividad, etc.). El desafío es sostener la democratización inclusiva

de los espacios culturales, ahora en escenarios virtuales.

Los estudios sobre el patrimonio cultural suponen la apropiación de aquello que es intrínseco a nuestras existencias en cuanto humanidad: nuestra herencia cultural. En el sentido pedagógico de Paulo Freire, a su vez, asocia el compromiso pedagógico a la responsabilidad ética, al decidir cada vez para quien se construye saber, dado que se trabaja en el reconocimiento de formas de la *herencia social* de las comunidades, sus experiencias humanas, tengan ellas reconocimiento público o no lo tengan (Tamanini 2013, p. 8).

La corresponsabilidad social supone elaborar narrativas en diálogo y disputa con los textos de la historia oficial. Esto permitiría pasar de la idea de una sociedad que recibe un patrimonio heredado a comunidades que se asumen *herederas de un patrimonio cultural* (*ibid.*, p. 11).

Giro historiográfico. La historia social

Mientras, en el ámbito historiográfico, hacia 1960 comenzó a evidenciarse el estado de discusión sobre los paradigmas y la crisis de la historia; a partir de allí, los cambios iniciados por la Escuela de

Annales, fundada en Francia en 1929 por Marc Bloch y Lucien Febvre, se profundizaron junto al aporte de los historiadores marxistas en la vertiente inglesa especialmente. Estos cambios incluyeron un mayor acercamiento disciplinar, teórico y metodológico entre las distintas ciencias sociales (antropología, sociología, economía, política, etc.) de lo cual resultó una nueva perspectiva historiográfica: la *historia total* y la *historia social* como superación de la tradicional historia política y suponiendo una mirada *desde abajo* de los procesos sociales (Coraza de los Santos, 2001, pp. 33-34). La idea de una *historia total* suponía también abarcar aspectos estructurales aunque, en términos espaciales, implicó la regionalización de los estudios y la focalización en espacios pequeños, en contraposición a la historia nacional del siglo XIX.

Entre 1968 y 1989, la revista francesa Annales se dedica a la historia de las mentalidades (Aguirre Rojas, 2011). A partir de allí se desarrollaron los estudios de historia cultural volcados a una historia social de las prácticas culturales, es decir, dando cuenta de la actividad social de los sectores populares, protagonistas reales del drama social (*ibid.*, p. 178): obreros, campesinos, mujeres, etc.:

“Al proponer el estudio de todo fenómeno histórico *desde abajo hacia arriba (to bottom up)*, esta historiografía socialista británica quiere descentrar sistemáticamente a la tradicional historia positivista (...) siempre (...) adoradora del Estado, politicista, concentrada en héroes (...) e ignorante de esas clases populares...” (*ibid.*, p. 181)

Esto permitió construir un relato histórico desde el punto de vista de los sectores populares a partir de sus vivencias, percepciones, hechos y procesos históricos cotidianos y destacados. Permitió, a su vez, captar la *economía moral* de los sectores populares, expresados por sus portavoces más genuinos, dignos de ser registrados y analizados en términos de una historia crítica.

Pero, además, en su análisis de la historiografía del siglo XX el historiador Aguirre Rojas señala una serie de cambios que han ocurrido a partir de la *revolución cultural* de 1968 en Occidente. Y lo presenta a modo de lecciones metodológicas. La historia cultural, señala, propone analizar todo producto cultural como práctica; por lo tanto, “...a partir de

sus condiciones materiales específicas de producción, de su forma de existencia, y luego de su propia difusión y circulación reales” (*ibid.*, p. 175). Y además, remarca el sentido social de la historia cultural y su interés por observar las representaciones asumidas, un comportamiento particular de un grupo particular, etc. Reivindica la historia social diferente que busca explicar la relación individuo – estructuras o agentes sociales – contextos sociales, en tanto activos y constructivos de sus entramados sociales.

Orienta a recuperar la historia de los sectores populares, generalmente oprimidos, en tanto auténticos protagonistas del *drama social e histórico* (*ibid.*, p. 178). Pero además señala, si son estos los sectores que construyen la historia real, es menester que elaboren sus propios discursos sobre acciones, obras, actividades, luchas, etc. Es la idea del *dar voz al oprimido*, surgida en el marco de la historia socialista británica. Utilizaron para ello la historia oral como metodología de registro y los *talleres de historia* con vecinos de barrios, obreros, movimientos sociales, campesinos, etc. con el objetivo de reconstruir las historias locales (*ibid.*, p. 180). Captar la *economía moral* de los sectores populares, tarea que pueden

hacer sus líderes genuinos, sumado a la mirada crítica de la historia.

Otra lección metodológica de la historia cultural posterior al ’68 será la microhistoria de la corriente historiográfica italiana. Postulaban observar la escala micro (regional – local) para reubicarla luego en un plano macro (nacional – global), renovarlo con mayor complejidad y análisis, recuperando la integralidad del hecho histórico (*ibid.*, p. 184). Así planteada, no se trata de la historia local anecdótica, de cosas y espacios pequeños, descriptivas, acumulativas de hechos y acervos locales. Se trata de hacer una *descripción densa* (Geertz, 2005) de los problemas histórico-sociales.

Toda ciudad es poseedora de expresiones identitarias, bienes culturales en distintos soportes (material e inmaterial) interrelacionados entre sí que muestran la comunidad que los originó: lugares, espacios, expresiones, hechos, manifestaciones, símbolos, valores. Todos ellos refieren la memoria urbana local, el pasado histórico común, factible de ser preservado y visibilizado. Es el lugar donde la sociedad se visibiliza y representa; por ello, la política encuentra allí un especial atractivo de visibilización. Carrión (2005)

define al patrimonio en cuanto “...herencia, la cual le otorga su doble dimensión: como espacio de conflicto y disputa de heredad y como escenario de transmisión generacional de una sociedad hacia otra, incrementado su valor de historia.” (p. 95).

Los espacios urbanos se encuentran actualmente en fuerte transformación y con procesos de recuperación de tradiciones locales, memorias locales. La idea del patrimonio cultural se vincula, así, al relato sobre el pasado a partir de formatos diferentes que legitiman acciones y discursos presentes, demostrando la estrecha relación entre políticas de gestión, políticas de comunicación, patrimonio cultural y cultura global.

Actividades de la Usina Cultural en relación a la comunidad

Durante 2018 se realizaron muestras de artes plásticas, 7 ciclos de música (tango tradicional, tango de vanguardia, bandas pop, música popular latinoamericana, muestras para niños con repertorio de artistas locales, intervenciones artísticas urbanas). En 2019 se concretaron 10 espacios de actuación (artes visuales,

músicas del mundo, música popular latinoamericana, artes escénicas, mes de las infancias, intervenciones urbanas, universo DJ, literatura, etc.), (Gili, Tissera y Garro, 2020). En 2020, fueron 13 espacios realizados en la virtualidad (artes visuales y audiovisuales, músicas del mundo, música popular, capacitaciones en patrimonio cultural, cierre de concurso sobre ilustraciones, entre otros).

Para la Usina Cultural, espacio cultural universitario transdisciplinario de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM), es relevante establecer vínculos con la comunidad. Y, a partir de ello, potenciar una red social y cultural productiva, alrededor de la práctica cultural, implicando en un mismo proyecto a realizadores de ámbitos diversos, privados y públicos, como un proceso de aprendizaje comunitario, bajo los principios éticos:

- Responsabilidad social en toda acción social/académica productora de memoria social.
- Corresponsabilidad solidaria en el ejercicio de la práctica profesional y social.
- Compromiso, respeto y solidaridad con la sociedad cuyas producciones culturales son su objeto de estudio,

procurando no arruinar lo que ha llegado hasta nuestros días.

Eventos realizados en el marco del Ciclo *La Usina fuera de la Usina*:

1. *Trío Elia-Domínguez-Verdinelli*: presentación de jazz (piano, batería y saxo) desarrollado en las salas de la Usina Cultural, el día 27 de abril del 2018. Evento "*Piano Solo en Cruz Pampa*": concierto de piano/jazz dirigido por el maestro Eduardo Elia, en la Terraza Verde de las Torres Cruz Pampa el día 29 de abril de 2018.
2. *Ensamble Fulmini en la Usina Cultural*: concierto de música barroca, desarrollado en las salas de la Usina Cultural el día 24 de mayo del 2018, en el marco del Ciclo Tardes de Cámara. Concierto impartido por el grupo rosarino de música barroca Ensamble Fulmini, bajo la dirección del maestro Lucas Soria.
3. *Ciclo Melodías del Monte*. Guadal, Grupo Folclórico Estable del Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María con la participación especial en el cierre de Carlos *Peteco* Carabajal. Con presentaciones en Barrio Los Olmos, Villa María, junto a la agrupación Gaucha Sueños de Tradición, y en el barrio Nicolás Avellaneda, con la Academia El Remolino.
4. *Instalación móvil: "Fuera de sí, ni centro ni periferia"*: intervención artística en red en diferentes puntos urbanos realizada por el artista plástico Milton Martínez Fornés. Intervención realizada entre julio y agosto del 2018. Cuatro puntos intervenidos: hall central de las Torres Cruz Pampa, perímetro externo de Altos del Río, inmediaciones del Puente Andino, vagón de barrio La Playas (barrio "Los Chaleses" prolongación boulevard Alvear) y cierre en la Usina Cultural.
5. *Dúo Alfredo Crespo y Sofía Cardi* en la Usina Cultural: concierto de piano y clarinete, realizado el día 3 de agosto de 2018. Concierto dirigido por el maestro magíster Alfredo Crespo.
6. *Crónicas de música y letra en la Usina Cultural*: concierto de tango nuevo, realizado el día 20 de septiembre de 2018 en las salas de la Usina Cultural y en la Terraza Verde de la Torres Cruz Pampa el día

21 de septiembre de 2018. Concierto impartido por el grupo de tango nuevo Crónicas de música y letra dirigido por Fernando González y Gabriel Menéndez.

Conclusión

El *patrimonio cultural integral* es la herencia colectiva, material e inmaterial que recibimos en tradiciones, costumbres, formas de vivir y convivir, expresiones distintivas que nos permiten identificarnos y sentirnos parte de una comunidad determinada. Un instrumento que las personas en comunidad utilizan para participar de un proyecto histórico que involucra junto a las identidades heredadas, las nuevas y emergentes. Las políticas culturales internacionales y las reformas en las políticas educativas realizadas desde los años noventa, generaron la necesidad de implementar cambios profundos y transversales al sistema. La generación de espacios culturales pedagógicos se inscribe en esa línea de acción cultural que los estados asumieron desde entonces. Espacios como la Usina Cultural, son resultado de ese proceso. La presentación del *patrimonio cultural integral* en términos de su transversalidad, se vuelve, así, una práctica con intencionalidad pedagógica y

política que posibilita estimular la solidaridad y el sentido de comunidad al aportar elementos para una mejor comprensión del proceso histórico. El paso a la virtualidad presenta una enorme posibilidad y un gran desafío. La accesibilidad se restringe. El público disminuye y los artistas confrontan con el costo de la tecnología necesaria para la adaptación a las plataformas, especialmente en espacios culturales dedicados a los artistas emergentes, como es el caso de la Usina Cultural/UNVM, sin posicionamiento aun en el circuito comercial y de grandes públicos.

Notas

¹ <https://m.me/CordobaAntiguaVillaMaria> 2016.

Referencias bibliográficas

- Aguirre Rojas, C. (2011). *La historiografía en el siglo XX. Historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?* Cuba: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
- Carrión, F. (2005). *El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. Eure*, XXXI(13), 89-100.
- Coraza de los Santos, E. (2001). La historia cultural aplicada en el cono sur

- americano: fiesta y religiosidad popular. En María Emelina Martín Acosta, Celia María Parcero Torre, Adelaida Sagarra Gamazo (Comps.), *Metodologías y nuevas líneas de investigación de la historia de América*, (pp. 33-48). Burgos, España: Universidad de Burgos.
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gili, M. L. (2003). *La gestión del patrimonio cultural como ejercicio de des-tradicionalización: un espacio para la permanente revisión de la memoria social*. En 6º Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. Otros problemas para la Antropología. Conflictos y alternativas frente a las transformaciones contemporáneas. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Gili, M. L. (2008). *Patrimonio cultural ¿evasión o interpelación?* En A. M. Rocchietti, Y. Martini, Y. y Y. Aguilar (Comps), *Patrimonio Cultural. Perspectivas y aplicaciones*, (pp. 11-29). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Gili, M. L. (2019). De patrimonio cultural a herencia social. Herencias sociales en el sudeste de Córdoba. Argentina. En D. Michelini, S. Otero y M. Crabay (Eds.), *Convivir en mundo con fronteras*, (pp. 59-61). Río Cuarto: Icala.
- Gili, M. L.; Tissera, V. y H. Garro. (2020). *Memoria Triannual. 2017.2018.2019*. Villa María: Impreso Pinto Diseño y Gráfica.
- Llull Peñalba, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social de patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, 175-204.
- Podestá, R. y Coria, G. (1987). *Villa María una ciudad con futuro. (Reseña estadística)*. Villa María. Córdoba: Ediciones del autor.
- Robles, R. (2015). *Museografías*. Madrid: La Oficina.
- Sánchez, J. (1998). La arqueología de la arquitectura. Aplicación de nuevos modelos de análisis a estructuras de la Alta Andalucía en época ibérica. *Trabajos de Prehistoria*, 55(2), 89-109.
- Tamanini, E. (2013). Seminario Patrimonio Cultural y comunidad. Univer-

sidad Nacional de Villa María. Comunicación personal. Inédito.

Recibido: 25 de febrero de 2021.

Aceptado: 20 de junio de 2021.

PUESTA EN VALOR DE UNA COLECCIÓN TEXTIL EN EL MUSEO DE LA ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA, FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA

Mónica Patricia Valentini*
mopavalentini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9694-3059>



Diana Sandra Tamburini*
dianatamburini@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3394-4863>



Claudia Graneros*

nemirt@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1773-8389>

Liliana Leiva*

lileiva@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6894-7458>



Liliana Leiva*

lileiva@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6894-7458>



*Museo de la Escuela de Antropología,
Facultad de Humanidades y Artes,
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

En este trabajo presentamos la puesta en valor de una serie de piezas textiles de una de las colecciones fundantes del Museo de la Escuela de Antropología. Es a partir de la intervención del arqueólogo Alberto Rex González que se crea el Museo de la Escuela de Antropología (ciudad de Rosario, República Argentina). El mismo fue pensado por su creador como un espacio donde estudiantes y graduados de la carrera de Antropología tuvieran

acceso a los materiales arqueológicos recuperados en las distintas campañas de investigación arqueológica iniciadas en la década de 1950. El museo fue creciendo no sólo con las colecciones provenientes de las excavaciones arqueológicas, sino también con donaciones para su guarda, estudio y análisis. Al igual que el Instituto del que dependía (hoy la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario), las sangrientas dictaduras militares de 1966 y de 1976 afectaron el desarrollo del Museo, se perdieron los espacios destinados a las actividades museológicas, de inventario y de estudio, desaparecieron y destruyeron piezas y documentación. Los materiales arqueológicos que sobrevivieron a la destrucción y abandono por parte de estas dictaduras militares fueron arrinconados en un pequeño espacio de la Facultad. Desde hace algunos años y con muchas dificultades se ha comenzado con el rescate, reinventario, limpieza y restauración del acervo de este Museo. Es en este contexto que se comenzó a trabajar hace apenas un par de años con una colección de textiles etnográficos en fibras de chaguar realizada por comunidades indígenas del Gran Chaco, las cuales fueron ingresadas al

Museo en el año 1957. Para la puesta en valor de estos 50 textiles se coordinaron tareas de conservación preventiva de los mismos, con la prioridad de proteger la materialidad, la información inscripta en ellos y así, desde el estudio, ordenamiento y preservación, dar a conocer este acervo como patrimonio público.

Palabras clave: museo; textiles; conservación preventiva; catálogo.

Abstract

In this work we present the enhancement of a series of textile pieces from one of the founding collections of the Museum of the School of Anthropology. It is from the intervention of the archaeologist Alberto Rex González that the Museum of the School of Anthropology is created (city of Rosario, Argentine Republic). It was thought by its creator as a space where students and graduates of the Anthropology career had access to the archaeological materials recovered in the different archaeological research campaigns that began in the 1950s. The museum grew not only with the collections from of archaeological excavations, but also with donations for their storage, study and analysis. Like the Institute on which it depended (today the School of Anthropol-

gy of the Faculty of Humanities and Arts of the National University of Rosario), the bloody military dictatorships of 1966 and 1976 affected the development of the Museum, the spaces destined to museum, inventory and study activities disappeared and destroyed pieces and documentation. The archaeological materials that survived the destruction and abandonment by these military dictatorships were cornered in a small space of the Faculty. For some years and with many difficulties, the rescue, re-inventory, cleaning and restoration of the collection that this Museum has begun. It is in this context that work began just a couple of years ago with a collection of ethnographic textiles in chaguar fibers made by indigenous communities of the Gran Chaco, which were entered into the Museum in 1957. For the enhancement of These 50 textiles, preventive conservation tasks were coordinated, with the priority of protecting the materiality, the information registered in them and thus from the study, ordering and preservation, to make this heritage known as public heritage.

Keywords: museum; textiles; preventive conservation; catalog.

Breve historia del Museo de la Escuela de Antropología

El Museo de la Escuela de Antropología fue organizado en 1957 por iniciativa del arqueólogo, antropólogo y médico Alberto Rex González, mientras se desempeñaba como director en el Instituto de Antropología de Rosario, creado en 1951 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral (Garbulsky, 2004; Pavesio, 2017). González pensó un espacio donde estudiantes y graduados pudieran tener a su disposición los materiales arqueológicos que se habían acumulado luego de las intensas investigaciones que el mismo Instituto de Antropología venía desarrollando ya desde 1951. Inicialmente dirigido por el Prof. Antonio Serrano hasta su renuncia en 1954, estuvieron al frente de su Dirección el Dr. Alberto Rex González, (1954/1958), el Dr. Eduardo Mario Cigliano (1958/1963) y el Dr. Pedro Krapovickas (1963/1966).

En palabras del Dr. González, “Este Instituto de Antropología de Rosario comenzó su vida con dedicación fundamental hacia la orientación arqueológica...” (1959, p. 6). En estos primeros años los directores, que fueron pioneros en el desarrollo de la Arqueología Argentina,

alimentaron este Museo con las colecciones provenientes de las excavaciones arqueológicas que llevaban adelante, así como de donaciones para su guarda, estudio y análisis en el Instituto. Los inicios contaron con la donación del mismo González, de colecciones de arqueología de Córdoba provenientes de sus trabajos de campo en esa provincia, de materiales extraídos por el Dr. Fernando Gaspari en sus excavaciones en la Isla Los Marinos de la provincia de Entre Ríos y materiales procedentes de diversas regiones del país coleccionados por la Dra. Lucía Negrete, de la Facultad de Medicina de la Universidad del Litoral, y donados por ella en el año 1957 (Carrara, 1960). Ese patrimonio inicial se aumentó con los materiales procedentes de la primera y segunda excavación arqueológica en la provincia de Catamarca, en la zona de Alamito (1958 y 1959 respectivamente) y la tercera al valle de Santa María, también en Catamarca (Garbulsky, *op cit.*; Carrara, *op cit.*).

El Museo sufrió, al igual que el Instituto del que dependía (hoy la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario), los avatares políticos del país. La dictadura de 1966 primero y la de 1976 después afectaron especialmente el

desarrollo del Museo como tal y la carrera de Antropología. Con respecto al Museo, se perdieron los espacios destinados a las actividades museológicas, de inventario y estudio, se perdieron los cargos, y desaparecieron piezas y documentación; “muchas cosas se tiraron como basura durante la dictadura de 1966 ante la renuncia de casi el 100 % de los docentes” (Tarragó, 2012, en Pavesio, *op cit.*, p. 84). En 1976 se abandonó el patrimonio arqueológico dejándolo olvidado en el coro de la facultad (los altos de la Biblioteca Central) y hasta se lo destruyó en algunos casos cuando el aula 12 del segundo piso se convirtió en “propiedad” del Departamento de Geografía.

Los materiales arqueológicos aún se encuentran en el coro; pero desde hace algunos años se ha comenzado con el rescate, reinventario, limpieza y restauración del acervo que este Museo guarda. Son importantes colecciones arqueológicas que formaron parte del período fundante de la Antropología y la Arqueología en Rosario y donde se formaron renombrados colegas. La idea es poner nuevamente, como en esos años de oro, estas colecciones, para que desde el estudio, ordenamiento y preservación formen parte de

la comunidad toda como patrimonio público.

La colección Negrette

Una colección que ingresa en noviembre de 1957 al Museo es la donada por la Dra. Lucía Negrette. No hay registros de esta donación ni en el Museo, ni en la Facultad de Humanidades, ni en la de Medicina, de donde provino la colección donada. La documentación de trámites realizados de este tipo de gestión no se encuentra archivada en ninguna de las dos facultades. En lo que respecta al museo, creemos que estos registros se perdieron o destruyeron a causa de los golpes de estado y el cierre de la carrera y el mismo museo. Lo único que hemos podido reconstruir, a partir de entrevistas realizadas a María Teresa Carrara, Miriam Tarragó y Nélide De Grandis, es que la colección fue retirada del edificio de la Facultad de Medicina y guardada, a partir de la donación, en el Museo de la Facultad de Humanidades.

La Dra. Lucía Negrette fue profesora de las cátedras de Bromatología y de Química Analítica Cualitativa en la carrera de Bioquímica y Farmacia de la Facultad de Medicina de la Universidad del Litoral (Bosch, 1966, p. 129).

La colección consta de una gran variabilidad de materiales que no se sabe cómo llegaron a manos de la Dra. Negrette; posiblemente, como manera de coleccionismo, muy común para la época. Hay cerámicas, textiles y líticos de distintas procedencias del país. Entre ellas podemos destacar una serie de piezas cerámicas del Arroyo Leyes, líticos de Patagonia y la colección de tejidos, que según consta en las fichas de ingreso, provendrían de la zona del Río Pilcomayo en Formosa, entre otras piezas.

El primer catálogo

Es a partir de un proceso de rescate y conservación preventiva iniciado en el año 2009 por Inés Maldonado y Nélide De Grandis y continuado en el 2017 por Claudia Graneros, que parte de esa colección se expuso por primera vez desde su donación. Parte de la colección fue expuesta en una muestra organizada en el Espacio Cultural Universitario (ECU), entre el 13 de septiembre y el 12 de octubre del 2019, que suscitó un gran interés por parte del público en general y de los colegas. Producto de ello es que nos propusimos la elaboración de un catálogo que reuniera a todas las piezas. La recopilación que presentamos en este catálogo

es la de los textiles de la colección Negrette. La misma consta de 50 piezas entre completas, otras sin terminar, bolsos, ovillos, red de pesca y husos. El trabajo que elaboramos no pretende ser una investigación exhaustiva, sino presentar esta serie de textiles etnográficos describiéndolos de manera somera y, básicamente, presentarlos al público y a los investigadores interesados. De este modo, se busca dar inicio a una serie de publicaciones que presenten, paulatinamente, una parte significativa del reservorio arqueológico de este museo, prácticamente desconocido.

Conservación preventiva

Dado que son materias orgánicas, los textiles son extremadamente sensibles a los cambios climáticos. Cualquier alteración en su estructura puede generar deterioros, en algunos casos irreversibles. Otros factores que inciden en su conservación son las condiciones inadecuadas de depósito, manipulación o exhibición, por las que también pueden sufrir daños irreparables como el debilitamiento de las fibras o la pérdida parcial o total de tejido. La conservación preventiva se define como “todas las medidas y acciones destinadas a evitar y minimizar el deterioro o la pérdi-

da futura”. Se llevan a cabo en el contexto o en el entorno de un objeto, pero más a menudo en un grupo de objetos, independientemente de su edad y condición. Estas medidas y acciones son indirectas, es decir, no interfieren con los materiales y estructuras de los objetos. No modifican su apariencia" (ICCROM, 2021). La conservación preventiva es un conjunto de acciones que se efectúan para controlar el medio en el que se encuentran las colecciones, sin realizar una intervención directa sobre los materiales que conforman el objeto. Estas acciones se aplican a la exhibición, depósito, embalaje, transporte, manipulación y limpieza de las piezas y a la edificación que las contiene.

Las tareas de limpieza realizadas sobre estas materialidades fueron pensadas en ese marco. Se busca prevenir el daño de los artefactos y no tanto la recuperación de un objeto en particular que se encuentra en mal estado. En este sentido, decidimos realizar tareas de limpieza mecánica y la confección de un embalaje más apropiado (en este caso con lienzos descrudados) para resguardar estos objetos de los factores externos que las puedan afectar durante su almacenaje en el depósito. La realización de un registro fotográfico exhaustivo nos permite tener

referencia detallada de cada una de las piezas y un acervo digital de las mismas.

Conociendo los textiles del museo

El enfrentarnos a estas piezas significó no solo un aprendizaje en materia de conservación y preservación, sino también en tratar de conocer, mínimamente, su significado cultural. Por ello realizamos cursos de conservación preventiva y nos contactamos con miembros de las comunidades del Gran Chaco. Especialmente con la artesana María del Carmen Toribio, que colaboró estrechamente con nosotros dándonos explicaciones de estos textiles y recibiéndonos en su localidad, Ingeniero Juárez en Formosa. Desde la coordinación del Museo de la Escuela de Antropología se programaron las tareas de conservación preventiva de los textiles etnográficos en fibras chaguar o caraguatá. La nueva guarda, la exposición de textiles en el Espacio Cultural Universitario (ECU) y la realización de este catálogo, fueron sustentadas o acompañadas por una puesta en valor de este arte textil del Gran Chaco. Una de las prioridades fue proteger la materialidad, lo que significó para nosotros proteger la información inscripta en estos textiles; poco a poco, todas las acciones que se realizaron tenían

el propósito de reconstruir, de alguna forma, la historia de estos objetos que recuperamos. Las comunidades del Gran Chaco tradicionalmente realizan un intenso uso del monte en su vida cotidiana y poseen un profundo conocimiento de las posibilidades que presentan la flora y la fauna como fuente de alimento, medicina y herramientas. Saben qué plantas pueden brindarles medicinas, emplean diversas especies para bajar la fiebre, solucionar problemas digestivos y respiratorios, curar heridas, así como también para aliviar dolores menstruales. De la flora también extraen las tinturas que usaran para los tejidos. Y especialmente el caraguatá o chaguar, que reviste una importancia cultural para estas comunidades, ya que de esta bromeliácea se extraen las fibras textiles. Es una especie reconocida popularmente, no solo como textil, sino también comestible, medicinal y mágico-religiosa, ampliamente familiarizada con los representantes de la cultura indígena de la región. El chaguar es una planta común en el chaco semiárido, que forma parte del estrato herbáceo del monte y juega un factor importante en la cobertura y conservación del suelo; es un recurso de acceso abierto, sin normas que regulen su uso y aprovechamiento. La deforestación

Y viajamos a Formosa

El emprender este desafío significó también para el equipo un proceso de aprendizaje, no solo de la necesidad de preservación de estas piezas sino también de su significado y de su importancia en la propia comunidad que las crea.

Nos fuimos a Formosa, a documentar, gracias a la hospitalidad de María del Carmen Toribio y su familia. Ellos viven en la comunidad de Ingeniero Juárez y pertenecen a la comunidad wichi; las mujeres de la familia, Carmen García, su madre, y Noemí, Teresa y Lina, sus hermanas, tejedoras todas, nos han recibido, han abierto la puerta de su casa y nos han enseñado cómo se realizan los procesos que derivaran en la realización de un textil. Hemos compartido ampliamente una actividad que, por regla general, es del dominio de la mujer; los hombres solamente tejen las redes de pesca. Todo lo vivido y recorrido en el acompañamiento de la producción textil, que en este catálogo se encuentra, solo cumple la función de ampliar el conocimiento que necesitamos para entender, cuánto, de acción de un grupo, hay en un bolso wichi. Un tejido es parte de un proceso complejo y compuesto de partes bien diferenciadas, como la recolección de las materias pri-

mas. Para ello nos adentramos en el Monte; un grupo de mujeres, madres, hijas, nietas, cuñadas, sobrinas, con machete en mano, con carretillas, bolsas (y hoy día tampoco puede faltar el celular). La vida está en el monte, recambiando la energía, acompañando el ritmo estacional, la sequedad del chaco semiárido y esperando el momento justo en el que será propicia la recolección. Ni muy secas ni muy frescas las hojas del chaguar, el punto justo, y la cantidad justa; la medida es la capacidad de acarrear. La leña y lo menos manipulable irá a la carretilla. Todo el cuerpo humano actúa; la frente llevará posada la correa de un sichet que se acomodará en la espalda, y con fuerza, a hacer equilibrio en el camino de regreso. Los hombros cargando las yicasy las manos con bolsitas con semillas; las niñas llevan algunas florcitas que recogen en el camino, o van mascando la pulpa del interior de chaguar, comestible y tan apreciada por ellas como un verdadero premio al trabajo en el monte. Caminar y caminar, entre risas, charlas, y bromas. El camino ya está dibujado, como calles que nos conducen a la foresta; el suelo es arenoso, claro, resquebrajado, polvoroso, seco, pero allí crecen las bromeliáceas (chaguar o caraguatá). Por un lado, se agrupan las

bromelias de hojas más largas y pulposas (*hieronymi*); por otro las de hojitas más cortas y más fuertes (*urbaniana*) y nos dicen: con estas se hacen las redes. Y ahí comienza la labor, el saber ancestral, el recuerdo de la abuela, el saber para qué tejido se utilizará cada una de estas plantas recolectadas. No todas las plantas se cosechan igual: a las *hieronymi* se las extrae con planta completa; en cambio, la *urbaniana* solo las hojas externas. ¡Y a tener mucho cuidado: las espinas se pueden hincar profundo, puesto que sus terminales son finas como agujas; hasta que te pinchas, y si te tienes que pinchar... es parte del aprendizaje del trabajo en el monte!!! Para cosechar la planta de chaguar, se la selecciona y, una vez que encontraron la elegida, se procede a inclinarla con el pie para despejar la zona en donde se hundirá el machete para con movimientos de vaivenes lentamente despegarla del suelo. Cuando esto ha sucedido, se la toma por una puntita resistente para aislarla y se comienza con la limpieza hoja por hoja para solo llevar las fibras. Otras, con mucho cuidado, se comienzan a hundir las hojas con el propósito de formar un bulto en el que las espinas estarán inclinadas hacia el interior para facilitar su traslado a la casa. De unos

cactus que miden alrededor de 4 metros de altura, semejantes a los cardones, se extraen espinas de casi 7 cm de largo que se usaran para marcar el punto y ayudaran a la hora de trabajar el diseño. Las hojas de “palo amarillo” se muelen con mortero y se colocan en agua fría; se dejan calentar al sol unos días (no hace falta hervir) y así obtendrán el tinte amarillo oscuro. El guayacán ofrece madera de las más duras y las semillas darán el tinte de color negro azulado. Luego pasamos a la extracción de corteza del “Pata Pata”, donde ayudadas con el filo de su machete, las tejedoras extraen suavemente la corteza de color rojo con la que conseguirán el tinte que dará a sus hilos el color marrón rojizo. Las fibras extraídas se mantendrán en agua para ablandar la pulpa y luego la tejedora limpia las fibras, primero machacándolas y luego ayudándose con un pie, una mano tira de las fibras y la otra presiona sobre el pie con un raspador; así se escurre agua y verdor. Poco a poco con este movimiento repetitivo quedan limpias y peinadas listas para secarse al sol, perder lo poco que le queda de verde y adquirir el color natural. Pocas fibras torcidas en un sentido, sobre el muslo de la tejedora, darán por resultado lo que se llama cabo; la unión de dos cabos torci-

dos en sentido contrario, igualmente sobre el muslo, darán como resultado un hilo, que se puede prolongar todo lo necesario hasta formar un ovillo.

“Se hila de noche”, nos dicen. Todo está listo, el fogón, que nunca se apaga, se alimenta constantemente, una parrilla, que sostiene una pava grande y una olla, ennegrecidas de hollín, las tazas con té de azúcar quemada con una braza, los perros que constantemente se acercan al fuego y repetidamente son ahuyentados. Y el humo, que acompaña la velada... Carmen, la mamá, hilaba, un cabo, luego otro y luego ambos, espolvoreaba sobre su muslo cenizas de algarrobo blanco, con la consistencia del talco, suaviza el hilado y actúa de mordiente a la hora del teñido. Para el teñido, en el fogón borbotan los tintes dentro de las ollas, y se colocan los hilos que de ovillos pasaron a madejas; para que el tinte la impregne profundamente se deja dos días y a secar.

Ya está listo el hilo con los colores para dar vida a los diseños. Se seleccionan tantos colores como el diseño requiera y en un bastidor se ata un cordel de lado a lado. Los bolsos cuadrangulares, se tejen comenzando desde su parte inferior, para culminar en la boca del bolso; se enlazan los puntos (enlazado en figura de ocho) y la malla crece de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, formando el diseño que la tejedora ya tiene perfilado para la pieza que está creando.



Figura 2: En el monte formoseño. Fotografías: Claudia Graneros.

A modo de cierre

Detrás de una yica o una prenda cualquiera tejida con la fibra del chaguar existe una historia, la de una mujer, de una comunidad, de una cultura. Detrás de cada punto, de cada hilo, de cada trama, de cada color, hay un proceso, hay monte, hay naturaleza, hay distancias, hay tiempo. Tejer con hilos de chaguar es una ac-

tividad que consiste en una transmisión de conocimientos ancestrales plasmados en figuras, que demuestra una sabiduría propia de las mujeres. En sus telares se combinan técnicas antiguas con actuales. Las tejedoras arman la trama, combinan formas y tonalidades con imágenes que ven en el monte. Esta es una construcción colectiva en la que participan todas las mujeres, generación tras generación. La

colección de tejidos etnográficos del Museo de la Escuela de Antropología ingresa a su acervo en el año 1957 producto de una donación particular. Por primera vez son exhibidos en su completitud en este catálogo creado como punto de partida de una serie de publicaciones que pongan de relieve los materiales tantos años ocultos.

El catálogo se encuentra publicado con acceso abierto en el Repositorio Hipermedial de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR: <http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/14356>.

Agradecimientos

El Museo de la Escuela de Antropología quiere agradecer a María del Carmen Toribio y a su familia porque fueron nuestros anfitriones y guías. Gracias a ellos recorrimos el monte en los alrededores de Ing. Juárez, su hogar en Formosa. Compartimos la recolección de las hojas de chaguar, fuimos espectadores de cada una de las actividades de su arte: confeccionar las fibras y de ellas elaborar el *hilú* en sus telares. Participamos de agradables tardes junto al fogón, ese lugar tan especial en la vida cotidiana de la gran familia wichí.

Al Decano, Alejandro Vila, por el reconocimiento de la importancia que este

reservorio tiene y a la Escuela de Antropología por su constante apoyo.

A Nélide De Grandis por su constante afecto y colaboración.

Referencias bibliográficas

- Bosch, R. (1966). *Historia de la Facultad de Medicina*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- Carrara, M.T. (1960). Copia de carta dirigida desde el Museo al Director del ICOM Argentina con fecha 23/06/1960 y reiterada el 29/09/1960 detallando las características del Museo y firmada por M.T.Carrara como Ayudante de Museo. En archivo del Museo.
- Garbulsky, E. (2004). La Producción del Conocimiento Antropológico-Social en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, entre 1956-1966. Vínculos y relaciones nacionales. *Cuadernos de Antropología Social*, n° 20, 41-60.
- González, A.R. (1959). Prólogo. *Revista del Instituto de Antropología*, Tomo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral.

Pavesio, M.V. (2017). “Los fundadores”:

El instituto de antropología de Rosario y los primeros egresados del plan de estudios 1959 (UNL). *PUBLICAR En Antropología y Ciencias Sociales*, n° 22. Recuperado de:

<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/view/8232/10201>

Página web consultada:

<https://www.iccrom.org/es/section/preventive-conservation>

Recibido: 19 de marzo de 2021.

Aceptado: 27 de junio de 2021.

GESTIÓN PATRIMONIAL E ITINERARIOS CULTURALES EN UN TRAYECTO DEL CAMINO DE POSTAS (SUR DE SANTA FE). EL CASO DE CARMEN DEL SAUCE

Fátima Solomita Banfi

Centro de Estudios de Arqueología Histórica,

Facultad de Humanidades y Artes, y Escuela de Posgrado y Educación Continua,

Facultad de Cs. Exactas, Ingeniería y Agrimensura; Universidad Nacional de

Rosario

<https://orcid.org/0000-0001-8879-3647>

fatima.solomita@gmail.com



Resumen

Con el objetivo de proyectar itinerarios culturales sobre un trayecto del Camino de Postas en la antigua traza del Camino Real dentro del área metropolitana de Rosario (Santa Fe), se estudiaron las vías

de comunicación históricas y actuales, las postas, desde la arqueología, la historia y la memoria oral. Se reconoció el territorio con recursos mixtos que integran un significativo patrimonio natural y cultural. Para el análisis patrimonial se trabajaron tres dimensiones: espacio (territorio), tiempo (memoria) e identidad (comunidad). Se realizó el diagnóstico de situación de los recursos patrimoniales, el árbol de problemas para el camino de postas, caso urbano, tradición oral y memoria asociada, y conjunto religioso. A partir de ello se plantearon las causas y soluciones para cada punto. Se propuso el plan de manejo patrimonial para una de las comunas históricas consideradas centrales en el itinerario cultural.

Palabras clave: gestión; itinerario cultural; patrimonio.

Abstract

With the objective of projecting cultural routes on a journey of the Posts Way in the old road of the Real Way within the metropolitan area of Rosario (Santa Fe), we restudied historical and current communication trails, the posts from archeology, history and oral memory. It was recognized the territory with mixed resources

that make up a significant natural and cultural heritage. Forth e patrimonial analysis were worked three dimensions: space (territory), time (memory) and identity (community). It was carried out the diagnosis of the situation of the patrimonial resourcer, the problema level for the wayposts, urban hel met, oral tradition and associated memory, and religious set. For each item, the causes and solutions-were raised. A heritage management plan was proposed for one of the historic comunes considered central to the cultural itinerary.

Keywords: management; cultural itinera-ry; heritage.

Introducción

El departamento Rosario, en la provin-cia de Santa Fe (República Argentina), posee un valioso pasado histórico plas-mado en sus suelos, que conservan los rastros de nuestra historia y que puede ser detectado desde los primeros asentamien-tos y caminos hasta la elección de los sitios para las urbanizaciones a partir del paisaje geomorfológico y culturalmente construido. Este trabajo tuvo como obje-tivo proyectar itinerarios culturales sobre la antigua traza del Camino Real y sus Postas que unían Buenos Aires - Alto

Perú y Buenos Aires – Chile, en un sector territorial que se constituye dentro del Área Metropolitana de Rosario.

El área estudiada comprende el camino que comunicaba a la antigua Posta del Pavón con la Posta de Manantiales (Posta de la Horqueta u Orqueta), ubicándose intermedia e equidistante de ambas, la Posta del Sauce. La instalación de las Postas generó con el tiempo elestableci-miento de poblados que fueron los selec-cionados para la elaboración de los itine-rarios culturales. Estos se centralizaron en la comuna de Carmen del Sauce, declara-da Lugar de Interés Histórico Provincial por Decreto N° 3169/84de la Provincia de Santa Fe.

Sin embargo, las expresiones cultura-les y el “espíritu del lugar”¹ no son sufi-cientemente comprendidas en el contexto geográfico, histórico y social que las ori-ginó y les dan significación. Esto limita la valoración y apropiación del patrimonio material e inmaterial por parte de la co-munidad, en especial por parte de las nuevas generaciones. Se trata por lo tanto de conservar los recursos culturales, res-catar la identidad y afianzar una memoria por momentos olvidada.

A través de un plan integral de manejo del patrimonio cultural material e inmate-

rial articulado con el territorio se pretende lograr la transmisión y sostenibilidad a futuro. Es así como los itinerarios culturales son una estrategia para la gestión patrimonial, que permiten articular los recursos culturales con el espacio geográfico como configuración del espacio practicado históricamente.

UNESCO define el Itinerario Cultural como una categoría patrimonial. Dicho concepto fue presentado por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales de ICOMOS (CIIC-ICOMOS) en 2006 y ratificado en 2008, en la Asamblea 16 de Quebec. Sin embargo “la confusión reinante en torno a esta nueva categoría y la ausencia de mecanismos acordes a sus particularidades en el seno de la Convención del Patrimonio Mundial, han impedido su pleno reconocimiento” (Martínez, 2010, p. 207).

ICOMOS (2008) declara al itinerario cultural como una vía de comunicación terrestre, acuática o mixta para la movilidad e intercambio humano, que se explica únicamente por su utilización histórica para un fin específico y determinado y por haber generado elementos patrimoniales tangibles e intangibles asociados, surgidos de su propia y singular dinámica.

Por su parte, el MERCOSUR (2009), siguiendo los lineamientos de ICOMOS, lo ha definido como un espacio físico definido por el recorrido de un camino,

“...que a lo largo del tiempo ejercieron su influencia cultural mediante la transculturación, y que produjeron otros medios de expresión diversos a los que en un origen existieron en cada lugar. (...) no es solo la suma de diversos elementos: pueblos, paisajes culturales, sitios, sino que realmente incorpora el espíritu intangible e histórico que une a estos elementos en un todo.”²

El Instituto Europeo de Itinerarios Culturales (IEIC) entiende por itinerario cultural a:

“...una cantidad de rutas que cubren uno o más países o regiones, y que se organizan en torno a temas de interés histórico, artístico o social europeo, ya sea por el trazado geográfico del itinerario, o en función de la naturaleza y/o el alcance de su contenido y su significado.”³

En este caso la definición es inherente a los itinerarios europeos ya que se basó fundamentalmente en el Camino de Santiago de Compostela, el primero realizado y reconocido por diversos organismos internacionales (ICOMOS, UNESCO, ICOM).

Consideramos, entonces, al itinerario cultural como un articulador de lo geográfico (el mapa) y lo transitado (la ruta) con trayectos y pausas que aglutinan una serie de valores construidos históricamente (lo vivido, la memoria), compartidos por comunidades a lo largo de una vía de comunicación (Figura 1). Esta definición concuerda en parte con las sugerencias expresadas por el Instituto Europeo de Itinerarios Culturales (IEIC) para ICOMOS (2008).

Siguiendo esta línea de pensamiento, el paisaje cultural puede considerarse como la integración del espacio geográfico específico, la ruta o la vía y el itinerario cultural: "...it can be imagined as a palimpsest on which they are designed and on which can be traced even today a system of relations – visual, social, cultural and economic" (Berti, 2015, p. 42).

En nuestro caso, y por ser solo un pequeño sector del camino colonial español

y su devenir histórico, el itinerario cultural transpone un único paisaje cultural.



Figura 1: Conceptualización de Itinerario Cultural y Paisaje Cultural.

Plan de Manejo Integral-Metodología de formulación

“Comprender el Significado de los Itinerarios Culturales` es el principio fundamental en el que ha de basarse su gestión. Ello implica garantizar el desarrollo armónico de todas las actividades relacionadas con su investigación y valoración, así como con la difusión social de su conocimiento.” (ICOMOS, 2008, p. 6)

Es así que, para la formulación del plan de manejo integral, seguimos tres fases metodológicas consecutivas: investigativa, analítica y propositiva (Martínez Celis, Palau Rivas y Pardo Durana, 2011, p. 23).

Durante la etapa investigativa realizamos (Solomita Banfi, Toledo y Ponce, 2019, 2020):

- Búsqueda y revisión de materiales bibliográficos y cartografía antigua y actual sobre el antiguo Camino

Real y de Postas, y sobre los procesos de transformación a escala territorial.

- Prospecciones e identificación de sitios arqueológicos e históricos resultante del análisis de la información bibliográfica y de la memoria oral (entrevistas individuales, diálogos colectivos participativos).
- Sistematización del patrimonio cultural del área próxima a la antigua traza del camino definido para el estudio.
- Talleres participativos, muestra expositiva y debates con la comunidad.

Para la fase analítica consideramos el espacio geográfico como unidad territorial con la identificación de los recursos culturales. Se utilizó el trabajo realizado por el Ente de la Coordinación Metropolitana (ECOM) para visualizar el proyecto del futuro ordenamiento territorial propuesto desde el organismo a tener en cuenta

Desde la memoria, el pasado histórico caracterizó al territorio como tránsito colonial español, como frontera entre criollos y malones, como lugares de descanso rumbo a epopeyas libertadoras, surgi-

miento de pueblos de criollos o inmigrantes, lugares de culto religioso. Esto nos permitió agrupar los recursos tangibles e intangibles en cuatro grupos: camino real/camino de postas, casco urbano, tradición oral y memoria asociada y conjunto religioso.

Para cada uno de estos conjuntos diagnosticamos los problemas detectados en cuanto a riesgos surgidos en la investigación de campo y de gabinete mediante la técnica del *Árbol de Problemas* (Árbol de Causas y Árbol de Efectos) bajo la metodología de Marco Lógico⁴, utilizado habitualmente para la elaboración de proyectos de gestión (Figura 2).

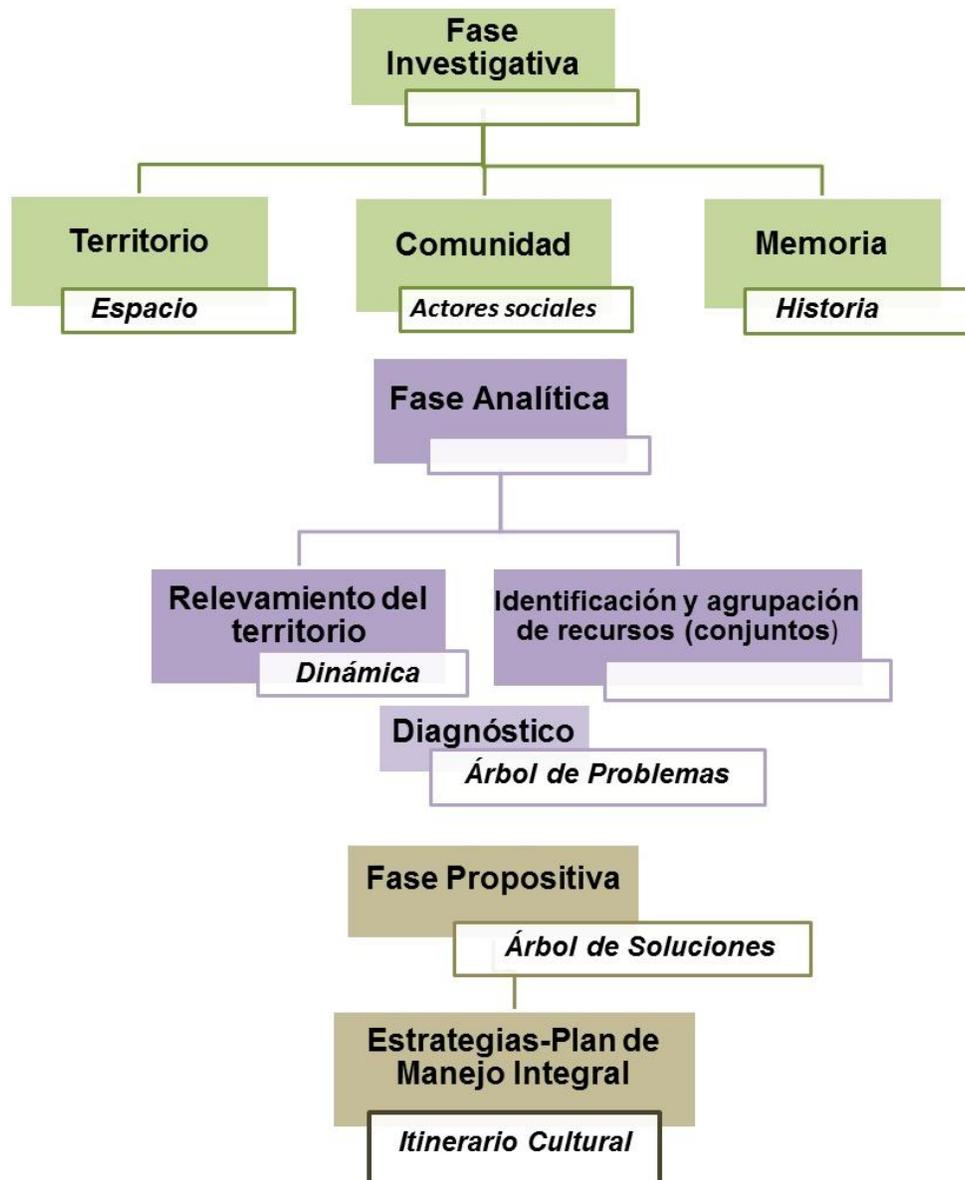


Figura 2: Esquema de las tres fases metodológicas aplicadas.

Siguiendo con la fase propositiva, y al haber establecido las causas y efectos, realizamos el *Árbol de Soluciones*. A través de él pudimos organizar un plan de manejo de bienes culturales para el sector

entre postas. Sabemos que el plan de manejo integral debe poseer planes específicos, así que se tendrá un plan de manejo arqueológico, un plan para bienes inmuebles históricos y uno para la salvaguarda

del patrimonio inmaterial. Al mismo tiempo se hace necesario trabajar con cada uno de los poblados actuales.

La primera propuesta de un plan de manejo patrimonial a nivel local fue trabajada con la Comuna de Carmen del Sauce, donde centramos nuestra labor. Como la comunidad y las organizaciones administrativas políticas son los mayores participantes en la ejecución de este tipo de planes, gestionamos y coordinamos con las autoridades comunales las actividades a trabajar. Realizamos charlas, entrevistas y talleres de discusión con la participación de vecinos, la presidenta y personal comunal, personal educativo escolar, alumnos del nivel secundario, el clero y asistentes a cargo de la capilla. De esta manera y en forma conjunta, elaboramos una propuesta de manejo patrimonial participativo.

Camino Real-Camino de Postas

El territorio que nos ocupa se encuentra en la cuenca media del Arroyo Pavón, que podría considerarse perteneciente a la pampa ondulada. El Pavón desagua en un único arroyo sobre el río Paraná y se forma por dos cursos principales: el Arroyo Pavón propiamente dicho y el Arroyo El Sauce (Passottiet *al.*, 1993).

El Camino Real fue establecido por la corona española en 1747, durante los Virreinos sudamericanos para el transporte de correspondencia, carretas y viajeros desde Buenos Aires a Chile, Alto Perú y Potosí. El camino fue trazado por Don Domingo de Basavilbaso con una carrera de postas, fundamentalmente como servicio de comunicaciones postal. Su hijo, Manuel de Basavilbaso, inició la organización definitiva de los servicios postales en el Virreinato del Río de la Plata, incorporando el trazado hacia Asunción.

En la zona del norte de Buenos Aires a Río Quinto (San Luis) pasando por el sur de Santa Fe (río Carcarañá) se establecieron los Caminos de Postas: de las Pampas, de Torzales, Camino del Saladillo, Camino del Medio, Camino de las Petacas y Camino de Río Quinto. En la provincia de Córdoba es donde se ha conservado patrimonialmente una importante porción del mismo y de estancias jesuíticas construidas en su camino. A partir de las estancias se trazó el itinerario turístico cultural: Camino de las Estancias Jesuíticas⁵, declarado patrimonio mundial por UNESCO en el año 2000. En este caso, la declaratoria se realizó sobre la arquitectura de estilo barroco precolombino de las construcciones. Hay que hacer la salvedad

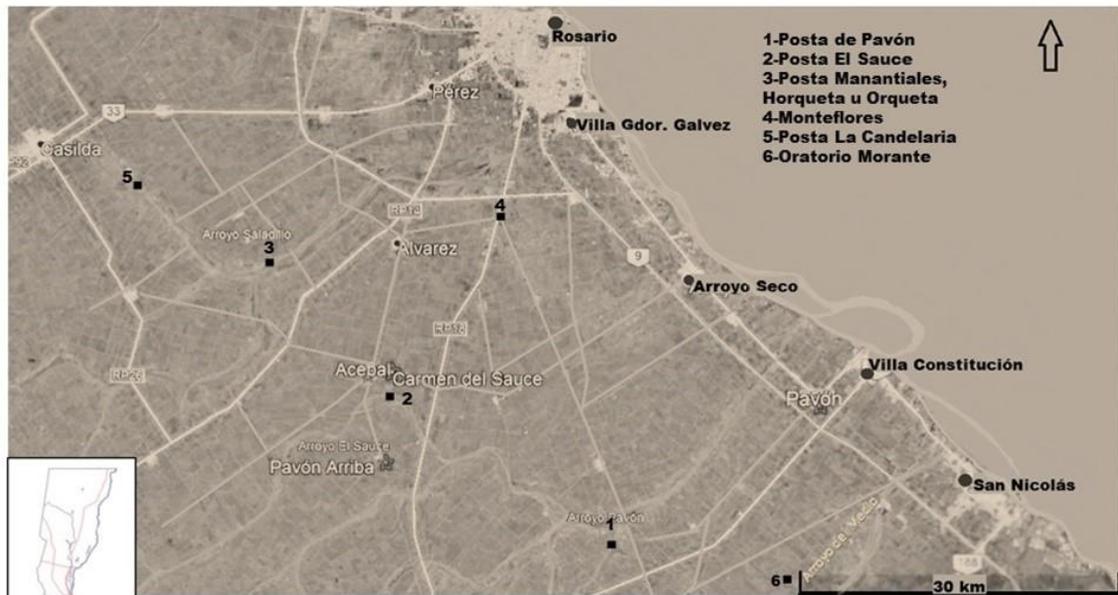
de que el itinerario cultural o ruta cultural (si se traduce del inglés, routes) difiere del turismo cultural. El turismo cultural es un desarrollo propicio para la difusión del patrimonio cultural, el turismo responsable y el desarrollo sostenible, que cubre una variedad de temas diferentes, desde la arquitectura y paisaje a influencias religiosas; desde la gastronomía y el patrimonio inmaterial hasta figuras históricas.

“El más antiguo Camino real seguía por Pergamino, India Muerta, hasta La Horqueta, donde se volvía a juntar con el otro que, a su vez, y a partir de 1779 se modificaba la carrera de postas (sic), por el llamado “Camino de la Costa”, el que desde Fontezuelas, pasaba a Cañada de Gómez, Posta de Ramallo, Posta de Bergara o Arroyo del Medio, Posta de Pavón y Posta del Sauce, describiendo un amplio arco. Este último ha sido una variante más segura, ya que ponía mayor distancia de los indios por lo que para éstos eran más difíciles las invasiones.”(Molloy DellaMattia, 2008, p. 50)

Las postas eran lugares donde el viajero podía aprovisionarse de alimentos y agua y tenían una casa que funcionaba

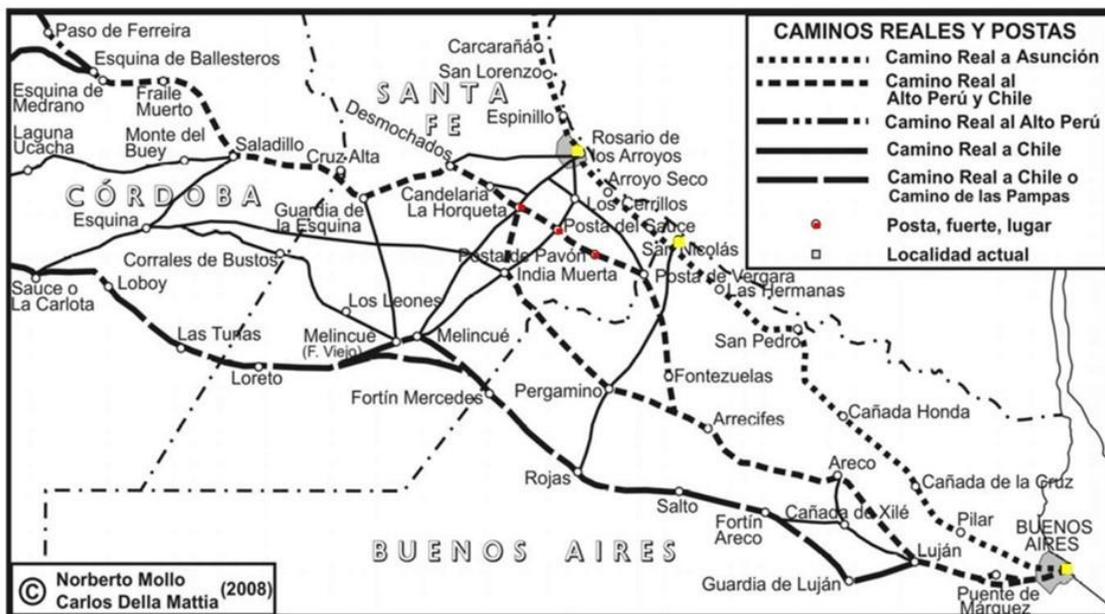
como lugar de descanso para pasar la noche. Cada posta tenía un Maestro de Posta, encargado designado por la autoridad y un Postillón que realizaba las tareas de atención fuera de la casa. La posesión de la posta podía heredarse o se designaba un nuevo Maestro de Posta. Hacia 1830 los terrenos del sector que nos ocupa fueron vendidos. Los viajeros en sus diarios de crónicas han descripto a las postas muy arregladas y cómodas como la Posta de Pavón, con una casa de dos pisos o la de Manantiales rodeada de árboles frutales.

La mayoría de las postas sufrieron destrucciones por las incursiones de los mallones y reconstrucciones en varias oportunidades. Con el paso de los años algunas fueron abandonadas y desaparecieron sus edificaciones.



Provincia de Santa Fe

CAMINOS REALES Y DE POSTAS



Posta La Horqueta (Orqueta) o Manantiales

Figura 3:a) Área de estudio con las postas marcadas (Google Earth 2021); b) mapa con los caminos reales y de postas. Tomado de Mollo y Della Mattia (2008).

Las localidades unidas en el Itinerario Cultural del Camino Real /de Postas, comienza en Pavón, llegando a Carmen del Sauce y continuando hacia una pequeña comuna cercana a la localización de la Posta de Manantiales (Figura 3).

En base al estudio científico de campo realizado, no quedan estructuras visibles de las postas; sus localizaciones en terreno pueden identificarse geoarqueológicamente por alteraciones en los suelos y desde imágenes satelitales, y han sido ubicadas dentro de campos de cultivo (SolomitaBanfi *et al.*, 2020).

En otros casos, desde las investigaciones históricas y cartográficas, los rancharíos formados cerca de las postas se transformaron en poblados y las antiguas postas dieron paso a las mensajerías y a las estaciones de ferrocarril.

La Posta de Pavón se hallaba a una legua (4,8 km) aproximadamente al sur de la actual localidad de Coronel Bogado, sobre la margen sur del arroyo homónimo; sus restos han desaparecido. La posta de Pavón a la que hacemos referencia fue instalada en 1804, ubicándose a cinco leguas de la posta del Arroyo del Medio y cinco del Arroyo del Sauce. La primera posta de Pavón fue establecida en 1779, estando a cinco leguas de la posta del

Arroyo del Medio y a diez leguas de Los Manantiales (Bosé, 1970, p. 123). Según los viajeros de la época, la posta era muy cómoda y bien atendida. La misma fue destruida y reconstruida en varias oportunidades (Mollo y DellaMatia, *op cit.*).

La historia oral indica que, en la actual Comuna de Pavón, descansó el Gral. José de San Martín en su marcha a San Lorenzo a combatir a los realistas. El sitio específico de descanso fue un añejo árbol frente a la actual casa de cultura. Una tormenta destruyó el árbol, que tuvo que ser removido en el año 2019. En el mes de septiembre de cada año se recrea la Marcha por las Postas de San Martín, con origen en Pavón hacia el norte por la costa del Paraná, que recorre las localidades de Fighiera, Arroyo Seco y General Lagos, finalizando en San Lorenzo.

La localidad de Carmen del Sauce está ubicada a 40 km al suroeste de la ciudad de Rosario. Su historia se remonta al año 1803, en que se instala una posta por la que pasaba el camino que debía unir las postas de Pavón con Manantiales en la carrera al Paraguay. Esta posta nace a raíz de la necesidad de unir varias postas destruidas como consecuencia de una prolongada sequía que acabó con los establecimientos y la caballada. Los maestros de

las postas debieron solicitar a la Administración de Postas un salvataje que les llegó con nuevas paradas y con la ayuda de caballos para el tránsito (Mikielievich, 1978; Bosé, *op cit.*).

“La nueva posta del *Arroyo Pavón* estaba situada a cinco leguas del Arroyo del Medio y cinco del Arroyo del Sauce, siendo maestro don Martín Pacheco. En 1815 se le conceden seis postillones y "se previene al capitán de Milicias don Gregorio Cardoso, que debe guardarles sus fueros".

La nueva posta del *Arroyo del Sauce*, que antes no existía en el camino antiguo, promediaba la distancia hasta Los Manantiales, a cinco leguas de ambas postas. Estaba a cargo de D. Toribio Molina, desde abril de 1803. En marzo de 1824 era maestro don Esteban Galván y en octubre de 1826 don José Santos Vega. Aquí se estableció *otro enlace con la carrera al Paraguay*, colocando una nueva parada transversal en el *Saladillo del Rosario* a cinco leguas del Arroyo del Sauce y cuatro del Pueblo de Rosario, para que tomen el camino a Córdoba o Santa Fe las tropas del Superior Gobierno.” (Bosé, 1970, p. 125)

Para 1858 en el área cercana al Sauce se había instalado un puesto policial y un rancherío con una población rural dispersa de 534 habitantes, según el censo de 1869. En 1864 se inaugura la escuela para varones y señoritas cercana a la comisaría. El Sauce se convierte en centro de paraje.

La memoria de los habitantes actuales considera la instalación de la posta y la escuela como antecedentes del pueblo, pero piensan que el mismo nace por la generosidad de la Sra. Patrocinia Corbalán de García, propietaria de tierras que realizó loteos, vendió terrenos para chacras y cedió otros para el poblado (Archivo de la Provincia de Santa Fe). La familia Corbalán posee en la actualidad propiedades en la comuna que utilizan periódicamente, pero que no han mantenido ninguna morfología arquitectónica antigua.

La localidad llegó a ser el tercer núcleo poblacional del departamento Rosario, con un importante centro económico-social hacia fines del siglo XIX. Para 1887, según el censo de la provincia, contaba con un total de 1689 habitantes entre hacendados, agricultores, jornaleros y variadas profesiones. El casco urbano

poseía escuela mixta, capilla, diversos comercios, hoteles, tiendas y cafés, conservando su lugar como punto de paso de la mensajería de carros que cumplía el camino Rosario-Río Cuarto.

A tres kilómetros aproximadamente hacia el norte y por un camino público de tierra sellega al Cementerio. Los entierros comenzaron oficialmente en 1877, según consta en una placa de mármol en el ingreso principal; sin embargo, la lápida más antigua está fechada en 1871. Junto a la fecha, se leen los nombres de los miembros de una comisión local extra eclesiástica que se ocupó de su fundación. La comisión fue establecida a la par de la comisión de ampliación de la capilla en 1876, ambas comisiones formadas por un presidente, vicepresidente, secretario, prosecretario, tesorero y vocales titulares y suplentes de “notables” del pueblo (SolomitaBanfi, 2019).

El cementerio cuenta en la actualidad con 1500 tumbas de diferentes tipos: nichos, panteones, tumbas en tierra y sobre-elevadas, con una ornamentación que comienza en el siglo XIX y llega hasta nuestros días. Los difuntos proceden de diferentes localidades: Carmen del Sauce, Acebal, Pavón Arriba, Coronel Domínguez, Uranga, Álvarez, Fuentes, Maiza-

les, Piñeiro, Pavón. Estas localidades fueron iniciadas por familias tenedoras de las tierras algunas de las cuales establecieron sus estancias en 1856 (*ibid.*).

Saliendo de Carmen del Sauce hacia el NNE se hallaba la posta de Manantiales o Posta de la Horqueta u Orqueta, cerca del Arroyo Saladillo, en el cruce de los caminos reales de Buenos Aires-Córdoba y Rosario-Melincué. Se estableció en agosto de 1779, estando a su cargo Francisco Antonio González durante veinte años. Para 1794, funcionaba con un acogedor lugar para los viajeros según indican los cronistas de la época. La misma fue destruida varias veces por las incursiones de malones (Mollo y DellaMattia, *op cit.*); por esta posta pasaron los Generales Miguel Martín de Güemes y José de San Martín.

Después del traspaso de posesión por un par de maestros de postas, el último, Adriano Rosas, vende los terrenos a Santiago Correa, por lo que puede encontrarse con el nombre de Posta de Correa (Bosé, *op cit.*; Brambilla, Ibarra y Alonso, 2013) En 1874, compra la posta el Coronel Prudencio Arnold y desarma la construcción de la misma. A unos 1000m establece una población que se convierte en la Estancia Santa María, que perdura con

el nombre de Estancia La Favorita (SolomitaBanfi *et al.*, 2020).

Plan de Acción

En cada una de las localidades identificamos los recursos naturales y culturales que ingresan en el territorio que nos ocupa y en la historia zonal: el Salto del Arroyo Pavón (patrimonio natural), la estación del ferrocarril de Acebal (patrimonio ferroviario), el sitio del viejo puente sobre el Arroyo el Sauce (patrimonio arqueológico histórico), sitio de campos de las batallas de Pavón de 1816 y de 1861 (arqueología de campos de batallas), el Cementerio de Carmen del Sauce (patrimonio funerario), la capilla de Ntra. Sra. del Carmen (patrimonio religioso), los carnavales de Acebal y Carmen del Sauce, y la procesión de la virgen de Carmen del Sauce todos los 16 de julio, entre otros.

Con abundante material histórico que aún se continúa analizando en profundidad, el relevamiento y la caracterización del territorio sumado a la memoria colectiva, diagnosticamos y establecimos el *Árbol de Problemas* para los cuatro conjuntos establecidos: camino real/camino de postas, casco urbano, tradición oral y memoria asociada y conjunto religioso.

La historia oral fue un valioso recurso no solamente para recuperar la memoria sino para localizar sitios arqueológicos e históricos en campo, para recuperar recuerdos y anécdotas, algunos de los cuales se pudieron comparar con el registro material (documental, arqueológico y/o histórico) y en el caso de los mitos formar parte, de alguna manera, de ellos.

El *Árbol de Soluciones* se estableció de manera general para cada conjunto (Figura 4).

El Camino Real/Camino de Postas posee como principal inconveniente la desaparición del trazado original y su reemplazo por el trazado de la actual red caminera, que aún mantiene caminos de tierra.

Sobre el Casco urbano realizamos el inventario de las construcciones, algunas de las cuales necesitan medidas de mantenimiento y preservación. Las construcciones más antiguas son la escuela, que data de 1864, la capilla del año 1865 con la colocación de la cúpula en 1876 y la “casa rosa” de 1865.

Respecto a la memoria histórica, los adultos del pueblo conservan la historia transmitida e historias familiares, anécdotas y mitos. Los jóvenes han perdido el interés por la historia conservando solamente vivos los mitos. Hemos observado

un fuerte enraizamiento de los mitos de seres fantasmales. La necesidad de que los niños y jóvenes conozcan la historia local y regional es el motor para que puedan apropiarse de los recursos patrimoniales tangibles e intangibles e identificarse con ellos.

A partir de ello, las nuevas generaciones actuarán como salvaguardas del patrimonio

.

Por último, sobre el Conjunto religioso, encontramos que el mismo está conservado desde lo material, a excepción de algunos arreglos. Para posibilitar los arreglos necesarios, como por ejemplo el techo de la capilla, logramos la comunicación entre la gestión comunal y la Dirección de Patrimonio cultural de la provincia para la asistencia necesaria. Desde lo inmaterial, se mantiene el culto a la Virgen de Ntra. Sra. del Carmen. Todos los años se realiza la procesión en su honor y posee una canción particular relatando una versión de los orígenes del pueblo. Existe la tradición del origen de la imagen de la virgen como relato histórico.

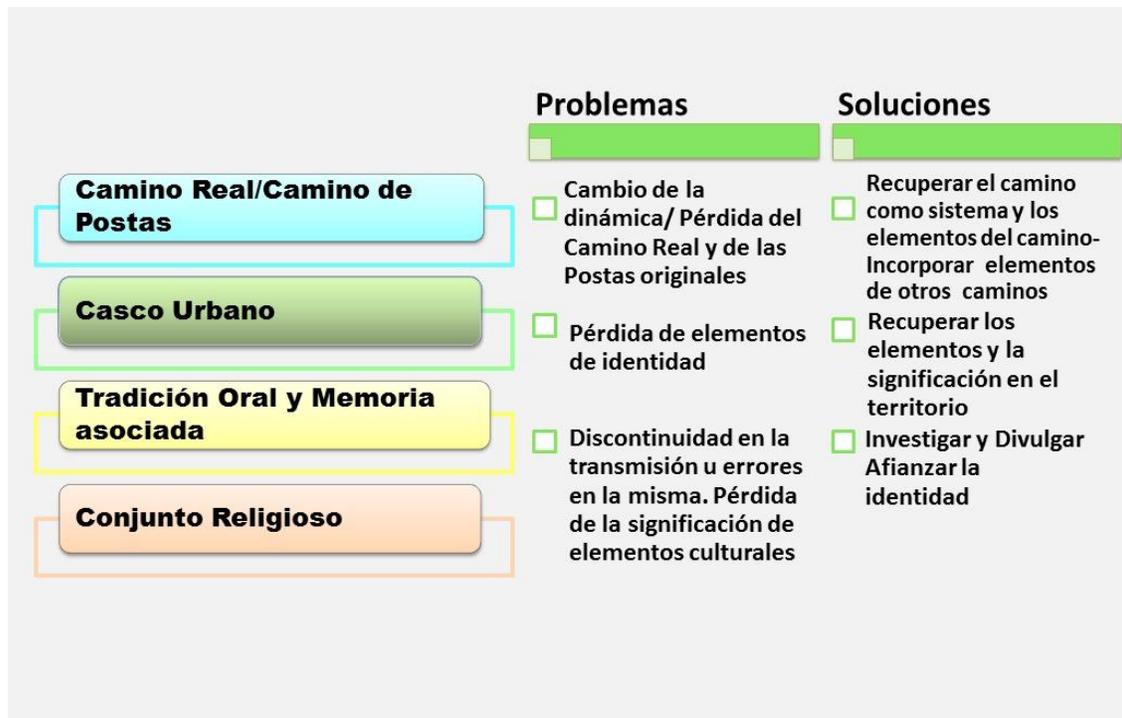


Figura 4: Árbol de Problemas y Soluciones.

Planteamos el objetivo general del plan integral de manejo para todo el territorio, a partir del problema central resultante del Árbol de Problemas. El problema fue: El desconocimiento de los recursos patrimoniales del territorio y su significación, sobre el que proyectamos el objetivo general de recuperar los recursos patrimoniales del territorio y su significación.

Sobre este objetivo y sabiendo que hay que elaborar programas y proyectos particulares, comenzamos presentando a las autoridades y vecinos de Carmen del Sauce el Proyecto de Plan de Manejo Patrimonial para la misma. Definimos, objetivos en categorías de investigación, ad-

ministración, conservación y difusión. Investigación y difusión lo planteamos de manera conjunta, ya que la categoría difusión se desarrolla de manera transversal. Estos objetivos por categorías corresponden al Plan Integral del Itinerario Cultural.

Investigación y difusión:

- Inventario de recursos patrimoniales.
- Diseño de recorrido histórico comunal.
- Capacitación de futuros vigías del patrimonio y guías de ruta turística.
- Conformar un centro de salvaguarda de patrimonio inmaterial.

Conservación:

- Recuperación de caminos y construcciones de valor patrimonial.
- Protección de sitios arqueológicos-históricos y edificaciones históricas.
- Refuncionalización de espacios patrimoniales.

Administración:

- Orientación a la administración comunal sobre recursos patrimoniales y asesoría sobre la gestión de los mismos.
- Articulación entre diferentes actores de gestión en el desarrollo del Plan de Manejo.

Planificamos el Itinerario Cultural con los tránsitos y pausa en territorio a partir de la localización de las postas, las actuales localidades y vías de comunicación, recursos patrimoniales materiales e inmateriales y naturales con significación cultural.

El problema principal fue el desconocimiento de significación en los conjuntos y el desaprovechamiento como recurso cultural. El énfasis se ha puesto en la valoración del territorio y de los recursos para aportar a potencializar el desarrollo de las comunidades y las condiciones de vida de los habitantes.

Para Carmen del Sauce, ejecutamos al presente (2020) un 60% de lo programado entre los años 2018 y 2019⁶. Se efectúa la evaluación comunitaria continua de las acciones realizadas, permitiendo la apropiación del patrimonio material e inmaterial, el rescate y salvaguarda de la memoria, el afianzamiento o la construcción de la identidad y la preservación y difusión patrimonial histórica.

El compromiso de la comunidad es el motor para lograr el reconocimiento público de la comuna como lugar histórico, que al momento solo existe en un decreto y manifestado en una cartelería al ingreso del pueblo.

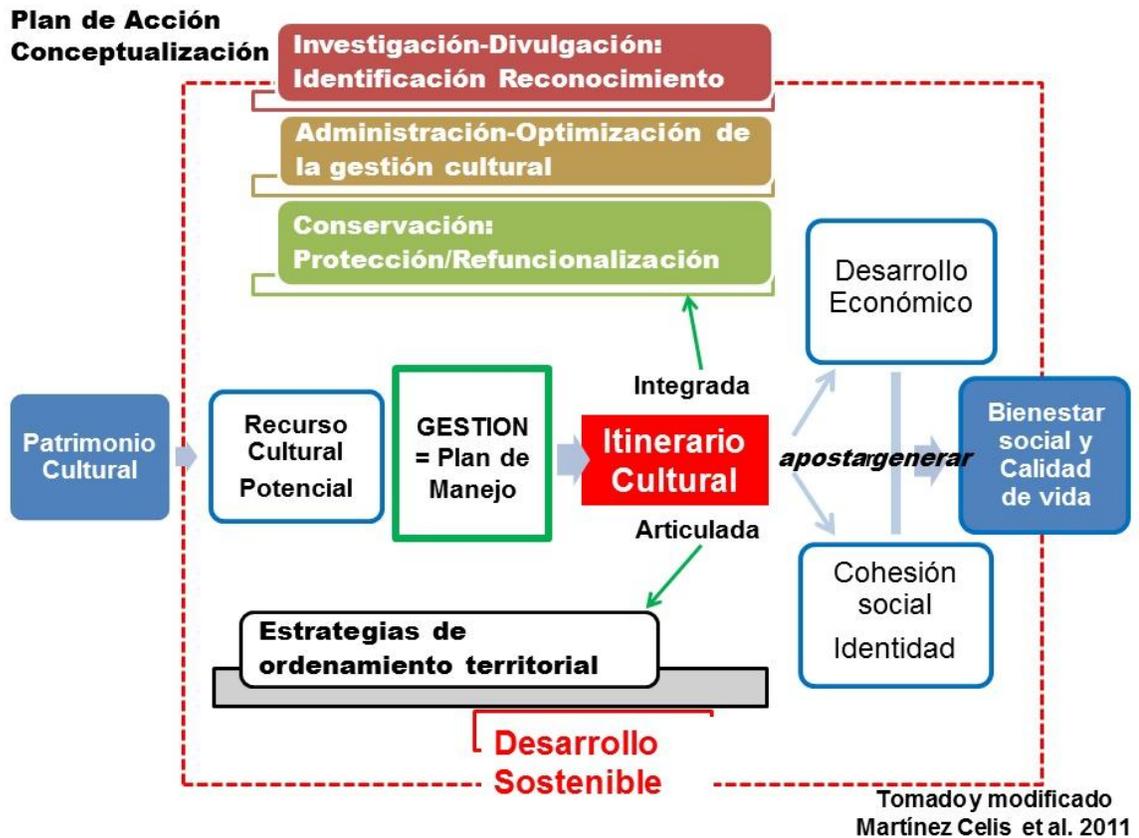


Figura 5: Conceptualización del plan de acción. Modificado de Martínez Celis *et al.* (2011, p. 18).

Recomendaciones y conclusiones

Propusimos el Plan de Manejo Integral del Itinerario Cultural del Camino de Postas en un sector del territorio santafesino, necesario para la protección y transmisión de los recursos patrimoniales para el futuro. Esto permitió el manejo y la integración de diversos conjuntos materiales e inmateriales del territorio para la dinámica de tránsitos y pausas. Recorrimos y recorreremos el lugar como configuración

del espacio practicado, construido antropológicamente para rescatar “el espíritu del lugar” y visibilizarlo a partir de su apertura como Itinerario Cultural.

Durante el diseño del Itinerario Cultural tuvimos en cuenta la estructura de planeación estratégica con distintas instancias institucionales (comunal, regional, provincial).

Desde el gerenciamiento, dentro de las recomendaciones para organizar el itinerario cultural consideramos:

- Desarrollo de estrategias de marketing para promover los itinerarios.
- Señalización apropiada de las rutas y lugares patrimoniales.
- Promover el desarrollo sostenible de los lugares y buscar el impulso de infraestructura turística, más allá del turismo educativo, tales como visitante regional o turista que pernocta. Planificar la logística para el turismo de fechas específicas como carnavales o peregrinación de la virgen. Amplia difusión a nivel regional.
- Capacitación de personal, guías, vigilantes del patrimonio y operadores de servicios para desarrollar actividades a lo largo de los itinerarios culturales (visitas guiadas, museos, campamentos, etc.).

El itinerario cultural debe hacernos ver el patrimonio y hacerlo ver a otros, generar identidades conceptual y vivencialmente, y convertirse en motores de reactivación de los pueblos mientras transitamos y nos detenemos por el camino que los une.

Notas

¹ Se define al espíritu del lugar “como el conjunto de elementos materiales (edificaciones, sitios, paisajes, rutas, objetos) e inmateriales (recuerdos, historias, documentos escritos, rituales, festivales, conocimientos tradicionales, valores, texturas, colores y olores, entre otros); es decir, los elementos físicos y espirituales que otorgan significado, valor, emoción y misterio al lugar.” (ICOMOS, Carta de Quebec, 2008).

² Mercosur, 2009, p: 5

³ La Rotta dei Fenici. Itinerarios Culturales de Europa.

<https://fenici.net/es/itinerarios-culturales-del-consejo-de-europa/>

⁴ Se siguió la metodología de Marco Lógico, ya que consideramos que es una herramienta estratégica de gestión para proyectos y programas, y valiosa para el seguimiento y control de los mismos. Se puede consultar más al respecto en:

https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5607/S057518_es.pdf

⁵ Para mayores datos consultar la página de Córdoba (Argentina), Legado Jesuita: https://www.cordobaturismo.gov.ar/cosa_para_hacer/estancias-jesuiticas/

⁶ Durante 2020 y debido a las restricciones por la pandemia del Sars Cov-2, no se

logró continuar el trabajo con la Comuna; sí se adelantó en la investigación histórica regional y en la difusión del patrimonio y el plan de manejo.

Referencias bibliográficas

Archivo de la Provincia de Santa Fe, Sistema Provincial de Archivos. Recuperado:

<http://www.santafeoncet.gov.ar/sipar/sipar/tem000.php3?>

Berti, E. (2015). The landscape dimensional ong. Cultural Routes: commonground. En *Gestion des itinerairesculturels. De la théorie à la pratique*. Council of Europe, Janvier, Luxemburgo, pp. 42-49. Recuperado:

<https://rm.coe.int/gestion-des-itineraires-culturels-de-la-theorie-a-la-pratique/168098b061>

Bosé, W. (1970). Las postas en las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes y Misiones (1772-1820). *Memoria Académica. Trabajos y comunicaciones*, 20, 87-130. Recuperado:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1075/pr.1075.pdf

Brambilla, L.; Ibarra, D. y Alonso, S. (2013). Posta de Manantiales: His-

toria, localización y destino. *Boletín Centro de Estudios Genealógicos e Históricos de Rosario*, n° 9, 285-300.

Council of Europe (2015). *Gestion des itineraires culturels. De la théorie à la pratique*. Council of Europe, Janvier, Luxemburgo Recuperado de: <https://rm.coe.int/gestion-des-itineraires-culturels-de-la-theorie-a-la-pratique/168098b061>

Gobierno de la Provincia de Santa Fe. (1984). Decreto N° 3169 de fecha 17 de febrero de 1984.

ICOMOS (2008). *Carta de Itinerarios Culturales*. Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC). Asamblea General del ICOMOS, Québec, Canadá.

Martínez Celis, D.; Palau Rivas, F. y Pardo Durana, A. (2011). *Plan Integral de Manejo del Itinerario cultural de la cuenca alta del río Apulo (Zipacon)*. Territorio de tránsitos y pausas. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Martínez, Y. C. (2010). Los itinerarios culturales: caracterización y desafíos de una nueva categoría del patrimonio cultural mundial, *Apuntes*, 23(2), 194-209.

- Mercosur (2009). *Anteproyecto de itinerarios culturales del Mercosur*. San Salvador Bahía, Brasil Recuperado de:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anteprojeto_itinerarios_culturais_mercosul_espanhol.pdf
- Mikielievich, W. (1978). Orígenes de Carmen del Sauce-Evolución y decadencia del pueblo. *Revista de Historia de Rosario*, XVI(30),128-132.
- Mollo, N. y DellaMattia, C.(2008). *Caminos Reales y Postas en el sur de Santa Fe*. Rufino, Santa Fe.Inédito, p 174.
- Pasotti, P.; Albert, O.; Canoba, C.; Lewis, J.; Pire, E. y Racca, J.(1993). *Rasgos Geológicos Geomorfológicos de la Cuenca del Arroyo Pavón (Santa Fe)*. Publicaciones del Instituto de Fisiografía y Geología “Dr. Alfredo Castellanos” LXVIII, Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura, Universidad Nacional de Rosario.
- Solomita Banfi, F. (2019).Arqueología de la muerte en el cementerio de Carmen del Sauce, Departamento Rosario, Santa Fe, Argentina. En *Resúmenes. XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, (pp 1008-1009). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Solomita Banfi, F.; Toledo, M. y Ponce, A. G. (2019). *Plan de Gestión Patrimonial e Itinerarios Culturales en el departamento Rosario (Santa Fe)*. Proyecto presentado al Fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Cultura de la República Argentina. Inédito.
- Solomita Banfi, F.; Toledo, M. y Ponce, A. G. (2020). *Plan de Gestión Patrimonial e Itinerarios Culturales en el departamento Rosario (Santa Fe)*. Informe Final presentado al Fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Cultura de la República Argentina. Inédito.
- UNESCO (2005).*Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Comité Intergubernamental de Protección del Patrimonio Mundial cultural y natural. Centro del Patrimonio Mundial, París. Recuperado <http://whc.unesco.org>

Recibido: 23 de marzo de 2021.

Aceptado: 22 de junio de 2021.

MUSEOLOGÍA DE SABORES PERUANOS EN BUENOS AIRES: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL HECHO MUESTRA MUSEAL

Ariel Guillermo Ponce

Centro de Investigaciones Precolombinas (CIP),

Instituto Superior del Profesorado Dr.

Joaquín V. González,

Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<https://orcid.org/0000-0001-8399-663X>

ariel.ponce@bue.edu.ar



Resumen

Esta publicación muestra el planteo museológico de la muestra Sabores Peruanos en Buenos Aires y su concreción museográfica aplicada y redefinida para su montaje en los diferentes destinos compartidos. La muestra curatorial buscó poner foco en la gastronomía peruana en la Ciudad de Buenos Aires, reconociendo

el valor de la misma en tanto patrimonio alimentario y patrimonio cultural inmaterial.

Palabras clave: guion museológico; museografía; patrimonio alimentario.

Abstract

This paper shows the museological approach of the exhibition Peruvian Flavors in Buenos Aires and its museographic concretion applied and redefined for its assembly in the different shared destinations. The curatorial exhibition sought to focus on Peruvian gastronomy in the Buenos Aires City, recognizing its value as food heritage and intangible cultural heritage.

Keywords: the museological script; museography; food heritage.

Introducción

El presente trabajo pretende dejar documentado el planteo museológico y su aplicación museográfica de una de las muestras realizadas desde el Centro de Investigaciones Precolombinas (CIP)¹, a través de su equipo Museo². En esa línea de acciones, el CIP considera necesario difundir a través de muestras e instalaciones museales los conocimientos generados a través de sus investigaciones y se-

minarios referidos al mundo andino y amazónico.

La temática elegida en esta ocasión fue la gastronomía peruana. La misma se caracteriza por una amplia y variada cantidad de platos gourmet. Se puede encuadrar y definir a la gastronomía peruana en los términos que utiliza Raúl Matta, como patrimonio alimentario, en tanto “conjunto de elementos materiales e inmateriales de las culturas alimentarias considerados como una herencia compartida, o como un “bien común”, por una colectividad” (2012, p. 3).

El patrimonio alimentario peruano representa prácticas y saberes identitarios de gran valor local. Estamos hablando de un bien cultural que puede ser encuadrado bajo la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2003), el cual fue presentado y postulado por el gobierno peruano en el año 2007 para integrar la lista de bienes declarados Patrimonio de la Humanidad, convirtiéndose en un *recurso patrimonial real* a un *recurso patrimonial potencial* (Aguilar, Ponzio, Reinoso y Alaniz, 2013).

Su complejidad en los procedimientos de elaboración, la estética de sus emplatados y la diversidad de ingredientes llevó a la difusión y valorización de la misma

por fuera de sus fronteras nacionales. Buenos Aires, no ajena a ella y con recepción de una numerosa colectividad peruana en las últimas tres décadas, recrea y degusta estos sabores y saberes en una cantidad de restaurantes y bodegones.

Este artículo no es un escrito antropológico social sobre las implicaciones culturales identitarias en torno a la gastronomía peruana, trabajo ya realizado por Ana María Rocchietti (2020) junto con Flavia Balbachan y Nicolás Perrupato en base a registro de campo en un bodegón³, sino que se pretende mostrar el trabajo de mediación cultural realizado desde el equipo Museal, el cual consiste en la valorización patrimonial cultural inmaterial a través de un guion museológico sostenido en una museografía itinerante bajo un código de accesibilidad cognitiva visual desde el arte conceptual.

La propuesta museológica

El objetivo principal de este proyecto de muestra museal fue ofrecer una mediación cultural que refleje un registro visual-etnográfico introductorio de la cultura peruana en Buenos Aires a través de su arte culinario, mediante una muestra itinerante que recorra diversos públicos.

Los objetivos específicos consistieron en ofrecer visibilizar la presencia peruana en Buenos Aires: dar a conocer la experiencia intercultural obtenida por los seminaristas del año 2018 a partir de la degustación de la comida peruana en su versión argentino-porteña, expresar dicha experiencia mediante una instalación museal itinerante parcialmente integrada y contribuir a la difusión del valor de la gastronomía peruana a nivel continental.

La muestra pretende no sólo democratizar el acceso a códigos artísticos culturales, sino que busca partir de saberes reconocidos socialmente, como en este caso el patrimonio gastronómico peruano de reconocimiento internacional, para incorporar nociones de valorización de historias de vida vinculadas a la inmigración, en consonancia con los contextos económicos y políticos que generaron dicho movimiento, y la búsqueda de la reproducción de prácticas intangibles como expresión identitaria en Buenos Aires y como sustento de vida en un panorama adverso, en una dinámica de re-territorialización cultural propia de los que han migrado en los procesos globales⁴(García Canclini, 1990), teniendo en cuenta que, según la información relevada por Rocchietti y presentada en el seminario Binacional

Peruano Argentino, tanto el dueño del bodegón visitado como una gran parte de los comensales provienen de la región peruana de Ayacucho⁵.

En ese sentido, la muestra pretende aproximarse a lo que Víctor Vich espera de una política cultural que desculturalice la cultura dominante dotándola de nuevos significados en función del cambio social (2014, p. 130). Este cambio social tiene que ver con el reconocimiento de un colectivo migrante, fuertemente discriminado durante las últimas dos décadas, a través de sus prácticas culturales identitarias, hoy valoradas a nivel internacional, y a reforzar lazos binacionales.

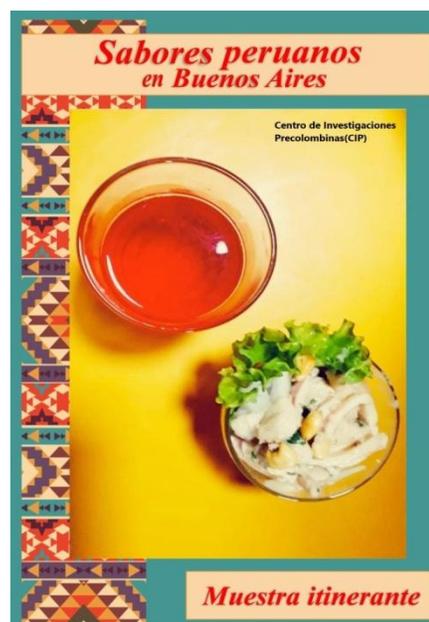


Figura 1: Banner de difusión de la muestra. Equipo Museo CIP.

Su relato museal

En la Ciudad autónoma de Buenos Aires los sabores peruanos han sabido expandirse. En parte por la fuerte presencia migratoria como también por el posicionamiento del producto a nivel continental, que ha convertido a Perú en capital gastronómica de América. Una de las tantas casas gourmet de comida peruana perteneciente al barrio de Balvanera, sector de la ciudad en donde se concentra una parte importante de dicha oferta cultural, abre las puertas a los estudiantes del seminario binacional Los Andes antes de los Inka. Los seminaristas, ayudados por el equipo conductor, recogen información fotográfica y realizan entrevistas in situ.

Se puede apreciar en ese contexto una construcción de una territorialidad simbólica, comercial pero nostálgica por parte de los dueños del local y así también por la de los comensales. Puede caracterizarse esta existencia por el sentido de pertenencia, una oferta que se atiene a los sabores y recetas originales, una estética austera, pero con algún indicio que remite a la peruanidad, tiempos en los que se desarrolla el acto similar al del país de origen, mayoría de comensales de nacionalidad peruana. Chicha morada, Inka Cola, Pisco Sour, papa a la huancaína, ceviche de

pescado, cuy, entre otras, se expresan bajo dos ejes. Lo típico, se puede establecer en los circuitos de menús más consumidos en dicho restaurant, en tanto la media en bebida, entrada, plato principal y postre. Lo diverso, representa la variedad de platos clásicos organizados y clasificados en tanto tipo de cocción, tipo de consistencia, expresando dicha organización parte de la estructura de la cultura culinaria peruana.

Ejes temáticos en los que se centra el guion museológico

La muestra se estructura en tres ejes: lo típico, lo diverso y lo vivencial.

Lo típico, busca reflejar dos circuitos de menú promedio frecuentemente consumidos por los comensales de ese bodegón; a raíz de una entrevista al encargado del local se puede establecer dos combinaciones de bebida, entrada, plato principal y postre. La elección de un circuito degustativo implica representatividad en la identificación entre sus componentes y con el comensal, valorándolo. Esta relación también se entabla con el territorio; en ese sentido no es casual que se haya incorporado en los dos paneles sobre lo típico, galletitas peruanas. El dato situado ocurrido en ese bodegón, es que un hom-

bre suele vender este producto de forma ambulante, y suele comprarse por parte de los comensales, consumiéndose tal vez luego de retirarse del edificio, pero es una continuación de los sabores asociados a lo peruano.

Los menús identificados como típicosen el registro introductorio hecho desde el seminario pueden ordenarse en dos:

- Menú 1: bebida, Kola Inglesa (gaseosa sabor cereza); entrada, Ceviche Mixto (pescados y mariscos marinados con maíz tostado); sopa, Sopón de Mote (mondongo de res cocido en caldo de maíz pelado); plato principal, Seco con Frijoles (carne de res acompañada de amasijo de frijoles, arroz blanco y ensalada mixta); postre, Picarones (aros de harina, batata amarilla y canela bañados de miel). Se suma al circuito, galletitas Casino (galletas de chocolate con crema sabor vainilla).

- Menú 2: bebida, Chicha Morada; entrada, Papa a la Huancaína (papa hervida con salsa a base de ajíes acompañada de huevo duro y lechuga), sopa, Sopón de Mote (mondongo de res cocido en caldo de maíz pelado), plato principal, Arroz con Pollo (acompañado de cilantro y espinaca), postre, torta de tres leches (bizcocho bañado con leche evaporada, crema

de leche y leche condensada). Se suma al circuito, galletitas Morochas (galletas sabor vainilla bañadas con pasta de sabor a chocolate).

Lo diverso busca representar la diversidad de platos clásicos organizados y clasificados en tanto tipo de cocción, tipo de consistencia, expresando dicha organización parte de la estructura de la cultura culinaria peruana. Buscando inspirar la mística organizadora de Levi Strauss, se clasifican en dos modalidades de cocción de los alimentos, en vez de hervido y asado, en frito y salteado. Lévi-Strauss (1968) sostiene que el alimento asado, por ser expuesto directamente al fuego, se encuentra en relación de conjunción no mediatizada, mientras que el hervido es producto de un doble proceso de intermediación: además de estar inmerso en agua, tanto el agua como el alimento están contenidos en un recipiente. Marca así dos razones para colocar lo asado en el polo de la naturaleza y lo hervido en el de la cultura. Una literal, pues el alimento hervido requiere el uso de un recipiente, que es un objeto cultural; y otra simbólica, pues, si la cultura media entre el hombre y el mundo, la ebullición, a través del agua, se coloca entre la comida que el

hombre ingiere y otro elemento del mundo físico: el fuego.

La idea que se sostiene en esta muestra es que, así como el hervido se sostiene como práctica de cocción mediatizada a través del agua, el frito también lo es a través del aceite. En cambio, el asado, en tanto práctica de cocción directa, es reemplazado en este caso por una cocción salteada.

De esta manera seis platos muy diversos entre sí, se ordenan en dos columnas de tres platillos cada una.

- Los platos de cocción frita: Aros de Pescado, Pollo Broaster y Papa Rellena.
- Los platos de cocción salteada: Seco de Lentejas, Anticucho de corazón y Salteado de Lomo.

Lo diverso no sólo se puede apreciar en lo sólido, sino también en lo líquido, tanto bebidas, aperitivos, salsas y sopas: Pisco Sour, Inka Cola, Salsa Huancaína, Sopón y el té y café que aparecen en el menú, son clasificados en frío o caliente.

El tercer eje es lo vivencial. Buscando expresar los vínculos generados dentro del establecimiento en tanto territorio en el que se recrean prácticas culturales aceptadas, valoradas y elegidas por quienes las producen y por quienes las con-

sumen como identitarias de una peruanidad en Buenos Aires, en especial de la región de Ayacucho, que es la procedencia de muchos de los comensales. Se incluye en aquello la diversidad de ingredientes de origen andino, la elaboración de preparaciones y emplatados por parte de los cocineros, los platos, los comensales en sus mesas, imágenes del interior y exterior del bodegón y su decoración ambientada a la peruanidad. A través de un material audiovisual, se proyectó el mismo acompañando a la muestra plástica que reúne lo típico y lo diverso⁶. La muestra se acompañó de folletería representativa a la temática.

Museografía y montajes

Se entiende por museografía o museología aplicada como la figura práctica o aplicada de la museología, la aplicación práctica de los resultados obtenidos por la museología como ciencia en formación, mediante el arte o las técnicas de la exposición (Desvallées y Mairesse, 2010). Por lo tanto, así como un registro etnográfico realizado en una experiencia educativa en un seminario de postítulo se sintetiza en un guion museológico, el mismo se enlaza con un planteo expositivo museográfico para concretar la mediación y difusión

cultural a distintos públicos, teniendo en cuenta la complejidad y dificultad que encierra dicho proceso. En palabras de Luis Adrián Galindo Castro (2018), la complejidad en la transformación del guion museológico al guion museográfico y su puesta en escena se debe a que es un proceso durante el cual el concepto y el discurso central de la exposición sufren significativas modificaciones, que en algunos casos pudieran ser contrarias a los objetivos acordados por los organizadores. La búsqueda de coherencia y pertinencia entre los tres ejes temáticos planteados en el guion museológico buscan ser reflejado mediante las siguientes estrategias museográficas.

Planteo museográfico inicial y primeros montajes

El patrimonio cultural inmaterial sintetizado en los dos primeros ejes del guion museológico antes mencionado, *lo típico* y *lo diverso* de la gastronomía peruana en Buenos Aires, se plasmó inicialmente en cuatro lonas de tela tropical mecánico impresa y sublimadas de 1 m por 1 m cada una. La elección de los colores en principio respondía a la paleta cromática predominante en el Bodegón visitado,

amarillo y naranja, así como su decoración con líneas de Nazca, en relación a su cercanía con la región de Ayacucho.

La distribución de las figuras en las lonas del eje museográfico de Lo Típico intenta recrear dos secciones áureas unidas y direccionadas hacia un mismo eje de simetría vertical y a su vez horizontal, teniendo en cada lado una figura potente en tamaño, color y contraste, compensando el cúmulo de figuras de menor tamaño y contraste de la margen superior. En ambos casos, los circuitos de menú pretenden llevar la visión ocular desde la bebida hasta lo dulce.

En el eje museológico lo diverso, su distribución es más predecible y menos arriesgada respecto al planteo del eje anterior, pero se juega con el contraste de dos colores para separar a ambas columnas y la decoración de líneas de Nazca.

En todos los casos se buscó seleccionar las fotografías que permitían una apreciación de las figuras en un modo aéreo o la edición de las mismas para darle una morfología esférica, marcando homogeneidad en su conjunto. Este criterio también fue tenido en cuenta para el diseño del Banner de difusión de la muestra.



Figura 2: En la margen superior, lonas que reflejan el eje museográfico de lo Típico. En la margen inferior, lonas que reflejan el eje museográfico de Lo Diverso. Diseño Equipo Museo CIP.

Se sumaron folletos explicativos, audios de entrevistas realizadas en el Bodegón gastronómico peruano de Balvenera y un video (proyector y audio a cargo de la institución receptora). La elec-

ción de los soportes se debe a los destinos: La Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad y La Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, teniendo en cuenta su carácter liviano para

el traslado aéreo internacional. Así mismo, se acordó en el proyecto enviado las responsabilidades de las partes y la provisión de elementos necesarios y mano de obra para su colocación. Se pidió que se colgaran desde el cielorraso, arista superior de pared o se tendieran sobre paneles de Durlock, de acuerdo con las posibilidades de la sede receptora. La tensión del colgado mediante varillas de madera o de metal lo ha proporcionado la sede.

La instalación museal fue pensada como escenografía de un taller dictado por la Dra Ana María Rocchietti y la Dra. María Laura Gili, llamado *La vida de los otros*⁷. Con la instalación se pretendía buscar sensibilizar sobre la producción artístico-elaborada referida al patrimonio cultural inmaterial peruano e historias de vida de la comunidad en Buenos Aires y motivar a que los seminaristas hagan sus propias producciones.



Figura 3: Mosaicos sobre lo típico y lo diverso de la gastronomía peruana en Buenos Aires. Fotografía: Ana María Rocchietti.

El montaje y el carácter inspirativo de la muestra para acompañar el taller antes mencionado ha sido repetido en la Uni-

versidad de la Amazonía Peruana, en la ciudad de Iquitos, a la semana siguiente. El curso fue dictado con el mismo pro-

grama y apuntando al mismo tipo de público, desarrollándose en la biblioteca de la universidad. El Centro de Investigaciones Precolombinas ha obsequiado al finalizar el curso los mosaicos a la Universidad receptora, quien sigue exhibiéndola.



Figura 4: Mosaicos en la Biblioteca de la UNAP. Fotografía: Ana María Rocchetti.

Esta actividad en la universidad receptora se enmarca en el convenio académico establecido con el Centro de Investigaciones Precolombinas desde hace más de veinte años. Un dato agregado, pero no menor, es que el CIP presentó un proyecto de creación de un museo universitario amazónico (MUA) de arte popular, el cual está siendo actualmente considerado

por las diversas instancias. Debido a esto, en esa ocasión el CIP presentó dos producciones audiovisuales más, a cargo de Yanina Aguilar y María Laura Gili; la última especialista sumó un banner de arte popular amazónico de 3 m por 1,5 m provisto por la Usina Cultural de la Universidad Nacional de Villa María, institución que dirige actualmente.

En ambos lugares, la instancia de intercambio cultural se realizó conforme a lo que estaba establecido: cada seminarista brindó una instalación improvisada de la vida de los otros, exhibición del producto logrado (una muestra de arte ad hoc) en la sede de la DDC La Libertad (Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad), reflejando imágenes y testimonios de esas prácticas culinarias, pero en el país de origen. En ese sentido, cabe aclarar que tanto en sus primeras exposiciones como en las siguientes se plantea un carácter estilístico de la muestra que va en sintonía con la propuesta del acceso al conocimiento a públicos más amplios. Busca establecer un código comunicativo mediante una estrategia de accesibilidad cognitiva mediatizada a través del arte (López Martínez, 2016). En el presente caso, se busca mediatizar la interpretación patrimonial de los contenidos de la muestra a través del arte conceptual. Conceptos como Performance, Instalación y Ready Made, presentes en el arte Conceptual, aparecen sintetizados en la idea de experiencia que busca generarse con la presencia de estas muestras itinerantes, en las que combina degustación, apreciación plástica, apreciación sonora y objetos que remiten a generar contexto en una viven-

cia integral asociada al mensaje y guion curatorial; y esto porque en el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra al considerar de mayor relevancia la intangibilidad de aquella. El objetivo curatorial es la “idea” sobre la muestra, dejando en un segundo plano su materialidad y/o tangibilidad. Es una propuesta diseñada para generar en el público reflexividad y emotividad experiencial (Vásquez Rocca, 2013).

Revisión museográfica y nuevos montajes

Bajo un criterio similar al mencionado anteriormente, el CIP dictó en el Partido bonaerense de Coronel Suárez, un seminario semi-presencial llamado Educación Patrimonial Cultural. Prácticas pensadas para nuestras aulas, como una de las actividades del convenio interinstitucional firmado en el año 2017 entre el CIP (siendo quien escribe el representante institucional del mismo) con la Dirección de Cultura y Educación del Partido de Coronel Suárez⁸, proponiendo trabajo en conjunto de investigación, difusión y educación de temáticas referidas al mundo andino amazónico y a la historia local.

El curso estuvo a cargo de quien escribe, en calidad de Licenciado de Museología histórica y Patrimonial y ex director del Museo Histórico Municipal de ese partido. La actividad fue destinada a docentes de establecimientos educativos de los tres niveles y estudiantes del profesorado, el cual fue difundido por los medios de prensa local⁹. De este modo, se busca que los seminaristas difundan y eduquen con valores patrimoniales en sus comunidades.

La muestra itinerante Sabores Peruanos en Buenos Aires fue instalada en la Sala del Bicentenario y sirvió, al igual que los talleres desarrollados en Perú, como motor inspirador de apreciación patrimonial cultural, en este caso con los valores que encierran las prácticas y saberes de los migrantes peruanos, tanto en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como en el Partido de Coronel Suárez. Este primer encuentro fue realizado el día 22 de junio del presente año. La muestra fue presentada oficialmente a los vecinos a las 20 horas, para permanecer durante un mes hasta realizarse el siguiente encuentro del seminario y ser desmontada y trasladada a Buenos Aires el 17 de agosto. El montaje estuvo a cargo de quien escribe, con asistencia de dos empleados de la

planta municipal de la Dirección de Cultura y Educación del Partido.

Para esa ocasión se hizo una revisión museográfica a través del rediseño de la versión anterior, mediante una *evaluación formativa de la muestra* (Merleau Ponty y Ezrati, 2011) buscando aproximarse al efecto esperado para los futuros públicos. Manteniendo en este caso el mismo guion museológico, se buscó aplicar aspectos básicos de las artes de apreciación plástica, siendo clave para generar armonía y nociones referidas al equilibrio entre figura-fondo, color, forma geométrica y tamaños (Iñigo Dehud, 2013). Debido a que el fondo de los mosaicos tomaba más protagonismo que las figuras, al ser tan intenso, se optó por suavizar el mismo a un ocre lavado. A su vez, le otorgó un efecto más armónico y menos estridente.

Los circuitos de los menús típicos aparecen reflejados, pero bajo otra modalidad visual. Según los criterios de apreciación plástica, desarrollados ilustrativamente por Laura Iñigo Dehud (*op cit.*), los círculos de un color contrastante a las figuras deben ser de pequeño tamaño y deben estar ubicados en la margen superior del plano, dado que de lo contrario la visual se va hacia la parte inferior, buscando la apreciación de todo el plano. En ese sen-

tido, se reemplaza el tamaño y ubicación de la imagen área del vaso de Kola Inglesa, arrancando desde ahí el circuito de figuras planteado. Así mismo, se busca dar centralidad al plato principal, ya que en definitiva es lo que nunca se prescinde en la mesa.

Es por ello que se incrementa su tamaño y se lo coloca en la margen opuesta a la secuencia, quedando todas las figuras relegadas a la centralidad del plato principal, rodeándolas en un semi-círculo, y compensados los pesos visuales hacia ambos lados del plano, derecho e izquierdo.

ANTES



DESPUÉS



Figura 5: Revisión museográfica de uno de los mosaicos. Equipo Museo CIP.

Otro ejemplo de replanteo se puede apreciar en el reemplazo del mosaico que buscaba reflejar lo diverso en líquidos, para sustituirlo con una elección de la

bebida típica por excelencia en el Bodega, la Chicha Morada. La figura de esta bebida acompañada con el servilletero, dado su contraste y a su vez la calidad

de la imagen fotográfica, será la única figura exenta en un mosaico, obteniendo

un protagonismo por sobre el resto, siendo así en el objeto icono de la muestra.

ANTES



DESPUÉS



Figura 6: Revisión museográfica de uno de los mosaicos. Equipo Museo CIP.

Por otro lado, en busca de un mejor efecto y estética, se eligió cambiar el material de soporte (imprimiendo en lona front color). Se sumó la impresión de una lona explicativa de la muestra y se incorporaron códigos QR para ver el material audio visual, así como también para acceder a un catálogo virtual, el cual ilustra a cada una de las figuras convertidas en objetos museales de valor cultural inmaterial con su respectivo nomenclador des-

criptivo, tal como puede tenerlo el patrimonio tangible en un Museo, siendo siempre su único objetivo servir de una apoyatura para identificar, describir, explicar o servir de ayuda a la interpretación (Merleau Ponty y Ezrati, *op cit.*).

Ambos códigos estaban en el interior de los platos para establecer relación de contexto entre los soportes y los enlaces trans-mediales. De esta manera, no se abruma al lector con información descrip-

tiva del objeto, permitiendo un primer nivel de accesibilidad cognitiva mediante el efecto visual integral, pero a su vez tampoco se lo priva de un segundo nivel de profundidad de lectura, ofreciéndola como optativa desde un enlace transmédial que no obstruye visualmente a la obra; a su vez, es colocado con insumos tales como el plato y pizarra de restaurant que le brindan contexto y lo integran a la escenografía.



Figura 7: Algunas de las páginas del catálogo virtual de la muestra. Equipo Museo CIP.

Se solicitó previamente a la institución insumos que den contexto y ambiente de Restaurant a la muestra (pizarra, mesa, cubiertos, vasos, saleros, platos), los cuales conocíamos de su disponibilidad previamente, usados en el bar de su dependencia.

De este modo, conforme al proyecto enviado a la Dirección de Cultura y Educación del Partido de Coronel Suárez, el CIP se comprometió a llevar los materiales de la muestra itinerante y a llevar al encargado del curso y curaduría museal para ser presentada ante los vecinos. El órgano receptor, se ocupó de financiar el gasto de traslado en micro, alojamiento en hotel y viáticos en restaurant al representante, brindar insumos para acondicionar el espacio y proyector, difundir a los medios de prensa y proveer de empleados asistentes para la colocación de la muestra itinerante y de acondicionar la sala para el dictado del curso.

El personal de la dependencia receptora se ocupó de desmontar la muestra, la cual se encontró en perfecto estado al momento de su traslado. El municipio se había comprometido a declarar el cierre de la muestra como evento de interés municipal, buscando conseguir partida presupuestaria y así financiar insumos de elaboración de gastronomía peruana, con convocatoria a representantes gastronómicos locales que participan anualmente en la fiesta local de las colectividades. Sin embargo, la parte municipal no pudo concretarlo.



Figura 8: Muestra itinerante en Coronel Suárez. Fotografía: Ariel Ponce.

Con la misma finalidad se llevó la muestra en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González. La misma se montó en la galería del primer subsuelo, de ingreso a la biblioteca y departamento de idiomas. La elección del lugar se debe a ser un espacio que se encuentra en óptimas condiciones de cuidado y a su buena iluminación.

La falta de una estructura que pueda generar que ambas paredes del pasillo

puedan quedar cubiertos con los mosaicos, requirió utilizar dos porta-banners de 2 m por 2 m como soportes para poder desplegar dos de sus lonas.

Se compró una pizarra de restaurante con el nombre de la muestra y código QR adhesivos con el material audiovisual y catálogo virtual, en función de generar narrativas trans-mediales, tal como se había hecho en el Municipio de Coronel Suárez. En esta ocasión la Chicha Morada,

objeto ícono de la muestra, fue protagonista no sólo por ser la única figura exenta, sino porque el público pudo disfrutar de una degustación de la bebida peruana durante la presentación en el Auditorio B. Es significativo involucrar al público no sólo desde lo visual sino también desde el paladar, involucrando sensorialmente a todo el auditorio. Además, la Chicha Morada fue elaborada por Modesto, el dueño del local, con quien se estableció un canje de publicidad con folletos de su restaurant, y quién se mostró muy a gusto con la muestra.

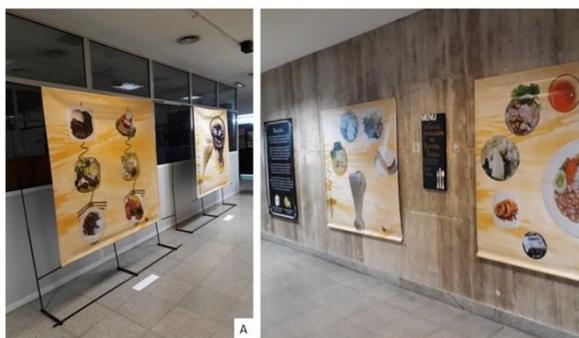


Figura 9. A y B: Muestra Sabores Peruanos en Buenos Aires. Hall de entrada a la Biblioteca del Instituto. Año 2019. Fotografía: Ariel Ponce.

Respecto a la importancia del haber llevado a cabo el montaje en el instituto, esta presenta cuatro sentidos: En primer lugar, es una institución de formación superior, de la cual egresan futuros do-

centes de nivel medio y superior en diversas disciplinas. Por lo tanto, la contribución a la perspectiva patrimonial docente será necesaria para la educación e intercambio patrimonial en sus respectivas comunidades educativas en las cuales se desempeñarán al graduarse. En segundo lugar, el instituto se encuentra emplazado en el barrio de Balvanera, el cual concentra una gran cantidad de restaurantes gastronómicos peruanos, la mayoría de ellos atendido por dueños de dicha nacionalidad. En ese sentido, es un modo de visibilizar con perspectiva patrimonial un aspecto propio del paisaje social del territorio en el cual está emplazada la institución. En tercer lugar, fue montada con estudiantes de la cátedra de Prehistoria y Arqueología Americana del Departamento de Historia, durante la clase. Esto fue una experiencia significativa para aquellos, en tanto que pudo contribuir a tomar perspectiva educativa patrimonial y el valor del trabajo en equipo, mostrando que la inteligencia colectiva puede más que la individual. En cuarto lugar, su presentación fue en el Coloquio Binacional Argentino Peruano, desarrollado en el Auditorio B de la institución, contando con un numeroso público, compuesto por investigadores de las ciencias sociales del

Perú y de la Argentina, docentes y estudiantes de la comunidad educativa del profesorado anfitrión, representantes del Centro de Investigaciones Precolombinas, entre ellos el equipo curatorial y el dueño del Restaurante del que se hizo la muestra y su hija, quien a su vez es empleada.



Figura10: Muestra Sabores Peruanos en Buenos Aires y su presentación inaugural. I. S. P. Dr. Joaquín V. González. CABA. Año 2019. Fotografía: César Borzone.

Consideraciones finales

La muestra Sabores Peruanos en Buenos Aires resulta de una experiencia museal integral en la que vincula una experiencia educativa con la museología y la

museografía por parte del Centro de Investigaciones Precolombinas, en relación a uno de los objetivos institucionales: contribuir al conocimiento y difusión de la cultura andino amazónica. Toma para ello uno de los elementos constitutivos de la identidad e idiosincrasia peruana: su gastronomía.

La gastronomía peruana es sin dudas uno de los elementos característicos de su cultura, con gran reconocimiento nacional e internacional. La intangibilidad de este patrimonio no sólo encierra estética y técnica, sino también los saberes y el reconocimiento de tantas mujeres y hombres que llevan hace años recreando y perfeccionando estas prácticas que tanto identifican la peruanidad.

De esta manera, se investiga y se trabaja desde su potencial museal, se musealiza un bien que es considerado un patrimonio alimentario de carácter cultural inmaterial a través de mosaicos, catálogos y material audiovisual.

La elección de la temática, así como la ejecución de ejes museológicos como lo típico, lo diverso y lo vivencial, viene a visibilizar la complejidad del universo cultural y la territorialidad construida en torno a ella, no sólo en Perú, sino también en todos los bodegones de gastronomía

peruana por fuera de su país visitados por quienes han emigrado de su país, en tanto lugar de encuentro. El Bodegón en el que se han realizado los registros de campo por parte de los seminaristas del Seminario los Andes antes de los Inka, organizado por el Centro de Investigaciones Precolombinas, refleja la lógica antes enunciada respecto a la relación entre intangibilidad del patrimonio, personas, saberes, ingredientes, estéticas y ambiente.

En esta evaluación formativa basada en el replanteo y redefinición resulta importante el rediseño y la autocrítica, conforme a revisar tanto el planteo museológico como el museográfico, teniendo en cuenta soportes, diseños y composición visual, en función de su carácter itinerante y de una apreciación visual en constante redefinición.

El pensar propuestas en itinerancia obliga a quien hace museología a tener en cuenta la adaptación contextual museográfica según lo edificio, el público, el tiempo, el convenio. Así mismo, obliga a pensarla necesidad de una extensión comunitaria y los niveles de participación y trabajo interinstitucional para que la experiencia sea más fructífera desde el intercambio mediado, siendo el público protagonista de la experiencia y no mero re-

ceptor pasivo, reconociendo sus saberes y testimonios que enriquecerán el relato museal.

Notas

¹Presidido por la Mg. Yanina Valeria Aguilar y con Dirección Académica de la Dra. Ana María Rocchietti.

²Aquel queda finalmente consolidado a raíz de una experiencia educativa, la cual consistió en un registro de campo introductorio en un bodegón de gastronomía peruana en el barrio porteño de Balvanera. La actividad fue hecha en el marco de la cursada del seminario Los Andes antes de los Inka, cohorte 2018, en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González, GCBA. Quienes forman parte de este proyecto inicialmente son algunos de los seminaristas, el profesor César Borzone, también docente del Instituto y quién escribe este trabajo en calidad de Coordinador, dada la incumbencia profesional del título de grado, Licenciatura en Museología Histórica y Patrimonial. De esta manera, el Equipo Curatorial CIP está compuesto por Ariel Ponce (Coordinador), Pablo Conte, Graciela Alejandra Bianchiotti, César Borzone y Flavia Balbachan. En el proyecto inicial colaboró

Valeria Demeter y Fátima Solomita Banfi.

³Trabajo presentado en el XVI Seminario Binacional Peruano Argentino, celebrado en la ciudad de Trujillo, organizado por la Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad, febrero de 2020. Ver en: <https://ddclalibertad.gob.pe/inician-xvi-seminario-binacional-peruano-argentino/>

⁴Néstor García Canclini (1990) llama reterritorialización a la relocalización territorial de producciones simbólicas antiguas y nuevas.

⁵Ver resumen de su ponencia en: https://ddclalibertad.gob.pe/transparencia/pdf/RESUMENES_DE_PONENCIAS_XVI%20SEMINARIO_BINACIONAL.pdf

⁶El video se puede ver en el siguiente enlace web:

<https://www.youtube.com/watch?v=AKvBfCtgBY4>

⁷La muestra fue llevada al Instituto Nacional de Cultura de la Dirección Desconcentrada de la Libertad. Trujillo, Perú, y a la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (UNAP). En este caso, la muestra fue llevada en carácter de decoración inspiradora de un taller referido a herencias sociales y Patrimonio Cultural Inmaterial, en el marco del XV Seminario Binacional Argentino Peruano, celebrado

entre los días 5 al 7 de febrero del 2019 en el auditorio Antenor Orrego de la Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad.

⁸Ver nota de prensa en: <https://www.lanuevaradiosuarez.com.ar/municipalidad/convenio-entre-el-museo-municipal-y-el-centro-de-investigaciones-precolombinas-6889.html>

⁹Ver notas de prensa en: <https://www.coronelsuarez.gob.ar/index.php/events/seminario-educacion-patrimonial/>

<https://www.lanuevaradiosuarez.com.ar/cultura/se-desarrollara-en-nuestra-ciudad-el-primer-encuentro-del-seminario-educacion-patrimonial-teorias-y-practicas-pensadas-para-nuestras-escuelas-18352.html>

Referencias Bibliográficas

Aguilar, Y.; Ponzio, A.; Reinoso, D. y Alanis, L. (2013). Los recursos patrimoniales reales y potenciales en la Comarca de Achiras para un desarrollo endógeno territorial. En M. T. De Haro, A. M. Rocchietti, M. A. Runcio, O. Hernández de Lara y M. V. Fernández, M. V. (Eds.), *Formaciones sociales en América Latina. Aproximaciones*

- desde el presente y el pasado*, (pp.83-96). Buenos Aires: Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos Claves de Museología*. París: ICOM-Armand Colin.
- Galindo Castro, L. (2018). El guion museológico, una herramienta para la seducción. *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n° 71, 74-83.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Iñigo Dehud, L. (2013). *Diseño / Artes visuales: Manual de conceptos básicos*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas. Volumen I: Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Martínez, E. (2016). Interpretación y mediación en museos: estrategias y posibilidades desde la educación artística. En *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, N° 11-12, 39-53.
- Matta, Raúl (2012). El patrimonio culinario peruano ante UNESCO: algunas reflexiones de gastropolítica. *desiguALdades.net Working Paper Series*, n° 28. Berlín: desiguALdades.net
- Merleau Ponty, C. y Ezrati, J. (2011). *La exposición. Teoría y Práctica*. Buenos Aires: ICOM Argentina.
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.
- Vásquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y pos conceptual. La idea como arte: duchamp, beuys, cage y fluxus *Nómadas*, 37(1). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/181/18127803014.pdf>.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Recibido: 17 de mayo de 2021.

Aceptado: 25 de junio de 2021.

SECCIÓN SITIOS ARQUEOLÓGICOS SUDAMERICANOS

Flavio Ribero
Laboratorio – Reserva de Arqueología,
Universidad Nacional de Río Cuarto
flavioribero@yahoo.com.ar



CERRO INTIHUASI

El cerro Intihuasi se localiza en el extremo sur de la Sierra de Comechingones, a 45 km al oeste de la ciudad de Río Cuarto, provincia de Córdoba, Argentina. Pese a su baja altura (800 m.s.n.m.), se destaca ampliamente en el paisaje serrano por su característica geomorfología granítica y porque el piedemonte se desarrolla a partir de su ubicación en un arco que va desde el este al suroeste, propiciando que resulte visible desde la ruta provincial n°30 que une la ciudad de Río Cuarto con el pueblo de Achiras.

Intihuasi (Casa del Sol) es voz quechua y su aplicación al cerro data, al menos, de comienzos del siglo XVIII¹. Es conocido por contener numerosos sitios con arte rupestre. La primera publicación científica la hizo en 1875 el geólogo Luis Brackebusch, quien lo recorrió dejando constancia de la existencia de pinturas en oquedades de sus aleros y en bochas o tafones².

Hay catorce sitios rupestres en el cerro, aunque es probable que queden otros por descubrir³. A algunos de ellos se los identifica por el nombre dado al signo más llamativo que contienen. Es el caso del Alero del Cáliz y el Alero de la Máscara. El primero presenta una poligonal con subdivisiones intrincadas pintada en rojo, que la investigadora Dina Gay asociara a la figura de un cáliz⁴. En el segundo destaca una poligonal pintada en rojo que se asemeja a un rostro⁵. En ambos casos, están acompañados de otros signos; en el Alero del Cáliz: felinos, poligonales cerradas y abiertas, un camélido que parece sostenido por un humano, una posible víbora y manchas que podrían representar pisadas de animales⁶. En el Alero de la Máscara, un conjunto de signos claramente diferenciables conformado por 20 poli-

gonales cerradas y 6 abiertas, junto con otro conjunto de signos superpuestos⁷.

Otro sitio que se destaca por los numerosos signos zoomorfos y antropomorfos pintados en color blanco es el Alero de la Casa Pintada. Conformar una escena que supera los 2 m de largo por 1 m de alto, donde se encuentran cazadores con arco, camélidos, ñandúes, felinos y líneas curvas que podrían ser víboras⁸.

Se dispone de dos fechados radiocarbónicos obtenidos de contextos estratificados situados en el interior de los aleros, uno de 780 +/- 100 AP (Alero de la Casa Pintada) y otro de 1750 +/- 100 AP (Alero 1 del Abra Chica)⁹.

Notas

¹Mayol Laferrère, C. (2012). *Toponimia histórica del sur de Córdoba*. Río Cuarto: Unirío, p. 165.

²Brakebusch, L. (1875). Informe sobre un viaje geológico hecho en el verano de 1875 por los aleros de Córdoba y San Luis. *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias Exactas*. Tomo II. Córdoba: 117–216.

³Rocchietti, A. M. (2013). Arqueología del arte: el imaginario formativo en la Sierra de Comechingones (Córdoba,

Argentina). En *Rupestreweb*. Recuperado de:

<http://www.rupestreweb.info/caliz.html>

⁴Gay, H. (1957). Pictografías del Cerro Intihuasi. Notas del Museo Provincial de Ciencias Naturales Bartolomé Mitre, 1–7.

⁵Rocchietti, A. M. (2017). Los humanos en el arte rupestre de la Sierra de Comechingones. *Córdoba Prehistórica. Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos*, vol. X, pp. 110-111.

⁶Rocchietti (2013), *op cit.*

⁷Gili, M. L. (1999). Arte rupestre del sitio Alero de la Máscara. Cerro Intihuasi. Dpto. Córdoba. En M. Tamagnini (Comp.), *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*, (pp. 73-82). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, p. 75.

⁸Rocchietti (2017), *op cit.*, pp. 110-111.

⁹*Ibid.*, pp. 104-105.



Figura 1: Cerro Intihuasi (vista norte).
Fotografía: Flavio Ribero.



Figura 2: Aleros graníticos del cerro Intihuasi. Fotografía: Flavio Ribero.



Figura 3: “El Cáliz”. Fotografía: Flavio Ribero.

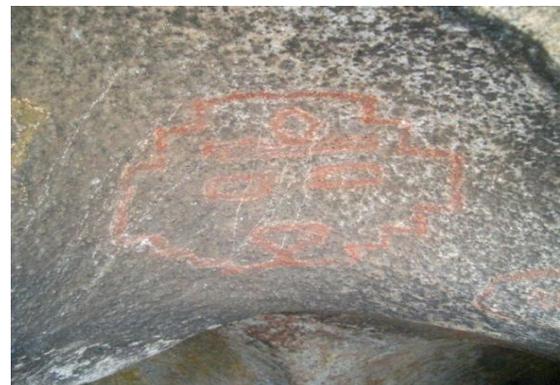


Figura 4.”La Máscara. Fotografía: Flavio Ribero.



Figura 5: Alero de la Casa Pintada. Fotografía: Flavio Ribero.



Figura 6: Arte del Alero de la Casa Pintada (detalle). Fotografía: Flavio Ribero.



Normas editoriales de Revista Cultura en Red

Las normas de presentación de los trabajos responden, en general, a las Normas Internacionales APA edición 6.

Los artículos no deberán superar las 20 páginas.

Deberán tener una vista de impresión correspondiente al diseño carta..

Usarán como fuente Times New Roman N° 12, interlineado 2.0.

El título del artículo estará escrito en mayúsculas negrita y estará centrado.

El nombre, pertenencia institucional (nombres completos y no solo siglas) y correo electrónico del autor o autores se escribirán en fuente mayúsculas/minúsculas, normal, alineados a la derecha del espacio gráfico.

En texto se escribirá sin espacios inter párrafos y con sangría de cinco espacios en cada inicio de párrafo.

Los títulos de primer nivel centrados en negrita, de segundo nivel a la izquierda

en fuente itálica y de tercer nivel, a la izquierda en itálica numerado.

El cuerpo del texto estará justificado a la derecha y a la izquierda.

Notas al final del texto (sólo las estrictamente necesarias) y antes de las referencias bibliográficas, colocadas con superíndice manual.

Si hay figuras o cuadros: numeración y especificación al pie, centrados.

Las figuras, mapas, dibujos y esquemas deberán tener formato JPG y se enviarán por fuera del texto con nombre de archivo que identifique autor y número de figura. El número máximo de figuras será de diez (10). En el texto se habrá de insertar su pie completo (número y breve indicación explicativa del contenido).

Las referencias bibliográficas se habrán de poner en una lista ordenada alfabéticamente y con sangría francesa en el segundo renglón.

En el caso de libro con uno o varios autores el orden de los datos será el siguiente: Apellido de autor, inicial de nombre o nombres, año de edición entre paréntesis, título, lugar de edición y editorial.

Ejemplos:

Rosanvallon, P. (2020). *El siglo del populismo. Historia, Teoría, crítica*. Buenos Aires: Manantial.

Guerra Vilaboy, S. (2009). *Cinco siglos de historiografía latinoamericana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

En el caso de libro con compiladores, editores, etc.:

Puiggrós, A. (1989). Apuntes para una evaluación del Congreso Pedagógico. En De Lella, C. y Krotsch, C. P. (comps.), *Congreso Pedagógico Nacional. Evaluación y Perspectivas*, (pp. 90-98). Buenos Aires: Sudamericana.

Si se trata de un artículo, se consignará título en fuente normal, publicación periódica en la que está inserto en fuente itálica; tomo/volumen, número y páginas de inicio y final.

Ejemplos:

Shimada, I. (1987). Aspectos tecnológicos y productivos de la metalurgia Sicán, Costa Norte del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina*, 4(13): 15-21.

Papalini, V. y M. Moguillansky (2016). Los estudios sobre los públicos de Artes Estudios. En M. Grillo V. Papalini S. Benítez Larghi (coordinadores), *Sobre Consumos Culturales en la Argentina Contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO CODESOC - Consejo de Decanos de Facultades de Ciencias Sociales y Humanas. PISAC- Programa de Investigación sobre la Sociedad Argentina Contemporánea: 85 – 128.



ÉTICA DE LA REVISTA CULTURA EN RED

Cultura en Red es una publicación periódica dedicada a problemas de Cultura en general con enfoque científico.

El Editor es responsable por los contenidos de la Revista

El Comité Editorial (CE), conformado por el Director, Co-directores y Jefe de Redacción, es quién garantiza la calidad científica de los trabajos publicados en la revista.

Los trabajos deberán ser enviados siguiendo las normas editoriales de la Revista, tipo APA 2020. El CE es el encargado de recibir y seleccionar los artículos que cumplan con los criterios formales y de contenidos de esta publicación. La recepción de los mismos no implica compromiso de publicación. El CE comuni-

cará a los autores la aceptación o no de los trabajos y guardará confidencialidad sobre los trabajos recibidos, hasta que hayan sido evaluados y aceptados para su publicación.

Es responsabilidad de los autores que los datos, resultados y redacción de sus trabajos son originales y evitar el plagio u otro tipo de engaño. Habrán de respetar las orientaciones recomendadas por los evaluadores.

Asimismo, los autores habrán de comprometerse a no enviar a otras instancias de publicación (libros, revistas) el artículo que está siendo evaluado para la Revista, y comunicará de inmediato si el mismo está a consideración y evaluación por otra publicación. Los artículos seleccionados por el CE serán evaluados por dos especialistas con carácter de doble ciego. No se publicarán trabajos que no hayan sido evaluados o que hayan sido considerados como no publicables por los evaluadores.



**Ruta 36, Km 601 – 5800,
Río Cuarto,**

**Provincia de Córdoba
Argentina.**

2021