

Anuario de Arqueología

2017

Edición Especial



Rivero, Ariel y Leonel Cabrera Pérez (Compiladores) 2017. “**El patrimonio como transformador de los territorios**”. Recopilación de trabajos presentados al G8 de la RAM 2015. En: *Anuario de Arqueología*. (Número Extraordinario.) <http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/> Instituto de Antropología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Uruguay.

anuariodearqueologia@gmail.com

ISSN: 1688-8774

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: imágenes tomadas de sitios de acceso público. **Arte:** Paula Tabárez

EDITOR RESPONSABLE

Leonel Cabrera Pérez

SECRETARÍA DE EDICIÓN

Paula Tabárez

CONSEJO EDITOR

Jorge Baeza – Uruguay

Roberto Bracco – Uruguay

Leonel Cabrera – Uruguay

Carmen Curbelo – Uruguay

Antonio Lezama – Uruguay

José López Mazz – Uruguay

COMITÉ CIENTÍFICO

Tania Andrade Lima - Brasil

Martín Bueno - España.

Primitiva Bueno - España.

Felipe Criado Boado - España.

Nora Franco – Argentina.

Arno A. Kern – Brasil.

Jorge Kulemeyer –Argentina.

Daniel Loponte - Argentina

Hugo Gabriel Nami - Argentina

Fernando Oliva - Argentina

Patrick Paillet - Francia

Gustavo Politis - Argentina.

Ana María Rocchietti - Argentina.

Mónica Sans - Uruguay

Marcela Tamagnini - Argentina.

Fernanda Tocchetto - Brasil

Andrés Troncoso - Chile.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no necesariamente refleja el criterio o la política editorial del Anuario de Arqueología. La reproducción parcial o total de esta obra puede hacerse previa aprobación del Editor y mención de la fuente.

El Anuario de Arqueología agradece el aporte de todos los autores que participan en esta edición.

INDICE

Editorial.....	pág. 8
Introducción.....	pág. 12

PATRIMONIO Y DINÁMICAS TERRITORIALES

Belli, Elena, Ricardo Slavutsky y Ariel Slavutsky

Incidencias sociales y culturales de las políticas de promoción del turismo en áreas rurales del noroeste argentino.....pág. 15

Paz, María Elisa

El Patrimonio en clave minera en Jujuy, Argentina.....pág. 35

Perilla, Mario y Diego Quintana

MOMPOX, Encrucijada entre Patrimonio de la Humanidad y territorio de los momposinos.....pág. 59

PATRIMONIO E IDENTIDAD

González, Crispina

Patrimonio indígena: construcciones identitarias y conflictos territoriales.....pág. 80

de Castro Neves Costa, Luciana y Sidney Gonçalves Vieira

A patrimonialização da paisagem e a representação do Patrimônio Cultural brasileiro.....pág. 99

Cabrera, Janeth A.

Patrimonialización y reconocimiento étnico: experiencias etnográficas entre un grupo de músicos campesinos (Patía – Cauca – Colombia).....pág.121

Enrique, Laura Aylén

Patrimonio colonial mapeado: **reminiscencias** del pasado en las planificaciones estatales argentinas de principios del siglo XXI.....pág. 147

DISCUSIONES TEÓRICAS EN TORNO AL PATRIMONIO

Acevedo, Fernando.

Patrimonialización. Consideraciones conceptuales, teóricas y políticas.....pág.171

Kulemeyer, Jorge

Disquisiciones en torno al lugar que destina la sociedad contemporánea al patrimonio.....pág. 191

EXPERIENCIAS EN TORNO AL PATRIMONIO: EDUCACIÓN Y MUSEOS

Souza de Lima, Luzicleide, Ingridy Patricy Schaefer Pererira y Tatiana Lilia do Carmo Irineu

Do centro histórico à “Feirinha de Tambaú”: o uso dos espaços públicos na cidade de João Pessoa.....pág. 207

Macía, Valeria e Iglesias Jimena

Transferencia multimedial del conocimiento académico. El caso de la educación pública en palpalá (Provincia de Jujuy) a mediados del siglo XX.....pág.215

Portela Irene C.M

Lugares de territorializações: reflexões a partir de uma construção museal.....pág. 234.

Sotelo Moira y Silvia Soler

La divulgación científica como herramienta en los procesos de patrimonialización. La experiencia de MÁS CERCA DEL CIELO.....pág. 257

Siqueira Guedes, Luciana y Claudomilson Fernandez Braga

Cuando el patrimonio no transforma: El discurso de género en la exposición Evita.....pág. 271

CUANDO EL PATRIMONIO NO TRANSFORMA: EL DISCURSO DE GÉNERO EN LA EXPOSICIÓN EVITA

Luciana Siqueira Guedes Coelho¹⁰⁵

Claudomilson Fernandes Braga¹⁰⁶

Resumen

En la actualidad, el tema Patrimonio Cultural ha adquirido una dinámica específica. En teoría, hablase de una democratización social de la memoria que sugiere la desvinculación del poder de la verdad de las formas de la hegemonía social, económica y cultural. Grupos que antes eran olvidados o subalternados pasan a tener voz activa en el establecimiento de la memoria colectiva. Esa democratización englobó igualmente a los museos. Ahora, la museografía asume un rol fundamental en la estrategia museológica con la finalidad de explotar en máximo la capacidad de comunicación del material expuesto. Considerando que ese material expuesto es una representación del contenido real podemos decir que los mensajes comunicados en los museos actúan como reflejo y al mismo tiempo como expresión de una ideología. Así, investigar estos mensajes permite comprender el pensamiento preponderante.

Palabras claves: museos, representación social, género.

Resumo

Na atualidade, o tema Patrimônio Cultural adquiriu uma dinâmica específica. Em teoria, fala-se de uma democratização social da memória que sugere a desvinculação do poder da verdade das formas de hegemonía social, econômica e cultural. Grupos que antes eran invisibilizados ou subalternizados passam a ter voz ativa no estabelecimento da memória coletiva. Essa democratização englobou igualmente aos museus. Agora, a museografía assume um papel fundamental na estratégia museológica com a finalidade de explorar ao máximo a capacidade

¹⁰⁵UBA Universidad de Buenos Aires – Argentina lsgcoelho@gmail.com

¹⁰⁶UFG Universidade Federal de Goiás- Brasil milsonprof@gmail.com

de comunicação do material exposto. Considerando que esse material exposto é uma representação do conteúdo real, podemos dizer que as mensagens comunicadas nos museus atuam como reflexo e ao mesmo tempo como expressão ideológica. Assim, pesquisar estas mensagens permite compreender o pensamento preponderante.

Palavras chaves: museus, representações sociais, gênero.

Summary

At present, the theme Cultural Heritage has acquired a specific dynamics. In theory, they talk about a social democratization of memory that suggesting the separation between the power of the truth and the forms of social, economic and cultural hegemony. Groups that were forgotten or subalternized begin to have an active voice in the establishment of collective memory. The democratization also encompassed the museums. Now in order to exploit maximum communication capacity of the exposed material the museography has a fundamental role in the museological strategy. Whereas the exposed material is a representation of the actual content it can be said that the messages communicated in museums act as reflex and simultaneously as an expression of an ideology. Thus, investigate these messages allow us to understand the prevailing thinking.

Keywords: museums, social representation, gender.

INTRODUCCIÓN

El peso del patrimonio en la práctica de traer el pasado al presente es indudable. Mucho más que un registro histórico, él es un lugar de memoria (Nora 1987) donde la sociedad se reconoce y se identifica si no por similitud y sentimiento de pertenencia, por contraposición. Eses lugares de memoria actúan como vehículos de transmisión de una herencia cultural y contribuyen para que grupos puedan evocar, preservar y compartir a través del tiempo sus memorias colectivas. De esta manera, el patrimonio no solamente transmite narrativas culturales, pero también es un elemento de influencia de la performance social.

En *How Societies Remember* (Connerton 1989), el autor observa que las imágenes que constituyen la memoria son relacionadas con objetos, emociones y eventos del pasado que, por su vez, son mezcladas con objetos, emociones y eventos del presente. El proceso de rememoración varía de acuerdo con el posicionamiento y las relaciones que los individuos establecen en determinados contextos sociales y situacionales. De esta forma, ese proceso

implica traer los contextos pasados a partir del contexto del presente. Esa contextualización funciona de manera tal que pone en relieve algunos aspectos del pasado y minimiza o invisibiliza otros aspectos (Bauman 1975). Por ejemplo, la invisibilización de la mujer como productora de arte en algunos museos nos lleva a pensar que no existieron mujeres artistas en el pasado. La selección creativa involucrada en el recuerdo “adquiere los sentidos específicos que un grupo imprime conforme su situación particular de formación, relaciones afectivas y dinámicas políticas” (Ramos 2011:4). Así, la transmisión de la memoria a través del patrimonio- y acá incluyo los museos como una de sus expresiones- es un proceso creativo de reconstrucción de representaciones culturales sobre el legado de generaciones pasadas (Middleton 2002).

El patrimonio, por tener su proceso de patrimonialización legitimado por instituciones de alta credibilidad, y los museos, por poseer una existencia vinculada al medio académico; son reconocidos por la sociedad como fuentes de conocimiento de alto valor documental/científico. La forja del pasado viene disimulada por un aura de cientificidad que provoca un retraimiento del pensamiento crítico del público común. Así, el elevado poder de influencia de estas instituciones ocasiona una mayor penetración ideológica comunicada a través de estos mediadores.

En este punto, podemos observar que la mediación de la transmisión de la memoria no es solamente un acto de preservación de un legado cultural, pero también un espacio de lucha social. La historia es escrita por los vencedores. Estos vencedores tratan de silenciar o subalternar la memoria de los vencidos como forma de controlar el ordenamiento social hegemónico. De esta manera, en la otra punta de este campo de batalla, se encuentran las memorias de estos subalternados.

En consecuencia de la actual política internacional de patrimonialización- resultado de la inclusión del patrimonio inmaterial y de la preocupación en se proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales- una diversidad de asociaciones civiles, organizaciones no gubernamentales y movimientos sociales tomaron la iniciativa de reivindicar, manifestarse contra los patrimonios culturales y ser partícipe en el establecimiento de la memoria colectiva. Ahora, grupos invisibilizados o subalternados provechan de la ampliación de esta categoría como herramienta estratégica en la disputa por el reconocimiento social. Esa democratización engloba igualmente los museos haciendo surgir una nueva manera de pensar esos lugares en oposición al coleccionismo vigente en el pasado. Con la Nueva Museología y sus derivaciones, se abrió un espacio de expresión y auto empoderamiento de grupos hasta entonces invisibilizados. Ahora estos grupos reconstruyen

la memoria en un movimiento de reacción contra las interpretaciones oficiales. Pese a que la proliferación de estos mecanismos de mediación de la memoria sea basada en un pleito identitario, existen intereses de orden económica y/o social en estas reivindicaciones (Gonçalves 2012).

Bajo la perspectiva de la Nueva Museología- asumiendo acá que ella engloba otras denominaciones museológicas como museología crítica, socio-museología, museología post-moderna- el museo es visto como un lugar de dialogo con la comunidad, de reflexión y de cambios sociales. Las colecciones y los objetos aislados y únicos dejan de ser prioridad del espacio para dar lugar a las representaciones que buscan elucidar los contextos socio-culturales en los cuales los significados de los objetos museales son generados (Duarte 2013). Una vez que el objeto deja de ser un fin para actuar como mediación y representación de la estructura del pensamiento social (Lima Filho 2012), la museografía pasa a tener un rol fundamental en la estrategia museológica con la finalidad de explotar en máximo la capacidad de información del material expuesto. Así, los museos, como espacios de comunicación privilegiados, actúan como expresiones que replican un ordenamiento social y, al mismo tiempo, como propagadores de una ideología. De este modo, analizar las elecciones museográficas nos permite comprender el pensamiento preponderante.

Por otro lado, la museografía como mediadora entre institución museal y el público, funciona como agente de inserción ideológica en un grupo (Neumann 1995). Una infinidad de recursos como objetos, audio, iluminación, el propio espacio, componentes arquitectónicos, imágenes y estímulos táctiles u olfativos se convierten en textos (Barthes 1986; Vilches 1984). Elaborados a partir del discurso museológico este texto sensorial comunica:

“...de manera pretendidamente unívoca, un significado o un conjunto de significados depositados en ella dentro de aspectos definidos por medio de reglas y normas, que buscan funcionar como verdaderas gramáticas gracias a circunstancias predeterminadas sobre las cuales se posan los acuerdos sociales de lectura” (Cid Jurado 2010).

Así, el análisis del discurso museográfico hace que sea posible entender lo que es “ser mujer” en un sistema ideológico y tomar consciencia de nuestro posicionamiento en este esquema de comunicación como sujetos generizados.

LA MUJER EN LA EXPOSICIÓN EVITA

Para comprender cuál es la construcción de la mujer en la exposición Evita; fue realizada una investigación desarrollada en campo en noviembre y diciembre de 2014. Como metodología de coleta de datos fue utilizada la observación no participativa y el análisis de contenido. Para el desarrollo de este análisis se consideró que la exposición es configurada como un sistema de articulaciones de elementos visuales principales y olfativos, auditivos, táctiles secundarios que en conjunto constituyen un lenguaje visual/sensorial. Asumimos, acá, la visualidad y los estímulos sensoriales secundarios como textos elaborados a partir del discurso museológico. De este modo, se

“...observa lo visual como el resultado de los acuerdos que permiten a una imagen comunicar de manera pretendidamente unívoca, un significado o un conjunto de significados depositados en ella dentro de aspectos definidos por medio de reglas y normas, que buscan funcionar como verdaderas gramáticas gracias a circunstancias predeterminadas sobre las cuales se posan los acuerdos sociales de lectura” (Cid Jurado 2010).

El texto visual/sensorial es compuesto por la suma de unidades visuales/sensoriales que son la base para la construcción de los significados del discurso museográfico. Esas unidades visuales/sensoriales son formadas por objetos, fotografías, documentos, vídeos, textos ampliados, gigantografías, iluminación, elementos arquitectónicos y también por componentes sensoriales como música, grabaciones de voz, olores y elementos táctiles.

La secuencia de la lectura de estas UVS es establecida por el ordenamiento físico en el interior de cada sala (espacio fijo) y por la institución de un recorrido (espacio móvil) que actúa como conector de estas salas englobando todo el espacio museal. Es a través de este recorrido que el texto visual adquiere coherencia y el mensaje museológico gana sentido. “El espacio articula de este modo el significado” (Cid Jurado 2013).

Al asumir la exposición como un texto, automáticamente admitimos el espectador como un lector. El texto visual/sensorial va a depositar en el público visitante/lector la iniciativa de interpretación. Esa interpretación va a depender del conjunto de sentidos adquiridos por el lector durante el curso de su vida. Así, “la competencia del destinatario no coincide

necesariamente con la del emisor” (Eco 1993). Originase, entonces, la figura del lector modelo, que en este caso nos referimos a un público visitante ideal. Él es un lector virtual capaz de leer el texto de la misma manera idealizada por el autor. Su existencia no es condición primordial ya que el curador organiza su texto (museografía) de manera que pueda construir su propio lector modelo. En consecuencia de esto, al ordenar su discurso museológico, el museo debe suponer que el mismo conjunto de competencias utilizadas en la emisión de su mensaje deba ser las mismas de su público. De este modo se puede desarrollar una hipótesis de los caminos que el visitante va a recorrer al interpretar la narrativa museográfica.

EL RELATO MUSEOGRÁFICO

El texto museal analizado acá fue desarrollado partiendo de un relato inicial. La observación de la exposición hizo posible la reconstrucción de este relato que sirvió de base para el proyecto museográfico permanente del museo. De este modo, percibimos dos ejes narrativos de la muestra: la vida de Eva Perón (eje principal) y la historia del Hogar de Transito nº 2 (eje secundario). Como sugiere la propia exposición, en la sala Mito Blanco y Mito Negro, hay varias versiones sobre la vida de Evita. Acá, en esta reflexión, es utilizada la versión del museo, expuesta de manera cronológica y de la misma manera en que es presentada en cada sala.

María Eva Duarte de Perón, Evita Perón, nació en 1919. Hija menor del estanciero y político Juan Duarte y de la costurera Juana Ibarguren. Vivió junto con su madre y sus hermanos - Erminda, Blanca, Elisa y Juancito- en los Toldos, provincia de Buenos Aires, hasta la muerte repentina de su padre en 1926.

Después de la muerte de su padre, las condiciones económicas de la familia se pusieron más difíciles. Este hecho hizo con que la familia se trasladase para Junín en busca de mejores condiciones laborales. Desde entonces, su madre Juana Ibarguren, se convirtió en el pilar económico de la familia Duarte. Con el espíritu movido por la lucha y trabajo, sirvió de molde en la construcción del carácter de Evita.

A través de sus juegos de juventud, desde temprano Eva ya demostraba aptitud para el arte dramático. Como muchas adolescentes de su época y condición social, soñaba en ser estrella de cine. Ambiciosa y determinada logró, bajo el consentimiento de su madre, mudarse para Buenos Aires con el objetivo de intentar la carrera de actriz.

Desde 1934 hasta 1945, Evita se consagró a su carrera artística. Consiguió papeles en el teatro, radio y cine, llegando a protagonizar la película “La Pródiga” y alcanzando, en 1939, la denominación de estrella del radio. Fue electa, en 1944, presidenta de la Agrupación Radial Argentina, grupo que defendía los derechos de los trabajadores del medio. Fue su condición de actriz que la puso en el momento y lugar cierto en un hecho que mudaría su vida. En 1944, Juan Perón movilizó artistas, deportistas, representantes del ámbito financiero y económico del país con la finalidad de recaudar fondos en beneficio de las víctimas del terremoto ocurrido en San Juan. La participación activa de Evita en el evento, llamó la atención del entonces secretario de gobierno.

Después de la revolución de 1943, Perón se tornó un hombre fuerte en el gobierno. Una alta resistencia a su persona provocó su renuncia y su posterior detención en la Isla San Martín, en 1945. Pocos días después del Coronel Perón ser detenido, liberado y aclamado por una multitud de trabajadores en la Plaza de Mayo, Eva Duarte se convirtió en Eva Perón, en una ceremonia civil. Luego en 1946, fuealzada a la posición de primera dama del país. A partir de este año y a través de los restantes siete años que antecedieron a su muerte, Evita cumplió un sucesivo cambio de roles. Fue esposa, primera dama del país y estadista. Su trabajo social fue reconocido por varios países de Europa y América del Sur donde recibió homenajes y fue condecorada por el gobierno de la España. Si por un lado sus acciones populistas y feministas provocaron el odio de la oligarquía argentina, por otro lado, suscitó las pasiones de los que eran beneficiados de su política. En corto espacio de tiempo, se tornó la madre protectora de los descamisados y la guía espiritual de la nación. Una nación que pasaba por un momento crucial de transformaciones económicas, sociales y políticas.

Eva Perón obtuvo importantes logros civiles para las mujeres como el sufragio femenino, la igualdad jurídica de los cónyuges y la patria potestad compartida, con el artículo 39 de la Constitución de 1949. Su fundación desarrolló un importante trabajo social construyendo escuelas, asilos, hospitales, difundiendo el deporte entre los niños, otorgando becas para estudiantes, impulsando el turismo social y promocionando a la mujer en diversos ámbitos.

La CGT y el Partido Peronista Femenino, ofrecieron públicamente, en 1951, la candidatura a vicepresidencia de la nación a Eva Perón. La oposición reaccionó fuertemente haciendo con que, nueve días después, Evita renunciase a la candidatura. Después de esto, a lo largo de 11 meses, su salud empeoró.

A los 33 años, murió de un cáncer fulminante en el útero. Si en vida ya era un personaje idolatrado por la multitud, tras su muerte se convirtió en un mito de grande potencia simbólica. Mientras su cuerpo embalsamado fue profanado por la dictadura militar y vagó sin

descanso hasta 1976, su memoria era adorada por sus seguidores a punto de fomentar un movimiento para su canonización. Contradicciones de afectos que permearon su vida y muerte. Pasados 62 años de su paso, el cuerpo de Eva Duarte de Perón descansa en el cementerio de Recoleta, pero la fuerza de su simbolismo persiste vivamente en el cotidiano argentino.

En 2002, en homenaje a los 50 años de la muerte de Evita, el edificio donde antes funcionaba el Hogar de Tránsito nº 2 fue transformado en el Museo Evita.

El edificio donde funciona el museo es una construcción del inicio del siglo XX de propiedad original de la familia Carabassa.

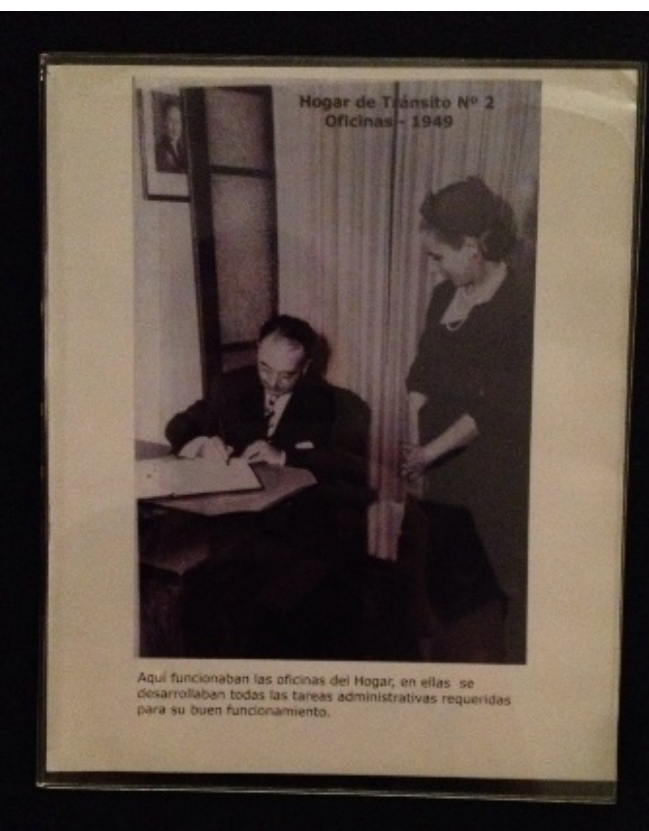
En 1923, sufrió una importante intervención por el arquitecto Estanislao Pirovano. Esta ampliación dotó la vivienda de un nuevo estilo estético que conjugaba elementos platerescos y del renacimiento italiano.

En 1948, la Fundación Evita Perón adquirió la propiedad donde pasaría, a partir de entonces, a funcionar el Hogar de Tránsito nº 2. Producto de las obras sociales de la Fundación Evita, el Hogar era una residencia temporaria, en Buenos Aires. Servía como alojamiento provisional que recibía mujeres del interior del país y prestaba asistencia social a estas mujeres carentes de recursos, con o sin hijos, con problemas de salud, trabajo, documentación o vivienda en su paso por la ciudad.

EL ANALISIS MUSEOGRÁFICO

Los dos ejes narrativos de la exposición son explorados conjuntamente a lo largo de todo recorrido. Mientras la vida de Evita, el eje principal, ocasiona las intervenciones en el espacio a través de los grupos escenográficos, en el tiempo presente; el eje secundario, el Hogar de Tránsito nº 2, surge en consecuencia de la funcionalidad del espacio en el pasado. La intersección de los dos ejes y la integración del espacio y tiempo (Massey 2005) se da a través de la inserción, en cada sala de la exposición, de fotos antiguas que muestran la utilización del espacio (la sala en cuestión) en la época en que funcionaba como Hogar de Tránsito, como se ve en el ejemplo de la fig. 1.

Figura N° 1: Fotografía en la sala Mito Blanco Mito Negro



Hogar de Tránsito n° 2 Oficinas - 1949

Aquí funcionaban las oficinas del Hogar, en ellas se desarrollaban todas las tareas administrativas requeridas para su buen funcionamiento.”

La trama del eje principal está distribuida en capítulos acomodados en cada sala del museo. Así, se observamos la estructura narrativa, podemos dividir estos capítulos/salas de la siguiente manera:

1. Tapa: recepción
2. Prólogo: sala mito blanco / mito negro

3. Introducción: sala funeral

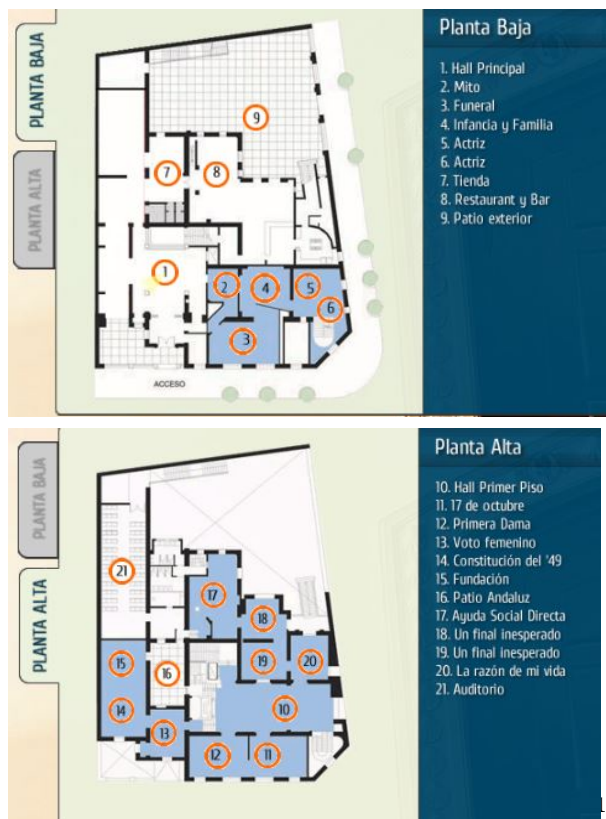
4. Desarrollo: sala infancia y familia, sala actriz, escalera de ascensión (clímax), hall primer piso, sala 17/10, sala primera dama, sala voto femenino, sala Constitución del 49, sala Fundación Eva Perón, patio andaluz, pasillo del Hogar de Tránsito, escalera de descenso, sala ayuda social,

5. Conclusión: sala final inesperado

6. Cierre: sala la razón de mi vida.

El recorrido estipulado con el apoyo de elementos arquitectónicos del edificio, va a establecer una secuencia de los espacios- siguiendo el sentido del reloj- que da coherencia a la narrativa, como se ve en la figura 2.

Figura N° 2: Recorrido de la exposición



107

En cada sala hay una puerta de entrada y otra de salida y en el único punto donde podría haber una duda sobre la continuidad del recorrido, en el hall del primer piso, hay siempre un funcionario del museo que indica el camino a ser seguido. La arquitectura no opera solamente como hilo conductor de la narración. En dos momentos, las escaleras actúan como soporte narrativo. El clímax de la vida de Eva Duarte, el encuentro con Perón, se pasa durante el trayecto de la escalera de ascenso al primer piso. De la misma manera, pero ahora como un recurso no construido, la escalera de descenso surge casi antes del final inesperado: la muerte de Evita.

A lo largo de todo recorrido van surgiendo los personajes que acompañan la protagonista Evita: su par romántico (Perón), los antagonistas (oligarcas, la oposición política y el gobierno de la Revolución Libertadora) y los personajes secundarios (el pueblo argentino, su familia, colegas de trabajo, los participantes del tour europeo y sur americano, los compañeros políticos). En un determinado punto, el público visitante, en la sala funeral, deja su posición de observador/lector y pasa a actuar como personaje. El espacio es circundado por 3 paredes de espejos y en la cuarta pared es proyectado un documental sobre el funeral de Evita. El piso de concreto que hace una referencia involuntaria a una vereda, las cintas anti-deslizantes en el desnivel del piso que lleva el visitante a caminar lentamente (otra vez un elemento no

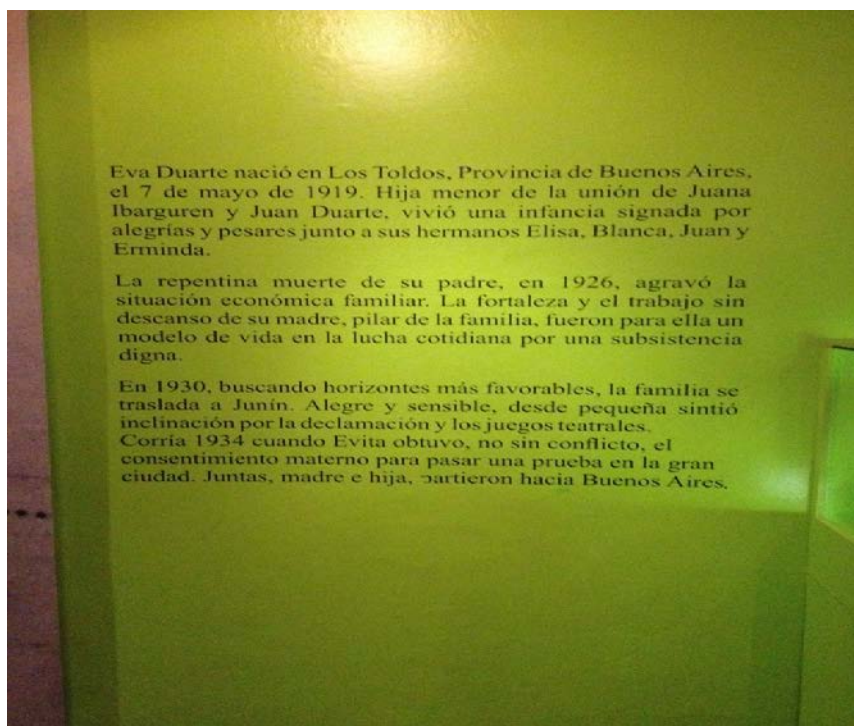
¹⁰⁷Fuente: www.museoevita.org

construido en la museografía), la casi ausencia de iluminación, la presencia de una máscara mortuoria de Eva Perón en una vitrina metonimizando el cuerpo fallecido, el efecto de la imagen de la multitud en la calle multiplicado a través de los espejos paralelos y que acompañan la propia imagen del visitante reflejada en el espejo; construye una situación que lo introduce en la escena y lo convierte en personaje partícipe del adiós a Evita.

La trama circular, que empieza y termina con el funeral de Eva Perón, es narrada en tercera persona por el autor y en primera persona, por la propia protagonista. Así, Evita, en un texto ampliado en la sala mito blanco / mito negro, justifica la intención de ella misma contar la versión de su historia. Luego en seguida, en la sala funeral, en la última escena de la proyección del documental sobre el cortejo fúnebre, ella habla directamente al visitante lo invitando a conocerla. Inicia la retrospectiva de su vida a través de la exposición.

La estructura narrativa interna de las salas sigue un único modelo. A principio es presentada una explicación general del contexto situacional, como se ve, en la figura 3, en un ejemplo de un texto ampliado en la pared, retirado de la sala “infancia y familia”:

Figura Nº 3: Texto ampliado de la sala “Infancia y Familia”



En seguida el tema de cada sala es abordado en los diversos grupos escénicos. Al final, la explicación es cerrada con un elemento de transición que trata del asunto expuesto en la sala

que dejamos y, al mismo tiempo, del asunto que será expuesto en la sala en que estamos para entrar. Este elemento sirve como conector de ambientes.



Elemento de transición entre la sala “17 de octubre”, que trata del triunfo de Perón y su casamiento civil con Evita, y la sala “primera dama”.

El recorrido interno de los espacios que poseen más de un grupo escenográfico sigue el sentido circular en movimiento de reloj, siempre que los elementos arquitectónicos lo permiten. Este recorrido interno, más una vez, va a actuar como hilo conductor de la narrativa. Ahora, son los grupos escenográficos, formado por las unidades visuales/sensoriales, que van a presentar la trama interna de cada sala. Estas unidades visuales/sensoriales son elementos construidos como una música, audio, video, color, iluminación, una cornisa, objeto, olor, texto, gigantografías, paneles, muebles, escalera; o elementos naturales como un ventanal abierto que deja pasar la luz natural o un piso que dificulta la caminata.

Al analizar la exposición permanente del Museo Evita percibimos, en un primer plan, un conjunto de significados presentes en las unidades visuales que componen los grupos escénicos de cada espacio. Estos significados, muchas veces, surgen repetidas veces, como un refuerzo, en el mismo grupo, en la misma sala, o a lo largo de toda exposición. Abajo, en el cuadro 1, enumeramos los principales significados encontrados.

CUADRO 1: Significados de las unidades visuales encontrados a partir del análisis de contenido de cada sala.

SIGNIFICADOS ENCONTRADOS EN LAS UNIDADES VISUALES DE CADA SALA	FRECUENCIA DE OCURRENCIA
Elegancia / lujo / sensualidad	71
Vinculada a Perón / esposa	49
Trabajo asistencialista	45
Madre protectora de los argentinos / calidez familiar	41
Benefactora / vida de sacrificio al otro	34
Ciudadanía	31
Mujer política	28
Lucha	27
Dignidad	24
Exitosa	24
Justicia social	23
Líder	23
Amada por la gente	22
Lealtad	19
Religiosidad	15
Perseguida por los opositores	13

Mujer independiente	11
Patriotismo	11
Romanticismo	11
Innovación	10
Mujer familiar (direccionada al hogar)	10
Mujer humilde	8
Origen rica	8
Ambiciosa	3
Superficial	2

La observación de este cuadro nos lleva a la constatación que los significados más presentes en la exposición son: elegancia/lujo/sensualidad, vinculada a Perón/esposa, trabajo asistencialista, madre protectora de los argentinos/calidez familiar y benefactora/vida de sacrificio al otro.

CONSIDERACIONES FINALES

En la mitad del siglo XX Evita representaba para sus seguidores la idealización máxima de la mujer argentina. Ya en la primera sala de la exposición, mito blanco y mito negro, el proyecto museográfico asume la condición mítica /simbólica del personaje principal de la narrativa. Esa idealización era compuesta por características que dentro de su contexto socio/cultural fueron referentes de la mujer argentina exitosa de su época. Evita es un símbolo incontestable y para seguir siendo es necesario que haya una renovación de los atributos que la alzaron a esta condición. En el museo, el trabajo de traer las representaciones del pasado al presente, implican la actualización de estos atributos. Exponer el símbolo de la mujer argentina exitosa de la mitad del siglo XX a los ojos y otros sentidos del público visitante actual, resulta en una revisión de lo que es ser mujer, de lo que es ser argentina y de lo que es ser exitosa hoy en día.

Un proyecto museográfico es una representación de una parcela de la realidad bajo el punto de vista del autor/curador. Así, al reconstruir la historia de vida de la representante de la mujer argentina exitosa de la mitad del siglo XX, el curador, a través de sus elecciones de lo que va a ser dicho, de cómo va a ser dicho y a través de lo que es invisibilizado, deja entrever sus representaciones de la mujer Evita. Estas representaciones sociales son formadas por una serie de significados que son explicitados a través de las unidades visuales/sensoriales que podemos observar en el cuadro 1. Analizando el cuadro, estos significados son separados en dos categorías. Los significados que aparecen con mayor frecuencia son integrados al núcleo central de estas RS. El núcleo central es caracterizado por la estabilidad y por el consenso de los elementos que definen la RS. Los significados encontrados con menor frecuencia son integrados en la zona periférica de estas RS. Este sistema periférico es formado por aspectos más individualizados, flexibles y que se adaptan a contextos situacionales.

Se percibe, a través de los significados que aparecen en una menor frecuencia, un esfuerzo movido por un contexto situacional de construcción de una mujer autónoma. Si hago referencia a la mujer es porque en esta exposición no hay una desconexión entre el sexo y el género. Sin embargo, el androcentrismo se deja revelar en los 5 significados más ocurrentes. Evita es tipificada como un verdadero “ángel del hogar”. Si ella no ejerció este rol del ángel del hogar en el ambiente doméstico “cuyo destino biológico y social era la maternidad” (Nash 1996), este rol fue transferido simbólicamente al espacio público. Evita era bella, casada, madre de los descamisados, benefactora y sacrificó su vida por sus hijos: los argentinos. Su trabajo era un trabajo asistencialista de ayuda a los carentes de recursos.

Acá, la mujer argentina exitosa es simbólicamente caracterizada a través del atributo principal de la mujer construída por la Iglesia Católica: *la mater dolorosa* (Fuentes 2004) y todo el combo de adoctrinamiento cristiano donde la heterosexualidad de reproducción endosa el poder androcéntrico hegemónico. Este ser madre que implica una serie de obligaciones performáticas de sexo/género y que garantizan la manutención del *status quo*.

Sin embargo, no se puede despreciar la complejidad del proceso de construcción de las subjetividades e identidades individuales y colectivas. Hay que considerar que la persona que visita un museo no recibe el mensaje de manera pasiva. Esta persona “es un agente activo, deseoso de ejercer una responsabilidad informada, autónoma y secular con respecto a su propio destino” (Rose 2003:242). En este caso, la dinámica social que establece el espacio de actuación de la mujer es bastante compleja y alterar esta dinámica- mucho más que empoderar la mujer en la comunicación museográfica- significaría tener que buscar soluciones para un nuevo sistema de viabilización de la sociedad. Desafortunadamente, el

mensaje museográfico por sí solo, no tiene potencia suficiente para la promoción de este cambio social.

Referencias Citadas

Barthes, R.

1986 *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires. Paidós Ibérica.

Bauman, R. y Briggs C. L.

1990 Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life Author. *Annual Review of Anthropology*, 19, pp. 59-88.

Connerton, P.

1989 *How Societies Remember*. Cambridge. Cambridge University Press.

Duarte, A.

2013 Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. En *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio* [revista-e], 1. Disponible en: Unirio <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/72755>> [consultado el 20 de febrero de 2015].

Eco, U.

1993 *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Editorial Lumen.

Fuentes, M.J. G.

2004. *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castelló de la plana. Universitat Jaume I.

Gonçalves, J. R.

2012 As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. En: Tamaso I. y Lima Filho M. (Ed.), *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos* (pp. 59-74). Brasília: Associação Brasileira de Antropologia.

Jurado, A. T. C.

2010 La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 89, pp. 160-171.

Jurado, A. T. C.

2013 “El centro histórico entre urbanismo e identidad en el Imperio de Maximiliano I de México: una mirada semiótica”. Conferencia magistral no Congreso El Centro Histórico de la Ciudad de México. 25 años de la denominación por la UNESCO como Patrimonio Mundial: balance y perspectivas, 14 al 19 de abril de 2013, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Lima Filho, M. F.

2012 Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio. En: Tamaso I. y Lima Filho M. (Ed.), *Antropología e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos* (pp. 111-128). Brasília: Associação Brasileira de Antropología.

Massey, D.

2005 *For Space*. London. Sage Publications.

Middleton, David

2002 Succession and change in the socio-cultural use of memory: building-in the past in communicative action. *Culture and Psychology*, 8, pp. 79-95.

Museo Evita. Tour virtual. Disponible en: <<http://www.museoevita.org>> [Consultado el 20 de febrero de 2015].

Nash, M.

1996 Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En Bock, G. y Thane, P. (Eds.) *Maternidad y políticas de género* (pp. 279-307). Madrid: Cátedra.

Neumann, E. N.

1995 *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona. Ed. Paidós.

Nora, P.

1989 Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, pp. 7-25.

Ramos, A.

2011 Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21, pp. 131-148.

Rose, N.

2003 Identidad, genealogía, historia. En Hall S. y Du Gay P. (Ed.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 214-250). Buenos Aires: Amorrortu.

Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona. Pai