

LAS IMÁGENES DE LA DESMEMORIA

Ricardo González*

La primera consideración que creo precisa con el fin de mejorar las políticas de conservación de nuestros monumentos es la conciencia de que para ello es necesario tomar el problema en las manos. Infinidad de cursos, maestrías, especializaciones y congresos producen una masa de especulaciones de la más diversa índole, sin que a través de nada de esto se perciba la necesidad de encarar un programa de acción concreto, siquiera en el plano de la investigación. Dicho de otra manera, de tender puentes entre la especulación y la transformación de la realidad. Esta disociación lleva a que la vasta energía empleada en la consideración de los problemas no tenga ningún efecto práctico. Es notable que ni siquiera en el terreno analítico se hayan desarrollado hipótesis aplicadas al caso. Preguntas como por ejemplo: ¿cuál es la causa de que en La Plata la gente destruya más los monumentos que en otras ciudades? , ¿Hay actitudes diferentes en diferentes contextos? o ¿Hay algún tipo de obras (personajes, estilos, materiales) particularmente atacadas? no han despertado el interés de ningún investigador, mientras que las trilladas consideraciones sobre la construcción ideológica de la Nación, la memoria y la identidad llenan páginas de ponencias e informes con conclusiones sabidas de antemano. Entre tantas ideas y apreciaciones, ¡los monumentos se siguen destruyendo! La primera determinación debe ser pasar a una visión palpable de la cosa y encarar una acción pertinente.

En este punto se presentan las dificultades reales del problema. ¿Cuáles son las causas del deterioro patrimonial y cómo remediarlas? A mi modo de ver hay dos tipos de causas. La primera es el aparato del Estado, que no sólo no hace lo que debería hacer sino que, lo que es peor, hace lo que no debería hacer. En el rango del no hacer entra naturalmente la falta de cualquier tipo de planificación, establecimiento de prioridades, sostenimiento de acciones de conservación, formación de personal idóneo y aún de registro de los bienes involucrados. Debe igualmente agregarse en el no hacer el dejar hacer, es decir, la falta de una política de policía dirigida a fiscalizar el emplazamiento de obras en el espacio público, una especie de tierra de nadie donde tanto habitantes como funcionarios disponen de poderes omnímodos. Un solo ejemplo basta: en la plaza de 120 y 70 se alza un Florentino Ameghino que no guarda similitud alguna con la iconografía del científico. Robado el original hace unos años, el ejemplar actual fue modelado por el parrillero de un negocio de comida situado frente a la plaza. La obra, de claro carácter autorrepresentativo reproduce muy de cerca los rasgos norteños y aindiados del autor y los vecinos la llaman "Patoruzú". No tengo anda personal contra la vocación artística de los parrilleros ni contra el cacique que me divirtió en la infancia, pero creo que un retrato de Ameghino debe ser un retrato de Ameghino. El monumento a la Bandera ha sido degradado con un agregado caricaturesco que no guarda relación alguna y desmerece el diseño original y bustos de medianísima calidad se reproducen en la ciudad (calle 51 por ejemplo)

Pero hay algo peor que la inacción de nuestras secretarías, subsecretarías, direcciones, y comisiones, y es sin duda su acción. Las "restauraciones", limpiezas, repintes y reubicación de monumentos han sido quizás más perjudiciales que la simple desidia. La reinstalación de las personificaciones del Bosque, de la ganadería de Rivoire o de los Luchadores de Canova facilitó y hasta impulsó su destrucción y los arreglos de faltantes

* Dr. Lic. Facultad de Bellas Artes-UNLP

mediante pernos de hierro han acelerado en muchos casos las fisuras de los mármoles. En algunos ejemplos, como ocurre con el monumento al Líbano, la restauración pasó por la simple pintura de la superficie (inadecuada) ignorando el gravísimo deterioro de las bases de la estructura que ponen en peligro la estabilidad de toda la obra. En este momento (13 de octubre de 2008) se están repintando con removedor y esmalte sintético las Cuatro Estaciones de Plaza Moreno, un conjunto emblemático de la ciudad concebido por el notable escultor francés Mathurin Moeau y fundidas por Val d'Osne, signo de los programas de rediseño urbano encarados por Doyhenard. Los funcionarios que dirigen improvisadamente el trabajo ignoran que en julio de 2001 yo mismo gestioné la firma de un convenio entre la dirección de cultura de la Municipalidad de la Plata y Mme. Elisabeth Robert-Dehault, presidenta de la ASPM (Association pour la Sauvegarde du Patrimoine Métallurgique Haut-marnaise) encargada de difundir y conservar en el mundo el arte metalúrgico francés y que cuenta con elaborados protocolos para la restauración de este tipo de obras que, como consta en el convenio, pone a disposición de quien quiera emplearlos gratuitamente, teniendo además el respaldo de la empresa que en Sommevoire continúa con la producción de las esculturas artísticas de hierro fundido. Naturalmente no se hicieron estudios previos ni se repararon los daños, que en un caso son serios. Más grave: el bello Monumento al Inmigrante Italiano de Eduardo Rodríguez del Pino en Plata Italia, fue "limpiado", quizás sin remedio, por medio de abrasivos, rayando la superficie metálica que debía jugar limpiamente con la pureza de la forma.

La acción del aparato de cultura y patrimonio municipal es sin duda uno de los problemas a solucionar pero grave como sin duda es, presenta al menos la facilidad de estar constituido por un conjunto de procedimientos y actitudes que son bien conocidas y que pueden modificarse con un buen programa que dé cuenta de lo que debe hacerse. Quizás resulte utópico, pero no es imposible que una buena cabeza recale alguna vez en el cargo y produzca las transformaciones necesarias. Se sabe cual es el problema y puede actuarse en consecuencia.

El segundo aspecto es mucho más complejo ya que no tiene que ver no con las instituciones (a las que siempre se es fácil culpar), sino con nosotros mismos. La principal fuente de destrucción de monumentos no son los hongos ni las oxidaciones, sino el vandalismo y aquí la pregunta a responder es sin duda ¿por qué destruimos nuestro propio patrimonio? ¿Qué memoria o sentido de pertenencia representan nuestros monumentos? La violencia es un signo de agresión y debe entenderse que está dirigida a las obras, esto es, que su imagen resulta provocativa a la población. ¿Por qué resulta provocativa? En mi opinión hay varias respuestas. La primera, y la más general, es que la focalización de la violencia en las esculturas forma parte de la violencia en nuestra cultura y que ataca las obras de arte de igual modo que a las personas en las canchas de fútbol o las discotecas o mata individuos en accidentes de tránsito. Creo que esta es una respuesta verosímil y que debe ser considerada. La segunda tiene que ver con la escisión entre lo público y lo privado en nuestra conciencia y con la consideración de lo público como parte del agresor aparato del Estado y como tal, pasible de ser atacado en una especie de venganza genérica en la que no se destruye algo propio sino algo ajeno y perteneciente a alguien que merece ser agredido. Desde esta perspectiva parece razonable que las obras sean atacadas simplemente porque representan a un Estado entendido como responsable de los males generales. Finalmente, creo que puede leerse en algunos contados casos el ataque directo a las esculturas como contestación al discurso que representan, esto es, por su significación iconográfica.

El caso de La Plata es particularmente llamativo, tanto por la importancia simbólica que se atribuyó a sus esculturas desde el mismo proyecto de la fundación –del que las esculturas vinieron a ser una representación tácita-, como por el alarmante grado de virulencia con que se trata a los monumentos, que como señalé excede el de cualquier otro punto del país, incluyendo Buenos Aires. El sistema escultórico original estuvo previsto por Dardo Rocha, quien suscribió al efecto un contrato con el italiano Pietro

Costa el 12.5.1882 ¡Una semana antes de contar con el plano de la ciudad! La exposición de una trama escultórica en el espacio público sobrepuesta a la traza fue así consustancial a la fundación de la ciudad e indudablemente inspirada en los modelos europeos que Rocha conocía –había adquirido para ello algunos libros que se conservan en el museo DR- y particularmente la reforma de París ejecutada por el licenciado en Derecho y prefecto de Napoleón III Georges-Eugène Haussmann, a la gloire du Sécond Empire. Aquí no había imperio, pero sí la idea de fundar una capital capaz de cumplir el rol exportador que había tenido Buenos Aires limitando el papel de la vieja capital al de centro administrativo federal, y para ello hacía falta un diseño a tono con lo que el mundo moderno al que se aspiraba estimaba debía ser una capital, esculturas incluidas. Una idea de pueblo participativo o al menos integrado al programa general alentaba el proyecto escultórico, así como la inclusión en la traza urbana de generosos espacios abiertos de recreación pública. Las esculturas estaban ligadas estilísticamente al academicismo un poco ecléctico de fines del siglo XIX e iconográficamente a la consolidación del proyecto republicano, tanto (1 a) por vía de la consagración de sus próceres fundadores como aludiendo al (1 b) republicanismo genérico representado por la Antigüedad clásica, al mismo tiempo que pondrían a la vista las líneas sustanciales del proceso económico impulsado, básicamente (2) el modelo exportador agropecuario y la idea del trabajo y el progreso ligada al industrialismo. El eje histórico (1 a) estaba representado por los monumentos a la Primera Junta, Moreno y Rivadavia (encargados en 1882 o poco después), el republicanismo (1 b) por las alegorías antiguas, a las que luego se sumarán las Gracias y las Estaciones (1911) y el proyecto económico (2) por las personificaciones que las alegorías encarnaban: la Industria, la Agricultura, el Comercio y las Artes (1889), las que originalmente eran ocho y estaban destinadas a la plaza de la Municipalidad. En la década de 1910 la representación se hará más explícita con la implantación de las cuatro obras de Raymond Rivoire (1914) en esa plaza, que aludían directamente a las materias exportables (la Agricultura y la Ganadería) y a las vías de exportación (el Río de la Plata y el Océano Atlántico). El programa iconográfico servía tanto para difundir los ideales modernos y republicanos entre una población nativa mayormente carente de esas experiencias e ideales, como para familiarizar a las masas de inmigrantes con sus antecedentes en la historia local. Finalmente, para imbuir a todos de las ventajas de la producción, la exportación, el comercio y el progreso.

Este programa tuvo, como sabemos, tanto logros como dificultades de implementación, no sólo en la historia local de la ciudad sino también en el plano nacional. A mi modo de ver entre las dificultades, quizás una de las que mayor incidencia tuvo en el desarrollo de largo plazo fue la imposibilidad de integrar, tal como el diseño de la ciudad y las obras de arte proponían, a importantes sectores de la población. Naturalmente debe reconsiderarse la definición de “pueblo” en la perspectiva de la generación del 80, pero cualquiera sea el caso lo cierto es que las ventajas del modelo propuesto no alcanzaban al conjunto, lo que sumado a la falta de una perspectiva capaz de generar un desarrollo industrial y tecnológico autónomo llevó a la crisis el conjunto del proyecto. No viene al caso analizar aquí en detalle los avatares de la historia argentina del siglo XX, pero parece indudable que los sucesivos fracasos en los intentos de establecer un sistema democrático, republicano y un modelo económico comunitariamente próspero y equitativo restaron significación a la semántica escultórica en particular y fomentaron la visión de lo público como opuesto y no como complemento de lo privado. Creo que no hace falta una imaginación peculiarmente dotada para relacionar este proceso con el desinterés estatal y la agresión pública a las obras que lo representaban.

Es aquí donde la acción se vuelve difusa y en cierto punto inasible. ¿Cómo modificar una conciencia engañosa? Y sobre todo, ¿tiene sentido y validez ética hacerlo? Mi punto de vista en este sentido es que para bien o para mal somos dueños de nuestra propia historia, no menos que somos dueños de nuestras personas y acciones, aún de aquéllas erradas. Esta consideración lleva a un distanciamiento ideológico y permite una

instancia de reconocimiento que no implica adhesión, pero sí un grado de identificación con nuestro propio pasado, cualquiera sea el balance que nos merezca y las conclusiones que saquemos. ¿Qué trato debemos promover hacia las obras de arte que lo representan? Respecto de la primera de las dificultades a que aludí, -el papel del Estado- creo que es preciso en primer lugar conminar a los responsables institucionales a obrar de una manera racional, eficiente y sistemática en la tarea de preservar y restaurar el patrimonio y que esta acción debe ser llevada adelante por los sectores de la comunidad interesados bajo la forma de la denuncia y la coacción pública. Las políticas hacia el patrimonio pueden modificarse rápidamente. Respecto a la segunda cuestión, es decir la conducta social hacia el patrimonio común, la respuesta es mucho más compleja, distante y sujeta a variables que no nos es dado manejar. Pero esto no debe llevar a la inacción. Es necesario pensar programas de largo plazo. Creo que sería de interés desarrollar un plan de conservación y restauración patrimonial llevado adelante comunitariamente, con participación de escuelas, vecinos u otras corporaciones complementado por un proceso de información y discusión sobre el sentido de las obras y su significación histórica, para ser desarrollado con participación activa de sectores sociales como una forma simultánea de reparación y de reflexión sobre nuestra propia historia a través de los símbolos materiales que la encarnan. Este tipo de acciones, sencillas y concretas pero dirigidas a rever las causas del problema, son sin duda una gota de tinta en el mar, pero pueden sin embargo colaborar a generar en una perspectiva amplia una nueva comprensión del valor del espacio público, que nos pertenece y que nos representa.