

**Sobre
Museos y
Patrimonio
(#1)**

**TERRY:
MUSEO EN
DEMOCRACIA**

**UNA HISTORIA
CONTADA EN
PLURAL**



Ministerio de Cultura
Argentina

Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural
Terry : Museo en democracia / contribuciones de Marcelo Jerez ;
Gabriela Karasik ; Viviana Usubiaga ; coordinación general de Pablo
Fasce ; Juan Ignacio Muñoz. - 1a ed volumen combinado. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación.
Secretaría de Patrimonio Cultural, 2020.

Libro digital, PDF - (Sobre Museos y Patrimonio ; 1)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4012-63-0

1. Lugares Históricos. 2. Historia Argentina. 3. Museos. I. Jerez,
Marcelo, colab. II. Karasik, Gabriela, colab. III. Usubiaga, Viviana,
colab. IV. Fasce, Pablo, coord. V. Muñoz, Juan Ignacio, coord. VI.
Título.

CDD 060.9



**Dirección Nacional
de Museos**

**Dirección Nacional
de Gestión Patrimonial**

**Secretaría de
Patrimonio Cultural**



Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura de la Nación

Tristán Bauer

Jefe de Gabinete

Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria González

Directora Nacional de Museos

María Isabel Baldasarre

Directora Nacional de Gestión Patrimonial

Viviana Usubiaga

Director del Museo Regional de Pintura

“José Antonio Terry”

Juan Ignacio Muñoz

/ Prólogo

Viviana Usubiaga

No es lo mismo. No es lo mismo que un museo sea creado por decreto de un gobierno de facto o que sea gestado por una ley promulgada en un Congreso activo durante un período democrático. Hasta hace poco tiempo, el relato sobre la fundación del Museo José A. Terry se estacaba en 1956, con una decisión administrativa de la dictadura. Era un error. Un error que emerge como síntoma de una historia proscripta. Estas páginas comparten y contextualizan la investigación llevada adelante por trabajadorxs del Museo en los meses en que permaneció cerrado al público por la pandemia de COVID-19 que signa nuestros días. Un momento aprovechado para abrir los archivos, organizar los materiales y revisar documentos hasta ahora inexplorados. Un recorte de diario encontrado entre tantos otros revela una incongruencia en la historia institucional. Ese detalle abre terreno a una hipótesis de investigación central, una potencia para pensar el pasado y el presente del Museo.

No son lo mismo. No son lo mismo los actos de beneficencia individuales que las políticas públicas pensadas y consensuadas colectivamente. Aquella fuente confirma que no fue la donación del legado de Terry el modo en que finalmente se conformó este espacio cultural en Tilcara, sino que fue a partir de un extenso proceso que involucró una suma de voluntades, acuerdos, planes, votos y decisiones. Rastrear esas condiciones de posibilidad implica calibrar la dimensión plural del proyecto y datar la génesis institucional del Terry en democracia. A su vez, inserta su origen en una serie de obras públicas de impronta federal impulsadas en Jujuy hacia 1948. Y suma una acepción más al vasto repertorio de definiciones del peronismo.

No somos los mismos. No somos las mismas. No somos los mismos ni las mismas cuando revisamos el pasado y reflexionamos sobre nuestra identidad. Cuando cuestionamos lo que nos es dado como hecho y se nos revelan otras posibilidades de lo anoticiado y aprendido. Hacer preguntas críticas a las fuentes, ensayar hipótesis de trabajo, reescribir con fundamentos la historia cuanto sea necesario, reformularla para ser más inclusivxs en nuestras perspectivas y acciones del presente. Los archivos y reservorios de los museos guardan indicios reveladores. Activarlos por miradas atentas y diversas, como ha sido el caso de este hallazgo en el Terry, es tarea colectiva. Ampliar derechos culturales, pensar y valorar nuestra democracia, también.

/ Presentación

UN MUSEO QUE RECUPERA SU IDENTIDAD

Juan Ignacio Muñoz

Donde fuera que buscáramos información sobre el origen del Museo Regional de Pintura José Antonio Terry de Tilcara, llegábamos a este relato: se creó mediante un decreto del presidente de facto Pedro E. Aramburu en el año 1956. Durante muchos años se contó que la creación del Museo fue un gesto de la dictadura autodenominada “La Revolución Libertadora”. Esa versión implicaba, además, que José Antonio Terry, fallecido en el año 1954, había muerto sin conocer la noticia. Pero descubrimos otra historia.

Trabajando en el archivo del Museo, dimos con un artículo del diario *La Mañana* de Mar del Plata del año 1953, con una entrevista a Terry, que nos llamó la atención. El periodista señala que el pintor está “agradecido por el reconocimiento (...) contenido en el decreto suscripto por el presidente Perón, acordando la creación del museo”. Eso nos llevó a revisar el archivo del Museo, donde hallamos documentos que confirman nuestra hipótesis: el Museo Regional de Pintura José Antonio Terry no fue fundado en dictadura sino durante la democracia, a través de una ley nacional del año 1948, ratificada por el presidente J. D. Perón el 14 de diciembre de 1953. En ese tiempo, Terry aún estaba vivo y pudo conocer la decisión del Gobierno nacional de adquirir su casa y su obra. Ese dato cambia la biografía de Terry, la historia del Museo y su identidad. El pasado viene a iluminar el presente.

Borrar parte de la historia y adjudicarse una autoría ajena es una apropiación. Las dictaduras militares se han apropiado sistemáticamente de bienes, obras, instituciones, hechos, personas. Durante decenas de años, parte de la historia del Museo Nacional Terry estuvo oculta, pero la historia tiene estas vueltas: como resultado de una investigación llevada a cabo

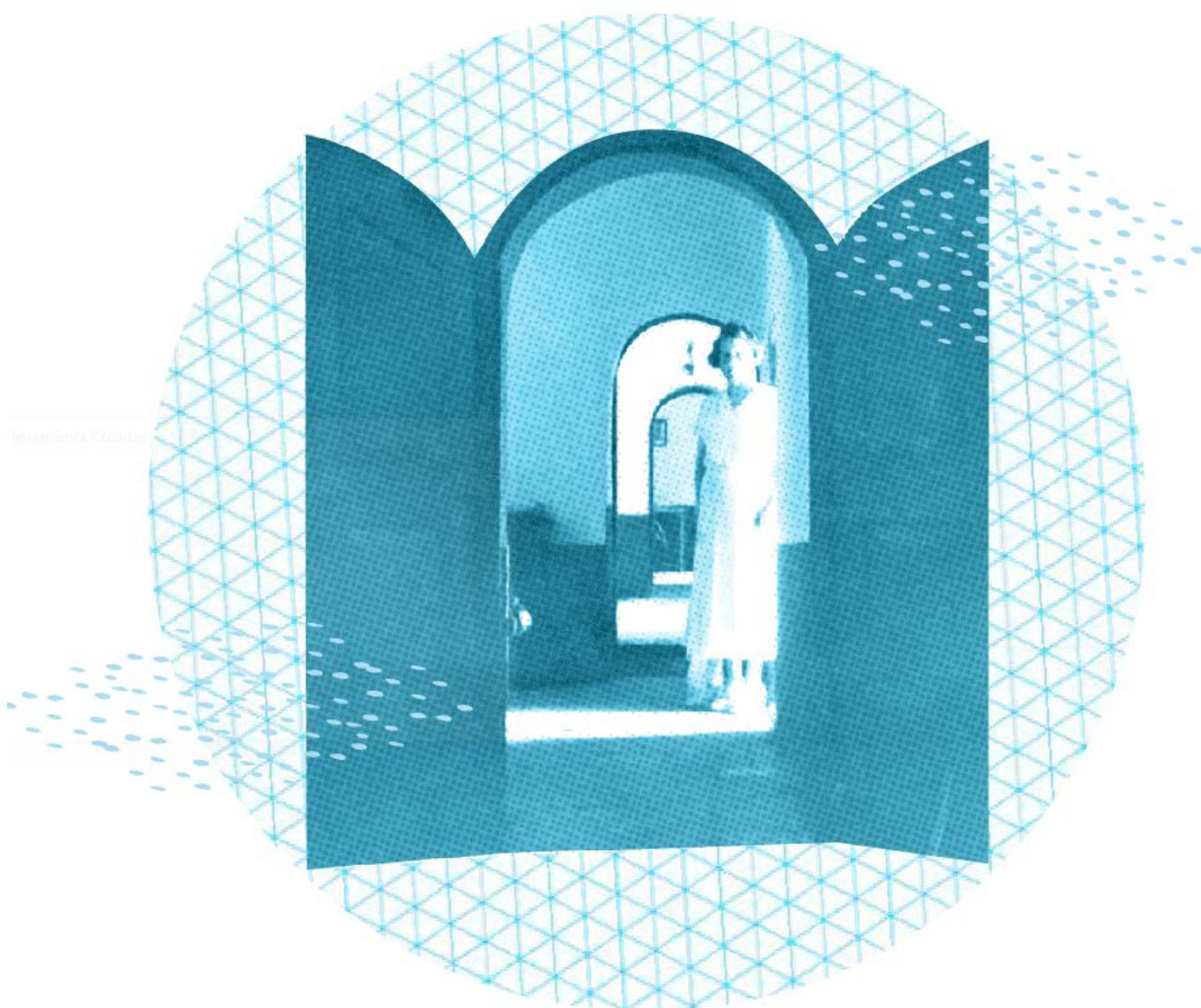
en el propio archivo del Museo, hoy podemos recuperar la identidad de la institución. Esa no es la única justicia del tiempo: además, la ley de 1948 que verdaderamente da origen al Museo Regional de Pintura José Antonio Terry fue promulgada por el Congreso de la Nación el día 22 de octubre, fecha en que actualmente celebramos el Día Nacional del Derecho a la Identidad.

La Ley Nacional N° 13.491, que contemplaba la creación del Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, fue parte del Plan Quinquenal e incluía el desarrollo de una cantidad extraordinaria de obra pública en todo el país. En esa ley se establecía la realización de importantes obras para la provincia de Jujuy: estaciones de ferrocarril, hospitales, escuelas, bibliotecas, hogares de ancianos, usinas, redes de agua potable, clubes, hoteles, parques, sindicatos, rutas, diques y puentes (la construcción del puente de Tilcara también figura allí). Podemos decir que fue una política cultural en el sentido más amplio, puesto que vino a transformar profundamente la cultura: la forma en que las personas trabajaban, se comunicaban y trasladaban, su economía, el acceso a los servicios básicos, a la educación, al arte y a la salud. Como señala Pablo Fasce, el Museo Regional de Pintura José Antonio Terry no es una isla: su creación fue parte de un plan de infraestructura pública federal, de una política cultural que buscaba la inclusión, la participación, el desarrollo y la mejora en la calidad de vida de los argentinos y las argentinas. Así surge el Museo; ahora lo sabemos. El pasado nos pone delante el desafío de seguir concretando esa misión.

Esta identidad del Museo refuerza y da un nuevo sentido a una idea que ya venimos desarrollando: queremos que el Museo Terry sea, cada vez más, un museo abierto, inclusivo, plural, que sale al encuentro de su comunidad. Un museo que promueve el diálogo entre la colección y la cultura popular, entre el pasado y el presente. Un museo que la comunidad habite, que sienta propio como siente propios el puente, el parque o el hospital a los que dio lugar la misma ley.

Este hallazgo también nos alienta a seguir adelante con la construcción de un museo crítico, que interroga y se interroga. Que investiga y cuestiona su colección, su archivo, su historia y su institucionalidad: su participación en un entramado de poder donde se define qué es cultura, qué es patrimonio y qué es arte, legitimando ciertos saberes y manifestaciones al tiempo que se marginan otros, reproduciendo desigualdades. Que discute su pertenencia a una tradición conservadora que abona una noción reaccionaria y excluyente de cultura. Que se plantea cómo se debe administrar lo público para

encontrarse con quienes no llegan al Museo, con quienes no se sienten con derecho a ingresar y con quienes experimentan el sentimiento de ajenidad que describe Gabriela Karasik. Un museo donde nos hacemos preguntas que pueden obtener respuestas pero que casi siempre descubren otras preguntas. Preguntas que nos desvelan y que retomamos al día siguiente, cuando llegamos al Museo y abrimos las puertas para encontrarnos con la comunidad.



UN MUSEO NUNCA ES UNA ISLA

EL MUSEO NACIONAL TERRY
EN LA HISTORIA DE
LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS
DEL NOROESTE ARGENTINO

Pablo Fasce



UN MUSEO NUNCA ES UNA ISLA: EL MUSEO NACIONAL TERRY EN LA HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS DEL NOROESTE ARGENTINO

Pablo Fasce

Un museo nunca es una isla: alrededor de él se conecta un archipiélago de relaciones que lo unen con personas, comunidades y otras instituciones que toman parte en la definición de su identidad y su rol social. Investigar la historia de los museos es una herramienta fundamental para desentrañar esa red de vínculos y, de ese modo, tener una comprensión más profunda del legado cultural que albergan y del papel que juegan en nuestro presente. Hasta hace poco, el Museo Nacional José Antonio Terry contaba su historia de manera parcial: el relato situaba su fundación en 1956, tras un decreto del presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu, y de ese modo omitía hechos previos a esa fecha que no solo son fundamentales para conocer su origen, sino que también nos permiten unir su historia con otra serie de procesos importantes de la historia de las artes y las instituciones culturales en el Noroeste Argentino. Este 14 de diciembre, el Museo Terry celebra por primera vez un aniversario de aquella historia olvidada y, así, se vincula de nuevo con el archipiélago del que surgió.

Para acompañar el festejo, en este texto me propongo reconstruir parte de esa trama de relaciones, reincorporando al Museo a la historia de las instituciones artísticas del Noroeste Argentino. El trabajo se divide en dos partes: la primera se retrotrae al inicio del vínculo entre Terry y la región, y la segunda relea los eventos redescubiertos en el contexto de la formación de museos y escuelas de enseñanza artística en el Noroeste. En este relato, el proyecto de Terry se vuelve a ligar con la institución que lleva su nombre, y ella, a su vez, con un proceso marcado por la idea de una “democratización” de la cultura que acontecía en el país.

JOSÉ ANTONIO TERRY Y AMALIA AMOEDO EN EL NOROESTE ARGENTINO: UNA TRAMA DE ARTISTAS Y GESTORAS Y GESTORES CULTURALES

En 1911 Terry hizo un viaje a la Quebrada de Humahuaca que cambió su trayectoria. Terry y su colega, el pintor Pompeo Boggio, llegaron a Tilcara invitados por Juan Bautista Ambrosetti, director del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires; el arqueólogo, que lideraba una expedición en el famoso Pucará de la ciudad quebradeña, consideraba que el Noroeste podía ser fuente de inspiración para los artistas que se encontraban en la búsqueda de temas y motivos de un nuevo “arte nacional”. Ambrosetti pareció estar en lo cierto: la obra *Tipos quichuas*, que Boggio pintó en aquel viaje, recibió el máximo premio del Salón Nacional de Bellas Artes de 1912, hecho que marca el éxito inmediato que cosecharon las obras de temática “nativista”¹.

Terry llegó a Tilcara con una carrera artística en ascenso. Su origen familiar² le había permitido viajar a Europa para estudiar en los talleres de los artistas franceses Léon Bonnat y Lucien Simon; para el momento de su viaje ya había recibido premios en el salón de la Société des Artistes Français y en la Exposición Internacional de Arte del Centenario por sus pinturas de campesinos italianos y españoles. Más allá de sus obras de escenas rurales, Terry había viajado al Noroeste con su padre durante su juventud, lo que podría explicar por qué respondió al llamado de Ambrosetti; no obstante, el arqueólogo no era el único que fomentó esos vínculos. En aquellos años, una generación de jóvenes escritores e intelectuales (entre los que se destacaron Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas) comenzaron a construir una mirada sobre la identidad argentina que, a diferencia de las concepciones liberales de Sarmiento y Alberdi, ponía el eje en los y las habitantes de “tierra adentro” como elemento definitorio de lo nacional. De ese modo, muchos artistas que simpatizaron con las

¹ Actualmente la pintura de Boggio forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

² Su padre, José Antonio Terry, fue un destacado político que ocupó el cargo de ministro de Hacienda durante las presidencias de Luis Sáenz Peña, Julio Argentino Roca y Manuel Quintana. Durante 1902 Roca le encargó provisoriamente el Ministerio de Relaciones Exteriores, lo que lo obligó a establecer su residencia en Chile; en ese tiempo su hijo continuó su educación artística bajo la supervisión de Pedro Lira en la Academia Nacional de Santiago de Chile.

ideas de aquellos pensadores dejaron de tener a las academias europeas como único horizonte y comenzaron a viajar a las provincias en búsqueda de esos elementos “auténticos” con los que construirían un arte de esencia argentina.

Entre los lugares elegidos por los viajeros, el Noroeste fue la región que suscitó el mayor interés. Seguramente eso se debió a que en aquellas provincias se concentraban todos los factores que, para esa nueva mirada, eran los ingredientes que configuraban una identidad “incontaminada”: la presencia de una población indígena o criolla (diferente de la inmigración que llegaba a los centros urbanos), las evidencias de un pasado artístico original (rastreado en la arquitectura colonial y los objetos arqueológicos) y la importancia del elemento “telúrico” (que en este caso era dominado por la imponente visión de la cordillera de los Andes). A partir de todos esos componentes, los artistas que recorrieron el Noroeste construyeron un repertorio de imágenes habitadas por las figuras de campesinos, campesinas y gauchos de la zona en pueblos de casas de adobe e iglesias coloniales, que se funden con el horizonte montañoso y la claridad de los cielos andinos. En muchas de esas obras parecería que el tiempo se hubiera detenido: como si no existiese diferencia entre el presente y el pasado, y aquellas figuras humanas fueran una parte del entorno tan inalterable como la cordillera. Esto nos indica que aquellas imágenes no son un “retrato fiel” de la realidad, sino una idealización de los artistas que, en muchas ocasiones, tomaron la experiencia de sus viajes y la transformaron para pintar “lo que querían ver”. Pero también nos señala la presencia de un interés por darle valor a una parte de la cultura de las clases populares de las provincias, en las que los intelectuales veían una mezcla vital y original del mundo indígena y del europeo (una idea que Ricardo Rojas sintetizó con el concepto de “Eurindia”).

En muchos sentidos, las pinturas de Terry siguen esas pautas, que caracterizaron a la mayoría de las obras “nativistas”. Sin embargo, también es posible detectar otros aspectos que corren al artista de la norma y lo hacen merecedor de una atención especial. En primer lugar, no sería correcto asimilarlo a la figura del viajero o el turista: en 1922, él y su esposa, Amalia Amoedo, compraron una casa situada entre las dos plazas principales de Tilcara y, desde ese momento, pasaron la mitad de cada año allí. Pero, incluso antes de eso, Terry y Amalia tomaron parte en la formación de una extensa red de artistas que viajaron a la región y trabajaron en ella. Entre muchos nombres, se encuentran los de Jorge Bermúdez (que en 1913

siguió los pasos de Boggio y Terry), el matrimonio de artistas Leonie Matthis y Francisco Villar (que llegó en 1920 alentado por la pareja amiga), José Armanini (colega pintor que ofició de corresponsal de parte de la prensa porteña) y Francisco Ramoneda (quien se estableció en Humahuaca en 1936 y compartió varias jornadas en el taller del tilcareño). Quizás ese arraigo explique ciertas particularidades de las obras de Terry: en pinturas como *Juancito en Tilcara*, *El tuerto del Pucará* o *La enana Chepa y su cántaro*, el interés del artista por las particularidades de la fisionomía y los rostros de los personajes aleja a la imagen del idealismo sin tiempo convencional para aproximarla al territorio del retrato.

Ese esfuerzo de Terry por plasmar las características de los y las habitantes de Tilcara parece hablar de una intención de que su pintura también fuera un testimonio de la presencia de aquellos hombres, mujeres, niños y niñas que habitaron la Quebrada y a quienes a veces podemos identificar por sus nombres, recuperados en los títulos de las obras. Esas personas no solo eran los modelos del pintor: en cierto punto, aquellas imágenes también las tenían como destinatarios y destinatarias. Ese vínculo con los quebradeños y las quebradeñas a través de la pintura se reflejó en otras actividades que el pintor y su compañera llevaron adelante durante esos años. El archivo personal del artista, que recientemente fue donado al Museo, contiene muchos documentos que dan cuenta de la variedad de roles que Terry asumió en Tilcara: desde oficiar de manera transitoria como comisario hasta participar en la fundación del club deportivo que hoy lleva su nombre. Así, Terry y su esposa desbordaron el campo específico de las artes visuales para transformarse en referentes de una comunidad con la que quisieron contribuir a través de la creación de instituciones y espacios para el fortalecimiento de los lazos comunitarios. En ese sentido, el Museo sería la culminación de aquel proyecto de vida.

EL MUSEO TERRY ENTRE LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS DEL NOROESTE: UNA HISTORIA DE DEMOCRACIA Y APERTURA CULTURAL

En 1949, en el contexto de una gira teatral que había llegado a ciudad de La Rioja, el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Antonio P. Castro,

pronunció un encendido discurso en la capital provincial en el que expuso las ideas principales del plan federal de cultura del Gobierno justicialista:

Solo de esta manera –haciéndose presente en el país entero– entiende interpretar con lealtad cabal el destino de la Revolución y de su inspirado conductor, porque el justicialismo promovido por la revolución no es una fórmula parcializada para su aplicación en zonas de influencia electoral, sino un sistema de operancia integral que (...) no puede ejercitarse parcialmente en los centros metropolitanos.³

Con esas palabras, Castro exponía los conceptos centrales de un plan de promoción cultural que, por esos años, estaba en pleno desarrollo en varias provincias del país. La estrategia tenía por objetivo la expansión de las redes institucionales de la cultura por fuera de los grandes centros metropolitanos y en dirección a los entornos provinciales, una tarea que aún se presentaba como una deuda pendiente y que en el Noroeste distaba mucho de ser saldada.

Si bien en los años posteriores al primer viaje de Terry hubo varios impulsos tendientes a la creación de plataformas para el desarrollo de la actividad artística, en términos generales todas quedaron inconclusas o en suspenso. Tucumán vio la apertura de un Museo de Bellas Artes en el interior de la Universidad Provincial en 1916, que once años después cerró y permaneció casi completamente inhabilitado por décadas; Salta abrió su museo histórico y artístico en 1928, solo para cerrarlo dos años después tras el golpe de Estado a Hipólito Yrigoyen; en 1936 el artista Laureano Brizuela logró fundar el Museo Provincial de Bellas Artes de Catamarca, pero no pudo conseguir una sede propia para la institución; el mismo año, la Comisión Provincial de Bellas Artes de La Rioja apoyó la creación de un museo que nunca llegó a inaugurarse; en 1943 el pintor Ramón Gómez Cornet participó de la creación del museo de arte de Santiago del Estero, que también estuvo signado por la inestabilidad. En buena medida, es posible afirmar que todos esos proyectos estuvieron animados por un mismo espíritu: dotar a las comunidades de sus provincias de espacios dedicados a la enseñanza y la promoción de las artes plásticas, algo que era percibido como un indicador de progreso social pero también como la satisfacción del derecho de acceso a la cultura que merecen todos los ciudadanos y todas las ciudadanas de

3 “La economía, el civismo y la cultura no pueden ejercitarse parcialmente solo en los centros metropolitanos’, dijo Ponferrada”, *La Rioja*, 8 de junio de 1949.

una sociedad democrática y plural. No obstante, no existió una conexión entre aquellas iniciativas, y tanto la inestabilidad política como la falta de recursos de los y las artistas que las llevaron a cabo determinaron su falta de éxito.

La situación cambió sensiblemente durante la década de 1940, en el contexto del gobierno de Juan Domingo Perón. Por un lado, existió una intención por parte del Estado nacional (a través de instituciones como la Comisión Nacional de Cultura y figuras como Castro) de promocionar el desarrollo de instituciones culturales en todo el país; al mismo tiempo, varias figuras de los peronismos provinciales tomaron cartas en el asunto y aprovecharon la buena disposición del Poder Ejecutivo para llevar adelante proyectos específicos en sus territorios. En el Noroeste, en muy poco tiempo las propuestas se multiplicaron por todas las provincias. En Salta, en 1946 el gobierno de Julio Cornejo propició la refundación del museo y, dos años después, la creación de la Escuela de Bellas Artes Tomás Cabrera; en 1948 el rector de la Universidad Nacional de Tucumán, Horacio Descole, promovió la creación del Instituto Superior de Bellas Artes, que tuvo entre sus docentes a artistas de la talla de Lino Enea Spilimbergo; en 1950 el intendente de La Rioja, Ángel María Vargas, gestionó la realización del Salón Joaquín V. González, que convocó más expositores que el Salón Nacional del mismo año y de cuyos premios surgió la colección fundadora del Museo Municipal Octavio de la Colina. Así, el proyecto del Estado nacional se correspondía con las iniciativas de los peronismos provinciales por construir una plataforma de instituciones artísticas que concretarían un anhelo de modernización social y cultural. Situado en ese contexto, el Museo Terry se integra a una trama más amplia que vuelve más significativa su creación.

Pero, además, la gestación de ese museo se vuelve aún más relevante en la coyuntura específica de Jujuy. Aquella era la única provincia del Noroeste que no contaba con un museo público de arte: en ese entonces solamente podía visitarse en Humahuaca el museo privado del ya mencionado Ramoneda, quien aparentemente decidió abrir su propia casa como espacio de exhibición tras un intento frustrado de crear una institución de ese tipo en la capital provincial. Entonces, a diferencia del resto de las provincias, Jujuy no contaba con antecedentes en materia de instituciones públicas dedicadas al arte; sin embargo, en este caso la ausencia iba a ser subsanada por el Estado nacional.

La propuesta de creación del Museo Regional de Pintura “José Antonio Terry” tomó estado público en julio de 1948, cuando se la presentó al Congreso Nacional en el marco del proyecto de la Ley N.º 13.421, que contemplaba un extenso listado de obras públicas que se realizarían en todas las provincias argentinas. Esta información es reveladora: señala que no solo el Museo no tuvo su origen en un decreto emitido por un gobierno de facto, sino que además su proyecto fue discutido y aprobado por una institución democrática que representa al pueblo. El encargado de presentar la idea fue el diputado jujeño Manuel Sarmiento, que hizo una fervorosa arenga sobre la necesidad de crear el Museo:

Reclamo para Jujuy el derecho inalienable de poseer cuanto [Terry] le dio y le pertenece y la esperanza de que esta obra sea la primera expresión de otras muchas de índole cultural que eleve a los ojos de propios y extraños, vecinos y viajeros, el concepto de ese pedazo de nuestra Patria, no solo por su paisaje, su historia y su riqueza, que al igual que el corazón sencillo y el temperamento digno de sus gentes todos admiran, sino también por su aporte de inspiración y venerada custodia de las bellas artes.⁴

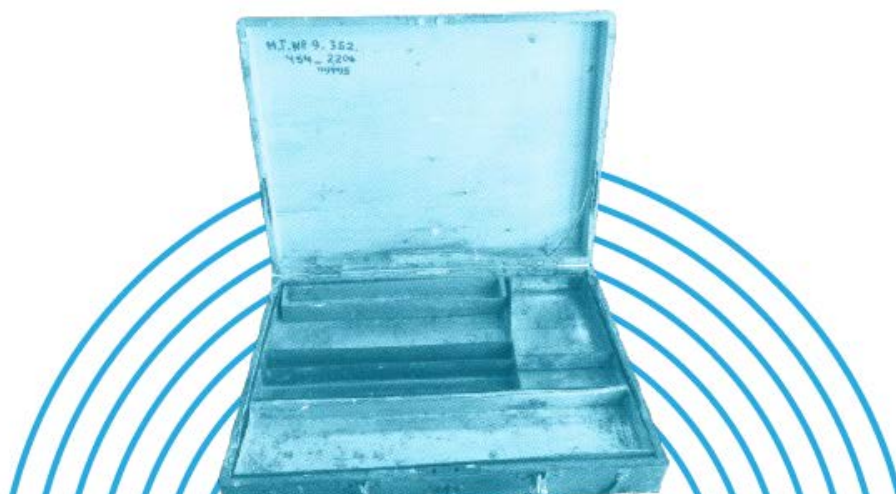
En las palabras del diputado Sarmiento resuenan ecos de aquella mirada nativista que había llevado al Noroeste a los artistas viajeros en búsqueda de esa representación ideal y arquetípica de la identidad. Al mismo tiempo, había un reconocimiento de la obra de Terry como una expresión propia de aquella región, lo que hacía que fuese legítimo el reclamo de que pasara a manos de sus pobladores; de ese modo, el Museo le otorgaba a “aquel pedazo de la Patria” un acervo artístico del que era merecedor y que lo ponía en pie de igualdad con otras provincias que poseían colecciones públicas. Tiempo después de la aprobación de la ley, el Decreto N.º 24218, emitido por el presidente Perón el 14 de diciembre de 1953, dejaba asentada la compra del inmueble y de la colección de obras de Terry por parte del Poder Ejecutivo, reafirmando la intención de dotar a la provincia del museo público de arte que aún no tenía.

Un documento presente en el archivo del artista descubre otro dato significativo para este nuevo relato. Entre sus cajas y carpetas se encuentra un recorte del diario *La Mañana* de Mar del Plata, fechado el 18 de marzo de 1953; el artículo presenta la transcripción de una entrevista a Terry y Amalia

⁴ *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires, 21 de julio de 1948.*

Amoedo, que en ese entonces se habían radicado de manera permanente en la ciudad balnearia con la esperanza de que ayudara en la recuperación del estado de salud del pintor. En el reportaje se menciona un hecho singular: Terry expresa su satisfacción y gratitud por el decreto de Perón a través del cual se efectuaría la compra de su casa de Tilcara y su colección de obras con el objetivo de crear un museo de arte. Ese dato aporta información trascendental. La historia conocida hasta ahora situaba el origen del Museo en una fecha dos años posterior a la muerte del pintor; sin embargo, la entrevista pone en claro que él conoció el proyecto y estuvo a favor de que se creara la institución. Así, el Museo se incorpora a la trayectoria de Terry y completa la serie de sus esfuerzos por fortalecer a la comunidad de Tilcara a través de las instituciones y la cultura.

Seguramente en el archivo del Museo, y también en otros acervos, todavía se encuentren documentos y fuentes que nos permitan profundizar en esta historia y encontrar nuevos matices para construir un relato aún más complejo y plural. Hoy, esta primera celebración del aniversario que el Museo redescubre nos encuentra frente a la oportunidad de narrar una historia que cambia de signo: un museo nacido en democracia, en una época en que crear museos era sinónimo de reivindicar el derecho a la cultura, en la casa de un artista que eligió no ser un turista para formar parte de una comunidad.



**“MEJOR QUE DECIR ES HACER.
MEJOR QUE PROMETER
ES REALIZAR”**

**EL ESTADO PERONISTA Y
LAS OBRAS PÚBLICAS
EN JUJUY (1946-1952)**

Marcelo Jerez



“MEJOR QUE DECIR ES HACER. MEJOR QUE PROMETER ES REALIZAR”

EL ESTADO PERONISTA Y LA OBRA PÚBLICA EN JUJUY (1946-1952)

Marcelo Jerez

INTRODUCCIÓN

En la Argentina, a lo largo de los dos períodos presidenciales de Juan D. Perón (1946-1955), el propósito oficial de constituir una nación socialmente justa pareció concretarse. Un contexto económico favorable contribuyó al financiamiento de la acción social estatal, aunque su continuidad encontraría serios escollos luego de los tres primeros años de gobierno. A fines de la década de 1940 comenzarían a manifestarse ciertas fisuras en la bonanza económica en la que se sostuvo aquel bienestar. Pero ese tiempo fue suficiente para marcar el perfil duradero de la década y el afianzamiento de la imagen del gobierno peronista como aliado de las reivindicaciones obreras.

Por medio de una política intervencionista y distribucionista del ingreso, pilar del desarrollo del mercado interno, la cuestión social fue abordada decididamente por el Estado. La puesta en marcha de una serie de iniciativas sociales tendió a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores y a optimizar sus condiciones de vida. En este último aspecto, cobró relevancia la edificación masiva, a lo largo del territorio nacional, de hospitales, centros de salud, hogares escuela y establecimientos educativos, así como diversos barrios obreros.

Dentro de aquel marco nacional, no fueron pocos los gobiernos provinciales que adoptaron los mismos postulados y buscaron poner en práctica esas transformaciones. No obstante, los estudios que han trabajado el tema del peronismo, si bien son vastos, por lo general han tendido a centrarse en

el conjunto nacional o en Buenos Aires. En el último tiempo, a esa amplia bibliografía vino a sumársele otra de carácter “extracéntrica” que comenzó a indagar acerca de este Gobierno en las provincias y territorios nacionales¹. Fueron objeto de estudio la conformación inicial de esos peronismos pero también lo concerniente al papel del Estado y la política local.

Siguiendo esa perspectiva de análisis, en el presente artículo focalizamos nuestra observación en la provincia de Jujuy y, particularmente, en la labor de su primer gobernador peronista, Alberto Iturbe. La gestión de dicho mandatario (entre los años 1946 y 1952) fue tal vez la más trascendente y la más recordada, precisamente por la amplia obra pública que emprendió. De allí que en este estudio histórico nos propongamos destacar ciertos rasgos de aquel Estado interventor y planificador en una de las provincias más alejadas del centro político bonaerense: Jujuy. En un tema tan tratado como el peronismo, creemos que la producción de nuevos conocimientos cobra también relevancia a partir de la formulación de nuevas preguntas que descentren la tradicional mirada en el espacio rioplatense y se orienten hacia otras regiones del amplio territorio nacional. Las páginas siguientes procuran avanzar en ese sentido.

LAS DEFICIENCIAS MATERIALES DE LA PROVINCIA DE JUJUY A COMIENZOS DEL SIGLO XX

En las primeras décadas del siglo xx, la producción azucarera se constituyó en la mejor alternativa de articulación de las provincias del Noroeste argentino con la expansión económica, basada en la exportación de bienes primarios, que experimentaban las provincias del área pampeana. La evolución de dicha actividad, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1920, incidió en el crecimiento demográfico de Jujuy. De igual modo, contribuyeron a este fenómeno el desarrollo de la gran minería en la Puna y de cierta producción agraria de importancia —como la del tabaco—. Todo ello alentó, a su vez, el crecimiento de los principales centros urbanos, especialmente de San Salvador de Jujuy, y de las actividades terciarias — como el comercio o el empleo estatal— desarrolladas en su interior.

¹ Macor, Darío y César Tcach (eds.), *La invención del peronismo en el interior del país*, Santa Fe, UNL, 2003.

Pero ese incremento demográfico trajo también consigo numerosas dificultades, tales como las notorias deficiencias en los campos de la salud, la educación, la vivienda y la infraestructura urbana (extensión de agua potable y de luz eléctrica, construcción de edificios públicos, entre otros): por ejemplo, a lo largo de esos años, no todas las urbes disponían de centros sanitarios u hospitales. La provincia había sido víctima habitual del flagelo de enfermedades tales como el paludismo y la tuberculosis; además, se encontraba entre los distritos con tasas de mortalidad materna e infantil más altas del Noroeste y del país. Las dificultades en el campo sanitario probablemente encontraban un obstáculo más en los niveles de analfabetismo que presentaba la provincia.

Si bien en los últimos censos nacionales el distrito jujeño había mejorado notablemente el porcentaje de niños en edad escolar que concurrían a las aulas —1869: 23%, 1895: 23%, 1914: 44%, 1943: 73%—, el analfabetismo en los jóvenes y adultos aún era elevado con relación a otras provincias en la década de 1940. El mayor porcentaje de analfabetos se concentraba en la zona rural, aunque no dejaban de ser importantes los índices registrados en la zona urbana. Según el IV Censo Escolar, del Analfabetismo y de la Vivienda, realizado en todo el país en 1943, entre las principales causas de la ausencia de instrucción se encontraban el abandono escolar por trabajo y la falta de establecimientos adecuados.

Otra problemática importante fue la de la vivienda, sobre todo en el ámbito urbano, donde también se hacían necesarios múltiples trabajos públicos. La insuficiencia habitacional se reflejaba, entre otros indicadores, en los altos índices de hacinamiento y de inquilinos que, hacia aquel año, poseían la mayoría de las ciudades jujeñas, así como la provincia en su conjunto. En relación con el primer fenómeno, en este distrito, resaltaban las elevadas proporciones de personas que sufrían de hacinamiento individual (es decir, más de cuatro miembros de una familia que dormían en una misma pieza). Este tipo de hacinamiento, que afectaba en la provincia a cerca del 50% de las familias censadas, era más frecuente que el hacinamiento colectivo (más de cuatro familias que compartían una casa). Por otra parte, el censo de 1947 registraba que, en Jujuy, solo un 30% de las casas eran ocupadas por sus dueños. Esos datos ubicaban a este distrito entre aquellos con mayor proporción de inquilinos no solo de la región sino del país, superado únicamente por la Capital Federal, con un porcentaje de propietarios

del 18%. Entre las principales ciudades jujeñas, el fenómeno repercutía fundamentalmente en la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy. La crisis habitacional llamó la atención tanto de la opinión pública como de las autoridades políticas.

En efecto, el sector dirigente no fue ajeno a las necesidades materiales que en general padecía la provincia, sino que elaboró diversos proyectos para paliar esa situación. No obstante, en el lapso previo a 1943, no había sido posible poner en marcha una amplia obra pública que atendiera aquellas deficiencias. Mucho tuvo que ver el conflictivo marco político existente, signado por frecuentes —y por momentos violentas— luchas partidarias.

Durante las cuatro primeras décadas del siglo pasado, la competencia política jujeña se había dirimido, como en gran parte del país, principalmente entre radicales y conservadores. El grupo radical, en especial de signo yrigoyenista liderado por Miguel Tanco, fue el que contaba con mayor ascendiente popular, y accedió al gobierno en distintas oportunidades². De todas formas, durante la totalidad de este período, fue innegable el poder político que tuvo el partido conservador, así como el uso del fraude al que recurría frecuentemente para mantenerlo.

En ese difícil escenario político le tocó desenvolverse al partido radical, al que le costó abstraerse de los mecanismos de dominación establecidos por el conservadurismo. En las ocasiones en que el radicalismo pudo ocupar la primera magistratura de la provincia, tuvo que hacer frente a la dura política obstruccionista de aquel sector opositor. Ese conflicto se plasmaba principalmente en el recinto legislativo y, en general, en los viciados términos en que recurrentemente se desarrollaba la lucha partidaria.

Miguel Tanco era un gran conocedor de aquellas maniobras, pues en distintas ocasiones había sido víctima de ellas. El revés más duro fue quizás en 1929, cuando su notable influencia popular finalmente derivó en su elección como gobernador. Sin embargo, el levantamiento militar del año siguiente puso fin a su breve mandato e inauguró una nueva etapa

² El período radical en la provincia se desarrolló bajo las administraciones de Carrillo (abril de 1918-abril de 1921), Córdova (abril de 1921-enero de 1924), Tanco (septiembre de 1929-septiembre de 1930) y Bertrés (mayo de 1940-enero de 1942).

marcada por el retorno de los conservadores al poder. Como en el resto del país, la década de 1930 se caracterizó por un notorio predominio político de ese sector en toda la provincia. Fue en ese marco, y hacia el final de la década, cuando un joven dirigente emprendió su carrera política en las filas del radicalismo yrigoyenista: Alberto Iturbe. Su papel, a la postre, sería ciertamente relevante. Profundicemos, a continuación, nuestro análisis sobre esta figura política.

LA REVOLUCIÓN DEL 4 DE JUNIO. LA FIGURA DE ALBERTO ITURBE

El 4 de junio de 1943, un golpe militar concluía abruptamente en todo el país el régimen conservador. Sobre la base de los postulados de la denominada Revolución del 4 de Junio, el nuevo gobierno de intervención federal, a través de sus discursos, hacía fuerte hincapié en la moral que debía imperar en el sector dirigente, rompiendo con la corrupción de años precedentes. En el plano social, el amplio compromiso gubernamental buscaba básicamente armonizar las relaciones entre el capital y el trabajo, así como atender los mayores reclamos del pueblo jujeño.

Con dichos objetivos, el gobierno de facto auguraba una nueva etapa que no pasaría desapercibida por los viejos opositores del conservadurismo. Muy pronto, algunos miembros del radicalismo local iniciaron un acercamiento a la nueva administración. Para muchos de ellos, probablemente, se trataba del momento propicio para insertarse nuevamente en el gobierno. Después de todo, los puntos de unión eran varios, sobre todo los vinculados con aquellos propósitos perseguidos en el campo social. En tal contexto, los viejos proyectos radicales, tantas veces postergados por la política obstruccionista del régimen conservador, podían reflatarse y al fin ser puestos en práctica.

De ese modo, fue clara la relación tácita entre la administración de facto y miembros del radicalismo yrigoyenista, algunos de ellos con un rol destacado en los años subsiguientes. En efecto, quienes serían nada menos que los futuros gobernadores peronistas jujeños formaron parte, en esos años, del gobierno de intervención federal. Se trataba del ingeniero Alberto Iturbe, a cargo de la Dirección de Obras Públicas, y del profesor Jorge Villafañe, designado al frente del Departamento de Turismo.

Indudablemente el caso más destacado fue el de Iturbe, tanto porque luego se constituiría en el primer mandatario justicialista como por su participación en la ejecución de una importante serie de obras públicas en la provincia. El ingeniero era pariente de Miguel Tanco, y su padre, quien compartía la misma profesión, había cumplido una destacada labor en la extensión del ferrocarril a Bolivia. Había nacido el 28 de mayo de 1913 en el seno de una añeja familia jujeña; en Buenos Aires cursó sus estudios secundarios y universitarios, y se graduó de ingeniero civil en 1937.

En Jujuy, su incorporación a la carrera política se produjo en 1940, al ocupar, durante un breve interregno radical, el mismo cargo que desempeñaría cuatro años después bajo el gobierno militar. Resulta claro que, de acuerdo a su profesión y a los cargos ejercidos, el compromiso de Iturbe se orientó fundamentalmente al ámbito de la construcción. Sus aspiraciones tendieron, sobre todo, a brindar soluciones concretas a las mayores carencias materiales de la provincia mediante distintas propuestas centradas en las áreas de la salud y la educación, y en otros trabajos en el ámbito urbano.

Como se ha dicho, una de las principales necesidades del distrito era la de adecuados edificios públicos, una satisfactoria infraestructura urbana y la construcción de viviendas populares. Justamente, una de las primeras iniciativas de Iturbe en aquel breve interludio radical fue la elaboración de un vasto plan de obras públicas destinadas a solucionar aquellas ausencias. La intervención federal a la provincia, en 1942, postergó una vez más los proyectos radicales y frenó el impulso inicial de aquel joven funcionario.

No cabe duda de que los proyectos de Iturbe coincidían con los postulados de bienestar que el gobierno de facto, constituido tras el golpe del 4 de Junio, prometía instaurar en la provincia. Por tanto, el 20 de enero de 1944, el ingeniero retomó el cargo de director del Departamento de Obras Públicas con el propósito de iniciar inmediatamente la labor de construcción. En buena medida, su tarea solo demandó reflatar y pulir aquellos viejos proyectos que habían sido otrora prorrogados. Con fondos propios del presupuesto local y recursos provenientes del gobierno nacional, la intervención federal ponía en marcha una serie de obras públicas bajo la dirección de Iturbe.

Priorizando las carencias más importantes de la provincia, las primeras medidas apuntaron sobre todo a los planos educativo y sanitario. Se inició la construcción de un número importante de salas de primeros auxilios y escuelas, y además se implementaron aumentos de subsidios a

hospitales, se crearon comedores escolares y hogares escuela, y se abrió la enseñanza nocturna. Tales iniciativas, si bien buscaron extenderse a gran parte del territorio provincial, se centraron sobre todo en las zonas donde el analfabetismo y los problemas de salud eran más acuciantes: la Quebrada y la Puna.

Mientras tanto, en San Salvador de Jujuy se emprendía la ejecución de dos barrios obreros y una serie de edificios públicos. Estos últimos comenzaban a matizar aquel paisaje predominantemente colonial que por años había contribuido a conformar la mayoría de sus edificaciones. Las recientes concepciones urbanísticas aprendidas por Iturbe durante sus estudios universitarios así como en las charlas compartidas con otros profesionales en anteriores funciones públicas quizás hayan influido en su idea de cambiar la vieja imagen —chata y baja— de la urbe capitalina y que cobrara altura a través de nuevos edificios públicos, como el de la Dirección de Obras Públicas o el Registro Civil.

Hacia comienzos de 1946, todos esos trabajos se hallaban en plena ejecución, aunque la intensa actividad política en Jujuy tras la decisión del gobierno central de hacer retornar al país a las prácticas democráticas les restó notablemente atención. La candidatura a gobernador de Alberto Iturbe, hasta entonces director de Obras Públicas, sin duda influyó en ese *impasse*. Fue claro cómo aquella candidatura respondía a las nuevas aspiraciones políticas de Miguel Tanco en un particular contexto político nacional dominado por la figura de Juan Domingo Perón.

En efecto, a la paradigmática jornada del 17 de Octubre en Buenos Aires le seguiría la formación del Partido Laborista, defensor de los intereses obreros, en el que se apoyaría aquel coronel. Entre tanto, en Jujuy, el nombre de Tanco figuraba como uno de los posibles dirigentes de aquel nuevo partido en el ámbito local. La disidencia radical, sin embargo, encabezada por aquel viejo caudillo y tomando el nombre de Unión Cívica Radical Yrigoyenista (UCRY), decidía brindar su apoyo a Perón y presentarse en los comicios de febrero de 1946 como una fuerza separada del Partido Laborista.

En ese marco se produjo la designación de Iturbe como candidato a gobernador ante la decisión de Tanco de dimitir a su postulación para aspirar a una banca en el Senado de la Nación. Su victoria electoral en las elecciones del 23 de febrero, en representación de la fuerza política

que apoyaba a Perón en la provincia, devolvería aquel impulso inicial a aquellas obras. Pero, en el nuevo contexto político, esa prosecución de la construcción adquiriría, indudablemente, rasgos muy particulares. Uno de los movimientos políticos de masas más importantes de la historia política argentina comenzaba a emerger: el Peronismo.

EL ESTADO PLANIFICADOR PERONISTA EN JUJUY. EL PLAN CUADRIENAL DE OBRAS PÚBLICAS

Las elecciones de 1946 otorgaron un triunfo arrollador al partido liderado por Tanco en Jujuy. Las fuerzas adictas a Perón habían logrado captar, en conjunto, casi el 70% de los votos. La UCRY logró obtener así no solo la gobernación de la provincia sino también la mayoría de las bancas provinciales y nacionales. Iturbe, luego de concluido su primer período, sería reelecto para un segundo mandato representando al entonces denominado Partido Peronista, de modo que su gestión se extendería desde 1946 hasta 1952.

Una vez consumado ese triunfo electoral, Iturbe, a través de sus primeros discursos, develaba el lugar privilegiado que ocuparían en su agenda gubernativa los problemas sociales de la provincia. La inquietud estatal por la cuestión social se reflejó, entre otras acciones, en el nuevo recorrido que el sector gobernante emprendería por un gran número de localidades de la provincia con el propósito de profundizar el relevamiento de las necesidades más apremiantes.

En ese sentido, el foco se centró fundamentalmente en el campo laboral y, en una provincia con múltiples carencias materiales, naturalmente, en el de las obras públicas. En dicho ámbito, el inicio del gobierno de Iturbe estuvo signado por la elaboración de un nuevo conjunto de trabajos, así como por un renovado impulso a aquellos aún en ejecución. Pero, en el nuevo contexto político, la prosecución de todas estas tareas adquirió ciertamente rasgos muy particulares. En efecto, esas iniciativas fueron llevadas a cabo siguiendo los postulados del gobierno central, principalmente, a partir de la conformación del Estado planificador en Jujuy.

Durante los primeros meses del gobierno de Iturbe, en el marco de una intensa actividad legislativa, se sancionó, en diciembre de 1946, la Ley N.º 1717, que aprobaba y autorizaba la ejecución del denominado Plan Cuadrienal de Obras Públicas. El programa acordaba su ejecución en un período de cuatro años (1947-1950) en toda la provincia, con especial atención a las ciudades y regiones que exhibiesen las necesidades más urgentes.

La expeditiva elaboración y presentación de la propuesta al Poder Legislativo nos permite inferir la activa participación del gobernador, quien incluyó varios de sus proyectos elaborados años antes, que habían quedado fuera de aquel conjunto de trabajos emprendidos durante el período de intervención federal. Durante el tratamiento de la propuesta en la Legislatura, el diputado oficialista Carlos Snopek resaltó el desempeño del área encargada de la financiación de aquella obra. Uno de los mayores frutos del trabajo de esa comisión había llegado con la sanción de la Ley N.º 1707, que autorizaba al Poder Ejecutivo local a acordar un empréstito con el Banco Hipotecario Nacional por la suma de 20.000.000 de pesos m/n.

Cabe señalar que uno de los organismos con una destacada intervención en la elaboración y ejecución de dichos trabajos públicos fue la Administración General de Obras Públicas. Creada a poco de asumir Iturbe como primer mandatario provincial, la repartición no solo reemplazaba la antigua Dirección de Obras Públicas, sino que agrupaba además a la Administración General de Vialidad y las Direcciones de Arquitectura, Hidráulica, de Tierras y Geodesia.

Con tal centralización, y en mutua colaboración, esas entidades podrían estructurar futuros programas, planificados para un cuatrienio, es decir, el lapso que duraba un período gubernativo o uno legislativo normal. Sería precisamente con el apoyo técnico de esta nueva entidad que se llevaría a cabo un estudio integral de Planificación General de Obras Públicas que serviría de base al Plan Cuadrienal. En esta labor, como se ha dicho, el gobernador tuvo una activa participación.

Para el sector gobernante, las obras públicas tenían un carácter retributivo, que entendían como “no solo la retribución económica o material, sino también la espiritual y cultural”³. En este último campo, tras la temprana

³ Diario *Jujuy*, Jujuy, 24 de febrero de 1947, pág. 19.

creación del Instituto Provincial de Bellas Artes, el fomento oficial y la atención a la cultura se plasmaron en la transformación de aquel organismo en la Comisión Provincial de Cultura. Para 1948, esta había auspiciado diversos y numerosos eventos gratuitos, tales como cuarenta y tres conciertos de piano, coro, orquesta y cantantes líricos; doce festivales folklóricos, e igual número de conferencias históricas y científicas. Asimismo, el ente llevó a cabo la organización de la Primera Gran Exposición de Artes Pictóricas, que contó con la participación de veinte artistas jujeños que presentaron sesenta y cinco cuadros en dicha ocasión⁴.

En materia económica, todas las iniciativas mencionadas fueron acompañadas por una reforma de la legislación fiscal que tendió a aumentar los recursos destinados a la obra pública. Para ello, se creó en 1947 la Dirección General de Tesorería y Rentas —que concentraba en un solo organismo la Tesorería General y la Dirección de Rentas— bajo la dependencia del Ministerio de Hacienda. Una de sus principales tareas sería la de un nuevo ordenamiento tributario, en el que el perfeccionamiento y la racionalización de los recursos públicos ocuparían un lugar destacado.

Según el discurso oficial, la obra pública era concebida en estrecha vinculación con su función social. El presidente de la república canalizaba la obra social por intermedio de la Secretaría de Trabajo y Previsión, mientras que la obra pública había sido encarada a través del Plan Quinquenal. Por su parte, en Jujuy, la obra social se realizaba en colaboración con la Secretaría de Trabajo y Previsión, pero la obra pública se ejecutaría de acuerdo al Plan Cuadrienal. De todos modos, más allá de esos enunciados, esencialmente políticos, al analizar el conjunto de trabajos emprendidos, resaltan ciertos aspectos particulares vinculados con las áreas priorizadas por ese gobierno popular.

En tal sentido, si bien el Plan prestó atención a las endeble áreas de la salud y la educación en toda la provincia, principalmente en las regiones de la Quebrada y la Puna, hizo especial hincapié en las obras de urbanización (ampliación de agua potable y de desagües, pavimentación, etc.) y en las construcciones de distintos edificios y locales públicos (como comisarías, mercados, mataderos, baños públicos, etc.). De hecho, una parte significativa

⁴ *Mensaje del gobernador Alberto Iturbe, 1° de Mayo, Jujuy, Imprenta del Estado, 1949.*

de los recursos se orientó especialmente a estas últimas tareas. Así lo demuestran los datos presupuestarios del período 1946-1951.

En dicho lapso, la gestión peronista invirtió en obras públicas alrededor de \$18.000.000 m/n. Esos montos fueron seguidos por los destinados a las áreas de educación, salud y vivienda⁵. El balance que dejó la ejecución del Plan Cuadrienal en los campos de la salud y la educación fue ciertamente meritorio, sobre todo con relación a los años precedentes. Lo anterior quedó reflejado en la refacción, ampliación y edificación de múltiples escuelas, hospitales y salas de primeros auxilios en distintas localidades de la provincia.

Un rasgo particular de aquellas edificaciones residió en su arquitectura. Techos inclinados de tejas, paredes encaladas, carpintería y celosías de madera, porches y galerías uniformaron, como en otros puntos del país, la mayoría de los nuevos centros de salud, comisarías, hogares, edificios de la administración pública, asilos, viviendas y escuelas. Si bien a nivel nacional ese estilo fue propio, sobre todo, de las obras de la Fundación Eva Perón, aquí también fue característico de las iniciativas gubernamentales locales, en muchos casos —como las construcciones levantadas por Iturbe durante el período de Intervención Federal— previas a la experiencia peronista.

No obstante, debe señalarse que no todas las obras proyectadas en el Plan llegaron a concluirse en el plazo establecido. Problemas financieros, al igual que distintos contratiempos burocráticos, llevaron a extender aquel período. Algunos de los trabajos serían finalizados durante el gobierno de Villafañe, cuya administración, por cierto, se vería limitada, con respecto a la de su antecesor, en el emprendimiento de nuevas obras públicas, debido principalmente a la crisis económica que atravesaría en esos años la Argentina.

En definitiva, la expeditiva formulación del Plan Cuadrienal y su casi inmediata puesta en marcha llevaron al gobierno de Iturbe a acercarse a los máximos dirigentes justicialistas de entonces, tales como el gobernador de Buenos Aires, Domingo Mercante. Ese mandatario también había logrado, en 1946, la sanción de un programa de obras públicas denominado Plan Trienal, a desarrollarse en el período 1947-1949. Ambas gestiones, en líneas generales,

5 Memoria Dirección Arquitectura. Período 1946-1951, s/e, Jujuy, 1952.

se preocuparon, al parecer, por aplicar en sus distritos los fundamentos de un Estado nacionalista, popular, dirigista y planificador. Esos postulados, junto con el precepto de justicia social, fueron los que guiaron gran parte de la acción oficial de construcción.

Pero, si bien son varios los puntos de encuentro con la experiencia bonaerense, el caso jujeño presentó, igualmente, sus particularidades. Entre ellas, la etapa de trabajos aquí se estipulaba en cuatro años y no en tres; además, el plan iniciado por el gobierno de Iturbe fue, en buena medida, el resultado de una amplia labor que se remontaba a años precedentes. En efecto, la intensa actividad de esta figura política en el campo de la obra pública, tanto durante el período peronista como en el lapso previo, constituye tal vez el rasgo más distintivo del estudio que nos ocupa. La continuidad de la labor del ingeniero contribuyó de modo relevante a que, hacia el final de su mandato, quedara concluida la mayor parte de los trabajos del Plan Cuadrienal, por lo cual su gobierno obtuvo uno de sus más importantes y perdurables logros.

REFLEXIONES FINALES

A partir de lo expuesto, pudimos mostrar cómo el gobierno peronista jujeño implementó un significativo plan de obras públicas en un distrito con evidentes y acuciantes necesidades materiales. En esa labor tuvo un rol protagónico el gobernador Alberto Iturbe, no solo en la ejecución del Primer Plan Cuadrienal, sino también en su elaboración. La actividad técnica y política del ingeniero civil se remontaba a los inicios de la década de 1940, cuando se desempeñó como funcionario del área de obras públicas durante un breve gobierno radical y, luego, en el período de intervención abierto con el golpe de 1943. Durante esos años, Iturbe diseñó aquel relevante programa que más tarde, durante su gobierno, materializaría en toda la provincia.

Si bien aquel plan de obras públicas buscaba responder a las deficiencias existentes en diferentes áreas, otorgando prioridad a las de salud y educación, el fomento a la cultura no estuvo ausente. Como bien señalaba el sector dirigente, muchas de las obras emprendidas procuraban no solo cubrir acuciantes insuficiencias materiales sino también, en ese contexto,

otorgar un renovado impulso a la cultura. Ello se plasmaba, entre otras iniciativas, en la construcción de numerosos edificios tendientes a ampliar la instrucción de la población, así como en la creación de organismos oficiales vinculados con el estímulo a la cultura.

La labor del Instituto Provincial de Bellas Artes, luego convertido en Comisión Provincial de la Cultura, fue representativa de la propuesta oficial de fomento a la cultura. Siguiendo los lineamientos de la Comisión Nacional de Cultura, aquel organismo tuvo una actividad relevante en la organización y desarrollo, en distintos puntos del distrito, de diversos eventos artísticos y educativos. Evidentemente, con dicha iniciativa, las autoridades cumplían unos de los objetivos perseguidos en esa área: lograr, a lo largo de todo el territorio provincial, “un mayor fomento de la cultura dentro de la población”⁶.

Aunque en este artículo queda mucho por decir acerca de los trabajos públicos emprendidos, nos interesa destacar aquí cómo las iniciativas señaladas se orientaron a paliar las deficientes áreas de salud y educación, poniendo especial énfasis en el ámbito de las obras públicas en general (como la construcción de caminos, edificios públicos y viviendas; la extensión de agua potable, cloacas, luz eléctrica, y la pavimentación de calles). El dinamismo que adquirió el desarrollo de esos trabajos fue un rasgo saliente que caracterizó la primera etapa de este gobierno popular y contribuyó, sin duda, a cimentar en la memoria colectiva de buena parte de la población la imagen de un Estado intervencionista, planificador y, ciertamente, “hacedor” en este distrito del Noroeste argentino.

⁶ *Mensaje del gobernador Alberto Iturbe, 1° de Mayo, Jujuy, Imprenta del Estado, 1948, pág. 50.*

REFLEXIONES SOBRE LA ARQUEOLOGÍA, LA PINTURA Y LOS MUSEOS EN TILCARA: A PROPÓSITO DE LA CREACIÓN DEL MUSEO TERRY EN 1948

Gabriela Karasik



REFLEXIONES SOBRE LA ARQUEOLOGÍA, LA PINTURA Y LOS MUSEOS EN TILCARA: A PROPÓSITO DE LA CREACIÓN DEL MUSEO TERRY EN 1948

Gabriela Karasik

1.

La población de Tilcara tiene una relación compleja y contradictoria con los museos del pueblo. Se reconoce el aporte de las figuras que los inspiraron o encararon (Eduardo Casova, José A. Terry, Soto Avendaño, Medardo Pantoja), pero muchos de los habitantes no se sienten convocados por ellos y no suelen visitarlos, en gran medida porque consideran que son para “los de afuera”. En los últimos años se los está repensando como instituciones más abiertas, capaces de contribuir a un proceso horizontal de (re)creación de la propia historia y la reconstrucción del tejido social.

¿De dónde viene ese cierto sentimiento de ajenidad respecto de los museos? Tiene mucho que ver con la historia de la incorporación de los territorios y las poblaciones locales de esta zona andina a la Argentina y con la configuración de una sociedad jerarquizada y desigual social y étnicamente. Pero también tiene que ver, y mucho, la fuerte presencia en Tilcara de elementos característicos de la expansión colonial y estatal-nacional, como lo han sido la arqueología y el dispositivo museístico. La celebración del aniversario de creación del Museo Terry el 14 de diciembre de 1948 puede ser una oportunidad para repensar críticamente algunos de los elementos que han alentado ese sentimiento.

Muchas localidades quebradeñas y puneñas actuales están asociadas con antiguos asentamientos prehispánicos y pueblos de indios coloniales, y las poblaciones nativas rurales de la región tienen relaciones de contigüidad histórica o sociocultural con los restos materiales del pasado prehispánico. La mayoría de los objetos y colecciones arqueológicas y etnográficas de los museos de todo el mundo provienen de diversas formas de extracción y traslado no consentidos de piezas “arqueológicas” y objetos de la cultura

material de los pueblos sometidos. Tanto las prácticas de la arqueología como las de la ciencia del folclore e inclusive la pintura se han desarrollado durante mucho tiempo desde el dominio/apropiación de espacios, cuerpos y saberes arraigados en la región. La relación actual con los museos ilumina justamente un tipo de subjetividad social anclada en ese tipo de experiencias.

En la primera mitad del siglo xx, la mayor parte de la población de la Quebrada de Humahuaca se dedicaba a la producción agropecuaria y a actividades ligadas directa o indirectamente a su desarrollo, donde el comercio jugaba un importante papel. En la zona de Tilcara vivían hacendados, labradores, criadores, jornaleros, así como diversos trabajadores en oficios e industrias domésticas, como talabarteros, herreros, carpinteros, peleteros, plateros, chicheras, modistas y sastres. Sobre todo en el pueblo cabecera, residían los comerciantes, algún médico, “educacionistas”, encargados del cobro en las haciendas de arrenderos, gestores y comisionistas, autoridades provinciales y municipales, empleados del ferrocarril, acopiadores de fruta y verdura, vendedores de carne. En los primeros años del siglo, la vida social y económica de la zona fue afectada por el arribo del ferrocarril y la centralidad que asumió la producción azucarera en el valle del río San Francisco. Ese proceso tuvo incidencia en esta zona a través de la profundización de la mercantilización de la tierra y la producción y otros procesos que apuntaban a la constitución del mercado de trabajo¹.

Tilcara fue uno de los pueblos de la Quebrada que, especialmente a partir de 1920, comenzaron a funcionar como lugares de veraneo de las familias de las clases dominantes de la región, que huían del paludismo y del calor agobiante de las zonas bajas de Tucumán, Salta y Jujuy. Se trataba de familias de la burguesía azucarera de la región o con intereses territoriales y comerciales en la Quebrada que se fueron configurando como un particular actor social quebradeño, los “veraneantes”, con quienes gran parte de las “familias principales” de esos pueblos se sentían unificados social, política e ideológicamente. Veraneantes, arqueólogos y artistas se sumaron bajo diferentes formas a la vida económica, social y cultural de una zona bastante más compleja que lo que se suele considerar².

¹ Karasik, Gabriela A., *Etnicidad, cultura y clases sociales. Procesos de formación histórica de la conciencia colectiva en Jujuy, 1970-2003*, tesis de doctorado inédita, UNT, 2005.

² *Ibídem*; Karasik, Gabriela A., “De música incaica y bailes regionales en el extremo noroeste argentino: arqueología, folclore y poder en la primera mitad del siglo xx”, *Coloquio La Pampa, la Selva y el Ande* EJI/14, Santiago del Estero, 2017.

La presencia de esos nuevos actores reconfiguró las relaciones sociales y políticas quebradeñas a partir de la introducción de iniciativas “modernizadoras” en diferentes campos, que incluían el aliento a actividades vinculadas con el desarrollo de la arqueología, el folclore y el arte. El tratamiento de la “cuestión azucarera” con el Irigoyenismo promovió el recrudescimiento de la retórica regionalista, y la construcción del “Norte” como unidad histórica y como comunidad de intereses diferenciados alcanzó un gran énfasis reivindicativo en la década del 1920³. Chein y Chamosa señalan el apoyo de los industriales azucareros al desarrollo del folclore, a lo que debe agregarse el respaldo a las actividades arqueológicas. Figuras como la del tucumano Ernesto Padilla son paradigmáticas en este sentido⁴. El perfil de los veraneantes, con su posición social y política y a la vez su intensa agencia social en el pueblo, sentó las bases de relaciones paternalistas y jerarquizadas con gran parte de los lugareños. La llegada simultánea a Tilcara de los primeros arqueólogos y pintores distinguidos y su convergencia con los veraneantes presenta rasgos que no pueden ser menospreciados.

2.

En los últimos años del siglo XIX y primeras cuatro décadas del XX, el Noroeste argentino fue un área privilegiada para la práctica de la arqueología, y a ella se dirigieron expediciones de las principales instituciones científicas de Buenos Aires y La Plata. Contemporáneamente, el movimiento de búsqueda y afirmación del “alma nacional” que estaría más vivo en las provincias del interior enmarcó la revalorización del folclore y el desarrollo de la disciplina, como también la llegada de pintores a Tilcara y Humahuaca⁵.

3 Campi, Daniel y María Celia Bravo, “Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación”, en Orquera, Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción, 2010.

4 Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012; Chein, Diego, “Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)”, en Orquera, Fabiola (coord.), *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba, Alción, 2010.

5 Pueden consultarse un análisis más amplio y las fuentes en Karasik, Gabriela A., “Haciendas, campesinos y antropología: conflictos sociales y colonialidad en el extremo noroeste argentino en la primera mitad del siglo XX”, *Travesía. Revista de Historia Económica y Social*, San Miguel de Tucumán, N.º 10/11, 2010.

Las prácticas de la arqueología en el extremo noroeste constituyeron desde sus inicios una esfera de fricción social con la población nativa local. La temprana antropología argentina realizó observaciones antropométricas no consentidas y etnografías bajo desconfianza. Sin excepciones, los primeros antropólogos —Ambrosetti, Boman, Carrizo, Debenedetti, Casanova, Vignati, Márquez Miranda— consignan el rechazo de los lugareños a trabajar en los *antigales* y a tocar los restos, su negativa a brindar información sobre restos antiguos, sus intentos de evitar que circularan por determinados lugares. También señalan su poca disposición a brindar información “etnográfica”, como también su repudio a ser objeto de mediciones antropométricas y a ser registrados en imágenes. Como Debenedetti en 1910, varios mencionan que “una buena paga y regalos suplementarios de coca, alcohol, cigarros, pan y mil otros pequeños obsequios” podían ser un aliciente para trabajar en las excavaciones o brindar información etnográfica. Pero los arqueólogos conseguían igualmente llevar a buen término sus campañas aun bajo el unánime y notorio rechazo de los lugareños. En verdad, no pesaban tanto esos alicientes ni la “persuasión” de la que algunos hablan como las relaciones de poder que permitían el ingreso de los arqueólogos y el desarrollo de sus actividades científicas. Las relaciones de dominio social en las haciendas y la influencia e intervención de autoridades y figuras locales de poder eran centrales en estas actividades, mucho más en un contexto en que la subordinación social estaba atravesada por conflictos étnicos.

Arqueólogos, pintores y escultores compartían intereses, vínculos sociales. En 1908 comenzaron las excavaciones de Ambrosetti y Debenedetti en el poblado prehispánico conocido como Pucará de Tilcara. En 1911, dos pintores, José Antonio Terry y Pompeo Boggio, llegaron a Tilcara junto con la expedición de esos arqueólogos. A su vez, el pintor Francisco Ramoneda y el escultor Ernesto Soto Avendaño se hicieron presentes con Márquez Miranda en la década de 1930 en uno de sus viajes a la región. Al igual que otros artistas, venían a buscar al Noroeste argentino motivos para su labor documental e inspiración para contribuir a un “arte nacional”. Las poblaciones nativas del extremo noroeste fueron objeto asiduo de registro fotográfico y pictórico, en el marco de un movimiento en el que convergían científicos y artistas en el campo intelectual ligado con la imaginación del nativo y las formas del pasado y su “recuperación”. De hecho, el arquitecto que diseñó el monumento de homenaje a Ambrosetti y Debenedetti —

inaugurado en 1935— fue Martín Noel, quien pertenecía, junto con el primero de los antropólogos, a un movimiento que buscaba un estilo nacional y americano en arquitectura⁶. En relación con la llegada de Terry a Tilcara, alguien ha dicho que el arribo simultáneo con los arqueólogos permitió que el arte y la ciencia trabajaran juntas “para descubrir y restaurar las formas y los estilos de la vida indígena”. Pero ¿a qué arte y a qué ciencia se refería?

Tanto el arte como la ciencia son productos culturales que no se dan en el aire sino en el marco de procesos sociales e históricos. Hay evidencias contundentes de las fricciones y conflictos sociales que se dieron en la Quebrada de Humahuaca en torno a las prácticas de la arqueología, la pintura y el folclore desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Esas prácticas ponían en relación a miembros de grupos sociales diferentes y desiguales en términos sociales y étnicos en el marco de relaciones de poder específicas.

3.

Aun cuando hay obvias diferencias entre la antropología y la pintura, es interesante considerar las afinidades de sus prácticas en esas décadas. La constitución de las poblaciones subalternas de los Andes en objeto de observación dependía de una serie de acciones operadas por el poder político. Obviamente, no se pueden igualar los grados de no-consentimiento en las mediciones antropométricas que hizo Boman con amenazas de armas de fuego y las formas de obtención de modelos por parte de los pintores. Como señala Pablo Fasce, Armanini relató que, cuando la mujer retratada por Terry en *La enana Chepa y su cántaro* murió a poco de culminar la pintura, los nativos lo atribuyeron a que el pintor había robado el alma de la modelo⁷. José Martorell cuenta en 1937 episodios en los que es tan evidente la resistencia de unos hombres a ser sus modelos como el uso del poder público para convertirlos en objeto de observación. En un caso se trata de

⁶ Tomasi, Jorge, “Los españoles en los múltiples caminos hacia un arte ‘nacional’. El neo-colonial y el neo-prehispánico en la arquitectura argentina”, en *Españoles en la arquitectura rioplatense. Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, CEDODAL, 2006.

⁷ Fasce, Pablo J., *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*, tesis de doctorado inédita, IDAES, UNSaM, 2017.

un hombre que encontró en Humahuaca y que se habría dejado “convencer” por el comisario, aunque inicialmente se había rehusado. Martorell dice que esa negativa posiblemente se debiera a que se consideraba a los pintores “enviados del diablo, tal vez por la coincidencia de que algunos de esos modelos han muerto al poco tiempo de ser retratados y acaso también por una serie de supersticiones fatídicas”. Relata, por otra parte, lo que le sucedió en La Paz, Bolivia, con Juan de Dios Kisper, a quien logró llevar a su taller pero que no volvió (voluntariamente) luego de la primera vez. Entonces, Martorell lo hizo buscar con la policía, y, tras diez días de búsqueda, “la *imilla* [jovencita] que trabajaba en su casa le garantizó que el hombre vendría esa tarde, entregándole su poncho como garantía, y le explicó que ‘el indio se asustó del caballero y se escondió pensando [...] que habrían de hacer con él, lo mismo que con los que entran en el hospital paceño, someterlo a una prueba y después matarlo’”⁸.

4.

Las fuentes disponibles sobre esas décadas permiten vislumbrar un escenario de rispideces y conflictos pero no de resistencia abierta por parte de los habitantes a las excavaciones, las mediciones antropométricas, el registro de imágenes o grabaciones, ni a ser modelos vivos de un pintor. Esto no permite suponer un consenso normativo ni una hegemonía simbólica sin fisuras. Las negativas explícitas o veladas a contratarse como peones, a vender sus productos, a brindar información sobre diversos temas o a ser modelos vivos de los pintores pueden considerarse lo que James Scott caracterizó como “formas rutinarias de resistencia”. Son las formas características de contextos agrarios y sociales en los que hay obstáculos a la resistencia abierta y colectiva, en este caso por las particularidades de las estructuras y relaciones sociales agrarias y los componentes de colonialidad en los patrones de dominación social vigentes.

Sin embargo, una mirada atenta permite identificar algo llamativo en las celebraciones y homenajes que tuvieron lugar en 1935 y 1945 en el poblado antiguo conocido como Pucará de Tilcara. Este sitio comenzó a ser excavado

⁸ Museo de La Plata, “Memoria del Museo, Correspondiente al año 1937/Adquisición del cuadro ‘Calfucurá’ del artista José Martorell”, *Revista del Museo de la Plata*, n.s., Sección oficial 1938, Buenos Aires.

en 1908 por Ambrosetti y Debenedetti, y desde entonces fue objeto de un complejo proceso de “activación patrimonial”, posibilitado y alentado por la influencia de los sectores dominantes de la región⁹. Allí se erigió, en 1935, un monumento en homenaje a esos arqueólogos, que lo constituyó desde entonces en un particular ámbito de consagración de la disciplina. En 1945, unos meses antes de la llegada de Perón a la presidencia de la nación, fue escenario de nuevos homenajes, oportunidad en la que se inauguró una nueva placa. En ella se repite la misma leyenda que en la de 1935: “De entre las cenizas milenarias de un pueblo muerto exhumaron las culturas aborígenes dando eco al silencio”. Según el diario porteño *La Nación*, hubo que reemplazarla porque había sido “destruida por la acción del tiempo”, pero en un diario local puede leerse algo diferente: que la nueva placa de bronce reemplazaría a “la vieja lápida de piedra que seres inconscientes dañaron”.

Quizás se tratara de algo más que de un sabotaje anónimo a las excavaciones. La acción parece dar cuenta del papel que las prácticas antes mencionadas jugaban en los antagonismos sociales en los que se constituía la experiencia cultural y social de clase. Esa dimensión antagonica formaba parte integral del proceso de agitación rural que siguió a las reformas de 1943 y al Estatuto del Peón de 1944. Ese proceso reactivó los reclamos de los campesinos collas —especialmente de las haciendas— por la recuperación de la tierra, los que en 1946 partirían en el “Malón de la Paz” a Buenos Aires para buscar una solución al problema de la tierra, al mismo tiempo que los obreros ingresaban en instancias de organización y lucha gremial cualitativamente diferentes. El grado en que ese proceso implicó el “cuestionamiento de todo un conjunto de supuestos concernientes a las relaciones sociales, las formas de deferencia y los acuerdos, en gran medida tácitos, acerca de cuál era el ‘orden natural de las cosas’ y el ‘sentido de los límites’ (...)”¹⁰ anunció el agrietamiento de los consensos anteriores que habilitaron las formas de desposesión material y simbólica vigentes hasta entonces.

⁹ Zaburlin, Ma. Amalia, *El proceso de activación patrimonial del Pucará de Tilcara*, tesis de maestría inédita, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de la Rábida, 2006

¹⁰ James, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976* [1988-1990], Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

EQUIPO DE TRABAJO DE ESTA PUBLICACIÓN

Coordinación general

Pablo Fasce
Juan Ignacio Muñoz

Archivo

Adrián Cabrera

Corrección

Viviana Werber

Diseño

Camila Bages

Asistencia editorial

Florencia Baliña

DIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

Dirección

María Isabel Baldasarre

Dirección de Asistencia Normativa de Museos

Daniel Muñiz

Coordinación de Planificación Museológica

Jimena Ferreiro

Registro y Documentación

Belén Domínguez

Lucila Mazzacaro

Ayelén Vázquez

Conservación y Restauración

Mariana Valdez

Natalia Albano

Iván Casime

Magdalena García Barrese

Paula Huarte

Ivana Rigacci

Diseño de Exhibiciones

Valeria Keller

Fernando Brizuela

Ornela Cravedi

Ana Pascale

Programas Públicos y Comunitarios

Carolina Piola

Florencia Baliña

Mora Martín

Carola Balbi

Formación y Redes

Violeta Bronstein

Elisabet Ayala

Dina Fisman

Alejandra Stafetta

Accesibilidad

Eva Llamazares

Carolina Balmaceda

Fotografía y Registro Audiovisual

Federico González Lentini

Hernán Oviedo

Coordinación Operativa de Museos

Georgina Ibarrola

Gestión Administrativa

María Soledad Oyola

Camilo Álvaro

Clara Barbieri

Diego Sosnowski

Mesa de Entrada

Noemí Bastida

Contrataciones

Nadia Arce
Nadia Bonnet
Ezequiel Ayala

Compras y Contrataciones de Servicios

Sergio Arias
Yanina Chacon
Juliana Otero

Auditoría y Metas Físicas

Daniela Kleiner

Asistencia General

Luisa Vega Cardozo

DIRECCIÓN NACIONAL DE GESTIÓN PATRIMONIAL

Dirección

Viviana Usubiaga

Coordinación de Investigación Cultural

Luciana Delfabro

Coordinación de Institutos Nacionales

Pablo Fasce

Equipo de Investigación y Producción de Contenidos

Gabriel Lerman
Guadalupe Gaona
Sandra Guillermo
Ana Pironio
Ayar Sava
Silvana Sara
María Torre

Gestión Administrativa

Alejandro Fuente Abaurrea
Jimena Ferreira
Andrea Antonucci
Claudia Argüello
Diego Luraghi
Nelson Monteza

Mesa de Entrada

Jorge Bonilla

Prensa y Comunicación

Florencia Ure
Guillermina Flores
Micaela Marinelli
Juan Da Heras
Mariana Poggio
Gimena Bilbao

Asistencia legal

Javier Palermo
Mariano Mendez

Asistencia General

Claudia Piccone

**MUSEO REGIONAL DE PINTURA
“JOSÉ ANTONIO TERRY”**

Dirección

Juan Ignacio Muñoz

Extensión Cultural y Educación

Miguel Ángel Sandoval

María Rosa Paredes

Conservación y documentación

Isabel Azucena Apaza

Román Rodolfo Rioja

Flavio Adrián Cabrera

Rubén Daniel Soruco

Silvina Graciela Vilte

Ariel Eduardo Castillo

Adrián Cabrera

Administración

Héctor José Aramayo

Mirta Isabel Berdón

Salas y públicos

Oscar Orlando Miranda

Carolina Ma. de Belén Huanuco

Flavia Estrella Altamirando

ISBN 978-987-4012-63-0



9 789874 012630