
A USTED, LA PALABRA.
ENTREVISTA A GIOVANNI POGGI, CERAMISTA
Y COLABORADOR DE WIFREDO LAM

Surisday Reyes Martínez



Fig. 1. Giovanni Poggi. Junio de 2022. Fábrica Cerámiche San Giorgio. Albissola Marina. Italia. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.

A USTED, LA PALABRA. ENTREVISTA A GIOVANNI POGGI, CERAMISTA Y COLABORADOR DE WIFREDO LAM

Surisday Reyes Martínez (SRM)
Directora del Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba

Giovanni Poggi (GV)
Fundador y ceramista de Ceramiche San Giorgio

“El desarrollo de la cerámica de Wifredo Lam no se debe solo a un espacio físico, ni de trabajo, ni de permanencia; es el resultado de una necesidad vital de exploración en el orden social, cultural, conceptual, estético, de relaciones, de afectos y de vida”¹.

La elección de Wifredo Lam (1902-1982) para dar vida a tantas cerámicas en aquel espacio particular de la Liguria, su nueva Isla continental, Albissola Marina, no resulta fortuita. El mar, la montaña, el sol, la gente en su cotidianidad, los talleres con arcillas, esmaltes, herramientas, los tornos artesanales, el horno incandescente, las exposiciones, el intercambio entre artífices latinoamericanos y europeos, resumió un paisaje inspirador para el cubano.

El paso del tiempo es apreciable en las paredes, suelos y cubiertas de la fábrica Ceramiche San Giorgio. Pervive su aspecto fundacional, no solo en la arquitectura, sino en su propia dinámica como sitio de creación. Permanecen los anaqueles con diversidad de objetos característicos de la producción habitual; también las obras de autor expuestas para su contemplación y otras en proceso. Los agujeros en algunos muros atestiguan que antes hubo piezas allí. En medio de ese espacio multicultural sorprende el torno cerámico tan bien conservado. No faltan las fotografías para recordar las épocas

transcurridas y a sus principales exponentes en medio del quehacer diario.

La hermosa energía contenida todavía en la fábrica y la pasión con la cual el ceramista y colaborador italiano Giovanni Poggi, se refiere a nuestro “maestro” son motivos suficientes para comprender su prolongada estancia durante más de tres lustros, con las intermitencias de un viajero incansable.

Aquel, nacido en Sagua la Grande, provincia de Villa Clara, logró traducir en todo su arte la vitalidad de un entorno, las experiencias barriales y cotidianas asociadas a las prácticas religiosas de origen africano. En los dominios de la pintura, tras sostenida labor encumbrada en los fervientes años cuarenta en el contexto habanero, desató una visualidad totalmente inédita que años más tarde se diversificaría en el soporte de arcilla. Al reconocido Taller de Cerámica de Santiago de las Vegas, se acercó como tantos otros exponentes de la vanguardia plástica cubana para dejar una huella. Aunque fueron puntuales sus visitas y escasa su producción allí sí cuentan como



Fig. 2. Wifredo Lam. Sin título. Cerámica esmaltada. 1977. Colección privada. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.

prácticas ineludibles en la decoración sobre el volumen hasta entonces inexplorado. Emergen en estos primeros “bocetos cerámicos” de 1951 personajes femeninos, extraños animales como aves bicéfalas y otros motivos zoomórficos fantásticos. Se caracterizan por el predominio de la línea negra, en su mayoría, exentos de color o limitado a tonos cálidos, blancos y azules.

De sus tránsitos por el mundo europeo tuvo especial repercusión la influencia de la estatuaría africana, sobre todo, en la obra picassiana. De manera que el arsenal gráfico de la propia religión afrocubana en sinergia con la proliferación de las máscaras geometrizaras tomó un sentido de identidad en su labor que trascendió a representaciones de rostros, maternidades y tantos otros ritos o escenas. Al igual que muchos de sus contemporáneos, supo incorporar “lo nacional” a las expresiones vanguardistas readecuadas a un discurso visual sin precedentes.

A esta vasta experiencia internacional se sumó la oportunidad de intercambiar en Albissola

Marina con una generación apasionada por la cerámica, concedora y transmisora de sus principios técnicos. Fue precisamente allí donde comprendió la naturaleza de un material cuya plasticidad y nobleza le permitían ahondar en caminos tan sorprendentes como sus propios universos imaginativos. Las posibilidades de rectificar, añadir y sustraer resultaban muy atractivas razones para dar cabida a la experimentación. De modo que, en su práctica constante logró incorporar las texturas, una notable profusión del color y fue *in crescendo* la fuerza expresiva de sus personajes al alto relieve.

Se hace imprescindible una pausa para conceder la palabra a Giovanni Poggi, cuya sabiduría acumulada a sus noventa años le permiten compartir, con absoluta lucidez, valiosos testimonios sobre el artista cubano. Desde su mejor escenario, “Ceramiche San Giorgio”, en una hermosa tarde del verano albisolese nació este espontáneo diálogo, con las disímiles interrogantes que se suscitan para quien acompañó a Wifredo Lam más allá de los retos artísticos.

SRM: ¿Cuál ha sido su consideración sobre Lam —hombre y artista— desde que intercambiaron en los primeros tiempos en Ceramiche San Giorgio?

GP: Fue una satisfacción inmensa conocer a Wifredo en 1955, en Santa Margherita Ligure donde él estaba en un alojamiento con su novia Lou. En aquel momento no fuimos presentados, pues yo era operario en esta fábrica y él huésped del propietario. Pero, luego de un gran panel que realizó con Jorn para la celebración del estado danés, Jorn un día viene y me dice: te voy a traer un pintor que es más “bravo” que yo; y llegó con Wifredo Lam. En ese momento recordé a aquel cubano que antes vi en Santa Margherita...

Como pintor lo coloqué entre los diez primeros y mejores del mundo. Bravísimo, un pintor que no se repite nunca más. Todas sus obras son

diferentes una de la otra. En estos días, al asistir a la inauguración de la muestra “Lam et les Magiciens de la Mer”, donde hay una veintena de piezas, percibía que una es más bella que la otra, que una es tan diversa de la otra, que no hay siquiera una que se parezca a otra.

Como persona, un hombre muy inteligente. Un hombre que leía, se leía tres periódicos en la jornada. Hablaba de política y de todo un poco. No trabajaba con nadie más que conmigo. Si venía y yo no estaba se marchaba para regresar después. Un personaje único de gran talento. Era infatigable. No se cansaba nunca de trabajar. De hecho, criticaba a los pintores jóvenes que no hacían nada y que estaban siempre de un bar a otro.

SRM: A propósito de sus acercamientos al volumen, y al quehacer propiamente cerámico, podría Giovanni enunciar: ¿Ante cuáles desafíos tuvo que enfrentarse para la concepción de algunas de las obras del artista cubano?

GP: Las dificultades, muchas, porque Wifredo era también exigente. Quería mezclar cinco, seis y siete colores y deseaba saber el resultado rápidamente. Yo debía hacer las pruebas para mostrarle y entonces él decidía: “con este hacemos un plato, con este otro un vaso, aquel no va bien, esta no me gusta”, era así... Raramente venía con bocetos, tenía todo en la mente. Algunas veces, muy puntuales, traía pequeños diseños, pero no para producir ese diseño, sino más bien para recordar lo que quería hacer.

SRM: ¿Cuál ha sido su sentir cuando ha tenido que vender una obra de Lam?

GP: *Es siempre incómodo, lo siento mucho siempre.*

(...) con Wifredo, Lucio Fontana, Jorn y Fabbri² he logrado salvar la fábrica porque esta crisis vivida de la pandemia, no es la única crisis que he tenido que afrontar. Añade que Italia entró en crisis desde 2008 y no había finalizado al lle-



Fig. 3. Wifredo Lam. Sin título. Pasta blanca vitrificada y decoración bajo cubierta. 1959. Colección Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba. La Habana. Cuba. Fotografía: Néstor Martí.

gar la pandemia que, más que nada, aceleró la dificultad económica para todos. Muchas fábricas de cerámica cerraron. Acá en Albissola había cuarenta y cinco fábricas de las cuales han quedado siete u ocho, no más.

Pero volviendo a la pregunta, debo subrayar que es muy difícil. De hecho, debí privarme de una obra el año pasado que ahora está expuesta en el Museo Diffuso Albisola (MuDA). Es un plato de 55 cm diámetro, todo celeste, muy grande y bello también. Lo tenía en mi habitación. Lo veía cuando despertaba y luego cuando iba a dormir. La otra pieza estaba en el salón donde voy a comer y ahora el espacio está vacío y lo veo vacío. Por eso trato de mantener conmigo lo más posible estas obras que son irrecuperables. Cuando se vende una obra siempre se siente mucho, es como perder un familiar.

Antes de venderla le pregunto al comprador si estaría de acuerdo en prestarla luego para alguna muestra. Si me dice sí, entonces se la vendo, si me dice no, no se la vendo.



Fig. 4. Giovanni Poggi y Wifredo Lam en proceso de trabajo en Ceramiche San Giorgio. Foto tomada a los álbumes impresos de Ceramiche San Giorgio. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.

SRM: De tantas vivencias que tuvo con Lam. ¿Podría comentar alguna anécdota que recuerde especialmente?

Realmente son muchas las experiencias compartidas, pero pienso ahora, en aquel día de fin de mes en que debía pagar a los operarios y no tenía el dinero para hacerlo. Llegó un comerciante de Copenhague que tenía una galería, interesado en comprar dos obras de Lam. Un vaso a relieve y un plato de 1 m de diámetro que tenía un gran pájaro negro.

Me debatía en si venderlo o no, pero finalmente lo hice para pagarle a quienes trabajaban en la fábrica. Pasaron unos quince o veinte días en que llegó Lam y me dijo: ¿tú has vendido dos piezas? Le contesté: sí, ¿por qué? De inmediato pensé,

seguramente el comprador no se fiaba de la autoría y entró en contacto con Lam por teléfono. No me dijo nada, se quedó tan tranquilo y contento como siempre. Entendió el motivo que era darle el estipendio a estas personas: ese era Lam.

SRM: Diversas colecciones de toda naturaleza atesoran, promueven y valorizan la obra de Lam. A partir de su experiencia tan cercana al coleccionismo de su arte, especialmente, la cerámica, ¿por qué cree que tantos coleccionistas se hayan interesado por esta disciplina?

GP: Si, muchos coleccionistas de Lam, en especial de los cuadros, venían aquí para hablar, sabían que trabajaba en San Giorgio, llamaban por teléfono desde Milán, no solo de Milán, también de Copenhague, París, Alemania. Preguntaban si podían venir para tratar con él. Lam no quiso nunca un galerista. “Si tú quieres la obra vienes, compras, pagas y te vas”, eso decía. No quería encargos, si alguien le proponía: “me debes hacer cinco cuadros por mes”; él decía no. No habría jamás aceptado. Él hacía lo que le venía a la mente.

342

La cerámica le gusta a los coleccionistas, también porque tiene otro precio. Un cuadro de Lam, aunque pequeño, cuesta doscientos u ochocientos mil euros; mientras una cerámica cuesta entre veintitrés y veinticinco mil euros. Para la gente interesada en el arte que no tiene la posibilidad de otro tipo de obra, pueden adquirir una cerámica. Lam hizo platos pequeños, así algunos podrían tener una cerámica del gran maestro cubano. La obra que hacía Lam gustaba —en mayor o menor grado— pero en línea de máxima calidad eran todas las cosas que él tenía en mente y materializaba con sus manos.

SRM: Si Lam estuviera aquí ahora, ¿qué cree que diría sobre usted?

GP: Pienso que no podría hablar mal. Conmigo era simpatiquísimo, me hablaba en español y en los otros cinco idiomas que dominaba. Era un



Fig. 5. Wifredo Lam. Caracol. 1975. Terracota esmaltada. Colección privada, Italia. Fotografía: Jorge Félix Díaz Urquiza (Jotaf).

personaje superior a la media por su inteligencia. Sabía siempre todo. Era una persona afable, todo el tiempo sonriente.

SRM: Resulta una permanente inquietud el modo en que los artistas encuentran la inspiración para desarrollar su arte. ¿Lam trabajaba solo, tranquilo, en silencio?

GP: Trabajaba tranquilo, en su espacio, solamente conmigo y la señora Silvana³. No entraba nadie más. Cuando venían personas que le pedían tomarse una foto, incluso otros pintores, él decía que sí, pero enfatizaba que solo dos minutos porque debía volver a trabajar.

SRM: ¿Recuerda su última obra?

GP: Imposible no recordarlo, está allí en aquella fotografía, fue un plato fechado en 1980. Ya se perciben las líneas nerviosas. Tal vez sabía que era de las últimas piezas que dejaría como testimonio visual de su labor en San Giorgio.

SRM: ¿Cuánto ha representado el universo “lamiano” en relación a temáticas, formas y estéticas para la cerámica albisolese, para Ceramiche San Giorgio, para Italia y para el mundo?

GP: Los años en los que produjo más son 1975, 1976 y 1977 cuando venía con mayor frecuencia. Tenía ya la villa en la montaña, una bellísima villa sobre la colina, con piscina, con todos los tótems de cuatro y cinco metros de alto, con su jardín: un sitio maravilloso. Yo iba a recogerlo, venía aquí y trabajaba.

Para el mundo, no solo para Italia, él ha sido un grande. Se han hecho exposiciones en tantos sitios fuera y dentro de Italia en museos y galerías de trascendencia. Nosotros sí sabíamos quién era Wifredo, no en los años setenta, sino desde los años cincuenta, por eso el máximo respeto mío y de toda Albisola. Es un honor haberlo tenido en la ciudad y en San Giorgio. Todos le decían: “Buenos días maestro”, en cualquier sitio donde se detenía... Era bienvenido por todos.



Fig. 6. Wifredo Lam. Sin título. 1977. Terracota esmaltada. Colección privada, Albissola Superiore, Italia. Fotografía: Jorge Félix Díaz Urquiza (Jotaf).



Fig. 7. Diálogo entre Giovanni Poggi y Surisdá Reyes. Fabrica Ceramiche San Giorgio. Albissola Marina, Savona, Italia, 2022. Copyright Archivos Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba.

SRM: Desde el pasado año 2022, estamos trabajando juntos en esta muestra de Lam, cuyo segundo momento será Cuba. ¿Cree que reunir la cerámica de Lam en una muestra “antológica” en el contexto cubano podría haber sido un sueño a cumplir para el artista?

GP: Absolutamente sí porque Lam amaba a Cuba, la llevaba muy dentro. Cumpliremos un grandísimo sueño haciendo esta muestra en su país natal, en la ciudad de La Habana, en el Museo de Cerámica Contemporánea de Cuba. Estaría feliz Wifredo donde sea que se encuentre. El artista —debes entender— que

vive siempre, no muere nunca. Cada día hablamos de alguno de ellos (de Fontana, de Jorn, de Lam) y visitamos los museos en todo el mundo fascinados por la oportunidad de ver sus obras.

La cerámica es siempre delicada como su tela, pero, en caso de un incendio, la cerámica prevalece, imagina cuánta permanencia en el tiempo... Debemos seguir adelante con la exposición acertadamente titulada: “Lam entre mares”.

**Fábrica Ceramiche San Giorgio, Albissola Marina, Savona, Italia
3 de junio de 2023**

NOTAS

- ¹ Surisday Reyes Martínez. "Il volo di Lam". En: *Lam et les Magiciens de la Mer* (catálogo). Ediciones Electa, 2023, págs. 55-57.
- ² Lucio Fontana (1899-1968) pintor, ceramista y escultor argentino; Asger Jorn (1914-1973), artista danés y miembro del Movimiento "CoBra"; Angenore Fabbri (1911-1998) artista italiano, representante del expresionismo y el informalismo.
- ³ Silvana trabaja la cerámica en los predios de la Fábrica Ceramiche "San Giorgio" y es cuñada de Giovanni Poggi.

ANA BELLUZZO. CONVERSA SOBRE A HISTÓRIA DO BRASIL DOS VIAJANTES

São Paulo, Brasil, 17 de junio de 2024

Marina Grinover e
Ana Maria de Moraes Belluzzo



346

*Fig. 1. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fotograma.
Fuente: Itaú Cultural. [https://www.youtube.com/
watch?v=TdTqcRUzkC0&t=85s](https://www.youtube.com/watch?v=TdTqcRUzkC0&t=85s). Copyright Itaú Cultural.*

ANA BELLUZZO. CONVERSA SOBRE A HISTÓRIA DO BRASIL DOS VIAJANTES

Marina Grinover (MG)
Universidade de São Paulo, Brasil

Ana Belluzzo (AB)
Universidade de São Paulo, Brasil

“A História da Arte tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como um agente da história. Ela é portanto, uma história especial, que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e construída pela arte”.

G. Argan, 1977.

O estudo sobre o *Brasil dos Viajantes*, suas motivações, o desenvolvimento dessa pesquisa acadêmica e a atual importância foram temas que permearam a conversa, feita em junho de 2024, com a professora Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo, coordenadora e idealizadora desse projeto, trinta anos após sua realização dentro da Universidade de São Paulo, na FAUUSP.

Ana Maria de Moraes Belluzzo é professora titular de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo desde 1998, e professora e pesquisadora desde 1978. Seu trabalho na área de História e Crítica de Arte, que compreende pesquisa e curadoria, é ímpar, consolidando contribuição fundamental aos estudos da Modernidade Brasileira e Latino Americana. Mas principalmente, junto ao grupo de História da Arte na FAUUSP, Ana Belluzzo instituiu uma maneira própria e fundamental de pesquisar e ensinar a História da Arte, através do estudo de obra entrelaçado às questões da cidade, dos edifícios, do design, buscando um modo particular de examinar a cultura, a arte, para formação de arquitetas e arquitetos.

MG: Como nasceu a ideia do Brasil dos Viajantes.

AB: Aqui no Brasil existe um conjunto de acervos chamados *brasilianas*, termo que designa o patrimônio que diz respeito à história e à cultura no Brasil. Inclui escritos e obras de estrangeiros sobre o país, sejam documentos, livros publicados, referências visuais, entre outros registros. Esses conhecimentos vinham sendo bastante explorados literariamente, com notável crescimento de publicações e exemplares originais reunidos em bibliotecas, como o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, e acervos particulares, como a Coleção Guita e José Mindlin. Constituíam-se um imenso acervo ao ser catalogado, em 1958, pelo modernista Rubens Borba de Moraes, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, formando a extensa “Bibliographia Brasiliana”. Ele organizou informações sobre tal acervo do ponto de vista literário, importante base inicial, para que me concentrasse no exame de imagens, dedicada a investigar a produção visual, ainda não estudada. Aí começa o trabalho. As imagens não eram lidas como agentes da formação de mentalidade, talvez não passassem de informações comple-

mentares, quando na visão da História da Arte, as imagens inscritas na *Brasiliana* traduzem diretamente olhares sobre o Brasil, constituindo um conjunto iconográfico relevante.

As imagens publicadas nos livros de *Viagem dessa Brasiliana*, foram o que examinei primeiramente, em 1990-1991. Interessada, sobretudo, pela visão da natureza, que motivava a vinda de europeus que buscavam conhecer o Brasil e que acabaram distribuindo informações sobre o país para o mundo, dado o segredo dos colonizadores portugueses. Pareceu interessante fazer um trabalho sobre a visão da natureza, tida como tema geral deste olhar estrangeiro.

Durante o processo do trabalho, surgiu a oportunidade de inscrever a pesquisa em andamento para ser exposta na Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Eco-92. A divulgação do projeto despertou, na ocasião, a colaboração de produtores independentes, interessados em publicar o assunto em livro e dispostos a angariar patrocínio para o aprofundamento da pesquisa em coleções europeias. Tal patrocínio viabilizou consultas aos acervos estrangeiros e mostras para a exibição de obras sobre o Brasil, desconhecidas por aqui.

A pesquisa do *Brasil dos Viajantes* resultou na organização de uma exposição sobre este acervo disperso nos países que empreenderam viagens pelo Brasil, em um livro alentado, em conferências internacionais com especialistas sobre temas em questão, e na divulgação de um vídeo, realizado pela TV Cultura. O trabalho distribuído por várias mídias também gerou um banco de dados digital do acervo estudado sobre o Brasil do século XVI até o final do XIX.

Esta pesquisa, desenvolvida dentro da Faculdade de Arquitetura, contou com a participação de estudantes de graduação e pós-graduação, bolsistas apoiados por agência de fomento. Ao todo 12 estudantes, durante 4 anos de trabalho, formaram

o grupo de pesquisa. Desdobraram-se outras pesquisas dentro do mesmo tema, aprofundando o propósito do que considero pesquisa acadêmica. A abrangência da Universidade facultou a colaboração de outras unidades e Institutos, propiciando o diálogo com especialistas de diferentes campos disciplinares conhecedores das viagens científicas pelo Brasil. O que fortaleceu a investigação interdisciplinar dentro da USP, articulou diferentes conhecimentos inerentes aos temas, numa pesquisa acadêmica coletiva dentro da Universidade, realizada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Em resumo, a pesquisa *Brasil dos Viajantes* constituiu um modelo de trabalho na Universidade, em diálogo com instituições estrangeiras. Contou com acervos da Universidade, com seus pesquisadores e linhas de fomento, assim como com recursos financeiros externos que, somados, permitiram sistematizar um acervo, e dar ampla difusão aos resultados da pesquisa.

MG: Então essa é uma contribuição importante da pesquisa do *Brasil dos Viajantes*.

AB: Sim, a interdisciplinaridade é desejável no tratamento desse tema. Podemos lembrar a importância da constituição de bases sistematizadas para a organização do conhecimento coletivo. Só recentemente passamos a constituir bases indexadas de acervos, obras, textos. Ao se organizar bases para o conhecimento, é possível enfrentar a grande deficiência brasileira. Isso é sempre importante para a constituição e desenvolvimento do trabalho.

MG: Diante deste acervo disperso em dezenas de coleções pelo mundo, sistematizado no Banco de Dados, como foi o processo de seleção que resultou no livro e na exposição.

AB: A pesquisa, com foco na imagem, foi sintetizada a partir da escolha de obras visuais para exposição, em correspondência com a documentação e reflexão do livro ilustrado. O estudo da imagem pressupõe que ela seja compreendida

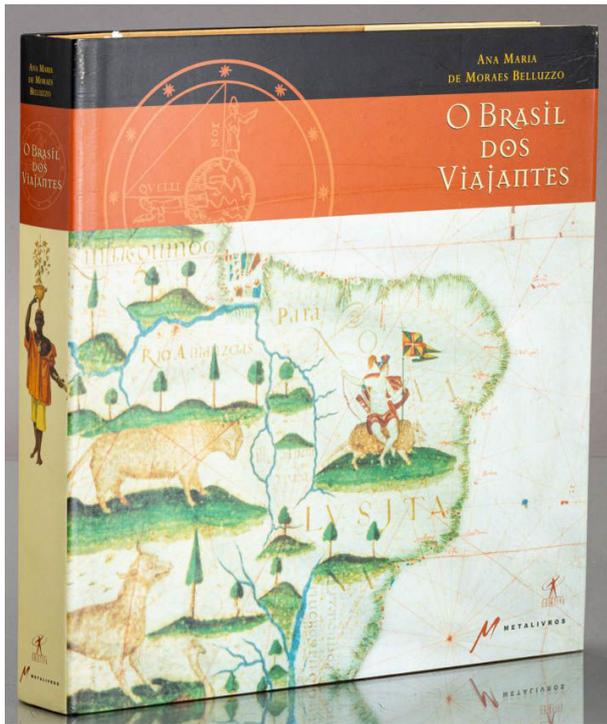


Fig. 2. Edición de 1994 del libro *O Brasil dos Viajantes* editada por Metalivros.

como uma ação inscrita no curso da história e, portanto, nos códigos que presidem sua constituição não apenas técnica, como simbólica. As imagens foram distribuídas em diferentes acepções, que preenchem o recorte histórico do século XVI ao XIX, no qual aparecem imagens especialmente diversificadas e em grande número. O projeto veio facultar maior aprofundamento sobre características particulares da cultura do XIX, que merecia boa revisão entre nós. Basta lembrar que somente com a vinda da família real portuguesa, em 1808, e a abertura dos portos, é que se instituiu a imprensa nacional no país.

Imagine só ! Só então, a Carta de Pero Vaz de Caminha, datada da chegada dos portugueses no novo mundo, teria sido publicada e divulgada. O século XIX é marcado por atrasos e mudanças abruptas, exigia a devida atenção às profundas mudanças da história brasileira: à passagem da colônia ao reino, ao império, a proclamação de

independência; o projeto de república, em 80 anos! Num breve tempo, além do reconhecimento internacional dos recursos da natureza, o aparecimento dos portos, as províncias, as cidades, as sociedades indígenas, as mazelas do regime escravista, que aparecem entre figuras documentadas pela iconografia dos viajantes.

MG: Estes registros, então, foram elaborados por diferentes viajantes procedentes de diferentes lugares do mundo, e a pesquisa do *Brasil dos Viajantes* reuniu e colocou lado a lado obras dispersas feitas a partir do olhar estrangeiro sobre o Brasil pela primeira vez.

AB: Para colocá-los lado a lado seria preciso identificar diferentes sujeitos em suas culturas. O estudo da imagem seria organizado por grupos de obras, reunindo viajantes de culturas e visões diversas. Estando balizado pela formação da imagem, o trabalho veio a ser estruturado, grosso modo, em quatro vertentes, distribuídas em três volumes. “O imaginário fantástico e o desconhecido” narra o modo como o universo era imaginado no tempo do encontro de um Novo Mundo, e corresponde ao primeiro grande grupo temático, organizado com base no teor visual das imagens, em relação com sua dimensão histórica. “A construção dos sentidos” expressa o teor da contribuição de artistas e cientistas, que despertaram para a observação das espécies naturais, por ocasião da ocupação holandesa. Define o segundo grupo de obras e oferece registros pré-científicos que alcançam notável teor plástico. Precedem “A representação do universo”, que estuda a representação da natureza em linguagem universal, valendo-se do desenho de observação codificado por diferentes ramos da ciência, e compreende importantes expedições científicas que percorreram o território brasileiro. Por fim, “A visão da paisagem” reúne vistas e cenas de costumes, enseja prospectos, panoramas e vistas, além de reiterar o surgimento da paisagem pitoresca e sublime do século XIX, teorizada e praticada como gênero artístico.

MG: E quanto a técnica? como o processo técnico que permeia o registro e a publicação das viagens contribui para a difusão destas obras?

AB: A técnica é o aspecto pragmático da construção da imagem, não permitindo confundir os estudos de campo feitos em diários anotados e croquis ilustrados, com as imagens posteriores em que o autor completa ou aquarela o próprio desenho. Cabe diferenciar o novo formato gráfico adquirido por desenhos e aquarelas destinados à publicação, que nascem na mão de editores e gravadores, ao se apropriar de desenhos de campo como subsídios para gravações. Diferentemente da percepção do século XIX, temos hoje o hábito de apreciar visualmente um esboço, um *croquis*. No século XIX, a organização do conhecimento científico em livros demandava longo tempo de maturação. Já as conhecidas publicações ilustradas de Viagens pelo Brasil, eram editadas em capítulos, e saíam com atualidade. As transposições pelas quais passavam os registros até o que se entendia por uma obra final fazem aflorar diversas camadas visuais e gráficas, desde a anotação até a obra acabada. O grande conjunto de imagens coletadas faria aflorar diferentes formas de expressão, revelando aspectos pouco conhecidos de nossa história, e desencadeando perplexidades diante do modo como fomos interpretados e vistos, do modo como fomos narrados. A comunicação do *Brasil dos Viajantes* supõe uma certa tensão perante quatrocentos anos de imagens.

MG: A seleção das imagens para o livro partiu de um exame da constituição da imagem, poderia explicar melhor isso, essa camada do campo do sensível.

AB: Além da relevância do conteúdo versado, a seleção foi feita pelo olhar apurado sobre a imagem. Como se eu pudesse aferir a qualidade de imagens prenes de sentido, que não fossem simplesmente ilustrações. Prenhes de sentido gráfico, de sentido plástico. A edição de um livro ou de uma mostra demanda sempre tal conhe-

cimento seletivo. As obras selecionadas para *O Brasil dos Viajantes* não resultaram de uma síntese geral, mas de uma seleção baseada no estudo da imagem, na escolha de imagens raras, na boa visibilidade, além de dizerem respeito à temas importantes em sua época, para a história brasileira. Dependiam, portanto, de múltiplas qualidades, favorecidas pelo apreço pelas qualidades visuais e artísticas de cada obra.

MG: E hoje, o que é importante deste trabalho hoje?

AB: Este trabalho, feito no final do século XX, parece ter favorecido o interesse pelo XIX, pôde estimular o surgimento de novos estudos e motivar o aprofundamento de alguns temas meramente apontados, revisitados em amplos campos de pesquisa.

Estamos hoje numa nova etapa de aprofundamento de estudo sobre a colonialidade, compreensão latente n’*O Brasil dos Viajantes*, quando hoje se assiste uma nova inscrição do pensamento decolonial nos limites do mundo capitalista, para o bem e para mal. Entendo, contudo, que após o aprofundamento dessa questão, nestes trinta anos, temos melhor conhecimento sobre a história do país. Meu trabalho se alia a estes estudos, ao delimitar o teor de imagens interculturais, a adoção de modelos estrangeiros no interior do país, os projetos nacionais e internacionais.

O debate sobre a interculturalidade encontra-se fortemente presente, haja vista a 60ª Bienal de Veneza, que adotou o tema “Estrangeiros em toda parte”. Nela comparecem aspectos culturais relativos à transposição de sentidos visuais e transformações que ocorrem no processo de encontro de civilizações. Aspectos esses, que compareciam no *Brasil dos Viajantes* e se manifestam nas exposições contemporâneas.

MG: Hoje existe um campo de conhecimento que questiona a colonialidade por instituir uma

hierarquia sobre diferentes formas de conhecimento. Parte da corrente decolonial busca desmontar a hierarquia imposta pela cultura dominante como sistema econômico e de domínio cultural. Na pesquisa e no livro *O Brasil dos Viajantes* também pulsa essa proposta, no mesmo momento em que esses estudos foram formulados por outros campos disciplinares como sociologia e antropologia elaboradas no sul global dos anos 1990.

AB: No meu entender, a contribuição deste trabalho foi fazer aflorar diferenças culturais e interculturais nos limites da expressão artística. De certa maneira o movimento decolonial está implícito no *Brasil dos Viajantes*, na medida em que o estudo trata de fundamentos da colonialidade na imagem. Quando a pesquisa foi feita, com intenção de explicitar os sujeitos da imagem, a palavra decolonial não era usada, formulada no final do século XX. O que não significa uma isenção de críticas feitas, de longa data, ao domínio colonial. *O Brasil dos Viajantes* focaliza, a seu modo, a manifestação da identidade no discurso artístico, o que subentende colonialidade. No *Brasil dos Viajantes*, a colonialidade esteve implícita, hoje é um tema explícito em discussão diferente. O processo histórico precisa ser entendido e não é agradável. Notei que muitas pessoas que visitaram a exposição ficavam “radiantes” ao ver o Brasil representado por grandes artistas europeus... um velho complexo de inferioridade! Importante seria entender o processo histórico que está por trás de toda interculturalidade e defendê-la como possibilidade de um processo equilibrado de troca.

Isso é diferente de fazer um debate decolonial. A pesquisa realizada abordava a interculturalidade, tida como espaço de relações políticas e sociais que estrutura o mundo. Tinha o objetivo de esclarecer aspectos históricos importantes no contexto do século XVI ao XIX. A interculturalidade assume profundo interesse nos estudos de História da Arte e para a compreensão da

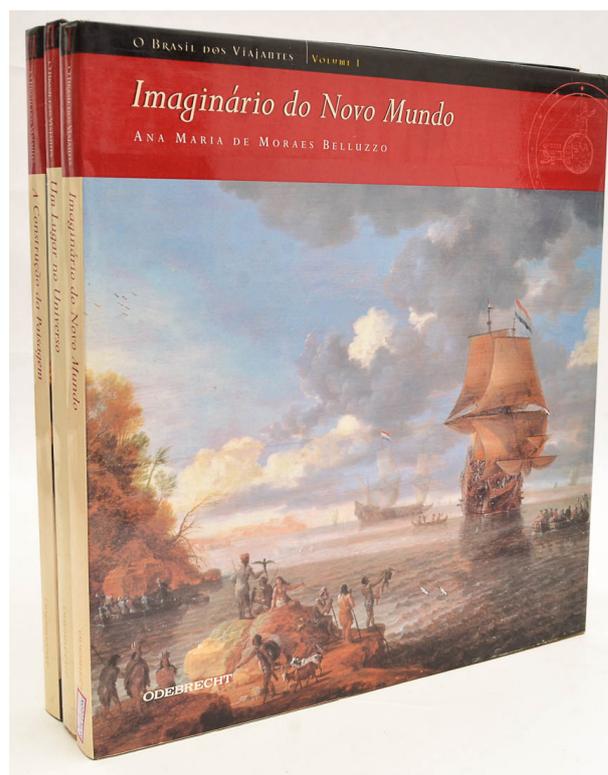


Fig. 3. Edição de 1994 em 3 tomos del libro *O Brasil dos Viajantes* editada por Odebrecht.

351

formação cultural brasileira. Objetos da História da Arte não seriam entendidos sem a dimensão étnica e interétnica. A dimensão intercultural traça um caminho possível. Trata-se de dimensão imprescindível para entendimento da História da Arte como um todo.

Meu grande apreço recai sobre a história, e sobre a necessidade da mais profunda compreensão da nossa história, sem a qual não é possível um país tomar suas rédeas.

O trabalho d' *O Brasil dos Viajantes* alinha-se ao esforço de pensar a história cultural do Brasil, tendo sempre a urgência de encaminhar nossa emancipação.

GRACIELA VIÑUALES,
ARQUITECTA ENTRE DOS MUNDOS
Granada, 16 de febrero de 2024

Iván Panduro Sáez



352

GRACIELA VIÑUALES, ARQUITECTA ENTRE DOS MUNDOS

Iván Panduro Sáez (IPS)
Universidad de Granada, España

Graciela Viñuales (GV)
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana,
Buenos Aires, Argentina

IPS: Si me disculpas Graciela, voy a interrumpir tus tareas y plantearte unos momentos de conversación. ¿En qué está trabajando ahora?

GV: En este momento estoy trabajando en las actividades que tiene proyectadas el CEDODAL para este año 2024. Estas tienen que ver con las arquitecturas ausentes de todo el país en una presentación que haremos con fotografías en el Centro Cultural de la Organización de Estados Iberoamericanos de Buenos Aires.

En cuanto a la arquitectura estoy también trabajando en la organización de dos redes de arquitectura de tierra, una de orden iberoamericano que está funcionando más de dos décadas y otra red similar de carácter más local en Argentina, que es una red más joven. Tratamos temas como la conservación y restauración de la arquitectura de tierra que cada vez queda menos por el uso y la propaganda del cemento.

Además desde una parte no profesional, estoy trabajando en otros temas que no tienen que ver nada con la arquitectura sino con temas de mi interés particular como el análisis de la prensa escrita de los últimos cien años en Argentina. Más concretamente en los años cincuenta y los distintos enfoques y opiniones de la cultura y política.

IPS: En tu infancia y adolescencia, ¿Recuerdas a la arquitectura como tu primera y principal vocación?

GV: A mí me gustaban muchas cosas, y muchas cosas que no tienen nada que ver con una profesión, que era, por decir, treparme los árboles y mirar desde ahí qué es lo que se veía más allá de lo del nivel del suelo. Pero concretamente mi vocación por la arquitectura se inició cuando tenía 14 años charlando con una amiga en el colegio, en un momento de recreo. Ella me dijo que iba a ser médica y yo le decía que a mí me gustaba mucho el dibujo y me gustaba mucho la matemática. Así que a raíz de esta conversación me animó a dedicarme a la arquitectura. Sin embargo, yo me di cuenta que desde muy chica yo hacía cosas que en realidad tendían a eso. Entre mi familia no tenía arquitectos, tenía médicos, abogados y gente que estaba en la música pero, recuerdo que me gustaba construir con arena o jugar con los cubos de madera y colocarlos de diferente forma en ubicaciones bastante exigentes. Quizá ahí estaba una primera referencia pero como he dicho realmente fue a los 14 años.

IPS: En la universidad conoces a quien es tu compañero de vida, Ramón Gutiérrez y os casáis en 1964 en una iglesia icónica de la modernidad argentina, la iglesia de Fátima de Claudio Caveri y Eduardo Ellis, ¿fue una cuestión casual?



Fig. 1. 1964. La iglesia de Fátima en Martínez (provincia de Buenos Aires), obra de Eduardo Ellis y Claudio Caveri

GV: No, fue cuestión de coincidencias. A Ramón lo conocí en la facultad, yo estaba en primer año y él en segundo, y bueno, coincidimos en algunas coincidencias donde coincidían nuestros amigos. Rápidamente entramos en el mismo grupo, hicimos mucho trabajo juntos en el Centro de Estudiantes y en la Federación de Estudiantes Universitarios. ¿Por qué fuimos a dar a esa iglesia? Yo soy católica practicante, como fue toda mi familia y, cuando nosotros vivíamos en la ciudad de Martínez, en el municipio de San Isidro, aquí cerquita de Buenos Aires, no había muchas iglesias. En un momento se decidió armar una serie de parroquias y se dieron los espacios, pero no había dónde celebrar. Entonces poco a poco un grupo armó este espacio que se iba a llamar Fátima y se consiguió un pequeño terreno que después se pudo comprar para poder hacer la iglesia. Yo participé bastante en todo este pro-

ceso, desde la primera misa que se dio en ese lugar, que era un predio baldío, hasta que la iglesia se terminó. Entonces todo eso fue parte de mi vida. El párroco era un sacerdote que yo conocía desde mi niñez que por casualidad fue a dar ahí y fue el que terminó siendo el celebrante de nuestra unión. Pero además ahí se formaron ciertos grupos de trabajo en los cuales estuvo involucrada particularmente mi madre. Yo también a Caveri y a Ellis los conocía a través de otros grupos, no era amiga de ellos porque ellos eran mucho más grandes que yo, pero los conocía de otros grupos que habían existido en los años 50. Era todo un ambiente que para mí era conocido.

IPS: Para ustedes fue maestro y mentor Mario J. Buschiazzi. Además de él, ¿qué otros historiadores de la arquitectura fueron o han sido referentes para ti?

GV: Bueno han sido referentes algunos como historiadores y otros como arquitectos. Para mí, en un primer momento, cuando yo estaba estudiando el segundo año de la carrera, los tres años que tenía que cursar Historia de la Arquitectura (1960, 1961, 1962) tuve como referentes a los que estaban directamente relacionados con nosotros, que aquí son nominados como ayudantes de cátedra, que eran arquitectos más jóvenes. Con ellos tuve muchos vínculos, algunos de ellos fueron muy importantes para mí, como Héctor Escurra o como Federico Ortiz. Eso es la primera etapa. Después, Mario Buschiazzo era el titular de la cátedra de Historia III, y yo tuve que hacer el examen final con él. Pero después, a lo largo del tiempo, nos fuimos encontrando con otra gente por ejemplo, con el padre Furlong, un historiador jesuita, que es el que hizo cantidades de libros sobre la época de la dominación hispánica, como se decía acá, nuestra parte colonial. Y él fue muy importante también, no solo por algunas charlas en sí, sino porque él no me escribía cartas a mí, se las escribía a Ramón, pero las leíamos los dos y charlabamos. Y ahí fue cuando nosotros empezamos a entender cómo se escribía historia de la arquitectura, cómo se hacían las citas, y se nos fueron abriendo las posibilidades de trabajar en archivos. Otro de los personajes que me marcó fue un compañero nuestro, que sabía mucho más de historia que nosotros, e inclusive redactaba mejor que nosotros, Alberto de Paula. Y después, la vida nos fue llevando a distintos lugares y a conocer gente de distintos países, como el padre Guarda, por decir alguno.

IPS: ¿Para hacer una buena historia de la arquitectura, es necesario ser arquitecto?

GV: No. Yo creo que primero hay una cosa que es la propia historia de la historia de la arquitectura. La historia de la arquitectura en América en general ha sido llevada por arquitectos, mientras que en Europa, y particularmente en España y quizá también en Italia ha sido trabajada por

los historiadores del arte. Y cada uno ve cosas diferentes. Quizá a nosotros, los arquitectos, nos hace falta ver ciertas cosas que ven los historiadores del arte. Porque una de las cosas que ha pasado muchas veces, inclusive entre los arquitectos, es que miran plantas, cortes, vistas, y entonces con eso ven que esa planta de tal lugar es similar a la de otro lugar, y dicen esto es lo mismo, esto es una copia aunque no sea una copia o la inspiró tal cosa. Sin embargo, la historia, y dentro de América, la historia de la arquitectura está llena de otras cosas que hacen que la visión del espacio y la vivencia del espacio por parte del usuario sea otra distinta. Entonces, el resumen es que hay que complementar una cosa con la otra. No es sólo una cuestión de palabras, y no es sólo una cuestión de ver un detalle, a ver si esta flor es propia de este lugar o fue traída de otra idea, de otro lugar, porque flores como estas no hay acá para que la gente pueda copiar. Hay otras cosas. Por lo tanto, creo que no es necesario ser arquitecto, pero para ser historiador de la arquitectura es buenísimo ser arquitecto.

Es bueno ser arquitecto porque hay otra cosa que ocurre a veces, y me pasa a veces con mis propio hijos, que ninguno de mis hijos es arquitecto. Sin embargo, al haber estado con nosotros, y haber ido a hacer levantamientos de fotografía, de planos, de todo esto, y caminar con nosotros por adentro de esos lugares, hoy día yo detecto que ellos ven una serie de cosas que un historiador de la arquitectura, no arquitecto, normalmente no ve.

IPS: Tras tu graduación como arquitecta en 1966 se trasladan a Resistencia (Chaco). ¿Qué impulsa la decisión de dejar Buenos Aires?

GV: Esa es una pregunta clave en nuestra vida, clave. Yo desde muy temprano, hasta los siete años y medio, estuve viviendo en la provincia de Buenos Aires, muy al sur y, después cuando estuve viviendo en Buenos Aires y empecé mi

carrera, mi colegio secundario, mi facultad y todo eso, vivía acá en el ambiente, de Buenos Aires, pero fuera de la ciudad, en un municipio aparte, en donde la vida era muy distinta que la que llevamos acá en el centro.

Sin embargo, yo siempre pensé que cuando fuera arquitecta iba a tratar de irme a alguna provincia, al interior. Al igual que un primo que también es arquitecto y que vive en la provincia de Salta, donde hay muchos parientes míos, porque mi padre es de allí. Pero eso era una idea.

Pero el 1966 fue fundamental porque hubo un golpe de Estado, se relegó al presidente que había sido elegido en las urnas y se instalaron los militares. La cosa fue terrible porque al mes de haberse producido ese golpe, hubo un asalto por parte de la policía y a veces los militares, es decir, las fuerzas armadas, a la universidad. Entraron, golpearon a mucha gente. En el caso nuestro, que nuestra facultad de arquitectura era un lugar que estaba casi a nivel de la calle, entraron con los caballos hasta la propia puerta. No entraron adentro, pero sí a la parte de una escalinata que tenía solo dos escalones.

Esa noche, que fue a finales de julio 1966, se la conoce como la *noche de los bastones largos*, porque los policías sacaban su bastón y le daban a todo el mundo. Inclusive a nuestro decano, lo golpearon horriblemente y a otros amigos que estuvieron mal. Ahí ya se interrumpió todo, la universidad se cerró y nosotros nos quedamos en nuestra casa. Por entonces, llegó alguien de la Universidad Nacional del Nordeste, una persona que mandaba el propio rector, invitándonos a irnos allá, al nordeste. Nosotros creíamos que íbamos a la ciudad de Corrientes, donde estaba el rectorado. Sin embargo, después cuando llegamos nos dijeron que nuestro sitio estaba en la ciudad de Resistencia, y ahí transcurrieron casi 30 años de nuestra vida. La cuestión, las ideas de ir a provincia estaban, pero lo concreto fue la noche de los bastones largos y el buen sentido



Fig. 2. 1970. En el Corral del Carbón (Granada) con sus hijos Martín y Rodrigo

que tuvo Jorge Atlántico Rodríguez, el rector de la Universidad del Nordeste que fue quien nos llevó y ahí nacieron nuestros dos hijos menores, Rodrigo y Alejo.

IPS: En 1970 vienen con Ramón a Madrid y a Sevilla a investigar en archivos, y conectan entonces con Enrique Marco Dorta y Antonio Bonet Correa. ¿Qué recuerdos tienes de ese momento de desarrollo profesional?

GV: Bueno, no hay que olvidarse que mi abuelo era de Huesca y el de Ramón era de Guriesto, en Santander por lo que España siempre fue algo familiar. Ramón sí había estado de chico, pero yo no, yo nunca había cruzado el charco atlántico. A Bonet Correa lo habíamos conocido el año anterior, porque Antonio había venido a la Argentina a dar clases a Tucumán, y ahí lo conocimos en persona. El conocimiento de ellos por sus libros y por sus trabajos, lo teníamos desde hacía mucho tiempo. Tanto Antonio como Marco fueron las dos personas que nombró Ramón como tutores en la beca de Conicet en 1969. Yo me propongo en una beca, y deciden ese año que no tenía que llegar ningún argentino más, porque siempre eran argentinos. La beca la terminaron disfrutando Alejandro Málaga de Arequipa y Alberto Corradine

de Bogotá que después fueron muy prolíficos. Me quedé muy contenta porque ellos pudieron seguir adelante y yo, por mi marido, pude ir.

Con Antonio estuvimos en Sevilla, porque él estaba ahí en el *Laboratorio de Arte* de Sevilla, y después a Marco Dorta ya lo tratamos cuando estábamos en Madrid, porque hicimos medio año en un lado, medio año en otro. Por supuesto, charlar con ellos mano a mano, irnos a comer a la casa de uno, venir ellos a comer a la casa nuestra, estar en la feria de Sevilla bailando con Bonet Correa. Hicimos una gran amistad con ambos y con sus señoras, en mi caso, para hablar de los chicos y de que estudiaba uno y que hacía el otro.

Sobre el trabajo, ya habíamos trabajado en archivos en Argentina, pero claro, el Archivo de Indias era algo muy particular y genial. Todos los días estábamos ahí. Yo dejaba a los chicos en el colegio y me iba al archivo hasta que venía un señor y con su mano gruesa golpeaba una

mesa y decía ¡la hora! El primer día me pegué un susto de aquellos y después ya supe que eso quería decir que teníamos que cerrar todo y salir corriendo. Después, en Madrid fue otra cosa, porque ya no era un archivo, sino que eran muchos archivos a los que íbamos.

Inclusive a mí me dio mucho gusto que después, con el tiempo, seguimos viendo a los descendientes de ambos amigos y que también mis hijos han seguido, sobre todo Rodrigo, que está viviendo allí, ha seguido viéndose con los hijos de Antonio y, con las hijas y las nietas de Marco.

IPS: La siguiente pregunta, me da envidia que hayas vivido esa etapa en el Cusco y yo no, ¿Cómo era el Cusco en el que viviste (1974-1977) y cómo cambió la ciudad tras el proyecto PER 39?

GV: Resulta que yo me había postulado a una beca de UNESCO que había para ir a México. Tardó tanto tiempo la UNESCO en decidir quién



Fig. 3. 2020. En Madrid con Antonio Bonet y los cónyuges: Ramón Gutiérrez y Monique Planes



Fig. 4. 1975. Dentro del Proyecto PER 39 fue residente en la obra del Colegio de San Bernardo en el Cusco

iba a esa beca que cuando me la concedieron, desde México dijeron que los cursos ya estaban comenzados, que ya no podía yo ir allá. Entonces, después de una serie de meses que pasaron de ida y de vuelta, finalmente ya en junio de 1974 me avisaron que me mandaban a Cusco y que mi director de beca iba a ser José de Mesa, al cual yo misma no conocía en persona, pero sí lo conocía Ramón, que había viajado el año anterior a Bolivia. Allá me fui yo con mis tres hijos. El menor todavía no tenía un año, así que yo me fui allá con los tres. Pude rápidamente poner en el colegio a los dos mayores y el otro iba conmigo. Al principio, fui a vivir a un hotel pero un día y don José de Mesa, en eso tengo que reconocer una ayuda muy importante, me dijo que no podía quedarme en ese hotel con los chicos y que fuera a vivir a su casa. Recuerdo que me mandó el chofer al hotel, que me ayudó a cargar equipajes y los niños. Y allá me fui y estuve prácticamente viviendo un mes en casa de don Pepe. Pero lo concreto es que yo era la única becaria que había ahí, no había curso. Entonces entré al PER 39 a trabajar, no a estudiar.

Allí aprendí muchísimo. Me di cuenta que las metodologías del Cusco eran bastante distintas a las mías, los materiales con los que me tenía que encontrar eran totalmente distintos a lo que

yo hubiera visto, porque yo siempre había trabajado a veces en obras ya existentes, es decir, arreglos, ampliaciones y todo eso, pero ya obras del siglo XX. Y aquí me encontraba con una cosa que venía inclusive con unas partecitas del siglo XVI, hechas en piedra y en adobe, dos materiales que yo conocía de vista, pero no sabía cómo funcionaban técnicamente. Mientras tanto, no solo estuve a cargo de esa obra del colegio de San Bernardo, sino que yo también me hacía mis escapadas al archivo, donde descubrí que el proyecto que tenían, que eran las intenciones que tenían para el colegio de San Bernardo en el Per 39 estaban muy equivocadas porque estaban planteando una escalera en un lugar que no era sino que allí se encontraba la sacristía. Entonces, gracias a mis idas al archivo, logré cambiar ciertas cosas allí. Pero no era lo común, la gente no estaba acostumbrada a manejarse con archivos. De todo esto escribí un libro. Fue el primer libro que escribí sola totalmente, porque los otros eran combinados con otros. Lo cierto es que seguí adelante todo ese cuento. Cuando a mí se me termina la beca, el Instituto Nacional de Cultura me contrata para seguir haciendo eso, y yo sigo.

En ese entonces me toca también trabajar en otras obras del Cusco, e inclusive en algunas me toca hacer la entrada con el escribano, haciendo toda la cuestión del acta de entrega, etcétera. En otras que no estaban en el proyecto PER 39 me toca ir a ayudar, a ver qué se hacía en un momento que se cae un techo. En fin, tuve que hacer muchas cosas.

IPS: ¿Qué lugar te ha marcado más en tu itinerario vital? ¿Es el mismo que ha marcado tu trabajo?

GV: Mira, todas fueron importantes porque cada una con su cosa fue importante, en mi trabajo, en mi investigación, en mi docencia... Pero la que ha marcado realmente mi vida posterior ha sido fundamentalmente Cusco. En Sevilla yo me

sentí en mi casa, en Madrid más o menos igual aunque Madrid no me entusiasmó tanto por ser una ciudad grande. Sevilla era más elocuente. Pero cuando llegué a Cusco, vos que lo conoces, me encontré con una cosa tan distinta a la vida europea o de los argentinos que me marcó.

IPS: En 1995 fundan con Ramón el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), un espacio de referencia y abierto a los americanistas. ¿Cuál es el presente y futuro del mismo?

GV: Bueno, mira, la fundación del Cedodal vino medio fácil en el sentido de que nosotros habíamos llegado a un punto de nuestra vida en que nuestros hijos se habían ido del chaco. Ramón ya no estaba en la universidad, yo sí. Se nos ocurrió volver a Buenos Aires.

Yo siempre había pensado que en algún momento íbamos a tener que volver a Buenos Aires porque las personas mayores tenemos más posibilidades de hacer cosas y de tener ayudas en cuanto al tema salud. Pero esto vino medio de golpe. Acá vinimos con muchas ideas en 1994. La vida en la Ciudad de Buenos Aires era una que nos permitía hacer una serie de cosas. Todo eso fue cambiando a partir de un golpe muy fuerte con todo el tema del 2001, todos esos cambios políticos que hubo, todo ese sistema se nos vino bastante abajo y tuvimos que refundar las actividades. Antes nos largábamos nosotros a hacer cosas y después íbamos consiguiendo que alguien nos apoyara. Ahora estamos haciendo al revés, estamos casi planteando que vamos haciendo cosas a partir de los pedidos o los apoyos que vamos recibiendo.

De todos modos, tenemos otras líneas, no solo los grupos de los libros blancos, que ya van más de 50, sino que tenemos toda la otra línea de los libros negros, uno sobre fotografía, otro sobre patrimonio y otro sobre algunos arquitectos cuya obra era importante destacar, pero que no

tenían entidad como para sacar un libro blanco completo. Esas cosas van apareciendo y muchas veces son nuestros hijos los que se les ocurren estas cosas. Para nosotros lo más importante que ha pasado en este último tiempo es el hecho de que la Biblioteca del Congreso de la Nación ha tomado la propiedad de las cosas de nuestros libros y de nuestras revistas, ellos han tomado toda la parte de documentación. Les hemos entregado a fin del año pasado más de tres mil planos en rollo, ya ordenados, con su inventario básico realizado y también cuatrocientas cajas llenas de documentación. Esa documentación ya en parte está colgada en internet, se puede entrar. Ahí hay un futuro interesante para los investigadores.

IPS: Tus publicaciones alcanzan, en cantidad, los tres dígitos, pero ¿podrías destacar una con la que te sientas más realizada?

GV: Mira, yo te diría que destaco dos para mí, que son las viejas, digamos, que son las que me abrieron caminos. Una es el primero, que es el libro sobre el *Colegio de San Bernardo del Cusco*, que después fue superado con otros documentos que encontré después y utilicé en otras publicaciones. El otro es *Restauración de arquitecturas de tierra*. Otro de los libros que me marcó fue el titulado *Iberoamérica* si bien fue escrito junto con otros autores. Este trabajo me dio la posibilidad de trabajar en un tema religioso como es el de la evangelización que me permitió después trabajar con la UNESCO en algunos libros posteriores.

IPS: ¿Algún libro o tema en el que te hubiese gustado trabajar y que no lo hiciste?

GV: Sí, sobre un tema que prometí a los encargados del Archivo de Aragón y que no he concretado. Es sobre la historia de mi abuelo, de mi abuelo Viñuales, que era de un pueblo que está en el municipio de Torla, junto al Parque de Ordeza, y que hay todo un tema, es una historia

muy linda y que me gustaría ponerla, pero esa no es que no la hice, sino que la fui dejando acostada, está medio a hacerse, así que algún día me pondré y la terminaré, ese es el tema.

Pero después, la otra cosa que me hubiera gustado trabajar y que no hice, yo te diría, como cosa general, me hubiera gustado trabajar más en obra, pero como yo me dediqué a ser señora y mamá, la obra... estuve en varias obras, pero no todo lo que me hubiera gustado, pero bueno, mi obra fueron mis tres hijos.

IPS: En el libro recientemente publicado por la Universidad de Granada bajo el título *El destello de las Luces. Nuevas miradas a la arquitectura americana*, contrarrestando visiones historiográficas vigentes, abordan, de manera crítica y con perspectiva americana, una mirada sobre el academicismo del siglo XVIII, el desmantelamiento del sistema gremial y la déspota imposición del neoclasicismo sobre el barroco. En las presentaciones que han hecho del mismo, ¿qué comentarios han recibido?

GV: Nadie se opuso, nadie dijo eso no es así, nadie dijo que nosotros éramos unos locos que escarbábamos más allá de lo que había que escarbar, pero me parece que al revés, que lo que fue como abrir una puerta a algo que era desconocido, es decir, a que nadie se imaginaba que pasaban cosas de ese tipo, y esto abre también la idea para que se pueda examinar, quien quiera, otras facetas de eso. Nosotros hablamos de la arquitectura, pero podría hablarse de la medicina, que habría mucho que ver, de la botánica, de todo lo que es el conocimiento astronómico, en fin, habría montones de cosas para hablar. Creo que esto es una ventana que se ha abierto a mirar otras cosas que hasta ahora no se habían abierto. Por ejemplo es difícil dictaminar y ordenar desde Madrid un territorio tan inmenso como América. ¿Qué tiene igual Cusco con Buenos Aires? Entonces, creo que el libro abre también la posibilidad de que tanto la gente de América, pero más impor-

tante la gente de Europa, entienda que América es una cosa muy grande y muy diversa. Por eso hay que darle valor al idioma unitario junto con el portugués de Brasil.

IPS: Por tu trayectoria conoces bien la cultura y sociedad de América y España. ¿Cuál ha cambiado más?

GV: A mí lo que me impresiona más es el cambio que tuvo España cuando terminó el franquismo. Es decir, yo viví en España con Franco con ciertas cosas que no se podían hacer, no se debían hacer, o si uno las hacía, uno estaba mal mirado. Y después eso cambió.

Lógicamente hubo un momento, el llamado del destape, que fue una locura de aquellas, pero bueno, lógicamente después las cosas han variado, y han ido tomando un carril bastante más normal, más acogedor y más libre. La cultura es otra, hay más apertura. A mí me pasaron algunas situaciones curiosas. La primera es que estábamos trabajando en Biblioteca del Palacio que cerraba al mediodía a la hora de comer, y yo no me volvía hasta mi casa. Fui a comer a restaurante cerca de la Plaza Mayor. Todo el mundo se da vuelta a mirarme, porque era la única mujer que estaba en ese sitio, me parecía una cosa horrible. En Sevilla no pasaba eso pero en Madrid sí. Todo eso ha ido cambiando, porque también no solo han ido cambiando las costumbres, sino que han ido cambiando, mejorando los servicios, mejorando la atención ciudadana.

Yo creo que España tenía mucha conciencia de conservación del patrimonio ya mucho antes, aunque tenía unos límites muy especiales, que estaban referidos a la historia, que estaban referidos a la antigüedad, en fin, que si uno mira lo de Alois Riegel, se da cuenta en cuál de esos lugares estaba el foco. Creo que el foco se ponía en los paradores, castillos, o la cultura hispánica. Eso sí, eso era anterior al franquismo y el franquismo lo apoyó y se clareció muy bien.

IPS: Y, por último, algunos consejos para los jóvenes americanistas que lean estas líneas.

GV: Aquí voy a retomar una cosa que yo preparé para los alumnos de arquitectura en el año 2016 cuando se conmemoraba en la Argentina el bicentenario de nuestra independencia, que fue el 9 de julio de 1816. Entonces hubo muchas celebraciones, sobre todo en Tucumán, porque fue allí donde se definió esto, y me pidieron a mí que hablara a los alumnos en ese bicentenario. Ahora un poco voy a repasar algunas de las cosas que dije ahí, que si bien era para alumnos de arquitectura, creo que para cualquier joven vale la pena.

Me centré en tres cosas, en que esa gente que está hoy o estudiando o empezando su primer tiempo de trabajo y de investigación, va a ser el protagonista de las cosas dentro de unos años. Por otro lado, que tiene que estar comprometida y que finalmente tiene unos desafíos por delante.

El tema de ser protagonistas es algo que yo me acuerdo cuando yo era estudiante, que alguien habló de este tema. Y yo dije, ¿yo qué protagonista voy a ser? Yo no voy a ser presidente, ni ministra, ni nada por el estilo. Sin embargo, después uno se da cuenta que uno es protagonista aunque sea allí abajo, y que cada uno tiene un lugar para influir en cualquier cosa. No solo para llegar hasta arriba, sino para todo lo que puede hacer en horizontal.

¿Por qué? Porque los congresos y las cuestiones van a seguir andando y lo que puedan decir los jóvenes pueden ser nuevas ideas, nuevas formas de ver la vida, nuevas formas de ver la investigación. Algunos de ellos pueden hacer cosas que a nadie se les ocurrió o seguir aquellas que se les ocurrió a otros, pero llevarlas a un punto mucho más importante. Yo creo que hace un tiempo se hacía demasiado hincapié en asuntos como el progreso, y una de las cosas del progreso para los arquitectos era hacer edificios cada vez más altos

o cada vez más locos, como hay muchos locos que después son re difíciles de mantener. Siempre está la idea se miraba para adelante, siempre para ir para arriba. Mucho, mucho camino para adelante, muchas cosas y todo. Pero lo que es indispensable es saber mirar el pasado. Y en el caso de nosotros, que estamos en la historia, es importante mirar el pasado. No solo para poner datos y poner a pie de página una nota, archivo tal y cual, sino que hay que comprenderlos y saber por qué se hicieron las cosas de esa manera. Y por qué ciertas cosas que venían andando bien en un momento no andan bien. Hay cosas que tenemos que saber que existieron, valorarlas y ver cómo, si se nos presentan cosas parecidas, cómo tenemos que evitarlas. Entonces, eso es importante para estos protagonismos. La historia de los éxitos es buena, pero también es muy importante la historia de los fracasos. Inclusive el fracaso de cada uno de nosotros. ¿Por qué salió mal esto? Es decir, no criticar por criticar y decir que están malas cosas, sino abrir caminos para mejorarlas. Eso es fundamental. Y los protagonistas del futuro, que van a ser estos jóvenes, tienen que aprender a recibir esas críticas y a saber llevarlas a buena meta.

El otro tema es el del compromiso. Yo creo que la juventud actual está bastante escapada del compromiso con uno mismo. Todo es rápido. Y no digamos el compromiso con la comunidad, el compromiso con la comunidad está mal. No quiero decir en ambientes de orden político solamente sino con la comunidad que nos rodea.

Y finalmente están los desafíos. Los desafíos necesitan que seamos humildes, conocer lo que sabemos y lo que no sabemos. Un problema con la humildad es que nos hemos acostumbrado a hablar de nuestros derechos continuamente. ¿Y cuál es tu deber? Y esos deberes que tienes, ¿los estás cumpliendo?

Hay que aprender que uno cuando escribe cosas se equivoca, porque no sabe otras cosas. Des-



Fig. 5. 2015. Graciela María en la Isla de Pascua junto a su hijo Alejo, cumpliendo una vieja promesa

pués va a otro archivo y encuentra otras cosas y entonces las tiene que arreglar. Yo también lo estoy haciendo, pero a veces no tengo ocasión de encontrar el momento de corregirme, o de escribir lo que tengo que corregir. Pero eso es muy importante, porque ninguna, y esto es también otra cosa muy importante, ninguna investigación se cierra en sí misma.

IPS: En 2018 me recibisteis en Buenos Aires, y, desde entonces nos hemos vuelto a encontrar siempre en España. ¿La siguiente vez toca Argentina de nuevo?

GV: Aquí estamos y te esperamos la vez que quieras, yo a España dentro del año, hasta enero no voy a ir, así que de acá a enero espero que vos puedas venir.

IPS: Aunque no sean estas líneas de entrevista debo darte las gracias. Al escucharte se aprende, no solo de arquitectura o de tus trabajos sino de los valores que se desprenden de lo que dices y de su amistad.

GV: Bueno, muchas gracias para que me entrevisten porque yo siempre estoy más metida en otras cosas, no soy muy de salir al público, pero en fin, muy bien. Y además, por mi parte, agradecer a todos los que estuvieron antes que yo. Y a mis padres, mis abuelos, mis maestros, hasta mis maestras del primer grado, que hasta pude entrevistarla para uno de los libros que hice hace poco. En fin, todas esas gentes que algo pusieron en mí para llegar a esto. No solo los que venían de parte de la arquitectura sino de todas las otras cosas, escuela, casa, tíos, primos, abuelos, padres y hermanas, que somos seis hermanas.

NOTAS

- ¹ El Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana CEDODAL, fue fundado en 1995 en Buenos Aires. Cuenta con uno de los fondos más especializados en arquitectura iberoamericana alcanzando los 45.000 volúmenes en total. Esta biblioteca se complementa con un archivo de fotografías, legajos y documentos cartográficos de finales del siglo XVIII hasta el siglo XXI que lo hacen uno de los centros culturales y de investigación referentes para la comunidad científica americanista.
- ² Ramón Gutiérrez (Buenos Aires, 1939) es arquitecto, académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina y profesor en distintas universidades de España y América. Cfr: RUIZ GUTIÉRREZ, ANA. "Ramón Gutiérrez, mirando desde América". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 3 (2014), págs. 104-118. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16503>. [Fecha de acceso: 17/05/2024].
- ³ Claudio Caveri (Buenos Aires, 1928-2011). Arquitecto conocido por trabajar con una arquitectura propia y particular alejada del estilo internacional racionalista imperante.
- ⁴ Eduardo Ellis (Montevideo, 1925-2022). Arquitecto e investigador que desarrollará una arquitectura local y regionalista liderando con Claudio Caveri el movimiento conocido como "Casas Blancas".
- ⁵ Mario José Buschiazzo (Buenos Aires, 1902-1970). Arquitecto y docente, la figura de Buschiazzo se establece como una de las personalidades clave en la historia del arte americano tanto por su producción como por las publicaciones que generalizan su difusión, valoración y protección.
- ⁶ Enrique Marco Dorta (Tenerife 1911-2010). Historiador del arte y miembro de la Real Academia de la Historia, Madrid, fue una figura clave en la historiografía española y uno de los pioneros americanistas del siglo XX.
- ⁷ Antonio Bonet Correa (A Coruña 1925-2020). Catedrático en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (2008-2015).
- ⁸ El PROYECTO PER39 es un proyecto de catalogación, restauración, recuperación y trabajo arqueológico promovido por la UNESCO y la oficina patrimonial del gobierno peruano que funcionó entre 1975 y 1980 en la ciudad del Cuzco y sus poblaciones cercanas.
- ⁹ José de Mesa (La Paz, 1925-2010). Arquitecto e investigador boliviano, una de las principales personalidades de la historia del arte iberoamericana.
- ¹⁰ Disponible en: <https://bcn.gob.ar/cedodal>. [Fecha de acceso: 11/05/2024].
- ¹¹ VIÑUALES, Graciela. *El Colegio de san Bernardo del Cuzco*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, 1979.
- ¹² VIÑUALES, Graciela. *Restauración de arquitecturas de tierra*. Buenos Aires: Cedodal, 2009.
- ¹³ VIÑUALES, Graciela, GUTIÉRREZ, Ramón, MAEDER, Ernesto J.A. y Alberto R. Nicolini. *Iberoamérica Siglos XVI-XVIII: Tradiciones, utopías y novedad cristiana*. Madrid: Editorial Encuentro, 1992.
- ¹⁴ GUTIÉRREZ, Ramón y VIÑUALES, Graciela. *El destello de las luces: nuevas miradas a la arquitectura americana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023.
- ¹⁵ Alois Riegl (Linz, 1858-1905). Historiador del arte austrohúngaro destaca por ser una de las figuras de la escuela formalista.

ESTHER CRUCES,
ESPAÑA ES UNA POTENCIA ARCHIVÍSTICA
Sevilla, junio de 2024

Antonio Yélamo Crespillo



364

ESTHER CRUCES, ESPAÑA ES UNA POTENCIA ARCHIVÍSTICA

Antonio Yélamo (AY)
Director Cadena Ser en Andalucía

Esther Cruces (EC)
Directora del Archivo General de Indias de Sevilla

Esther Cruces Blanco cumple ya su tercer año como directora del Archivo General de Indias de Sevilla, declarado por la Unesco, junto a la Catedral y el Alcázar, como Patrimonio de la Humanidad. Funcionaria de carrera del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios del Estado, esta malagueña, ha desplegado una intensa actividad, sin que la pandemia del COVID ni cualquier otra circunstancia le impidiera marcar su impronta personal en favor de un mayor conocimiento de tan importante centro, tanto de cara al público en general, como al científico y el universitario, en particular. Un intenso trabajo que ya tiene su recompensa. Se ha convertido en una figura imprescindible en cualquier acontecimiento que se desarrolle en la capital andaluza que tenga que ver con su ámbito, una intensa labor que, incluso, trasciende más allá de nuestras fronteras. Recientemente, el Gobierno de Francia le otorgaba el ingreso en la Orden de las Artes y de las Letras, la máxima distinción del Ministerio de Cultura galo, por su amplia trayectoria.

AY: Nombrada directora en febrero de 2021 del Archivo de Indias, más de tres años ya de gestión, por tanto, al frente de este importantísimo centro. ¿Qué balance puede hacer ya del mismo?

EC: Pues sí, llevo tres años, que a veces se me hace muy corto, quizá porque el día a día de una

institución archivística como esta es frenética, no solamente para mí como directora, sino para todo el equipo de distintos profesionales que ahí trabajamos. ¿Por qué? Pues esto también puede ser parte del balance que me indicas, porque el Archivo General de Indias obviamente es un archivo, pero también tiene un reconocimiento internacional. De manera que quien visita Sevilla o incluso España, demanda conocer el archivo y eso es satisfactorio, obviamente, pero también es un esfuerzo más del trabajo cotidiano. En estos tres años he procurado lo que ha sido siempre mi trabajo en todos aquellos archivos que he dirigido y en los que he trabajado: mantener una tradición archivística que es importantísima en España. Pero, igualmente, a lo largo de los años he procurado innovar todo lo que se pueda, porque así lo demanda la ciudadanía y las propias perspectivas del trabajo en los archivos y, por supuesto, de alguna manera también como lo llevo haciendo toda mi vida, procurando acercar el Archivo General de Indias a la sociedad en general.

AY: Ha hablado de innovar en materia archivística ¿Dónde se ha aplicado dicha innovación?

EC: La innovación es consustancial a los propios archivos y a la producción de los documentos. Estamos hablando de la evolución de los sopor-



Fig. 1. Esther Cruces en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.

tes, de las técnicas de escritura y de la transmisión de la información desde hace muchos siglos atrás. Hoy la innovación en este Archivo está propiciada por el Ministerio de Cultura, por normas internacionales; la innovación en el ámbito de los archivos está relacionada con cómo se tramitan acciones y mejoras, cómo se transmite la información y la aplicación de todo lo relacionado con la digitalización, incluso también de la administración electrónica. Y eso es una exigencia, un requisito, pero, además, un convencimiento.

AY: ¿Qué le llamó la atención cuando, tras su nombramiento, llega al propio Archivo de Indias?

EC: Yo conocía bien el archivo, desde aquellos momentos en los que preparé las oposiciones al Cuerpo de Archiveros pues tuve la suerte de recibir orientación de Doña Rosario Parra, entonces

la directora del Archivo General de Indias; pero además porque desde el año 2005, en el que se creó el Patronato del Archivo General de Indias, he sido vocal de éste a propuesta de la Junta de Andalucía, de manera que los temas no me eran ajenos. Además, tengo la satisfacción de conocer a varios de los directores anteriores y mantener una relación muy positiva con estos grandes profesionales, sin duda una referencia a seguir. La peculiaridad quizá, y lo más sorprendente, es que llegué al Archivo cuando la pandemia y las restricciones impuestas aún estaban vigentes. Fue difícil gestionar un equipo que aún tenía que permanecer en sus domicilios teletrabajando, momentos difíciles sin duda, que ya había conocido en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, desde donde procedía. Circunstancias complicadas que todos vivimos, que con el paso del tiempo estamos reconociendo en nuestras vidas. Eso fue algo que nunca en mi vida pude pensar, imagino que, como cualquier

ciudadano, una situación distópica que tuvimos que abordar. Pero así y todo salimos adelante, como en tantas otras organizaciones públicas y privadas. Asimismo, conocía una parte del buen equipo de trabajo, y hablo de archiveros y de archiveras, pero, también, del personal de mantenimiento, de seguridad, de administración, porque los archivos —cualquier institución—, y especialmente el Archivo General de Indias, con dos edificios que mantener, cuidar y vigilar tienen que ser así de interdisciplinares.

AY: Hablamos de una labor en un archivo que puede llegar a tener más de 43. 000 legajos.

EC: Nosotros, los archiveros, hablamos en metros lineales y en kilómetros. Por lo tanto, ese es nuestro módulo para muchas acciones, incluso para saber en qué estanterías tenemos que ubicar la documentación, así que, el número de legajos o el número de unidades de instalación puede variar siempre, porque se reestructura la documentación y porque hay nuevos ingresos.

AY: Y en ese sentido, ¿podemos dar datos específicos de kilómetros y metros?

EC: Se puede porque los hay, hay información pública sobre ello, se acerca el Archivo General de Indias a los 9 km de documentos.

AY: ¿Y qué lectura se puede hacer del mismo?

EC: La historiografía ha ido avanzando, también, desde que el Archivo General de Indias se creó a finales del siglo XVIII; además, y entre otras cosas, para facilitar la investigación histórica. Dicho con palabras actuales, hoy en día la documentación del Archivo se utiliza por especialistas, y no solamente por historiadores. El mundo de la investigación científica que se acerca a los archivos en general y a este también, es un mundo variado, desde la historia del arte, la historia de las instituciones, historia del Derecho, de la Jurisprudencia, pero igualmente, por ejemplo, desde la biología, la botánica, el estudio del Clima. Precisamente, nada más llegar al Archivo, en ese avance que yo decía de romper



Fig. 2. Esther Cruces en el Archivo Histórico Provincial de Málaga con los asistentes a un congreso organizado por el mismo Archivo.



Fig. 3. Exposición en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.

con periodo en el que estuvimos enclaustrados, tuvo lugar el desarrollo de un curso organizado por la Universidad Menéndez Pelayo, con sede en Sevilla, sobre historia del Clima. Lo pudimos abordar con todas las precauciones que la norma exigía, y científicos de muy variadas especialidades mostraron las diversas investigaciones sobre el clima a través de la documentación de los archivos. O sea, que las perspectivas de trabajo en este Archivo –como en cualquier otra institución archivística– son siempre según se interroge al documento. Las respuestas que da un documento son aquellas que surgen de lo que se les pregunta, por lo tanto, desde todo el ámbito científico partirá la indagación, la investigación y con ello el uso de las fuentes primarias de información que, en el caso de los archivos, son los documentos que se custodian en los mismos.

“...si no custodiamos bien no se podrá conocer y usar el patrimonio documental...”

AY: Todo ello, desde luego, dependerá de la situación en general en la que se encuentre ese material por lo que la labor de conservación y de restauración resultará primordial.

EC: Cualquier archivo y el Archivo General de Indias también, tiene como sus primeras funciones la custodia y la conservación, es decir, si no guarda-

mos, conservamos, si no custodiamos bien el patrimonio documental, no se podrá usar, no se podrá conocer. Además, la conservación es primero preventiva, es decir, vamos a cuidar adecuadamente la documentación para que no haya que curarla. No obstante, en el Archivo General de Indias desde hace tiempo existe un importante Departamento de Conservación, que se va ampliando y reforzando, con un taller de restauración donde el día a día es curar aquellos documentos que a lo largo del tiempo han sufrido un deterioro. Debemos recordar, y esto a veces se entiende mal y no gusta, que lo primero es conservar para proseguir con la transmisión de los documentos de generación en generación. La necesidad, la inmediatez del uso de los documentos a veces es contraria a su conservación, yo lo entiendo además desde mi vertiente, a veces, de usuaria de los archivos. Los documentos custodiados en los archivos fueron producidos por oficinas públicas y privadas, en las que no existían medidas para su conservación, el documento se produce para la inmediatez de un negocio; el concepto de patrimonio histórico y de fuentes para la investigación surgirá más tarde. Y a esto no es ajeno muchos de los documentos que se conservan en el Archivo General de Indias, que se producían en oficinas de administración española en diversos espacios geográficos, con diversos factores climáticos, largos viajes transatlánticos, todo lo cual degrada el documento, el mal que mucha documentación pueda tener hoy procede, incluso, del propio momento de su expedición. Así que el día a día de la conservación, tanto preventiva como de intervención, que es la restauración, es una tarea importantísima en el Archivo General de Indias. Hoy nos ayuda, además, otro factor que favorece tanto la conservación como la investigación, que es la digitalización. Se digitaliza, sobre todo, para conservar bien, porque aquello que se digitaliza se protege, y a la vez permite facilitar documentos ampliamente.

AY: ¿Y ese proceso continúa?

EC: Sí, claro, es parte del trabajo cotidiano.

AY: Hace años hubo un programa estrella de IBM España y La Fundación Ramón Areces, de El Corte Inglés, que fue con el que comenzó a informatizarse prácticamente una parte considerable de lo archivado. ¿Siguen participando las entidades privadas en ese mecenazgo?

EC: Sí, pero ojalá hubiera más entidades que se comprometieran en este tipo de acciones. Recuerdo aquel proyecto que fue pionero en todo el mundo, lo evoco con emoción. Estuve en la presentación que se hizo del mismo en el Archivo, yo entonces era directora del Archivo Histórico Provincial de Córdoba, pero el entonces Ministro de Cultura, Javier Solana, tuvo a bien invitar a los algunos archiveros, junto con otras autoridades, para que conociéramos aquel proyecto singular, novedoso; fue el resultado de la conjunción del trabajo de la Administración Pública –el Ministerio de Cultura- IBM España y la Fundación Ramón Areces. Y esa unión de fuerzas creo que fue ejemplar, pero, sobre todo, tanto el resultado como el modelo de trabajo quedó como un precedente excepcional; fue conocido en todo el mundo y fue un paso importante para el Archivo General de Indias. Una vez más este Archivo fue pionero. Lo decíamos antes, la innovación, la tecnología cambia, se modifica a pasos agigantados a lo largo del tiempo, pero los archivos siempre están ahí, se adaptan. Sí, claro, ahí están siempre las posibilidades del mecenazgo. De hecho, el Archivo desarrolla en la actualidad un proyecto para la digitalización de parte de la documentación de la Sección de Filipinas que es fruto de un convenio de mecenazgo suscrito con el Ministerio de Cultura. Y eso es ejemplar, ojalá hubiera más empresas, entidades privadas que se animaran a estas cuestiones.

AY: Una sección, la de Filipinas y posesiones asiáticas, que tienen la singularidad o la dificultad añadida de que el papel es de otra naturaleza y que presentan más dificultades para su conservación.



Fig. 4. Esther Cruces siempre entre kilómetros de documentos.

369

EC: Pues sí, es cierto. De hecho, eso es un tema que se ha estudiado a lo largo del tiempo y que ahora todavía estamos analizando. Se trata de un problema para la conservación definitiva, por lo tanto, este proyecto de digitalización, como indicabas, es precisamente para preservar y para dar a conocer muchísimos documentos que estarán a disposición de quien los necesite tanto para un amplio mundo científico español, americano, europeo y, por supuesto, asiático, como por cualquiera que sienta interés.

AY: Quiere decir, por tanto, que no hace falta, que físicamente, aquel que lo quiera consultar, tenga que acudir a la sede del archivo, sino que hay ya mucho material que está colgado en la red, en la página web del propio archivo y que se puede trabajar sobre él.

EC: Claro, cada vez más los archivos de todo tipo y clase, de todo sistema y red, aportan información



Fig. 5. Actividades en el Archivo General de Indias de Sevilla.

y los propios documentos digitalizados a través de diversas herramientas de acceso en la web; en el caso de los archivos estatales la plataforma de difusión que es el Portal de Archivos Españoles; un instrumento, una herramienta muy alabada y que se alimenta constantemente. Ahora bien, yo estimo que los investigadores, los científicos de cualquier especialidad no se han de limitar a ver aquello que está en la web solamente porque los fondos no están completos. Las hipótesis y las tesis sólidas requieren, en algún momento, consultar los archivos. No obstante, por supuesto que estos sistemas de reproducción y de difusión facilitan enormemente la investigación científica entre otras cuestiones porque la estancia en una ciudad, sede de un archivo, dentro y fuera de España cuesta mucho dinero y mucho tiempo.

AY: Por cierto, vendrán estudiosos de todo el mundo al archivo ¿de dónde procede la mayoría?

EC: Los archivos españoles reciben usuarios procedentes de todas las universidades y centros de investigación españoles y de fuera de nuestras fronteras; y, desde luego, para el Archivo General de

Indias también lo es; no sólo del continente americano, también de universidades de Europa con grandes áreas de americanistas. Y por supuesto, cada vez más, la investigación promovida y surgida en el ámbito asiático, no olvidemos el vínculo entre el mundo asiático y la documentación del Archivo mediante los vínculos administrativos y documentales en torno al Virreinato de Nueva España y la gobernación de Filipinas, por ejemplo.

AY: Parece que es una faceta que no está debidamente tratada o conocida.

EC: Desde el punto de vista de la investigación sí es clara y meridiana, pero, quizá, la ciudadanía lo conoce menos. El propio nombre de Archivo General de Indias tal vez condiciona su conocimiento, se asocia a América, pero el concepto “Indias” es más amplio tanto para los organismos e instituciones de la Administración como para la historiografía, por lo que siempre debemos acordarnos de Filipinas y de otras islas del Pacífico vinculadas a España hasta la firma del Tratado de París (1898) que puso fin a la guerra hispano-estadounidense.

AY: A propósito de esta zona, tengo entendido que hay un documento proveniente de China muy especial y que es muy apreciado. ¿De qué se trata?

EC: Sí, es un mapa topográfico de una parte de China, de 1574; que se conserva en el Archivo General de Indias debido a las relaciones entre las autoridades de la monarquía hispánica con sede en Filipinas y todo el entorno político y administrativo del Pacífico. Estos oficiales de la corona informaban, transmitían conocimiento, datos y documentos. Es un documento apreciado, se representan ciudades, accidentes geográficos, vías de comunicación, que informan sobre un momento histórico determinado de la actual República de China de la época Ming.

AY: Una pieza, un mapa, muy valioso en ese sentido, ¿no?

EC: Sí, tanto por lo que informa como por el valor simbólico que puede tener.

“...pertenezco a una generación empeñada en dar a conocer los archivos...”

AY: Hemos hablado de la conservación, de la tarea de organizar y de estudiar. Vamos a esa labor tan importante como es la difusión, tarea

en la que usted, desde luego, se ha empeñado muchísimo ¿Qué destacaría de esa labor de difusión?

EC: Desde que empecé a trabajar como archivera ya hace muchos años, en un momento todavía difícil, estoy hablando del año 1983, los archivos tenían una carga negativa por todo lo que había sido un periodo donde la información y los documentos podían tener incluso un valor peligroso. Estamos hablando de archivos relacionados con la represión, estoy hablando de la documentación relacionada con el orden público, documentos de juzgados especiales, en fin, incluso la documentación que a mí me tocó recoger en su momento, la producida por los organismos extinguidos del Movimiento Nacional, que transferí tanto al Archivo Histórico Provincial de Córdoba, como posteriormente al Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Documentos y archivos con una carga negativa, la ciudadanía no tenía acceso, documentación arrinconada, en algunos casos ocultada, recordar aquellos momentos me inquieta, pero se consiguió. Conocer y difundir el contenido de los archivos más allá del mundo de la investigación, fue un cometido con el cual prosigo. Yo creo que yo soy de una generación donde nos empeñamos en que los archivos fue-



Fig. 6. Esther Cruces impartiendo una visita guiada en el Archivo General de Indias de Sevilla.



Fig. 7. Esther Cruces en el Archivo Nacional de Argelia.

ran conocidos y entendidos, tuvimos presente el trabajo que pudieron desempeñar los compañeros que nos precedieron y con ello he continuado toda mi vida, lo cual que me ha costado más de un disgusto ¿eh?, también hay que decirlo. Aquí, en el Archivo General de Indias, tomo el testigo de quienes me han precedido en la dirección, con otros matices, adaptándonos a las nuevas herramientas de la difusión: redes sociales, páginas web. Sin olvidar la dedicación y desarrollo de exposiciones temporales, procurando la colaboración con otras entidades, lo cual también es importante. Creo que lo debemos hacer, proseguir con este empeño ya largo de mostrar documentos porque el Archivo General de Indias, que es algo que se desconoce, es visitado por una media de 30.000 personas al mes a veces hasta 40.000. Por lo tanto, hay que explicar el archivo, su contenido, su historia; por eso igualmente estamos trabajando en su musealización.

AY: Ha mencionado el ámbito académico, los estudiosos, los profesores, los investigadores, ¿cómo es la relación del archivo con el estamento universitario?

EC: En primer lugar, son vocales natos del Patronato del Archivo General de Indias los rectores de la Universidad de Sevilla y de la Universidad

Pablo de Olavide, por lo tanto, hay una conexión institucional; luego, en ambos casos, la relación con los responsables administrativos de las estructuras universitarias, así como con el profesorado creo que es fundamental, colaboramos permanentemente en muchas tareas, organización de congresos, eventos, exposiciones. Lo mismo acaece con las demás Universidades andaluzas también atendiendo aspectos especializados en relación con los archivos, la conservación del patrimonio, la colaboración en la formación, etc. Sin olvidar la presencia en la sala de consultas del Archivo de quienes allí se acercan para llevar a cabo sus investigaciones, sin olvidar las demandas de información mediante medios no presenciales. Una relación de armonía y de colaboración.

AY: A propósito de ello ya he escuchado más de una voz que viene a decir que el *americanismo* como tal disciplina está de capa caída, que no tiene el vigor de años anteriores. ¿Es cierto eso?

EC: No lo creo, lo que puede haber es una crítica sobre el hecho de que los departamentos de Historia de América puedan estar desapareciendo con tal denominación. Pero eso no quiere decir que no haya americanistas. El cambio de denominación de los departamentos universitarios depende de las organizaciones de cada centro, de cada facultad, donde los departamentos se llaman de forma muy diversa y se unen las áreas de conocimiento de manera diferente. Cada universidad es un mundo, pero ciertamente, sí pudiera ser un poco triste que en las universidades no existan evidencias claras sobre la Historia de América o similar. No obstante, eso no quiere decir que no haya investigadores, profesorado y alumnado tratando estas materias desde muchos puntos de vista y del conocimiento. Esta revista, Quiroga, puede ser un ejemplo de ello.

AY: Precisamente, en este contexto, también, hay otro elemento que incide de lleno en la imagen que se pueda tener del Archivo de Indias.



Fig. 8. Vista a la fachada del Archivo General de Indias de Sevilla.

Estamos ahora en pleno proceso, podemos decir, de revisionismo histórico sobre la visión que se tiene de América. ¿Eso le afecta de alguna manera al día a día del Archivo o repercute en su labor? ¿Ha tenido alguna incidencia?

EC: No lo creo. Como estuvimos hablando al principio, los archivos son responsables de la custodia, de la conservación, de proseguir en las tareas de descripción, de dar a conocer, de facilitar la información para todo tipo de público. Por lo tanto, las corrientes históricas, la historiografía, ese revisionismo, la palabra que usted emplea, son constantes a lo largo de la Historia. En los archivos pueden afectar las tendencias historiográficas por el uso de una documentación en concreto, por un periodo cronológico que es objeto de estudio; a veces, en un momento determinado prima la biografía, en otro la historia social o la historia económica y para todo ello siempre ha habido y hay grandes especialistas. El planteamiento de la Historia, las preguntas que se le haga, la revisión de lo dicho por anteriores científicos no afecta en el día a día como responsables del patrimonio documental ni como archiveros y archiveras. Otra cosa es que, a veces, sorprendan algunas afirmaciones, pero yo soy archivera, son otros profesionales los que han de interpretar, someter el documento a la crítica histórica.

AY: Lo cierto, y verdad, es que se trata de un Archivo que suscita muchísimo interés. Usted recibe a autoridades y mandatarios internacionales ¿Qué le dicen? ¿Qué confiesan cuando ven el archivo y ven los documentos y ven el valor que hay ahí encerrado entre sus paredes?

EC: El Archivo General de Indias tiene una larga tradición en recibir este tipo de visitas, y no cabe duda de que 1992 fue un año especial para ello; visitantes siempre bien recibidos por quien deba asumir esta responsabilidad. La mera petición de visitar el Archivo me llena de emoción; que personas ocupadísimas, con grandes responsabilidades, a veces de Estado, quieran visitar un archivo, —éste o cualesquiera— pues como archivera me resulta muy satisfactorio. Suelen ser personas que conocen someramente el Archivo de Indias, pero que quieren saber más. La potencia del propio edificio, que como bien sabemos es anterior al Archivo General de Indias, pues es un inmueble de la segunda mitad del siglo XVI, ya impresiona y siempre hay una reacción de admiración; siempre surge el ¡oh!, la admiración y eso también me satisface; porque es un reconocimiento al Archivo de Indias, a una labor de años, a un respeto por la cultura, por el patrimonio histórico..., a la historia y a la producción de documentos. No cabe duda de que la arquitectura está lanzando unos mensajes y unos significados, que todo visitante percibe.

AY: A propósito de este capítulo de las visitas, una de las más recientes fue la de Hillary Clinton. ¿Le sorprendió el interés por el archivo y qué le trasladó que pueda desvelar?

EC: En estas visitas yo siempre suelo ser, debo ser, discreta y lo soy, pero una parte de los medios de comunicación informan de visitas como la que me indica. Bueno, además en este caso, parto de una curiosidad y es que yo ya atendí otra visita de la señora Clinton, en ese momento con su esposo, el presidente de Estados Unidos y del Rey Juan Carlos, Doña Sofía a

la Alhambra, en la hermosa ciudad de Granada. Con lo cual nosotras mismas nos sorprendimos de los bucles que da la historia. En ambos casos eran visitas privadas, dentro de la privacidad que ello pueda tener. La visita al Archivo General de Indias estuvo motivada por conocer esta institución que es bien conocida, aunque parezca que no, también en Estados Unidos y una documentación que es necesaria para conocer una historia común.

AY: Y documentación muy precisa y concreta realmente significativa.

EC: Pues sí, claro. Se ha de recordar que una gran parte de los Estados Unidos actuales de una manera u otra fueron administrados por el Virreinato de Nueva España, lo cual en algunos momentos causa sorpresa, sí.

“...poderío archivístico de España...”

AY: ¿Qué mensaje se traslada de España con ese poderío archivístico?

EC: España es una potencia archivística. No solamente en la actualidad, sino desde siglos atrás. España en los organismos internacionales siempre ha tenido una voz. La archivística española ha sentado modelos. ¿Y por qué? porque hay una tradición longeva detrás. Don José de la Peña, uno de los directores del Archivo General de Indias, que además había trabajado como archivero en el Archivo General de Simancas, lo expresó muy bien: el Archivo General de Indias es parte de la tradición archivística de la Corona de Aragón y de la Corona de Castilla. Estas coronas, estos reinos que integran luego España, sustentaron su gestión en la producción de documentos, dentro de una tradición latina, basada en el Derecho Romano. Todo se documentaba, todo. No solamente los oficiales de la corona, también los individuos: escribo, pido, reclamo, recuerdo, informo, mando una carta, la vuelvo a pedir y todo con una organización

que nos permite conocer cómo se produjo y se recibió. Pero sí, este proceder llama la atención, pero no solamente para el Archivo General de Indias, sino para otros archivos españoles, incluso esos archivos en la cercanía de las ciudades, los archivos municipales, que conservan la documentación desde que se fue constituido el concejo, la ciudad, el municipio.

AY: ¿Haría falta una ley o una norma que potencie esa faceta de los archivos, que los cuide más, que le dé más recursos, más técnicos?

EC: Normativa hay tanto aquella de la Administración General del Estado como la aprobada por las Comunidades Autónomas, lo que pasa es que no parece que exista mucha voluntad de cumplimiento. Por ejemplo, estamos hablando de archivos municipales, de la administración local, su normativa tiene regulada la materia de los archivos; en el caso de Andalucía hay una ley de Documentos, Archivos y Patrimonio Documental que está clarísima. Toda norma es mejorable, pero existe. Ahora bien, sabemos que, si hay que reducir presupuesto de algo en cualquier momento de crisis y por desgracia las crisis son cíclicas, se reduce el destinado a Cultura. Y como los archivos, que eso es cuestionable, siempre están dentro de la materia cultural, pues la merma siempre estará ahí. Nadie protesta, yo no he visto, protestas, excepto la de los archiveros y archiveras. Es el gran dilema ¿presupuesto para Cultura o para reforzar la Sanidad?, el silencio por respuesta. Esto es una lacra, nunca hay dinero suficiente para el tema del patrimonio documental en general ni para los archivos. Y eso, miremos a la administración que sea y en el nivel que sea, salvo honrosísimas excepciones, genera perjuicios, porque los archivos también son instituciones y unidades administrativas donde la ciudadanía puede y debe ejercer determinados derechos.

AY: Y luego está el continente. El edificio, el aspecto tanto exterior como interno es extraor-

dinario. Parece que no hay problemas fundamentales, aunque se afronta una tarea de mantenimiento ineludible. ¿En qué situación se encuentra ahora?

EC: El Archivo General de Indias está conformado por dos edificios históricos. No debemos olvidar que la Casa Lonja, es el que tiene la mayor potencia, además en mitad de la avenida de la Constitución en Sevilla, y al lado de la Catedral y del Alcázar, pero también está el edificio de la antigua cilla del Cabildo Catedralicio. Eso supone un mantenimiento constante, para lo cual tenemos el archivo cuenta con especialistas, con recursos presupuestarios. Yo siempre hago el parangón, si en casa gotea un grifo y no se llama enseguida al fontanero, tienes un gran problema, pues esto es igual. El día a día en relación con el mantenimiento de los inmuebles, de las instalaciones, es una atención que no podemos obviar.

AY: Por último, las instituciones son también las personas. Y hay una cosa más que evidente, que la figura en sí del Archivo se defiende mucho en la calle en todo tipo de instancias, foros y ahí se destaca su persona, su presencia constante y permanente en la propia ciudad, en la

propia vida social e institucional. Está claro que forma parte también de su visión de las cosas, de implicar a la propia sociedad en la institución que usted representa.

EC: Pues eso también lo aprendí muy jovencita y creo que es así y lo hago con mucho gusto, lo cual no quiere decir que no sea un esfuerzo. Porque después de una larga jornada laboral los actos a los que se asiste son ya tardíos, pero pienso que es fundamental, porque la participación de la directora del Archivo de Indias significa la mención a esta institución, evocar la existencia de éste y de otros archivos, y desde luego se solventan preguntas, considero que es otra manera de difundir y también de crear alianzas. No cabe duda, por lo tanto, que eso es un compromiso más que siempre he tenido a lo largo de mi vida. Durante doce años fui directora del Archivo Histórico Provincial de Málaga y acudí allí donde la institución era invitada, lo hice y era todavía más complicado porque esta presencia se extendía a los 101 municipios de la provincia. Y por supuesto, aquí lo sigo haciendo y, efectivamente, creo que es positivo para la institución, no tanto para su directora, que puede acabar más cansada.