



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



INSTITUTO DE  
ALTOS ESTUDIOS  
SOCIALES

**El “Fileteado Porteño” en clave antropológica: transmisión, proclamación patrimonial y apropiaciones contemporáneas de una práctica polisémica**

**Estudiante:** Manuela Schweitzer

**Directora:** Dra. Lía Quarleri

Tesina para obtener el título de Licenciada en Antropología Social y Cultural

Licenciatura en Antropología Social y Cultural

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales.

Universidad Nacional de San Martín

Abril de 2023

EL “FILETEADO PORTEÑO” EN CLAVE ANTROPOLÓGICA: TRANSMISIÓN,  
PROCLAMACIÓN PATRIMONIAL Y APROPIACIONES CONTEMPORÁNEAS DE UNA  
PRÁCTICA POLISÉMICA

*Manuela*

**Autora:**

**Manuela Schweitzer**



**Directora:** \_\_\_\_\_

**Dra. Lía Renata Quarleri**

**Evaluada:** \_\_\_\_\_

**Dra. Ana Clara Fabaron**

## RESUMEN

En esta tesis expongo los resultados de una investigación etnográfica acerca de la práctica del fileteado porteño, actividad con una impronta y estética particular que actualmente se puede encontrar en objetos, colectivos y comercios, situados a lo largo y ancho de todo el país. Mis objetivos han sido, principalmente, indagar en las particularidades de esta práctica que involucra diferentes composiciones tradicionales, con un origen histórico y técnicas específicas que se vinculan al mismo y a sus adaptaciones. Para ello fue indispensable investigar en dos planos, el etnográfico y el histórico. En relación al primero, la investigación etnográfica se llevó a cabo a través de la asistencia regular a las clases que brinda la Asociación de Fileteadores y que son dictadas por diferentes fileteadores y fileteadoras integrantes de la misma. Entre el año 2020 y 2022, periodo en el que interactué, entrevisté, visité y fotografié a fileteadores y fileteadoras tanto en sus clases de enseñanza, como en sus espacios de trabajo y comercialización. En función del segundo, se buscó indagar en su desarrollo y devenir desde sus inicios, hasta la actualidad. El filete porteño es un oficio devenido en arte y medio de vida que, al ser oriundo de la ciudad de Buenos Aires, se lo incluye dentro del mismo campo semántico que a tango. Sin embargo, para el Filete, existe escasa documentación que notifique su desarrollo, devenir y especificidades. Frente a ello, tuve que recurrir al uso de documentos, leyes y prohibiciones que me permitieran indagar en las valorizaciones coyunturales establecidas en torno al mismo.

Esta investigación parte de la articulación de los registros etnográficos, la perspectiva nativa y las herramientas conceptuales y metodológicas de las ciencias sociales. Parte de una perspectiva antropológica sobre construcción de la memoria y la historia oral, aprendizaje y transmisión, el mundo del trabajo y los oficios, el arte y sus valorizaciones y debates contemporáneos en torno al patrimonio y las categorías de identidad y arte popular. La hipótesis que atraviesa la investigación es la puesta en valor y la legitimidad que buscan dar al Fileteado, a través de la enseñanza en las clases de la Asociación de Fileteadores, se define en el cruce entre historia, tradición, patrimonio e innovación. Asimismo, sostengo que los fileteadores y fileteadoras ejercen la enseñanza de esta práctica a través de la Asociación de Fileteadores como una herramienta personal y colectiva de reivindicación y propagación del filete.

## INDICE GENERAL

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	5
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
Tema de investigación, problema y objetivos.....	6
Estado del Arte.....	8
Marco teórico y conceptual.....	11
Metodología y trabajo de campo.....	15
Estructura de la tesina.....	17
<b>CAPITULO 1: El “fileteado porteño” en perspectiva histórica y contemporánea</b>	
Origen, devenir y facetas de una práctica polisémica.....	18
Procesos de revalorización y resignificación del filete.....	24
La Asociación de Fileteadores y sus actividades.....	28
<b>CAPITULO 2: Transmisión, memoria y enseñanza. Una historia omnipresente, los cambios y el rol de las fileteadoras</b>	
La comunidad fileteadora y las formas de construir memoria.....	32
Enseñar a filetear entre la tradición y la innovación... ..	38
Las mujeres fileteadoras: transformaciones, reconocimiento y coyunturas.....	44
<b>CAPITULO 3: Las proclamaciones patrimoniales y la comunidad fileteadora</b>	
<b>Coyunturas, agencias y acepciones</b>	
Las proclamaciones patrimoniales: contrastes y particularidades.....	50
Una práctica multidimensional: expresión artística, identidad local y arte popular.....	56
La salvaguardia del filete desde la mirada de los fileteadores y las fileteadoras.....	62
<b>REFLEXIONES FINALES</b> .....	69
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b> .....	71

## AGRADECIMIENTOS

Dedico esta tesis a quienes fueron partícipes en mi proceso de investigación de alguna u otra manera. Especialmente a quienes me brindaron apoyo emocional e incentivo en todo momento, a mi familia: mi papá, mi mamá y mi hermano. Una tesina no se escribe sola, alrededor ocurren constelaciones de personas, lugares y sucesos que la hacen posible. Por ello agradezco que las diferentes situaciones fortuitas de la vida me hayan permitido posar mis ojos en el filete porteño para admirarlo. También agradezco que aquellas situaciones fortuitas me hayan topado con mi directora, Lía Quarleri. En este largo, y muchas veces arduo, pero grato proceso, su acompañamiento resultó fundamental para que pudiera encontrar la manera de abordar y desarrollar esta tesis. Por ello y más, agradezco profundamente su compromiso, paciencia y amabilidad a la hora de guiarme durante el transcurso de mi investigación y dedicar su tiempo a realizar delicadas y esclarecedoras correcciones.

Agradezco a Diana Newmeyer, por haberme incentivado desde un principio a realizar esta tesis y ser mi principal puente con la Asociación de Fileteadores, lugar que me abrió sus puertas y me permitió ser estudiante, aprendiz e investigadora de esta grandiosa práctica. Mi acercamiento a la Asociación de Fileteadores me permitió comenzar a vincularme con el mundo circundante al filete y conocer diversas personalidades pertenecientes al mismo. Agradezco a su vicepresidenta, Silvia Dotta. Si bien nuestros encuentros se cuentan con los dedos de una mano, sus palabras y gestos me transmitieron grandes enseñanzas y reflexiones, tanto sobre esta práctica como sobre la vida en general. A Diego Prenollio, presidente de la Asociación, por confiar en mí y abrirse a la hora de responder mis dudas y preguntas. También al letrista y fileteador Adrián Clara, por haber sido mi último maestro y tenerme paciencia con el pincel. Agradezco a la colega María Lucila Rodríguez Celin, por guiarme respecto a bibliografía relacionada al aprendizaje y la enseñanza. Y por, sobre todo, mostrarme posibles futuras formas de ejercer la antropología.

Agradezco a mis amistades por mandarme fotos cada vez que su mirada se topaba con soportes y objetos fileteados dentro del paisaje urbano. Agradezco a mi tío Martín por leerme desde el principio hasta el final, desde mis primeros bosquejos, hasta la última versión. Estoy eternamente agradecida con mis interlocutores, los cuales cedieron su tiempo para debatir y reflexionar juntos, permitiéndome conocer en profundidad el filete porteño y sus múltiples significaciones.

## INTRODUCCIÓN

### **Tema de investigación, problema y objetivos**

Esta tesina se propone indagar en los procesos de transmisión, adaptación y reinterpretación del fileteado porteño, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en 2015, a partir del estudio etnográfico del colectivo de fileteadores y fileteadoras de la “Asociación de Fileteadores”, situada en Buenos Aires, junto a narrativas orales y materiales documentales<sup>1</sup>. Al transitar la vía pública, siempre me llamaron la atención sus imágenes junto a refranes que interpreté como un tipo de arte, con un estilo particular el cual noté, se encontraba con regularidad en colectivos que circulaban por la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Sus colores llamativos, en conjunto con banderas argentinas, flores e incluso frases o refranes captaron mi interés, generando un profundo sentimiento de admiración y maravilla. Consultando a transeúntes, colectiveros y personas dedicadas a las artes plásticas, descubrí este arte callejero característico por su estilo y elementos específicos se enseñaba en diferentes talleres y se presentaba en exposiciones anuales”. Así fue que decidí adentrarme al universo circundante a este arte. Para mi sorpresa, descubrí que, para muchos, sus colores y tipografías coloridas pasaban desapercibidas dentro del paisaje urbano y que unos pocos sabían de qué se trataba. ¿Por qué lo que para mí embellecía notablemente el paisaje urbano a otros les resultaba imperceptible? ¿De dónde había surgido este arte y quienes eran aquellos que lo realizaban? Así fue que, movida por estos interrogantes y por un profundo interés y admiración por el estilo y el encanto del filete porteño, decidí dedicar mi tesis de licenciatura a investigar más sobre él, sobre sus orígenes, sus transformaciones y valorizaciones.

El fileteado, aquí analizado, es un arte pictórico decorativo que se originó, como un oficio, a fines del siglo XIX, en la ciudad de Buenos Aires. En sus comienzos fue utilizado en la decoración de carros tirados por caballos que transportaban y vendían alimentos de consumo diario. Desde entonces, tuvo que transitar a restricciones legislativas y cambios en el espacio urbano que fueron transformando su práctica y condicionando su desarrollo técnico y estético. Para garantizar su continuidad, debió amoldarse a los diferentes tipos de transportes de mercaderías como de pasajeros que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX. Asimismo, según cada época, debió adaptarse a las restricciones establecidas sobre aquellos transportes en relación a la decoración, la técnica y el estilo de fileteado permitido.

---

<sup>1</sup> Desde sus orígenes, en la década de 1890, se lo conoce como “fileteado porteño” por haber surgido en la ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, cada coyuntura del desarrollo histórico de esta práctica diversificaría las técnicas, los soportes, los materiales y las herramientas y abriría nuevos espacios de visibilidad, circulación y consumo. También, generaría nuevas relaciones sociales, como consecuencia de la creación de clases formales de aprendizaje. Las cuales contrastarían, en gran medida, con las antiguas metodologías de enseñanza y transmisión de los oficios sucedidos entre maestros, aprendices y discípulos. Es así como las experiencias de los maestros fileteadores, desde mediados del siglo XX, conformarán una tradición a ser recuperada a través de las actuales generaciones, instaurando un juego entre la misma y las constantes innovaciones de la práctica. Factores como el género, las declaratorias patrimoniales y la diversificación del fileteado, en sus definiciones, materiales, soportes, técnicas y espacios de difusión, y de los fileteadores y fileteadores, en sus edades, formaciones y motivaciones, constituirán ejes centrales de aquellas innovaciones.

Con el fin de comprender este complejo universo, en esta tesis se analizará el origen, las transformaciones y el devenir del fileteado porteño, a partir de entrevistas, historias de vida, narrativa oral y material documental, para dar cuenta tanto de las transformaciones históricas como de las adaptaciones implementadas por quienes continuaron desarrollando esta técnica, en particular desde fines del siglo XX. Interesa mostrar, por un lado, cómo los cambios generados en el espacio urbano, a lo largo del siglo XX, la imposición de nuevas legislaciones y la inclusión del fileteado, dentro de las políticas patrimoniales, diversificaron la actividad y los significados vinculados al mismo. Asimismo, nos proponemos ilustrar de qué forma la tradición del oficio, asociada a los antiguos “maestros fileteadores”, forman parte de la transmisión y enseñanza del arte del fileteado en las clases y talleres dictados por docentes de la Asociación, en la actualidad. En ese sentido, las perspectivas de los entrevistados y entrevistadas sobre la enseñanza informal y formal, los vínculos intergeneracionales y la reconstrucción y sostenimiento de la “memoria” sobre la “historia” y el origen del fileteado, en su pasaje de un oficio particular a un arte enseñado y transmitido por “maestros”, en gran medida por varones, formarán parte de esta tesis.

Al respecto partimos de la hipótesis de que tanto la puesta en valor, a la que hacen referencia quienes lo transmiten, como la legitimidad que buscan dar a la enseñanza, en las clases de la Asociación de Fileteado Porteño, se define en el cruce entre historia, tradición, patrimonio e innovación. Es en el juego entre estos ejes que buscaremos ahondar para mostrar no solo los cambios y las adaptaciones si no la perspectiva de los mismos desde quienes lo enseñan. Para ello, apelaremos a varios registros. Por un lado, a las anécdotas recolectadas en una obra paradigmática “Los Maestros fileteadores”, escrita en 1994, y a las entrevistas realizadas a

Silvia Dotta, Diego Prenollio, Cecilia Calvet, Adrián Clara y Silvana Mattera, como también a las declaraciones patrimoniales. De las entrevistas surgieron cuatro aspectos a tener en cuenta. Por un lado, la perspectiva intergeneracional y las miradas de las mujeres entrevistadas sobre su participación histórica en dicha actividad, ambos aspectos vinculados con la tradición y la innovación. Por otro lado, el rol dado a las narrativas orales, en gran medida por la ausencia de registros materiales, como a la importancia de mantener viva la historia del oficio a partir de una rememoración permanente del mismo en sus espacios de aprendizaje. En tercer lugar, a la importancia de las declaraciones patrimoniales como medida de reconocimiento y legitimación social de dicha expresión cultural. En relación con esto último, se dará cuenta de las repercusiones de las mismas en lo que respecta al universo del filete porteño. Finalmente, las definiciones y significaciones del filete por parte de aquellos que ejercen la práctica en su vida diaria, ya sea como oficio, como arte o como medio de vida, y su característica polisémica.

## **Estado del Arte**

En relación al tema específico de esta investigación, es importante resaltar que existen escasos estudios. Asimismo, la literatura disponible se ha centrado, particularmente, en la dimensión histórica del oficio del fileteado y en los aspectos estéticos del mismo. Entre los estudios focalizados en el fileteado, contamos con el libro “Los Maestros Fileteadores”, escrito por la argentina Esther Barugel y el catalán Nicolas Rubió y publicado en el año 1994, por el Fondo Nacional de las Artes (Barugel y Rubió, 1994). El cual consiste en una exhaustiva investigación sobre el desempeño y circulación del fileteado porteño, en la década de 1950 a 1960<sup>2</sup>. Además, aborda la historia del oficio, desde sus orígenes, a partir de una recopilación de archivos fotográficos y testimonios tomados, en los años 1990, a fileteadores de aquel período<sup>3</sup>. Este libro es la principal fuente bibliográfica sobre el desarrollo de este arte y oficio, ya que recopila testimonios y materiales visuales e históricos de obras fileteadas por emblemáticos maestros fileteadores, sumamente valorados y reconocidos desde ese entonces hasta el día de hoy<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> El libro, dedicado a los maestros fileteadores, proyectó un nuevo valor sobre este oficio que nace y se desarrolla en el seno de las “clases populares”, enlazando la capacidad creativa y el rol de los maestros y los aprendices (Del Mármol Cartaña, 2020).

<sup>3</sup> Los fileteadores entrevistados, para el libro, habían decorado, por ejemplo, carros de los grandes mercados centrales del Abasto, Almagro y de San Fernando - entre otros- en donde se vendían bienes de consumo diario tales como frutas, verduras, leche y carne en vistosos carros tirados por caballos y decorados con filete.

<sup>4</sup> Quienes llevaron a cabo esta investigación y publicación sobre fileteadores reconocidos, además de crear una de las más importantes fuentes bibliográficas, que datan el desarrollo del oficio, organizaron la primera exposición



Poco después, el antropólogo Pablo Norberto Cirio emprendió una investigación sobre el fileteado porteño, tras lo cual elaboró diversos trabajos. En un trabajo publicado, en 1995, Cirio, enfatizó en la ambigüedad clasificatoria del fileteado porteño. Para el autor, no es la cosa u objeto en sí misma, el fileteado, lo que lo define como tal, sino el uso, su proceso de existencia y su relación con la sociedad. Como sus usos y modalidades fueron cambiando a lo largo del tiempo, Cirio postula que para abordarlo y analizarlo hay que tener en cuenta sus transformaciones para redefinirlo cuantas veces sea necesario a fin de comprender más cabalmente su práctica y transformaciones. Asimismo, da cuenta de las complejidades de su estudio, ya que se ha basado por largo tiempo en la transmisión oral del mismo, sin la intervención de la educación formal, entre generaciones de padres a hijos y de maestros a aprendices (Cirio, 1995). A su vez, en su trabajo, “El filete: crítica bibliográfica y definición teórica”, Cirio dio una descripción de los integrantes de este oficio, entre ellos los productores, en general hombres (fileteadores, letristas o dueños del rodado), el estilo (las características compositivas), el discurso (o refrán al que se evoque) y los diversos soportes, que se habrían modificado y ampliado (Cirio, 2003).

Por su parte, el fileteador contemporáneo Alfredo Genovese, en su libro “Manual del Fileteado Porteño” (2011), postula que actualmente, el fileteado porteño debe ser considerado como uno de los símbolos de la “identidad cultural argentina”. Para el autor, esto se debe a que las temáticas frecuentemente “fileteadas” suelen ser retratos de íconos populares como Carlos Gardel, Aníbal Troilo, la Virgen de Luján, como paisajes de campo, o frases y refranes populares que son parte del folklore nacional y porteño. En ese sentido, Genovese apela a una noción de identidad cultural vinculada a ciertos símbolos que representarían lo nacional y lo porteño. Sin embargo, en el fileteado también se encuentran flores y pájaros de todas las formas y colores, dragones alados, gárgolas, sirenas, cuernos de la abundancia, guardas, moños con los colores de la bandera argentina, argentina-española, argentina-italiana, o inclusive compartida con la de algún cuadro de fútbol<sup>5</sup>. Pero, el filete es concebido, para el autor, como un emblema de la ciudad, particularmente, junto al tango, por ejemplo. A los que considera como distintivos de una “identidad porteña” (Genovese, 2011)<sup>6</sup>.

---

de fileteado porteño, el 14 de septiembre de 1970, en la Galería Wildenstein, fecha que luego se instauró como “el día del fileteador”. Consultado en: <https://asociacionfileteadores.com/>

<sup>5</sup> La utilización de banderas de otras nacionalidades puede deberse al supuesto origen del fileteado porteño vinculado a corrientes inmigratorias provenientes de Europa durante el siglo XIX (Barugel y Rubió, 1994).

<sup>6</sup> En la actualidad, los productos fileteados se venden en muchos barrios turísticos como San Telmo, Monserrat o La Boca y se acude, en dichos barrios, a este estilo cuando se desea decorar un comercio o crear ambientes típicos para atraer clientela extranjera

Asimismo, Mariana Bavoleo (2015) analiza el fileteado como “arte popular porteño” y como “expresión netamente urbana”. Desde una mirada socio-semiótica, reflexiona sobre su nacimiento, vida y transformación estilística sobre los márgenes de la comunicación publicitaria, en la década del 2000. La autora analiza cómo el desarrollo de la práctica atravesó diferentes etapas y de qué forma en dichos procesos sucede un pasaje desde los soportes vehiculares tradicionales hacia los medios masivos publicitarios y hacia objetos individuales cotidianos<sup>7</sup>. Según Bavoleo, “como género artístico”, el Fileteado, alude estilística y metafóricamente a aspectos de la “vida popular porteña” y “establece enunciativamente un contrato de lectura” que “excluye a todo aquel que no comparta el saber popular que se enuncia como una verdad preestablecida” (Bavoleo, 2015: 28) Esto, según la autora, se modifica en la década del 2000, en donde el filete se aleja de la utilización metafórica discursiva y se focaliza en hiperbolizar los motivos decorativos, en donde a lo artístico se suma la función comercial y publicitaria (Bavoleo, 2015)<sup>8</sup>.

A su vez, en la obra “La postulación del filete porteño a la lista representativa de patrimonio cultural inmaterial de UNESCO: una experiencia de participación comunitaria”, un grupo de antropólogas, integrado por Mercedes González Bracco, Patricia Salatino, Liliana Mazettelle y Nélica Barber, reflexiona sobre el proceso participativo de postulación del Fileteado Porteño como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, ante la UNESCO. Dicha postulación estuvo coordinada por un equipo interdisciplinario de la Dirección General de Patrimonio junto al Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. La Convención de 2003, diferenciándose de las anteriores, puso énfasis en las prácticas y saberes que los grupos recrean colectivamente y reconocen como “parte integrante de su patrimonio cultural”<sup>9</sup>. Las autoras, en la publicación mencionada, describen cómo se crearon dos listas para que los Estados parte soliciten la inscripción de sus elementos patrimoniales, una de Salvaguardia Urgente y otra Representativa, lista a la que aplicó en el caso del Fileteado Porteño<sup>10</sup>. Para ello,

---

<sup>7</sup> La autora da cuenta que los motivos decorativos se relacionan con los primeros vehículos de tracción a sangre, como expresión sociocultural a nivel visual y discursivo, se limita tras el surgimiento de otros transportes (colectivos y camiones) por prohibiciones normativas y finalmente se reinventa en el pasaje a nuevos soportes (Bavoleo, 2015).

<sup>8</sup> Los motivos decorativos se pueden observar en campañas publicitarias de Much Music, Pepsi, Coca Cola, Galerías Pacifico y en vidrieras y fachadas de negocios situados en La Boca, Almagro, San Telmo.

<sup>9</sup> Fundamentalmente como resultado de la mayor representatividad que obtuvieron países asiáticos, cuyo patrimonio cultural no se adecuaba a los criterios de selección y valoración de la Convención del Patrimonio Mundial, anterior (1972). Es en el marco de un proceso de ampliación semántica y operativa del concepto de patrimonio, en el año 2003, la UNESCO adopta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

<sup>10</sup> Para el caso de Argentina en el año 2011, el Tango era el único elemento que tenía en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO.

se realizaron entrevistas a fileteadores y fileteadoras, alumnos, clientes y miembros de la comunidad con el fin de recoger sentidos, valores y perspectivas sobre la práctica. Se desarrollaron intensas discusiones en torno a la catalogación del filete como una técnica, un arte, un lenguaje plástico o un oficio. Muchos sugerían la imposibilidad de definirlo unívocamente por tratarse de un sentimiento, entre otras cosas (González Bracco, et.al., 2015).

Por su parte, Camila Del Marmol Cartañá (2020), en un estudio reciente titulado “Un tango pintado a pincel”, reflexiona sobre las implicancias y las repercusiones políticas de la participación en la producción de candidaturas para la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco. Su interés radica en analizar las dinámicas insertas en las prácticas de participación en dichas listas y las políticas gubernamentales en relación con sus repercusiones sociales. Para ello se centra en el caso del filete porteño y en la postulación que se realizó, en el año 2014, en Buenos Aires y que fue inscripta en la Lista Representativa, en el año 2015, en diálogo con el camino de investigación de las autoras anteriormente mencionadas. Si bien la autora afirma que las políticas patrimoniales muchas veces no incluyen derechos y protecciones ampliamente reclamados por los sujetos y los grupos como son la propiedad intelectual, en el caso del filete la Dirección de Patrimonio coincidió en gran parte con los intereses planteados desde la Asociación de Fileteadores, revirtiendo el olvido al que el filete había sido históricamente relegado (Del Mármol Cartañá, 2020: 6).

### **Marco Teórico y conceptual**

A partir de la experiencia e historia de la enseñanza del Filete, me interesa destacar las investigaciones que abordan los conocimientos vinculados a lo práctico en un abanico de situaciones informales y no dispuestas dentro de las lógicas de una institución educativa formal. Dichos procesos suponen la incorporación paulatina, a través de la experimentación y la experiencia (Lave y Wenger, 1991 y Sautchuk, 2015). Lave y Wenger (1991) sostienen que el aprendizaje es un proceso de participación en comunidades de práctica -participación que al principio es legítimamente periférica pero que aumenta gradualmente en compromiso y complejidad. El concepto de aprendizaje situado a partir de la participación periférica legítima en una comunidad de práctica, permite reconocer que se aprende a través del hacer, que el conocimiento proviene de la acción y reflexión en procesos contextualmente situados. Así, la mirada puesta en la dimensión práctica del aprendizaje, permite contemplar que hay cierta posibilidad de invención de conocimiento nuevo en estos procesos. En sintonía con los planteos previos, Rogoff et. al. (1993) se centran en los aprendizajes que se producen a través del

involucramiento informal y la participación en actividades cotidianas compartidas, donde la atención aguda, la observación y la escucha intencionales ocupan un lugar central.

Por otra parte, desde el campo de la antropología de la educación se ha hecho hincapié en la noción de experiencias formativas para destacar la relevancia de los procesos educativos en los contextos familiares y comunitarios (informales), diferenciándolos de aquellos que ocurren dentro de la institución escolar (formales). Estos trabajos destacan que las formas de conocimiento instaladas y legitimadas como “formales” no son las únicas posibles (Rockwell, 2009). En este sentido, el concepto de experiencias formativas permite aprehender el entramado de relaciones y prácticas cotidianas en las que los sujetos se involucran activamente y que configuran tanto las posibilidades como las limitaciones de sus apropiaciones (Achilli, 2005).

En esta línea de pensar la diversidad de los procesos de aprendizaje de ciertas prácticas, técnicas u oficios, Denis Chevallier e Isaac Chiva (1996) plantean la idea de que saber hacer y poder transmitir implican tener en cuenta las modalidades psicológicas, sociales y culturales de ese saber particular como en los patrones de sucesión. Estos consisten en un sistema de valores, códigos sociales y modos de representación que actúan en la transmisión de una profesión u oficio y que determinan un conjunto de prescripciones sociales, que son sobre todo prescripciones acerca de los métodos de apropiación social del conocimiento. La promulgación de los oficios y conocimientos técnicos implica la conservación de un conjunto de prácticas sociales vinculadas a su ejercicio y es pues imperativo comprender plenamente las condiciones históricas y sociales, económicas y culturales de su transmisión y preservación.

Finalmente, en relación a los procesos de aprendizaje de una práctica cultural el trabajo de la antropóloga María Julia Carozzi en “Aquí se baila el tango” (2015) conforma un importante referente para esta tesis. En espejo con los cambios vividos por el Fileteado podemos recuperar los procesos locales que acompañaron el crecimiento del baile desde el advenimiento de la democracia, recorriendo los conflictos en torno a los estilos de baile, la legitimidad para poder transmitirlo, los lugares para practicarlo y los cruces intergeneracionales que se produjeron con la llegada de nuevos bailarines al circuito de milongas. Asimismo, el rol que ocupan en la reproducción y transformación de saberes el género y edad. Por todo ello, éste estudio etnográfico constituye un ejemplo e inspiración para el desarrollo de la presente tesina al abarcar ejes de análisis similares como son la transmisión y aprendizaje de un saber hacer, los cruces generacionales envueltos en esa transmisión y las tensiones desarrolladas en torno a la tradición e innovación en los circuitos en donde se desarrolla la práctica.

Otro eje conceptual de esta tesina está vinculado con la transmisión generacional de saberes. Mannheim (1991) propone presentar la conexión generacional como un fenómeno de

posición social que descansa en el parecido que hay entre los individuos agregados a una generación por su posición en los ámbitos sociales. No es otra cosa que una modalidad específica de posición de igualdad dentro del ámbito histórico- social debido a la proximidad de los años de nacimiento. Según el autor, para la continuación de nuestra vida en sociedad, el recuerdo social es exactamente tan necesario como el olvido o la irrupción de nuevos actos. En este sentido, existe por lo tanto una necesidad de transmisión generacional de lo tradicional (recuerdo social), como también de innovación y ruptura de las delimitaciones convencionales. Es mediante la tradición y la experiencia vital que sucede una tendencia retroactiva en donde no sólo educa el maestro al discípulo, sino que el discípulo educa también al maestro causando que las generaciones estén en incesante interacción.

Contemplando las diferentes perspectivas teóricas previamente expuestas, la presente tesina se desarrollará con el fin de analizar el quehacer del oficio y de la práctica artística del Fileteado Porteño. Para ello pretendo articular las experiencias formativas de aprendizaje y enseñanza vivenciadas por maestros y aprendices teniendo en cuenta los cruces generacionales y los procesos de adaptación y reinterpretación de la práctica, sucedidos desde la particularidad de cada fileteador y fileteadora, con el fin de esclarecer las transformaciones del oficio en la actualidad y su proclamación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO. De esta manera, una perspectiva bisagra para esta tesis es la cuestión patrimonial. La misma en los últimos años, se ha vuelto central dentro del marco de las políticas culturales en donde determinadas prácticas y bienes culturales de corte tradicional comienzan a presentar interés para los gobiernos y estados atendidos como potenciales alternativos para el desarrollo, las industrias culturales, el turismo o para la construcción de referentes identitarios. En esta tesina, utilizaré los aportes de autores tales como Hernán Morel (2009) y Camila Del Marmol Cartañá (2020). Interesa retomar de esta autora, la idea de que la patrimonialización consiste en un proceso que altera el significado de elementos del pasado en un nuevo contexto social y económico dando lugar a nuevos productos. Se trata de un paso más en el proceso de legitimación cultural de saberes y prácticas que se consideran en peligro de desaparición y que son percibidas como representantes de formas de vida del pasado y de sabidurías populares transmitidas de generación en generación. Estos elementos y saberes provenientes de la cultura inmaterial, habrían llegado hasta el presente a través del aprendizaje en contextos no formales y de la transmisión oral entre personas provenientes de diferentes generaciones (Estrada y Del Marmol Cartañá, 2014).

Desde la perspectiva de Hernán Morel, que recupero en este trabajo, la expansión del régimen patrimonializador, áreas de la vida sociocultural, que con anterioridad eran

consideradas como remanentes de un pasado “pintoresco”, ignorado o invisibilizado, ahora pasan a ser recuperadas y revalorizadas. Esto se funda a partir de criterios que conjeturan el inminente peligro de extinción de expresiones culturales, en este caso como consecuencia de los procesos de cambio e impacto de la globalización. Cabe mencionar que, desde la perspectiva del autor, expresiones culturales consideradas tradicionales como el tango (o el filete) no están exentas de innovaciones ya que las diferentes generaciones establecen nuevas conexiones con otras áreas, técnicas y estilos de distintas procedencias abriendo el juego de las delimitaciones convencionales. Así, en el presente se crean espacios de contienda sobre la tradición, la memoria y los cambios, poniendo en superficie el problema de la transmisión y recreación de estos saberes locales (Morel, 2009).

Finalmente, retomaremos los aportes conceptuales de Ana Fabaron, Alejandro Grimson y Ramiro Segura con respecto a los ejes ciudad, identidad, imágenes y representaciones simbólicas. Interesa recuperar la perspectiva de los estudios de Ana Fabaron en relación a los vínculos entre imágenes, espacio urbano, identidades y construcciones sociales. En particular en un estudio etnográfico sobre la Feria de Mataderos de la Ciudad de Buenos Aires, la autora analiza las representaciones de la Nación a partir de las artesanías exhibidas y las actividades desarrolladas en la misma. Su mirada resulta ilustrativa para esta tesis ya que muestra cómo se recrean tradiciones relacionadas con la representación de la Nación a través de actividades performativas y escenificadas, bailes y objetos tradicionales, como también de comidas regionales, que buscan expresar nociones de argentinidad y tradición. Esto por medio de “una ritualización de la Nación como espacio donde vivenciar situaciones que contribuyen a construir la experiencia de “ser argentinos” y las características que impone el espectáculo”, en torno a una serie de símbolos (Fabaron, 2005: 9). Perspectiva desde la cual también se puede comprender al filete porteño. En otro trabajo situado en el Barrio de la Boca, Ana Fabaron analiza las vinculaciones entre las prácticas de imagen, prácticas espacio-temporales y dinámicas de identificaciones sociales. A los fines de la presente investigación resulta enriquecedor la noción de “prácticas de imagen” y su interacción con procesos sociales, culturales, afectivos y políticos que involucran la producción, circulación e interpretación de imágenes materializadas en distintas superficies urbanas, así como en objetos diversos (Fabaron, 2016).

El filete y los actores involucrados en la producción del mismo, sus modos de ver, hacer y sentir cotidianos están insertos, en palabras de Ramiro Segura, en la trama urbana. Esto involucra al espacio público urbano como territorio de ejercicio y disputa de poder en donde se imprimen usos y sentidos a través del trabajo de la imaginación, se configuran identificaciones

sociales, como también se vivencia la experiencia del habitar en espacios con dinámicas particulares cargadas de significados inherentes a las mismas (Segura, 2015). Finalmente, recuperaremos nociones conceptuales en torno a las ideas de “cultura” analizadas por Alejandro Grimson (2011). El autor sintetiza visiones antropológicas fundamentales para esta tesis ya que enfatiza en que la cultura y las identificaciones sociales asociadas no pueden comprenderse como algo fijo e inmutable, como por ejemplo “la cultura nacional” o “la cultura argentina”. Las mismas no constituyen algo descriptible o catalogable, a través de una serie de elementos o símbolos, sino que más bien se trata de representaciones de carácter performativo. Son las experiencias históricas compartidas o las prácticas cotidianas que contribuyen a la creación de sentidos comunes, las cuales a su vez conllevan la construcción de identificaciones o sentidos de pertenencia a diferente escala (Grimson, 2011).

### **Metodología y trabajo de campo**

Durante el año 2019, comencé el trabajo de campo en la Asociación de Fileteadores situada en el Barrio de San Telmo de la Ciudad de Buenos Aires y realicé observaciones y entrevistas hasta el año 2020, las que se vieron interrumpidas debido a la propagación del virus COVID- 19. En el 2022, retomé entrevistas y observaciones de campo en el contexto de la 11<sup>va</sup>. Encuentro Anual de Fileteadores”. En línea con mi interés, me contacté con diferentes fileteadores y fileteadoras integrantes de la Asociación con la intención de realizar entrevistas y conocer sus talleres y lugares de trabajo y adentrarme en la historia del desarrollo, desempeño y la transmisión de la práctica. El trabajo de campo etnográfico combinó la observación participante con entrevistas abiertas y conversaciones informales, las cuales permiten profundizar en las reflexiones de los sujetos sobre sus propias prácticas (Holy, 1984 y Briggs, 1986). Si bien mi unidad de estudio ha sido centralmente la Asociación de Fileteadores, también incluí otros espacios en los cuales los fileteadores desarrollan tareas relacionadas a la práctica del fileteado, como exposiciones, muestras, charlas, reuniones, festivales, seminarios y actividades organizadas por los integrantes de dicho establecimiento y encuentros anuales integrados por la comunidad fileteadora de todo el país. Asistí, a su vez, frecuentemente como observadora participante a las clases dictadas en la Asociación de Fileteadores.

Asimismo, realicé entrevistas focalizando en las historias de vida de los fileteadores y fileteadoras de la Asociación para entre otras cosas dar cuenta de las circunstancias bajo las cuales llegaron a dedicarse al fileteado como medio de vida. Siguiendo a Paul Thompson, la investigación basada en la historia oral conlleva la comprensión e interpretación de vidas

individuales como también un análisis social más amplio que articula datos de la historia personal, contadas de forma oral, con coyunturas históricas, contextos culturales o situaciones institucionales o políticas particulares (Thompson, 1988). La aproximación metodológica de los relatos e historias de vida Dado también estuvo a merced de dar cuenta del rol de la sociabilidad intergeneracional entre maestros y aprendices (Piña, 1989 y Saltalamacchia, et. al 1983), el cual permite ubicar las relaciones sociales contemporáneas en un plano temporal y generacional. Asimismo, para comprender la historia de esta práctica más allá de la perspectiva nativa, recabé información de sitios web y notas periodísticas

Además, con la intención de adentrarme en las técnicas y métodos del saber hacer fileteado porteño, llevé adelante registros fotográficos y videos de las clases y de las obras realizadas por fileteadores para de esta manera analizar detalladamente los usos y disposiciones de los materiales como también los estilos, técnicas y diseños. Finalmente, realicé un relevamiento documental respecto a los procesos y requisitos a seguir para la culminación de la proclamación patrimonial del Fileteado Porteño como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la Unesco. Por último, frente a la reciente situación de distanciamiento social como medida de prevención del COVID-19, me propuse hacer uso de las tecnologías digitales utilizadas por la Asociación de Fileteadores, tales como Instagram, Facebook y su página web; las cuales proveen al público de charlas, debates, muestras y seminarios virtuales.

Cabe destacar que el trabajo de campo está cruzado por mi propia experiencia como alumna de los talleres. En el 2019, estudié con la fileteadora Diana Newmeyer, quien fue mi primera maestra. Lo que se vio interrumpido por la pandemia desatada por el COVID-19. En abril del 2021 volví a concurrir a las clases dictadas por el fileteador Adrián Clara. Como consecuencia de mi asistencia a las clases, muchas de las reflexiones presentes en la tesina están atravesadas por la formación que llevé adelante en sus clases. También por la dimensión de las interacciones cotidianas que permiten reconstruir los sentidos producidos por los sujetos respecto a diversas experiencias de las que forman parte, así como identificar los principales debates, expectativas y demandas en juego (Achilli, 2005; Batallán y García, 1992; Guber, 2001 y Rockwell, 2009). Asimismo, recupero la aproximación metodológica de los relatos e historias de vida (Piña, 1989 y Saltalamacchia, et., 1983), el cual permite ubicar las relaciones sociales contemporáneas en un plano temporal y generacional. Finalmente, busqué recuperar lo dicho, visto y oído, lo reiterado y recurrente, como el uso de las categorías sociales para reconstruir el particular sentido de sus discursos y prácticas (Batallán y García, 1992 y Rockwell, 2009). Al estar involucrada el distanciamiento necesario para el análisis no fue una tarea sencilla. Esto conllevó un permanente desafío que espero se vea reflejado.



## **Estructura de la tesina**

En el primer capítulo se desarrolla el devenir del fileteado porteño desde diferentes perspectivas y miradas problematizando las diferentes relatos e historias existentes sobre el desarrollo de esta práctica desde sus orígenes hasta la actualidad. Asimismo, se aborda la historia del filete porteño, centrándose en las transformaciones, adaptaciones y vicisitudes que él mismo tuvo que atravesar para garantizar su perdurabilidad. Por un lado, se tratan los procesos de revalorización y resignificación del filete como práctica polisémica que evoca múltiples sentidos. Por otro lado, sus apropiaciones contemporáneas y su actual vinculación con el tango. Y, por último, el surgimiento de la Asociación de Fileteadores, sus actividades y metodologías de promulgación y profusión del filete en la actualidad.

El segundo capítulo presenta a la comunidad fileteadora, a los “maestros fileteadores”, como se los denomina en la misma, y sus formas de construir memoria. Consiguientemente, se ahonda en cómo es que se transmite la historia y el saber hacer de este oficio devenido en arte y en un medio de vida. Aquí juega un papel central la transmisión oral de los saberes y la historia común, en cierto sentido consensuada, correspondientes a esta práctica, que circulan por medio de la palabra en las actuales clases implementadas por la Asociación de Fileteadores. A su vez, en el capítulo se indaga en las actuales innovaciones y apropiaciones contemporáneas de este oficio y en los sentidos en torno al “saber hacer”, todo ello bajo coyunturas cambiantes para el mismo. Finalmente, se trata fundamentalmente una de las transformaciones más trascendentales del filete porteño: la integración de las mujeres a una práctica que históricamente había sido realizada exclusivamente por varones. La misma fue elemental en la ampliación e incorporación de nuevos soportes a filetear en un momento de crisis de esta actividad.

Finalmente, en el tercer capítulo se aborda el contexto social, político y cultural que devino en la proclamación de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires por parte del gobierno porteño y posteriormente por parte de la UNESCO. Se centra en las repercusiones que dichas innovaciones trajeron aparejadas, las cuales generaron una revalorización del mismo como práctica oriunda de la Ciudad de Buenos Aires. Se analizan las definiciones establecidas en torno al filete, sus valorizaciones y múltiples acepciones desde la perspectiva del Gobierno de la Ciudad como de la Unesco para luego, a modo de cierre, contrastarlas con las definiciones desarrolladas por parte de los sujetos que ejercen esta práctica multidimensional y que lo conciben tanto como un oficio, como una expresión artística, como un arte popular, una acción colectiva y como un medio de vida y de subsistencia.

## CAPÍTULO 1

### El “Fileteado porteño” en perspectiva histórica y contemporánea

En este capítulo se contextualizarán las diferentes etapas de desarrollo del filete porteño como arte y oficio, como expresión cultural y medio de vida. Para ello se tendrá en cuenta que dichas etapas estuvieron ligadas a diferentes facetas de transformación, adaptación y reinterpretación del filete. Asimismo, se abordará el recorrido histórico de esta práctica, pasando por sus inicios en las carrocías de la Ciudad de Buenos Aires y su posterior propagación como arte, oficio y medio de vida. En este sentido, se abordarán las prohibiciones que lo llevaron a su replegamiento, la consecuente crisis de subsistencia de los fileteadores, la implementación de clases de enseñanza del oficio y la posterior integración de las mujeres. Se buscará mostrar como sus cambios estuvieron mediados por la comunidad fileteadora practicante, por el público solicitante o expectante del fileteado y por leyes que resultaron determinantes en el incentivo o prohibición de su circulación y propagación. Además, se expondrán las diversas definiciones o miradas sobre el filete desde los y las autoras que abordaron el mismo para contextualizar sus difusos límites clasificatorios o más bien las diferentes acepciones que la misma despierta. Finalmente, se describirá la creación de la Asociación de fileteadores y finalmente su proclamación como Patrimonio Material e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.

#### Origen, devenir y facetas de una práctica polisémica

El fileteado nació como un oficio, un medio de vida y una forma de difundir mensajes y vender mercaderías, en Buenos Aires de fines del siglo XIX, a través del uso de un diseño estético particular que combinaba letras, imágenes y diseños ornamentales, realizados en determinados soportes<sup>11</sup>. Desde entonces, los historiadores del mismo sostienen que fue denominado fileteado porteño, haciendo alusión a una adaptación propia del contexto urbano, conjugando lógicas locales con técnicas o inspiraciones traídas por inmigrantes italianos. Durante el transcurso del siglo XX, cambiaron las técnicas, los objetivos y las representaciones sobre ese antiguo oficio, al mismo tiempo que la transmisión oral de generación en generación

---

<sup>11</sup> La palabra “filete” (del italiano “filetto”) es definida como un dibujo o relieve largo y estrecho, de anchura uniforme, que está sobre algo, como elemento de ello o como adorno; por ejemplo, el saliente en espiral de un tornillo o la moldura arquitectónica en forma de cinta, la más fina de todas; como la que va generalmente entre dos de perfil curvo (Moliner, 1994).

realimentó el interés por la actividad desde diferentes rincones de la ciudad y del país, contribuyendo a que el mismo continúe manteniéndose latente. Pero, como veremos a continuación, ciertas coyunturas específicas contribuyeron dando al filete porteño mayor visibilidad, tanto en el siglo pasado, como a principios del siglo XXI. Aquellos diferentes contextos fueron ligados a distintas facetas desarrolladas dentro del mundo del filete como son el protagonismo de ciertos actores sociales o el rol de políticas patrimoniales. Esto llevó a ponderar, alternativamente, ciertas definiciones, en relación al mismo. El cual pasó a ser entendido o definido, por sus protagonistas como por quienes escribieron o legislaron sobre aquel, como un antiguo oficio, una técnica pictórica ligada al espacio del arte y la enseñanza o como una práctica asociada a lo urbano, a lo porteño y a lo popular. Estas múltiples definiciones, que en algunos casos se las encuentra amalgamadas en los textos bibliográficos, conllevan el desafío de desentrañar su polisemia semántica, junto a su impronta histórica.

Una primera dificultad metodológica surge, como mencionamos previamente, ante la escasez de estudios de corte académico sobre el origen del oficio en las primeras etapas de su actividad, en Buenos Aires de fines del siglo XIX. Los principales historiadores, en gran parte fileteadores, han buceado en notas periodísticas y en particular, en los relatos orales -registrados en el siglo XX- que fueron transmitiendo historias y leyendas, luego volcadas en textos sobre los posibles comienzos de este oficio devenido en arte, en el siglo XX, y patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires y luego patrimonio inmaterial por la UNESCO en el siglo XXI. Los primeros registros sobre la historia del fileteado, disponibles hasta el momento, se encuentran en el libro “Los maestros fileteadores”, escrito por Esther Barugel y Nicolás Rubio y publicado por el Fondo Nacional de las Artes, en el año 1994. Allí los autores relatan los imponderables que tuvieron que atravesar para realizar su investigación sobre el mundo circundante al filete porteño y las dificultades para conocer a los fileteadores de aquella época e invitarlos a participar<sup>12</sup> en una exposición en una galería de arte. Actualmente el libro es considerado como la “biblia del filete” ya que es el único documento de investigación que data sobre los inicios, el desarrollo y propagación de esta práctica. El mismo cuenta con cuantiosas fotografías a color sobre carros y carteles fileteados de aquella época que contribuyen asimismo a sentar las bases para una reconstrucción de la historia del desempeño técnico y estético del oficio.

Según la investigación etnográfica de Barugel y Rubió, el filete nació por “casualidad” a fines del siglo XIX en una carrocería de Paseo Colón. La alusión a un origen casual pero situado aparece en dicha investigación respaldado por los relatos de antiguos fileteadores. Para

---

<sup>12</sup> Esta exposición sorprendió a los mismos fileteadores, como veremos más adelante, ya que el fileteado en sí mismo no era apreciado dentro del universo del arte.

estos, sus iniciadores fueron dos chicos, Vicente Brunetti y Cecilio Pascarella, que cumplían tareas subalternas como barrer, cebar mate, revolver pintura en aquella carrocería. El relato de origen es el siguiente:

En ausencia del pintor, el patrón les preguntó si se animaban a hacerlo: en esa época se usaba un gris deslucido. Los chicos hicieron bien el trabajo (...). Días después, el patrón les pidió que fueran a dar la última mano a otro carro. Si lo hacían el domingo, el lunes se cobraban. Los chicos aceptaron. Al ir encontraron un pote de pintura roja y tuvieron la idea de usarlo en los rebajos de la madera. El lunes, el patrón los levantó en peso: había que dar una nueva mano para poder cobrar el martes. En tanto, llegó el dueño y los chanfles rojos le gustaron. Y para sorpresa de todos, en los días siguientes, los dueños de carros del mercado cercano los llevaron para que les pinten los rebajes de color (En Barugel y Rubió, 1994: 52).

A partir de la narración oral de aquel episodio, registrado en la investigación mencionada, se instituyó el origen del fileteado porteño y del oficio del fileteador. Sin embargo, en un proceso que buscamos analizar, el fileteado se identificará como una forma singular de “arte popular porteño”, emergente de la ciudad de Buenos Aires, estrechamente unido, en sus comienzos, a la decoración de vehículos<sup>13</sup>. Al respecto, podría pensarse que la palabra “popular” hace referencia a un origen vinculado al mundo del trabajo y a sectores sociales subalternos e inmigrantes que se ganaban la vida en los ámbitos de la ciudad de Buenos Aires ligados a los mercados centrales (donde se comerciaban bienes de consumo diario), a las carrocerías y al puerto.<sup>14</sup> También puede pensarse en el uso del término popular porque era algo con lo que los porteños convivían cotidianamente en algunos contextos<sup>15</sup>. No obstante, esta definición, quizá esté asociada a la incorporación de imágenes, refranes y figuras de personajes conocidos, en el ámbito porteño, como veremos más adelante.

Otras miradas sobre el origen de esta práctica polisémica se encuentran volcadas en notas periodísticas, declaratorias y obras académicas. Estas visiones apuntan a repensar el origen del fileteado como el producto del trabajo artístico, pictórico o gráfico inaugurado, en Buenos Aires, por tres inmigrantes italianos, quienes desplegaron, casi contemporáneamente, la técnica pictórica del filete en las carrocerías existentes en la ciudad. Estos inmigrantes eran Cecilio Pascarella, Vicente Brunetti y Salvador Venturo, quienes de forma independiente y remunerada comenzaron a decorar los carruajes de la ciudad que transportaban alimentos como

---

<sup>13</sup> Esther Barugel y Nicolás Rubió (1994) utilizan los términos filete y fileteado porteño, indistintamente, para referirse al “arte popular pictórico” nacido en esta ciudad, entre fines del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, denominan fileteadores a los artistas que desarrollan este particular estilo plástico.

<sup>14</sup> Muy paulatinamente sus motivos decorativos se esparcieron en carros verduleros, lecheros y panaderos y en camiones y colectivos, a lo largo de la década de 1960.

<sup>15</sup> Volveré a retomar la categoría popular en el último capítulo en función del uso patrimonial, entre otras cosas.

frutas y verduras y posteriormente transmitieron este oficio a sus a sus propios hijos. Este relato es retomado en la obra del antropólogo Norberto Cirio, uno de los pocos investigadores académicos del fileteado porteño y que se detiene en el mismo interesado en indagar en sus orígenes (Cirio, 2003).

Por su parte, el maestro fileteador Martiniano Arce, en el contexto de la declaración del fileteado porteño como patrimonio de la ciudad, afirmó que

el filete fue apareciendo en nuestras calles en el momento en que empezaron a llegar las primeras corrientes inmigratorias. De Europa llegaron muchos artesanos que eran maestros populares en el uso del pincel. Estos hombres buscaron nuevas formas de expresarse y encontraron precisamente esta<sup>16</sup>.

La visión sobre el fileteado mencionada, en el año 2006, cambia la perspectiva antes plasmada como una práctica surgida casualmente por la acción improvisada de tres niños, por el despliegue del trabajo local de artesanos y maestros del pincel provenientes de Europa. Sin embargo, aunque acá se alude a un trabajo realizado por artesanos, no sería en ese entonces aparentemente reconocido por su valor artístico. Esto llegaría, tal como describiremos, tiempo después. Emparentado en algún aspecto con el graffiti, por ser una técnica decorativa sobre superficies visibles en la vía pública, el fileteado se hizo popular tanto por sus motivos característicos, basados en líneas espiraladas, hojas de acanto, cintas celestes y blancas, bolitas, pájaros y dragones, como por sus frases risueñas a modo de refranes anónimos (Bavoleo, 2015). Estas pictografías o dibujos se hacían en base a líneas finas con un pincel denominado “liner” y con pintura acrílica<sup>17</sup>. En cuanto a los motivos fileteados, la mayoría de ellos fueron tomados de las decoraciones ornamentales y arquitectónicas de la época, como así también de algunos tratados de ornamentación que se vendían en las pinturerías. Solventando esta teoría, el fileteador Carlos Carboni, contó, en una entrevista realizada por Barugel y Rubió (1994), que en las primeras décadas del siglo XIX su mayor inspiración eran los ornamentos de la fachada frontal del Teatro Nacional Cervantes y de las mayólicas decoradas de las estaciones del subte, que luego trasladaba a sus composiciones realizadas en colectivos<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Declarado “ciudadano ilustre” de la Ciudad de Buenos Aires por el Honorable Concejo Deliberante porteño en el año 1996. Declaratoria en: <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/martiniano-arce-personaje-ilustre-boletin-oficial.pdf>

<sup>17</sup> Es utilizado para realizar todo tipo de líneas ya que tiene una punta larga y fina, ideal para realizar dibujos pequeños y trazos muy finos, también sirve para dar forma a diseños y delinear.

<sup>18</sup> Carlos Carboni nació en Pavía (Italia), el 6 de junio de 1901, y falleció en Buenos Aires, en 1989. Llegó al país siendo muy pequeño y desde los cuatro años residió en Villa Urquiza. <https://periodicoelbarrio.com.ar/carlos-carboni-y-el-filete-porteno/>

Por otro lado, el escritor, poeta y ensayista argentino Jorge Luis Borges no sería indiferente ante aquellos carros vistosamente fileteados, que circulaban en los mercados del puerto de Buenos Aires. En su libro “Evaristo Carriego” (1930) escribe:

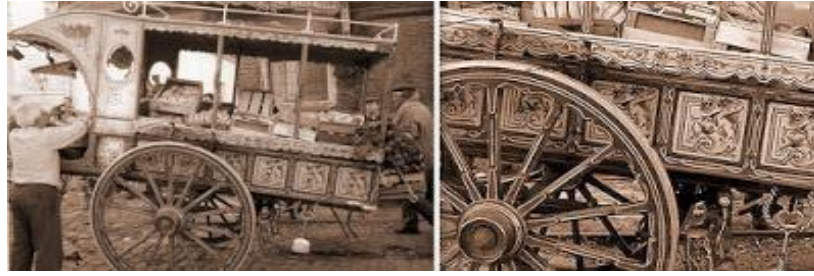
Los carros de costado sentencioso flanqueaban tu mañana y eran en las esquinas tiernos los almacenes como esperando un ángel (...) Una especie definida del género es la inscripción en los carritos repartidores. El regateo y la charla cotidiana de la mujer los ha distraído de la preocupación del coraje, y sus vistosas letras prefieren el alarde servicial o la galantería (...). El liberal, Viva quien me protege, El vasquito del Sur, El picaflor, El lecherito del porvenir, El buen mozo, Hasta mañana, El récord de Talcahuano, Para todos sale el sol, pueden ser alegres ejemplos (Borges, 1930: 42).

Este pintoresco retrato de las imágenes que se amalgamaban a los carros pintados en conjunción con frases y refranes populares, cambiaría en la década de 1940, con la aparición de nuevos vehículos que lentamente irían sustituyendo al carro tirado por caballos. Esto afectaría a los carros como para a vehículos sobre ruedas. Antes de ello, el diseño final era el resultado de un diálogo previo con el cliente, quien solicitaba los servicios del fileteador por encargo<sup>19</sup>. Generalmente era otro trabajador vendedor el que buscaba imprimirle un sello personal a su vehículo o comercio por lo que pedía al fileteador la inclusión de frases escritas en lunfardo o iconos religiosos o ídolos populares, con las que se identificaba y, a su vez, llamarla atención de la clientela, generando un particular dialogo con la misma<sup>20</sup>. De esta manera el filete se construyó como un medio de expresión colectiva asociado al mundo del trabajo que era acompañado de emblemas conocidos dentro de ciertos sectores y oficios, lo que llevó a asociar a los mismos con una manifestación de “la cultura popular porteña” (Del Marmol Cartaña, 2020). Desde la perspectiva de Cirio (2003), los carros tirados por caballos que solían transitar los mercados porteños como el mercado del Abasto y de Boedo -entre otros- darían cuenta de que el filete porteño cargaba con frases acuñadas por la “sabiduría popular” que expresan la coyuntural y cambiante idiosincrasia porteña.

---

<sup>19</sup> La primera clientela estaba constituida por los dueños de los carros de fruta, verdura y leche provenientes en su mayoría, al igual que los primeros fileteadores, de la inmigración europea de finales del siglo XIX. Por ejemplo, un verdulero podía pactar con un fileteador un trabajo para su camión rico en colores que además podía contener una alegoría hecha a la medida de su propietario. Ese camión ganaba la calle exponiéndose a la acción destructiva del uso, la intemperie y el tiempo y si no se restauraba en un plazo de tiempo razonable era una obra que se perdía para siempre, como sucedió en la mayoría de los casos.

<sup>20</sup> Para Cirio, también era un determinado modo de expresión individual que realiza el dueño del rodado sobre él, sea por medios propios o por medio de un filetero o fileteador, en donde se involucra la escritura de una palabra o frase y o una elaboración icónica propia y exclusiva (Cirio, 2003).



**Imagen 1: Carro verdulero.** Fuente: Barugel y Rubió (1994)

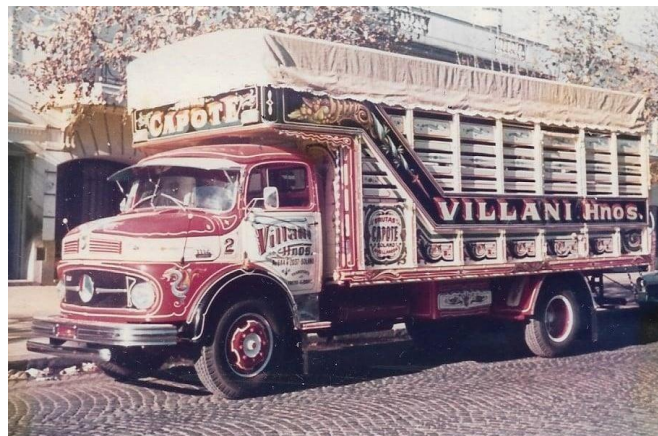
En 1963 tras la prohibición de la tracción a sangre, la técnica se trasladaría a los vehículos motorizados especialmente a colectivos públicos y camiones. Así, el filete readaptó su soporte y comenzó a implementarse en diferentes tipos de rodados como colectivos y camiones. El Fileteado adaptaría nuevos estilos y diseños al ser incorporado a los colectivos de pasajeros. Esto debido a que los colectiveros rechazaban las flores, principal marca de distinción de los carros y camiones verduleros. Frente a ello, hubo que incorporar distintas formas y colores y así fue cómo la tipografía gótica comenzó a tener un protagonismo mayor. La carrocería del colectivo, por otra parte, ofrecía paneles más grandes en donde los fileteadores podían escribir el nombre de la empresa. Asimismo, el transporte público incorporó leyendas de la fraseología popular como, por ejemplo: “si quiere viajar mejor, córrase al interior”, “no me gustan las mentiras, pero vivo del boleto” o “nena qué curvas y yo sin frenos” (Giudici, 2004, citado en Bavoleo, 2015).



**Imagen 2. Colectivo fileteado.** Fuente: Genovese (2011)

En lo que hace al sentido estético, autores como Genovese (2011) afirman que los carros, camiones y colectivos circulaban luciendo esta decoración por las calles de la ciudad, sin que se lo percibiera como manifestación artística. Esto en virtud de que formaba parte de la

decoración propia de los transportes públicos y estaba excluido del conjunto de las artes plásticas locales. Según el autor, esta decoración adquiere un sentido artístico luego de muchos años , tras un proceso de cambios (Genovese, 2011: 14). Al respecto, en 1975, una ley de la Secretaría de Transporte prohibiría su implementación en colectivos públicos del ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de ese momento, el fileteado se desprendió de su soporte vehicular y comenzó a explorar nuevos campos decorativos como carteles, vitrinas y objetos. Cambios e incorporaciones que transformarían un antiguo oficio en una nueva práctica ligada a la expresión artística y a otros fenómenos en espacios más acotados y específicos, en contraposición con su previa visibilidad en las calles de la ciudad. Sin embargo, gracias a la iniciativa de Barugel y Rubio el fileteado visitaría por primera vez una galería de arte, la galería Wildenstein, en el año 1997 (Genovese 2011). Para ese entonces el fileteado ganaba en el circuito del arte, en galerías como en caballetes, sumando nuevas facetas a una práctica que se había originado en un contexto artesanal y laboral distinto.



**Imagen 3. Camión verdulero** que circulaba por la ciudad de Buenos Aires en los años 1980. Fuente: Instagram de la Asociación de Fileteadores.

### **Procesos de revalorización y resignificación del filete**

Hacia comienzos del siglo XX, según la antropóloga Camila Del Mármol Cartañá (2020), surgiría un proceso de revalorización y resignificación del filete, en relación con la actividad turística, artística y patrimonial. El incremento del turismo internacional, fomentado por la devaluación de la moneda nacional, tras la crisis económica abierta en el 2001, reversionó al filete, antes realizado en transportes vehiculares, hacia la elaboración de productos



artesanales, con diseños fileteados de imágenes consideradas típicamente porteñas para ofrecer a extranjeros<sup>21</sup>. Barrios frecuentemente visitados por turistas extranjeros como San Telmo o La Boca se convirtieron en lugares que concentraban la mayor cantidad de artículos decorados con técnicas asociadas al filete, tanto en comercios como en espacios públicos. En paralelo, el filete se incorporó a la pintura de caballete, a la decoración de objetos, así como al lenguaje publicitario de ciertas marcas. Al ser reproducido independientemente del rodado fue sumando diferentes facetas, significados y fines que incluyeron un valor comercial y turístico, un sentido estético plasmado en una exposición, como obra de arte, o en un Museo, o como un objeto iconográfico emblemático de la ciudad de Buenos Aires. Además, como una técnica enseñada a aficionados en diferentes talleres<sup>22</sup>.

La asociación del filete con una impronta histórica, la simbología utilizada, el contexto de turismo internacional y la visibilidad que empezó a cobrar a través de notas periodísticas y encuentros prepararon el terreno para su patrimonialización, por parte del gobierno porteño. Así fue que, en el año 2005, la Legislatura porteña sancionó la Ley 1941/2005 que declaró al filete porteño como Patrimonio cultural de la ciudad de Buenos Aires<sup>23</sup>. En el año 2007, la Ley 2350/2017 instauró la “Exposición Permanente del Arte del Fileteado Porteño”, en el Museo de la Ciudad y la realización de un concurso anual con premio adquisición, en un contexto de puesta en valor del mismo. Asimismo, en el año 2012, se realizó el “Primer Encuentro de Fileteadores”, en Mataderos, en conmemoración a la primera exposición realizada, en 1970, en la Galería de arte Wildenstein. Dicho encuentro, daría origen, como veremos, a la fundación de la Asociación de Fileteadores de Argentina en el año 2013. Consecuentemente, en el año 2014, el Gobierno de la ciudad Autónoma de Buenos Aires impulsó la postulación del Filete Porteño a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)<sup>24</sup>. Este proyecto, sería delegado a un grupo de antropólogas, algunas de las cuales tenían experiencia previa en la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la

---

<sup>21</sup> Esta dimensión, sumada a imágenes visuales de figuras como la Virgen de Luján, el Gauchito Gil, Maradona, Aníbal Troilo, entre otros, llevó a algunos autores y autoras a afirmar que el fileteado referenciaba “valores socioculturales del ciudadano de Buenos Aires” (Bavoleo, 2015: 119 y Cirio, 2003). Sin embargo, consideramos que está sentencia es una construcción lineal, sin problematizar, como veremos más adelante.

<sup>22</sup> Es así que, en el año 2000, según lo relatado en entrevistas y en notas periodísticas, gracias al uso de páginas de internet y redes sociales tales como Facebook, diferentes fileteadores y fileteadoras de todo el país comenzaron a establecer comunicación virtual con el fin de encontrarse para intercambiar historias, anécdotas y saberes relacionados al oficio y a la práctica.

<https://parabuenosaires.com/primer-encuentro-de-fileteadores-en-el-cine-el-plata/#.YXiDop7MK00>

<sup>23</sup> [https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos\\_1.pdf](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos_1.pdf)

<sup>24</sup> Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-filete-porteno-de-buenos-aires-una-tecnica-pictorica-tradicional-01069>.

Ciudad de Buenos Aires y otros organismos afines (Del Marmol Cartana, 2020:2). Investigación que habría sido publicada por el Ministerio de Cultura de la Nación (González Bracco, et. al., 2015).

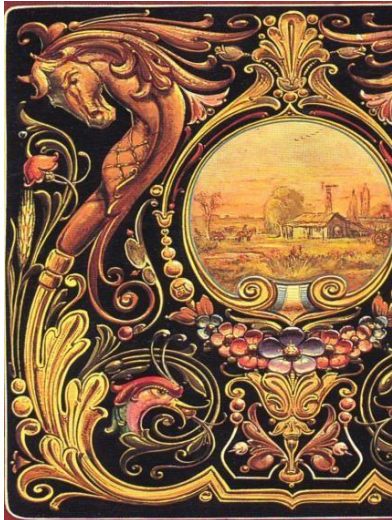
Entre las exigencias establecidas por la UNESCO para la candidatura, se encontraba la realización de talleres, entrevistas, exposiciones, charlas y encuentros, así como una descripción histórica de la expresión cultural en cuestión. En vínculo con la lógica patrimonial, en el dossier se apeló a la idiosincrasia “popular” del filete. En esa línea, en la Ley 1941 de 2006 de la Ciudad de Buenos Aires que declaró al Filete Porteño como Patrimonio Cultural se lo describe como un arte decorativo y popular<sup>25</sup>. Por otra parte, en el Dossier presentado para la declaración de patrimonio inmaterial de la UNESCO, puso de relieve que las imágenes fileteadas guardaban relación con el patrimonio cultural de la ciudad ya que incorporan elementos de carácter social o religioso y constituían una forma de memoria colectiva. Como mencionamos, la temática de esas imágenes comprende, entre otras, representaciones de Santos y personalidades políticas, así como de estrellas musicales e ídolos deportivos.

En lo que hace a la técnica específica, la ficha de la lista representativa del patrimonio inmaterial de la UNESCO lo definió como una técnica pictórica tradicional que combinaba colores “intensos” con estilos tipográficos específicos, dejando a un lado las referencias a lo popular y suplantando la idea de decoración por arte decorativo. De esa forma, presenta al fileteado a partir de sus especificidades técnicas y a sus precisiones y procedimientos específicos del método del filete. A diferencia de la declaración patrimonial local del año 2006, lo muestra como un patrimonio inmaterial reconocido por una comunidad más amplia<sup>26</sup>. A continuación se mostrarán unas imágenes de tres de los más reconocidos fileteadores del siglo XX, León Untroib, Ricardo Gómez y Martiniano Arce.

---

<sup>25</sup> Proyecto de Ley consultado en: [https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos\\_1.pdf](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos_1.pdf)

<sup>26</sup> Esta comunidad incluye a la Ciudad de Buenos Aires y a otros lugares de la Argentina y es representado como un exponente de la diversidad cultural presente en el país. Dossier de candidatura. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-filete-porteo-de-buenos-aires-una-tnica-pictrica-tradicional-0106>



**Imagen 4: Paisaje campestre realizado por el fileteador León Untroib**

Fuente: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/09/12/fileteado-porteno>

León Untroib nació en Polonia en el año 1922 y falleció en Argentina en el año 1994. Migró a Buenos Aires con su familia siendo muy pequeños. Fue un reconocido y creativo fileteador. Trabajó por años pintando carrocerías y cajas de camiones en el taller La Véneta y en Carrocerías Carassai y sus fileteados siempre lograron aquello que consideraba lo más difícil: la unidad. Eran tiempos de oro del filete.

Consultado en:

<https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/leon-untroib>



**Imagen 5: Flores y ornamentos realizados por el fileteador Ricardo Gómez.**

Fuente: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/09/12/fileteado-porteno>

Ricardo Gómez nació el 5 de Julio de 1926, en el barrio de Boedo. Es reconocido por la implementación de clases formales de enseñanza de filete porteño.



**Imagen 6: Retrato de Carlos Gardel realizado por el fileteador Martiniano Arce**

Fuente: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/09/12/fileteado-porteno>

Martiniano Arce nació en la ciudad de Buenos Aires el 14 de noviembre de 1939. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y grupales; su obra figura en importantes museos y galerías de arte, adquirida por colecciones privadas del país y del exterior. Su trayectoria es difundida en los principales medios de comunicación. Consultado en:

<https://www.martinianoarce.com/>

La presentación como patrimonio inmaterial es en parte explicada por el antropólogo Cirio, en su trabajo “El filete: crítica bibliográfica y definición teórica” (2003). Según el autor, el fileteado no es más que un recurso universal que se ha empleado: el de decorar (proteger) determinados objetos y es por ello que de este modo va adquiriendo en cada lugar y época formas particulares y distintivas. Para este autor, el filete consiste en 1) Un proceso cultural 2) colectivo-individual 3) que a través de un transcurso temporal, parcialmente indeterminado o indeterminable 4) congrega un sinnúmero de confluencias, aportes, innovaciones, variedades de formas, modos y contenidos 5) con respecto a pautas sobre el modo de plasmar, entender y dar cuenta de la realidad. 6) Dichas pautas vienen a conformar el ethos y la cosmovisión 7) - moderadamente conservativa 8) de un conjunto de personas que se consideran una unidad con una historia compartida, 9) tornándolo como un fenómeno folclórico (Cirio, 2003)<sup>27</sup>.

Por su parte, para entender la dimensión inmaterial propuesta, el fileteador Alfredo Genovese en su libro titulado “Manuel de Filete Porteño” (2011), coincidirá con Cirio en que el filete no es solo la decoración hecha sobre diferentes soportes, sino que también acompaña la presencia de un breve mensaje escrito, y/o un mensaje icónico realizado en colores con formas propias y definidas. Para ambos autores, estos elementos suelen estar juntos, y generalmente el mensaje escrito está enmarcado por el icónico. En el primer caso, el filete se limita a la escritura de una palabra o frase. En el segundo caso, posee una elaboración icónica propia y exclusiva. Finalmente, desde la perspectiva de Cirio, no es solo la “cosa/objeto”, en sí, lo que lo define como tal al filete, sino el uso, su proceso de existencia y su relación con la sociedad, en un contexto dado, lo que a fin de cuentas le hace cobrar sentido. Por ello, resulta de suma importancia construir una redefinición del mismo, con el fin de describirlo, no sólo como una técnica estricta y repetitiva, si no como un determinado modo de expresión que si bien es viabilizada por un sujeto en particular, el fileteador o la fileteadora, cobra sentido dentro de un legado social que incluye imágenes y refranes (Cirio, 1995).

## **La Asociación de Fileteadores y sus actividades**

En los años 90 el oficio transitó otra nueva crisis. La llegada de la tecnología del plotter posibilitaba la impresión de grandes carteles a un bajo costo, desplazando de esta manera el trabajo artesanal de fileteadores que se dedicaban a la cartelería. Pero, paradójicamente dichas

---

<sup>27</sup> A modo de ilustración de los diferentes estilos y motivos dentro del fileteado y con la intención de no sobrecargar la tesis con imágenes es posible ver algunas de ellas en <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2016/09/12/fileteado-porteño>.

condiciones adversas estimularon que algunos fileteadores comenzaran a dar clases fuera de sus espacios de trabajo y que gran número de hombres y mujeres quisieran aprender a desempeñarse en esta técnica. Así es que, en el año 1995, un reconocido fileteador de colectivos llamado Ricardo Gómez comenzaría a dictar clases de fileteado para mujeres en el Parque Avellaneda. Aquello generó que se comenzaran a integrar mujeres en la capacitación del oficio, el cual históricamente había sido desarrollado exclusivamente por varones. Consecuentemente, a partir de ese entonces, la práctica del fileteado se transformaría abriendo nuevos caminos para la primera generación de mujeres fileteadoras.

La incorporación de las mujeres trajo aparejado un crecimiento exponencial de la producción y circulación del filete, como también un crecimiento de la comunidad fileteadora interesada en adentrarse, indagar y promover la práctica. De esta manera, en el año 2011, surgiría el Primer Encuentro de Fileteadores porteños en el Cine El Plata, situado en el barrio de Mataderos. En el encuentro se realizaron charlas, clínicas de fileteado y conferencias por parte de destacados expositores, como también mesas de trabajo e intercambio, donde surgieron conclusiones y nuevos proyectos. Asimismo, se presentaron una gran cantidad de artistas, tanto jóvenes exponentes con nuevas visiones e ideas, como también grandes maestros con un gran caudal de experiencia<sup>28</sup>. A partir de aquel primer encuentro surgiría el impulso de nuclearse para comenzar a gestionar y posteriormente, en 2013, fundar la Asociación de Fileteadores. Aquello sucedería con el propósito de crear un organismo capaz de promover la preservación del oficio mediante la gestión de proyectos culturales que apoyen el desarrollo y difusión del filete porteño como patrimonio cultural.

De esta manera, la Asociación de Fileteadores se crea con el fin de generar un espacio propio para incentivar la continuidad del filete, a través de muestras, cursos, seminarios, eventos y todo aquello que asimismo genere apoyo a los fileteadores en el desempeño de su quehacer. Así es que, hasta la actualidad, la Asociación y sus participantes se organizan para producir contenidos aplicables a políticas culturales que den respuesta a las necesidades de la comunidad de fileteadores y fileteadoras<sup>29</sup>. Para ello se gestionan, elaboran y promueven proyectos sociales, educativos y culturales que tengan incidencia en políticas públicas capaces de promover la formación, investigación y divulgación de conocimiento en el campo educativo y

---

<sup>28</sup> Cronograma del Encuentro: <https://www.tintaroja-tango.com.ar/primer-encuentro-de-fileteadores/>

<sup>29</sup> Representando los intereses y necesidades profesionales de sus asociados, de acuerdo a los objetivos aquí enunciados y procurando mejores alternativas para el desarrollo de sus actividades la Asociación se organiza democráticamente en comisiones de trabajo y posee a su vez un presidente y un vicepresidente. Actualmente, el cargo de presidente lo ejerce el Fileteador Diego Prenollio y la vicepresidencia la lleva adelante la fileteadora Silvia Dotta desde el año 2019.

que a su vez fomenten el interés nacional e internacional hacia el conocimiento y valorización del filete. Esto ha conllevado el cambio de soportes, la presencia en galerías de arte, en el muralismo o el tatuaje, en las murgas y en los medios publicitarios.

En lo que respecta a la creación de la Asociación de Fileteadores, cuenta Diego Prenollio, presidente de la Asociación al momento de la entrevista, que:

La idea de empezar a gestionar una Asociación surgió en el Primer encuentro de Fileteadores Porteños. Primero teníamos la ilusión de ponerle Academia de fileteado porteño en lineamiento con la Academia del lunfardo y Academia del Tango, que también están muy unidas en la historia del fileteado. Memo Caviglia fue el primer presidente de la Asociación de Fileteadores. Para mí principalmente fue Memo el que gestó la organización de la asociación, anteriormente había habido ciertos impulsos, pero que se concretaron sólo este y fue gracias a Memo y José Espinosa que surgió. Tuvimos que presentar mucho papeleo para que nos aprobaran como asociación.

Luego agregé que:

Desde el trabajo que hacemos con las Asociación de Fileteadores, creo que uno de los desafíos más grandes que tenemos y que estamos construyendo es darle al filete una visibilidad mucho mayor, si bien es un arte que estuvo siempre en la calle, que fue visible al barrio, a los vecinos, a la gente que trabaja en la calle; por haber sido tan visto no fue bien observado, no es lo mismo ver algo que observarlo. Es distinta la atención que uno pone (Entrevista a Diego Prenollio, 5 de mayo del 2021).

Como bien demuestra la entrevista realizada al fileteador y actual presidente de la Asociación Diego Prenollio, es a partir del deseo de los fileteadores y admiradores de este arte, como aquellos que saben reconocer su importancia cultural y valorar su belleza, que el filete sigue vivo y se expande hacia el interior de la Argentina y hacia otras latitudes. Las políticas de promoción y divulgación del Filete por parte de la Asociación han resultado ser fundamentales para garantizar y sostener su supervivencia<sup>30</sup>. Y gracias a ellas también se logró la proclamación del mismo como patrimonio. Detrás de la postulación del filete porteño a la UNESCO, se buscaban acciones de salvaguardia y visibilización del mismo, temática que será analizada más adelante, en el capítulo 3.

Entonces, como bien cuenta Diego Prenollio la creación de la Asociación de Fileteado Porteño consistió en un suceso fundamental para terminar de legitimar la formalidad del oficio siguiendo los pasos de la Academia Porteña del Lunfardo<sup>31</sup> y la Academia Nacional del Tango Porteño<sup>32</sup>. Que el filete se encuentre amparado desde el ámbito privado por un grupo humano

---

<sup>30</sup> <https://asociacionfileteadores.com/>

<sup>31</sup> Página Web oficial de la Academia Porteña del Lunfardo <https://www.lunfardo.org.ar/>

<sup>32</sup> Página Web oficial de la Academia Nacional del Tango <https://web.archive.org/web/20120502024318/http://www.anacdel Tango.org.ar/>

organizado en una Asociación Civil sin fines de lucro, pero con propósitos de interés público y con objetivos concretos de promover, proteger y promulgar el oficio consiste en una enorme conquista para los fileteadores y fileteadoras. Esto brinda la posibilidad de garantizar la perdurabilidad del oficio, además de dar posibles respuestas a las necesidades de la comunidad fileteadora.

La implementación de talleres, cursos y seminarios están destinadas a a todo aquel que se encuentre interesado en acercarse al mundo circundante al filete porteño. Durante mi asistencia a las clases dictadas en la Asociación en el año 2020, noté que el interés del alumnado se centraba en el aprendizaje práctico del oficio, ya sea para implementarlo como pasatiempo artístico o como medio de vida y subsistencia. Generalmente -como fue en mí caso- se trataba de personas que su primer acercamiento al filete estuvo mediado por la percepción u observación del mismo en las calles de la ciudad de Buenos Aires, ya sea en los colectivos o en carteles de locales o típicas parrillas porteñas, entre otros. Por ello también, el público que integra las clases, talleres o actividades que promueve la Asociación, resulta ser diverso<sup>33</sup>. Todos habíamos identificado al filete en la calle y la mayoría había conocido la existencia de la Asociación a través de internet y las redes sociales<sup>34</sup>. Si bien, en la mayoría de los casos, el acercamiento a las clases se da por motivaciones estéticas, en la misma cobra dimensión otras facetas: la historia y los fundamentos estéticos del oficio que se transmiten en las mismas a través de relatos orales que circulan entre la comunidad fileteadora de manera transgeneracional. Temas que serán tratados en el siguiente capítulo

---

<sup>33</sup> En las clases dictadas por el fileteador Adrián Clara, asistían con regularidad como aprendices, una docente de artes plásticas de una escuela pública, un señor que se dedicaba a la cartelería y recientemente había comenzado a filetear, un joven que lo hacía a modo de "pasatiempo", una joven diseñadora gráfica y una mujer recientemente jubilada que quería aprender a pintar.

<sup>34</sup> Actualmente las clases, talleres y seminarios se continúan realizando. Las clases se dictan de lunes a sábado y por cada día semanal hay asignado un maestro fileteador u maestra fileteadora, para asistir se debe abonar una cuota mensual la cual es destinada a cubrir los costos diarios de la Asociación, principalmente el elevado alquiler de la sede.

## **CAPÍTULO 2**

### **Transmisión, memoria y enseñanza Una historia omnipresente, los cambios y el rol de las fileteadoras**

El presente capítulo busca dar cuenta de qué manera la conceptualización del oficio estuvo atravesada por la historia contada sobre el mismo, por los cambios que se fueron gestando, a lo largo del siglo XX y parte del siglo XXI, y por la incorporación de nuevas técnicas, objetivos y medios de enseñanza, en los que se destaca la inclusión tardía de mujeres al ejercicio de la práctica. En relación a la historia del fileteado porteño, interesa mostrar cómo fue pensada desde diferentes actores sociales, en diferentes etapas, y con diferentes intenciones. En esa línea, el primer apartado se indagará en la construcción de la memoria del origen del oficio, teniendo en cuenta la centralidad del papel de la transmisión “de boca en boca”, según los mismos fileteadores. El capítulo integrará entrevistas y testimonios relacionados al origen, desarrollo y enseñanza de la práctica a fin de comprender, más cabalmente, cómo es que se fueron reconstruyendo hasta la actualidad aquellos saberes y tradiciones constituyentes del oficio. En un segundo apartado, se incluirán debates desarrollados en torno a los procesos de transmisión, enseñanza y aprendizaje del fileteado, a lo largo de diferentes generaciones, teniendo en cuenta que se trata de una relación que oscila constantemente entre el pasado y la tradición y el presente y la innovación. Finalmente, en el tercer apartado, se abordarán aquellos aspectos vinculados a las transformaciones que el filete experimentó, desde la década de 1990, momento en que se comenzó a gestar la primera generación de mujeres fileteadoras, lo cual trajo aparejado una apertura en la integración de nuevos soportes y objetos a filetear.

#### **La comunidad fileteadora y las formas de construir memoria**

A lo largo del 2019 asistí a clases de fileteado porteño en la casa de la fileteadora Diana Newmeyer, período durante el cual no solo incorporé diversas técnicas por interés personal, sino que también realicé trabajo de campo. Luego de más de un año sin actividad, en mayo de 2021, retome el aprendizaje de la práctica asistiendo regularmente, una vez por semana, a las clases dictadas por el fileteador Adrián Clara y a las clases de la fileteadora Cecilia Calvet, en la Asociación de Fileteadores, situada en el barrio de San Telmo. El acercamiento presencial a la sede de la Asociación me permitió conocer a diferentes fileteadores y fileteadoras, así como sus historias personales, sus primeras aproximaciones al oficio y su manera de aprender,



enseñar y vender sus obras. Asimismo, adentrarme en el universo fileteador me permitió comenzar a conocer circuitos de implementación y comercialización como también a tejer redes de contacto con diferentes personalidades, reconocidas del ambiente, tales como Silvia Dotta (vicepresidenta de la Asociación), Diego Prenollio (presidente de la Asociación) y Alfredo Genovesse.

En una de las clases que tomé durante el año 2019, Cecilia Calvet me relató cómo fue, según ella, la historia y el devenir del oficio hasta la actualidad. Me contó que, tradicionalmente, la historia del desarrollo del fileteado, primero ligado a un oficio y luego a una actividad artística, fue transmitida oralmente de maestros a discípulos. De la primera etapa, se encuentran fotos y reseñas periodísticas y de la segunda, inaugurada en la década de 1970, existen publicaciones fotográficas, entrevistas y algunas sistematizaciones de su estética visual. Esto es, la descripción de los estilos, las formas características y los cambios a lo largo del tiempo, tal como mencionamos en el capítulo anterior. A pesar de ello, según Cecilia, entre la comunidad fileteadora los relatos sobre el origen del oficio y la historización de sus cambios forman parte del propio proceso de enseñanza. Esto pareciera funcionar, según nuestras observaciones de campo, como un medio para reforzar el “valor patrimonial”, la antigüedad y la impronta local (porteña) del mismo. Durante las clases los y las docentes suelen compartir diferentes datos, situaciones o dichos de fileteadores famosos, a través de relatos que circulan por medio de la palabra. Lo interesante es que algunas de las renombradas anécdotas, relacionadas a los “grandes maestros,” como León Untroib o los hermanos Arce, Martiniano y Enrique, fueron contadas por ellos mismos en las entrevistas que se hicieron para la publicación de un libro, en los primeros años de la década de 1990, por lo que la oralidad fue documentada de forma escrita. Esta “textualidad” de los relatos orales fue y es reforzada a través de otros medios, tales como la Revista que publica la Asociación de Fileteadores, desde el año 2013, y, actualmente, el Instagram de la misma. En las clases, las historias y anécdotas son continuamente revitalizadas y continúan circulando hasta el día de hoy mediante la oralidad, o como dijo Cecilia Calvet, en una entrevista, “de boca en boca”.

Paul Thompson, sociólogo e historiador oral británico, en su trabajo “Historia oral y contemporaneidad” (1988), definió de manera amplia a la “historia oral” como una manera de interpretar a las sociedades y sus culturas, por parte de los investigadores, a través de la escucha y el registro de las memorias y experiencias contadas por sus protagonistas. Thompson sugiere no concebir a la “historia oral” como una técnica de trabajo con reglas fijas y determinadas. Tampoco como una subdisciplina, sino como un método interdisciplinario, surgido de los cruces entre la sociología, la antropología y la

historia (Thompson, 1988: 15). Esta aclaración expresaba un posicionamiento frente a una larga polémica académica, dentro de la disciplina histórica, donde la historia oral había sido desdeñada (Geertz, 1992). Ligados a registros “subjetivos”, los relatos orales ocuparon lugares marginales para los historiadores, sin embargo, su riqueza, difundida desde disciplinas como la antropología y la sociología, llevaron a darles un rol destacado en investigaciones donde la escritura no constituía un medio de transmisión de las narraciones o era compartido con la oralidad. Este es el caso del fileteado porteño donde los relatos contados, por los maestros fileteadores, constituyeron la base para fundamentar y crear un origen común del oficio.

Además, la oralidad continúa teniendo un rol central en la transmisión de saberes sobre el fileteado, en el marco de las clases dictadas en la Asociación por maestros y maestras de la misma. Pudimos apreciar durante la investigación que, dentro del contexto de aprendizaje, las narraciones sobre el origen y el desarrollo del fileteado forman parte de un plafón compartido que contribuyen a forjar una identidad o sentido histórico en torno al mismo que le da una especificidad particular a la práctica. Asimismo, dichas narraciones cumplen la función de historizar el uso de determinadas técnicas, herramientas y materiales, para destacar su antigüedad, como también sus tradiciones teóricas, asociadas a ciertos métodos de enseñanza, que también, como veremos serán conectadas con nuevas prácticas. Esto conlleva a pensar en el complejo tema de la “construcción de memoria”.

Según el sociólogo francés Maurice Halbwachs, junto a la historia escrita o documentada hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes y costumbres antiguas que aparentemente habían desaparecido pero que perduraron en el tiempo. Si no fuese así, no se podría hablar de memoria colectiva. Uno de los objetos de la narrativa histórica puede ser, precisamente, tender un puente entre el pasado y el presente, y establecer esta continuidad interrumpida. Siguiendo este razonamiento, el autor se pregunta cómo es que podemos recrear corrientes de pensamiento colectivo que se impulsan en el pasado, si no tenemos una base en el presente. Es en esos casos, dice, debe operar el ejercicio de la memoria colectiva (Halbwachs, 1968: 66). Desde otra perspectiva, Joël Candau afirma que no puede existir historia sin memorización. Sin embargo, aclara, la memoria no es la historia. Pero, ambas, son representaciones del pasado. La historia busca recalcar las formas del pasado, la memoria las moldea, un poco como lo hace la tradición. Finalmente, la historia puede convertirse en un “objeto de memoria”, como la memoria en un objeto histórico (Candau, 2008: 200).

Por su parte, en un trabajo reciente, la antropóloga Ana Ramos (2011) se pregunta por las diferentes formas de configuración de la memoria, entendiendo a la “construcción de

memoria” como una práctica social que implica traer el pasado al presente. Según la autora, la tradición es una forma de construir memoria como marco de interpretación heredado, en donde el recuerdo evocado es siempre construido desde el fundamento común de un grupo. En este sentido postula que, justamente, el arte de la memoria es el de volver a transmitir de forma creativa representaciones culturales acerca de las experiencias heredadas de las generaciones pasadas. Asimismo, en su texto, Ana Ramos da lugar a la discusión que, hasta el día de hoy, atraviesan los estudios de la memoria. Al respecto, se refiere a los enfoques que subrayan la figura del almacenamiento, el archivo, la herencia y la autonomía de las imágenes del pasado, en relación con el presente, y, por otro lado, a los enfoques que ponen en un primer plano las agencias, los intereses, motivaciones y proyectos de personas y grupos que desde el presente construyen su pasado (Ramos, 2011: 134). Es interesante, entonces, pensar cómo es que el colectivo de fileteadores construye su memoria remontándose a experiencias y expresiones heredadas de diferentes generaciones de fileteadores. Cómo es que dentro del grupo se transmiten sus tradiciones y saberes, vinculados a la práctica, haciendo uso principalmente de la oralidad. Esto es, a través de relatos que fueron y son constantemente transmitidos a través de la palabra.

En cuanto a las formas de reconstruir la memoria del oficio, cabe destacar también el rol de la escritura, la recopilación de fotografías, la edición y la publicación de trabajos de difusión. Al respecto, hemos mencionado, previamente, la obra de la argentina Esther Barugel y el español Nicolás Rubió, quienes, al venir a vivir a la ciudad de Buenos Aires, en el año 1960, quedaron fascinados con el estilo artístico de las pinturas implementadas en los rodados. Tal fue su fascinación que, por una década, se dedicaron a elaborar una investigación que fue volcada en una emblemática producción: “Los maestros fileteadores”. La cual documenta, a través de imágenes, las diferentes pinturas fileteadas en los distintos carros de la ciudad de Buenos Aires. Este registro visual, acompañado de relatos orales asentados en el libro, provocó un giro dentro del universo artístico, patrimonial e histórico de un antiguo oficio, conocido, hasta entonces, por la transmisión oral entre generaciones.

Al respecto, según la fileteadora Cecilia Calvet, “los que pintaban la ornamentación de los carros tenían conocimientos plásticos”, pero, según ella, hasta la publicación del libro no fueron “valorados” como artistas plásticos. Este rol o dimensión, enfatizó Cecilia, no aparecían retratados en las escasas notas periodísticas, ni en los relatos orales, previamente a la publicación mencionada. Sin embargo, tampoco se le daba ese sentido estético, desde los propios fileteadores, los cuales ligaban su actividad a un oficio más que a un arte. La publicación del libro, en consideración de Cecilia, generó un cambio entre los fileteadores, los

cuales comenzaron a concebir su actividad de forma distinta (Entrevista a Cecilia Calvet, 25 de abril de 2021). De esta manera, podría pensarse que la elaboración del libro cambió la percepción sobre la práctica y contribuyó a generar una nueva identidad, amalgamando un antiguo oficio con la práctica artística y su enseñanza. En ese sentido, el libro resultó ser relevante porque “documentó” el origen y el desarrollo del fileteado, a través de relatos orales y fotografías antiguas, al mismo tiempo que lo legitimó como una práctica artística, que llevó a su posterior reconocimiento patrimonial, tal como veremos más adelante. Las imágenes fotográficas, incluidas en la obra, como postula Peter Burke, al igual que los textos o los testimonios orales, pasaron a documentar, registrar y testimoniar, visualmente, un tiempo y contexto social determinado (Burke, 2005:7).

Por otra parte, es posible pensar, en relación a la elaboración del libro, que el hecho de que uno de sus autores, Nicolás Rubiό, fuera extranjero pudo sumar una mirada distinta hacia el fileteado porteño, condimentada por el asombro y el entusiasmo. Visto, posiblemente, como un “diseño exótico”, pudo despertar el interés, junto a Esther Barugel, por “etnografiar el campo”. Lo cual, como veremos, desconcertó a los propios fileteadores locales cuando se encontraron ante esa mirada sobre su propia actividad. Esto se hizo tangible cuando, concluido el libro, Nicolás Rubiό y Esther Barugel llevaron adelante una muestra de Fileteado Porteño en la Galería Wildenstein, en el año 1997, tal como describimos en el capítulo introductorio. El libro y la exposición conformaron un hito en la construcción de una identidad colectiva, en torno a una práctica, que sumó nuevos significados y valoraciones. Desde la perspectiva de Maurice Halbwachs podría decirse, entonces, que el libro contribuyó a la construcción de la memoria de los fileteadores, en donde para él, toda memoria colectiva tiene como soporte un colectivo de personas que se ve y percibe como tal en base a elementos y sucesos del pasado (Halbwachs, 1968: 79).

Esta resignificación, asimismo, dio una nueva auto-valoración de la actividad. Al respecto, si bien durante el proceso de la investigación, realizada para el libro, los fileteadores entrevistados se mostraban reticentes a participar y exhibir sus creaciones, en una Galería de Arte, una vez que el libro estuvo concluido y en circulación muchos accedieron a participar en dicha muestra. Así lo describieron los propios investigadores, autores del libro y organizadores de la exposición:

Luego del introito que ya sonaba a ridículo, les expusimos nuestro proyecto de realizar una muestra. Y les preguntamos si podíamos contar con ellos para realizar algunas tablas, que le pagaríamos, por cierto. La respuesta de los dos fileteadores fue la que conocíamos, una aparente muralla de indiferencia. Ustedes nos van a perdonar -nos decía Alfredo- dudo que una muestra

sobre filete obtenga un mínimo de éxito. Para ver el filete no tienen más que salir a la calle. Un poco de verdad había en ese comentario. Pero insistimos en que haríamos lo posible para que su trabajo fuera reconocido (Barugel y Rubió, 1994: 44).

En una de las entrevistas registradas, en el libro, a Carlos Carboni, el mismo sintetizó las sensaciones de asombro y extrañeza que le generó enterarse de la futura muestra de fileteado porteño en una Galería de Arte<sup>35</sup>. Esto fue recordado por Diego Prenollio, presidente de la Asociación de Fileteadores, durante el trabajo de campo realizado como parte de esta investigación. Prenollio recordó lo que Carlos Carboni dijo cuando llegó a la Galería Wildenstein donde se hizo la muestra permanente, en la década de 1970. El fileteador afirmó “me asombra que la gente se asombre con lo que ayer no se asombraba”. Esta frase, continuó contándome Prenollio, la dijo:

Uno de los grandes fileteadores, tal vez la habrás oído, del maestro Carlos Carboni, uno de los grandes maestros, un tipo grande que falleció hace muchísimo tiempo y que fue muy clásico en su trabajo, logró un trabajo de gran perfección, simple de algún modo porque no es un trabajo sobrecargado, pero de una pureza tan exquisita.

Y agregó:

Él nunca había ido a una Galería de Arte, el filete estaba en la calle, en los carros, en el mercado de Abasto, estaba ahí, no estaba en las galerías de arte. Pero el tipo llegó a la muestra y vio los trabajos y dijo esa frase que quedó expuesta ahí en el libro:”. Y tenía que ver con esto. De golpe todo el mundo maravillado con esa muestra cuando era algo que veían pasar todos los días en frente de la casa en un carro o en un camión, en esas épocas el carro del lechero daba vueltas todavía por los barrios” (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo de 2021).

La exposición en las Galerías de Arte amplió, como describimos en el capítulo anterior, las actividades, soportes, formas de comercialización y reproducción y legitimó al filete como práctica artística. En función de eso se fomentó su enseñanza en talleres que cimentó un nuevo rol. Sin embargo, esa nueva actividad se vio “sacralizada” por la impronta histórica, alimentada con imágenes y relatos orales y por la recuperación de una “genealogía” de fileteadores de los que había que aprender, sin dejar de “actualizar” los medios, las formas de enseñanza y la difusión, para que su vigencia y atracción no se desdibujaran. En el siguiente apartado, buscaremos dar cuenta cómo esto se vio reflejado, en el trabajo de campo, en las continuas referencias al valor de la tradición, en ciertos aspectos, sin descuidar la importancia del cambio.

---

<sup>35</sup> Carlos Carboni fue un reconocido fileteador de colectivos de la Ciudad de Buenos Aires, reconocido por sus particularidades estilísticas. Nació en Pavía, Italia, el 6 de junio de 1901 y falleció en Buenos Aires, en 1989. Llegó al país siendo muy pequeño y desde los cuatro años de edad, hasta la fecha de su muerte, residió en el barrio de Villa Urquiza, ciudad de Buenos Aires. <https://buenosaireshistoria.org/juntas/carlos-carboni-el-filete-porteno-en-villa-urquiza/>

## Enseñar a filetear entre la tradición y la innovación

En este apartado se abordará el proceso de enseñanza de los saberes vinculados al ejercicio del filete porteño, contemplando los cruces generacionales y las relaciones establecidas entre “maestro” y aprendiz de oficio. Dicho aprendizaje estuvo mediado por dos contextos particularmente diferentes. Por un lado, aquel desarrollado en los talleres de carros y carrocerías durante la década de 1940 y, por otro lado, aquel implementado a partir del año 1995, periodo en el cual el fileteador Ricardo Gómez comienza a brindar clases personalizadas de fileteado. Esta metodología de enseñanza y aprendizaje también sería implementada por la Asociación de Fileteadores a través de cursos, seminarios y clases grupales.

Al abordar el tema de la enseñanza de la técnica del fileteado, durante las entrevistas realizadas como parte del trabajo de campo, Cecilia me contó que:

Anteriormente era muy difícil que te enseñaran el oficio, porque el mismo se transmitía de manera oral en los talleres, de maestro a discípulo. Se trataba de una enseñanza o formación bastante informal y quedó como que el que te enseña es tu maestro para valorar también la importancia de quien te transmite su saber, por eso “maestro” (Entrevista a Cecilia Calvet, 25 de abril de 2021).

En cierto sentido lo que Cecilia me relataba era que no existía una institución que concentrara dicha formación. Durante el período de auge de ese tipo de diseño, alrededor de 1920, en los mercados centrales del Abasto, Boedo o San Fernando, como en las carrocerías, los fileteadores eran trabajadores, que comenzaron a especializarse paulatinamente en la práctica decorativa, como un posible medio de vida, ante la generalizada demanda de producción de carteles pintados para los carros en los que se vendía fruta y verdura<sup>36</sup>. En algunos casos eran los mismos vendedores que decoraban sus carros quienes, ante la demanda, comenzaron a incorporar ayudantes para extender las decoraciones de los transportes de alimentos que atraían a potenciales clientes<sup>37</sup>. Posteriormente, en la década de 1960, cuando el fileteado comenzó a circular de manera más extendida por Buenos Aires, tanto en la ciudad como en sus alrededores, sus modalidades de implementación cambiaron.

---

<sup>36</sup> Por un lado, estaban las carrocerías que eran grandes galpones en donde se guardaban los carros mientras no eran utilizados. Por otro lado, estaban los talleres de carros en donde se producían, arreglaban y pintaban los carros que luego eran utilizados para vender bienes de consumo diario en los mercados centrales.

<sup>37</sup> Distintos gremios trabajaban en la construcción de los carros dentro de un mismo taller: los carpinteros armaban las cajas, los herreros las partes metálicas y los pintores se encargaban “del liso” para luego dar lugar a la labor del fileteador quien decoraba el carro según las posibilidades económicas y preferencias del dueño (Genovese, 2011)

Luego de que la práctica se afianzó comenzó a ser transmitido por los fileteadores más añejos y expertos hacia jóvenes trabajadores que con el tiempo devinieron en discípulos<sup>38</sup>. Al respecto, el fileteador Diego Prenollio nos contó que

Antiguamente se trabajaba con un maestro y un discípulo y eso es algo que, no sé si hoy hay alguien que siga enseñando de ese modo, te puedo decir que no. La gente más grande, los fileteadores más viejos que ya quedan muy pocos, mantenían esa forma de trabajo. También es un decir, tenían un par de pibes en el taller que barrían, limpiaban, ayudaban a preparar el color, a marcar algunas cosas, se iba aprendiendo así, yo no aprendí así, muy pocos de los fileteadores de mi generación aprendieron a trabajar así (Entrevista a Diego Prenollio. 20 de mayo de 2021).

Las primeras etapas de transmisión del oficio, pueden ser interpretadas desde la “cultura del trabajo”, forjada desde fines del siglo XIX. En el libro “El mundo del trabajo urbano 1890-1914”, el historiador Ricardo Falcón expone que, hasta el año 1880, el trabajo en los sectores urbanos de la Argentina se desarrolló en pequeños talleres en donde el patrón (generalmente un ex obrero) trabajaba a la par de sus empleados. Así es cómo, según Falcón, la categoría de “aprendiz” se forjó como un pretexto para dar lugar a una mayor explotación basada en las diferencias de edad y del género, las cuales también daban lugar a frecuentes discriminaciones (Falcón, 1986). Eso podría aplicarse al caso del aprendiz del fileteado que - como ya mencioné- ejercía su trabajo desarrollando las tareas menos deseadas dentro del taller, las cuales eran delegadas por parte del fileteador con fines o intenciones no necesariamente formativas. Los cuales trabajaban, a su vez, en relación cooperativa con trabajadores provenientes de diferentes oficios y gremios, como herreros y carpinteros. No obstante, la participación en el proceso de construcción de los carros y producción del filete, desde la perspectiva de los fileteadores contemporáneos entrevistados, implicó un aprendizaje valorado por los trabajadores y aprendices del oficio, el cual tenía una impronta artesanal.

En relación al trabajo artesanal, Nicolas Arata (2009), analiza desde una perspectiva histórico-educativa, el lugar asignado a los aprendices en los discursos orientados a la formación para el trabajo. En el caso de los artesanos, describe como, antes de la independencia y en el período que conlleva a la formación del estado nación argentino, los mismos se organizaban en cofradías como en gremios, según la época. Arata caracteriza un taller artesanal del siglo XIX como un espacio jerárquico en donde el maestro artesano era el protagonista

---

<sup>38</sup> Aquellos sujetos que se convirtieron en “especialistas”, comenzaron a necesitar de asistentes para realizar la primera parte de la composición del filete: la pintura en liso, las líneas o la tipografía de las letras. Lo que correspondía a la implementación del “yapan”, una mezcla de pintura asfáltica y barniz la cual se utilizaba para realizar el efecto de sombra, luces y volumen.

principal rodeado de ayudantes y aprendices<sup>39</sup>. El maestro artesano era un productor que se encargaba no solo de comprar su materia prima, sino también de negociar el producto fabricado por él mismo vendiendo y exponiéndolo al público. Mientras que los ayudantes era trabajadores que aspiraban a convertirse, en algunos casos, en maestros artesanos, mientras pasaban por penurias y malas condiciones de trabajo<sup>40</sup>. Asimismo, el limitado número de los maestros artesanos, repercutía inevitablemente en los aspectos ligados a la enseñanza del oficio que en reiteradas oportunidades terminaba siendo una tarea asumida a regañadientes por parte de los maestros (Arata, 2009: 66). En ese sentido, los procesos productivos y formativo estaban intrínsecamente ligados, pero ello no implica que todas las actividades a las que el maestro sometía al aprendiz tuviesen una finalidad pedagógica<sup>41</sup>. Esto también puede pensarse para el caso del filete desempeñado en la década de 1900 en adelante.

En relación al aprendizaje y al fileteado como medio de vida, Diego Prenollio, presidente de la Asociación de Fileteadores cuenta que:

Anteriormente cuando un fileteador tenía a alguien laburando, era por mucho tiempo y era un trabajo, por ahí tenía un rol como ayudante, pero eran varios años de estar trabajando con esa persona. Entonces con el trabajo en conjunto, el aprendizaje era mucho más directo y tenía que ver no tanto con ir a aprender dos veces por semana con una persona a copiar un dibujo y yo creo que la palabra discípulo tiene que ver con eso, con una formación más integral, más rica (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo de 2021).

Es así que esta reunión de saberes en algunos pocos individuos llevó a depositar en ellos un aura de prestigio e incluso a asociar el oficio con una práctica históricamente realizada y transmitida por varones. El modelo de enseñanza basado en la oralidad, en la observación, y en la relación entre un maestro y un aprendiz, además de tener una impronta histórica que remite a la enseñanza de oficios artesanales, en el caso del fileteado se retroalimentaba por la ausencia de manuales o materiales gráficos de diferente índole, hasta- como mencionamos en el capítulo anterior- la década de 1960 cuando se comienza a escribir el libro “Los maestros Fileteadores”.

---

<sup>39</sup> La figura del aprendiz constituye un sujeto histórico que no ha sido indagado en profundidad y que, por otra parte, se presenta como un concepto ordenador desde donde pensar las formas político-pedagógicas que construyeron vínculos entre generaciones adultas y jóvenes en torno a la transmisión de saberes vinculados al trabajo (Arata, 2009: 65).

<sup>40</sup> Aquellos discípulos y aprendices que quizás actualmente se los piensa e imaginan de una manera romantizada; como menciona Falcón, eran jóvenes o niños trabajadores que ejercían sus tareas en condiciones precarias y de explotación realizando tareas que muchas veces no correspondían con su trabajo asignado. Pero aquella situación de explotación asimismo era impuesta por los mismos trabajadores frente a la ilusión de capacitarse y formarse en un oficio que les permitiera ascender socialmente (Falcón, 1986).

<sup>41</sup> La transmisión de saber tenía un carácter netamente oral, gestual y de práctica. Esto cambiará, en la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición de los manuales y la consiguiente codificación por escrito de los conocimientos y las relaciones operativo-conceptuales (Arata, 2009).



Lo que implicó un cambio drástico en la concepción del filete, en su forma de reconocerlo, ejercerlo y por supuesto, le otorgó valor como práctica históricamente autóctona de la Ciudad de Buenos Aires, digna de ser transmitida y preservada.

En cuanto a los patrones de sucesión como reglas o métodos de formación, el fileteador y letrista Adrián Clara me comentó en una entrevista que, más allá de la relación maestro-aprendiz de antaño y la actual relación maestro-alumno desarrollada en las clases, el fileteado se aprendió y se aprende primordialmente respetando el estilo tradicional del mismo con todos los elementos que históricamente lo componen. Así es que todo “buen fileteador” parte de la ejercitación y aprendizaje de los componentes de ese estilo tradicional del filete con un maestro como guía.

Si, lo fundamental de la técnica es el filete clásico, hojas de acanto, flores de cinco pétalos, de cuatro, campanitas, pájaros, banderas, o sea ese es el fileteado clásico. Yo creo que primero se enseña con una técnica de pintura para que un cuadro tenga la mayoría de esos elementos tradicionales. Después está el que delira un poco, pero siempre se sale del fileteado clásico. Siempre están los que hacen el ornato con otros colores, ahora veo que muchos cambian. Yo insisto con lo clásico, vos una vez que aprendas hacer lo que quieras. Así lo aprendí yo y la mayoría, así me gusta y así lo quiero enseñar (Entrevista a Adrián Clara, 28 de marzo de 2021).

En este mismo sentido, Diego Prenollio resaltó la importancia del aprendizaje e implementación de los patrones estilísticos tradicionales que componen al filete. Una vez que la técnica y el estilo históricamente tradicional son incorporados en la formación y práctica del fileteador surge el lugar para el “vuelo” o la expresión artística individual de aquel que esté componiendo una obra fileteada.

Y un poco todo eso, porque en general si bien el repertorio de elementos que tenemos para componer es poco, porque son pocos elementos, flores, pajaritos, cintas, ornato, dragón, y no mucho más y todos usamos los mismos; pero en general se suele valorar mucho la calidad técnica, que este bien ejecutada, que las luces y las sombras estén bien hechas, que las sombras sean correctas, que la tipografía esté bien resuelta, que haya un buen diálogo entre la figura y el fondo, esas son cosas técnicas fundamentales de aprender y en relación a lo artístico el vuelo creativo se valora mucho. Y el estilo es algo que cuesta mucho, que lleva mucho trabajo, mucho dibujo, mucho pintar y que se va adquiriendo con el tiempo, de ahí cuando uno tiene un estilo más definido, entre fileteadores logramos reconocer la obra más allá de que tenga o no firma. Nosotros por el tipo de flor, por cómo compuso, por las figuras que utiliza logramos más o menos darnos cuenta de quién es la obra, por ahí entre gente que no es fileteadora se ve todo igual (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo de 2021).

Entonces, en los patrones de sucesión del fileteado la relación maestro-aprendiz o maestro-alumno es fundamental para conquistar dicho “saber hacer” al igual que el respeto o acatamiento de los patrones estilísticos tradicionales. Pero a pesar de que dentro de esta práctica existan ciertas estructuras o normas de estilos a seguir, como se mencionó previamente, su

antigua enseñanza y aprendizaje se distingue desde sus inicios tanto por su carácter espontáneo como por la relación participativa o cooperativa -aunque sí vertical- entre maestro y aprendiz

Sin embargo, desde la mirada actual del proceso histórico de transmisión del fileteado, los maestros y maestras actuales remiten a una división de la enseñanza formal e informal. División que, por otra parte, ha sido cuestionada por los antropólogos clásicos de la educación por las valoraciones positivas o negativas, modernas o tradicionales. En particular, Rockwell (2005) ha buscado destacar que las formas de conocimiento instaladas y legitimadas en instituciones o escuelas, por ejemplo, no son las únicas posibles (Rockwell, 2005)<sup>42</sup>. En este sentido, el concepto de “experiencias formativas amplió el entramado de relaciones y prácticas cotidianas que configuran tanto las posibilidades como las limitaciones de las apropiaciones de diferentes conocimientos, prácticas, saberes, oficios y técnicas (Achilli, 2005).

Al respecto, Jean Lave y Etienne Wenger (1991) definen al “aprendizaje situado” como una forma diferente de adquirir conocimientos mediante la participación en el ambiente social en donde está sucediendo el propio aprendizaje. Este fue el caso de los aprendices del fileteado quienes participaban en “comunidades de practicantes”, mediante observación, escucha o ejecución. El aprendizaje condensaba, a su vez, otras variables sociales, como eran la cercanía familiar con el maestro o “patrón” y la relación de la enseñanza con la necesidad de adquirir un oficio como un posible medio de vida.

Otro aspecto vinculado al aprendizaje del fileteado, que surgió durante la investigación etnográfica, fueron los lineamientos de transmisión del mismo, instituida en torno a la figura emblemática de “toda una generación de maestros”, expresada en la actualidad en el seguimiento de la estética o técnica tradicional anteriormente mencionada. Así describió Silvia Dotta el valor dado a la dimensión tradicional, rememorando sus primeros pasos en el fileteado, en los años 1995:

Cuando conocí a mis colegas de muchos años, a Memo Caviglia, a toda esa generación, tomé mucha conciencia de qué bestia qué caradura como nuestro lo mío, hasta hice una muestra con el nivel pésimo que tenía de filete, sin embargo, ahí di otro paso, ahí empecé a estudiar otra vez y a querer incorporar todas esas reglas tradicionales como para respetar lo que hay que respetar en una tradición. Conocer el filete porteño tradicional en toda su dimensión para después saber qué es lo que estoy haciendo y con qué estoy rompiendo. Bueno, justo en ese momento que te decía, fue el momento en el que esa generación de maestros que eran pibes más o menos jóvenes pero que ya tenían toda una trayectoria y eran reconocidos como fileteadores se juntaron para aunar fuerzas (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

---

<sup>42</sup> Al respecto, numerosos trabajos han utilizado el concepto de “experiencias formativas” para destacar la relevancia de los procesos educativos en contextos familiares y comunitarios (informales) en contraste con aquellos que ocurren dentro de instituciones (formales).

Volviendo al cumplimiento de pautas o patrones de sucesión, según los antropólogos Denis Chevallier e Isaac Chiva (1996), se podría afirmar que la transmisión de una profesión/oficio se basa, en gran medida, en la reproducción de un conjunto de prescripciones sociales, que son sobre todo prescripciones acerca de los métodos de apropiación social del conocimiento. Lo que conllevaría el uso de “técnicas esenciales” para el mantenimiento, restauración y reproducción del mismo y una forma de garantizar su perdurabilidad y perpetuación. Al respecto, Silvia, afirmó que para ser reconocida como fileteadora debió incorporar “todas esas reglas tradicionales como para respetar lo que hay que respetar en una tradición”. En parte, Silvia conectaba la importancia de aprender las técnicas heredadas porque, en sí mismo, el valor del filete estaba dado por su propia impronta histórica pero también porque aprenderlo de esa forma implicaba reforzar su legado para que no se disipe, transforme o incluso desaparezca.

En esa línea, en las entrevistas también se hizo referencia a la inspiración que generan los grandes maestros, aquellos fileteadores que marcaron tendencia, durante los años 1940, en adelante principalmente porque constituyeron en gran medida un puente entre el origen del fileteado, asociado a la decoración de los antiguos carros tirados por caballos, con el fileteado actual. Al respecto, Silvia, se refirió en particular a Carlos Carboni y León Untroib, referentes de aquellos que “vinieron después, como Enrique Arce”. Y seguidamente, explicó:

Hubo un montón más de fileteadores que no conocimos, pero ellos, lo que transmitían los grandes maestros son eso, son en lo que nosotros nos inspiramos y a los que tenemos que recurrir para no perder nuestras raíces, porque ellos se desempeñaron en el oficio tradicional del fileteador (Silvia Dotta, 18/08/2021).

Para ilustrar su idea, contó que “José Espinosa siempre dice algo que le transmitió León Untroib y que él siempre transmite a sus alumnos: no te olvides que estás fileteando un panel de carro, como que ese es el origen del filete”. En definitiva, seguir la tradición implicaría filetear sobre nuevos materiales u objetos, pero recordando o no olvidando que en su origen se fileteaban paneles de carros. Seguir esta lógica, sería para Silvia, reproducir “la técnica en su estado más puro”, diferenciándose “del filete de caballete” que se inaugura “cuando seempiezan a hacer cuadros con fileteados” y “se empieza a modificar” ya que “es mucho más elaborado, más rebuscado que lo que era el panel de carro” (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

A través de las entrevistas, de las observaciones y de mi propia experiencia en los talleres pude comprender que, en el caso del fileteado, la transmisión de los saberes teóricos y prácticos de “técnicas tradicionales” estaba ligado al interés por mantener la conexión con el origen del

oficio, lo que implicaba a su vez el “resguardo de saberes” en manos de “los grandes maestros” del siglo XX, en tanto intermediarios, portadores de dichos conocimientos tradicionales y transmisores del mismo a las siguientes generaciones. Pero, sobre todo, lo que entendí es que a través de una cadena de maestros y discípulos o referentes y seguidores se fue reproduciendo un conjunto de técnicas, con un espíritu particular, y que en sí misma esas relaciones de enseñanza y aprendizaje, intergeneracional, constituía lo que le daba un sentido especial a todo el proceso<sup>43</sup>.

Así es que cuando, las experiencias formativas están atravesadas por la conciencia generacional se alimenta de estructuras socio-históricas (Mannheim, 1991). La “conciencia generacional” -como sentido de pertenencia o identificación- permite dar especificidad histórica a esas experiencias formativas (Padawer y Canciani, 2015). En estas diferencias de dominios en clave de edad y experiencia, en donde los grandes maestros son los portadores de los saberes históricamente tradicionales del oficio, debe considerarse también la cuestión de género, ya que como veremos, las configuraciones culturales de género han conducido históricamente a menores oportunidades formativas para las mujeres (Stolen, 2004). Para ello, analizaremos a continuación ciertas transformaciones en la práctica y transmisión del fileteado, expresadas en las últimas décadas, entre las que se encuentran la inserción de las mujeres.

### **Las mujeres fileteadoras: transformaciones, reconocimiento y coyunturas**

Atravesando diferentes vicisitudes, el fileteado construyó sus propios medios para garantizar su perdurabilidad como saber, como arte y oficio y como medio de vida, hasta la actualidad. Podemos resaltar hechos adversos específicos que los fileteadores tuvieron que afrontar para poder continuar con su práctica, comenzando por la prohibición de la tracción a sangre establecida en 1963, mencionada en el capítulo anterior, la cual conllevó el abandono de carros por camiones y luego colectivos. Posteriormente, debieron adaptarse a la prohibición que se dictó en el año 1975 por parte de la Secretaría de Transporte, la cual prohibía la circulación de mensajes escritos y diseños fileteados en los colectivos públicos. Aquello transformaría su anterior presencia y visibilidad por las calles de la Ciudad de Buenos Aires a través de los transportes. Otros sucesos importantes, en los que nos centramos a continuación, fueron, por un

---

<sup>43</sup> En este sentido, estableciendo una semejanza con el baile del tango y el fileteado porteño, según la antropóloga María Julia Carozzi en los espacios sociales donde se baila el tango también existe una asociación entre la edad y el buen bailar, es decir con el saber “hacer tango”. En esa línea, la permanencia en el tiempo y la práctica continua conllevan “un saber hacer experimentado” (Carozzi, 2015: 32).

lado, la ampliación de los soportes sobre los cuales se trabajaría el filete, tales como objetos de bazar, latas, cacharros enlozados, mates, entre otros, especialmente destinados al turismo y carteles para locales, viviendas particulares y decoración de vidrieras, entre otros, para suplantar a los vehículos. Asimismo, la llegada del plotter, técnica de impresión en carteles de lona, en lo que respecta a la cartelería, como método de impresión rápido y de bajo costo, tuvo consecuencias negativas para el oficio del fileteado, ya que fue reemplazado lentamente. Así lo expresó la fileteadora Cecilia Calvet, en una conversación:

El fileteado primero se transmitió de maestro a discípulo en esas antiguas carrocerías, después con la prohibición se pasó a la cartelería y luego, con la llegada del Plotter (que le sacó laburo a muchos fileteadores) algunos, como Ricardo Gómez comenzaron a dar clases para poder subsistir (Entrevista a Cecilia Calvet, 25 de abril de 2021).

Por su parte, Diego Prenollio, presidente de la Asociación, lo recordó de la siguiente manera:

Entonces cuando se empezó a usar el plotter, incluso muchos letristas se empezaron a quedar sin trabajo, todo lo que antes se hacía pintado desde un cartel sencillo de sólo letras, se empezó a hacer impreso y se dejó de hacer a mano, y eso mismo pasó con el filete (Entrevista a Diego Prenollio, 5 de mayo de 2021).

El “Plotter o ploteado” permitió la generación de un nuevo tipo de cartelería de producción rápida y duradera que, en la década de 1990, se esparció velozmente por los negocios de la Ciudad de Buenos Aires. Además de que el tiempo de producción de un cartel ploteado era menor al de un cartel fileteado a mano, el costo también lo era y contra ello era difícil competir. En suma, esta nueva técnica aplicada a la cartelería publicitaria generaría una gran crisis tanto artística como laboral dentro del ambiente fileteador y en lo que respecta a la cartelería fileteada como principal forma de suplantar el fileteado en vehículos.

Una de las respuestas a estos desplazamientos, ayudado por la difusión del fileteado como patrimonio histórico-cultural y arte urbano y popular fue la consolidación de un espacio de enseñanza y trasmisión de saberes, a un público más amplio. Junto a este proceso se fueron incorporando mujeres, tanto al aprendizaje como a la enseñanza<sup>44</sup>. Asimismo, la enseñanza de carácter formal o semi-formal, como la traslación del fileteado a objetos decorativos más pequeños, fue acompañada de la incorporación de las mujeres a la práctica.

---

<sup>44</sup> La implementación de las clases, en la década de 1990, por el “maestro fileteador” Ricardo Gómez en el año 1995, consistió en un suceso bisagra para el filete ya que permitió al mismo, volver a adaptarse y ser valorado en sus diferentes dimensiones, patrimonial, artística y comercializable, legitimándolo para ser transmitido y aprendido.

De esta manera, se vincula la integración de las mujeres con la enseñanza a un público más amplio, diferenciable del período de los “grandes maestros”, y con la decoración de objetos menores. Al respecto, Silvia nos contaba que

Actualmente hay fileteadoras que se dedican por ejemplo a filetear y comercializar termos y mates fileteados con frases y figuras icónicas, otras se dedican a filetear latas, muebles, bicicletas, o hacer murales. Se podría decir que encontrar su estética en otros soportes, diferentes a los tradicionales, genera asimismo otros impactos visuales, otras formas de mirarlo y de reproducirlo (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

Es un hecho que, lo que antes había sido un oficio ejercido en talleres y carrocerías, exclusivamente por varones, dejaba de serlo para ampliar sus horizontes. y también garantizar su perdurabilidad. Por lo que aprender los quehaceres del oficio implica no sólo sentidos intergeneracionales sino también imaginarios de género, en lo que hace a las visiones de actividades propiamente masculinas o femeninas, en relación a la experiencia socio- histórica. Esto conlleva un interrogante. La participación de mujeres en la década de 1995 en adelante, fue producto de un cambio de paradigma dentro del mundo del filete, en el cual se comienza a concebir a las mismas como potenciales fileteadores o, como veremos de qué manera, desde la perspectiva de algunos fileteadores, esto fue una estrategia consciente para superar la crisis del oficio. Las anécdotas surgidas de las entrevistas abren hipótesis. Al respecto, Cecilia nos relataba:

Cuentan los recopiladores de anécdotas que Ricardo empezó a dar clases por recomendación de su mujer. Él era fanático y obsesivo del filete y le angustiaba mucho su desaparición y la mujer (muy viva) le dijo que para que el fileteado no muriera tenía que enseñarlo a las mujeres, que nosotras íbamos a encontrar la forma de aplicarlo en todo, y medio que así fue (Entrevista a Cecilia Calvet, 25 de abril de 2021).

Más allá de que esta anécdota relata una situación particular que pudo ser recreada desde una mirada actual, lo que Cecilia expresaba es que fue una “mujer” la que para proteger el trabajo de su marido le aconsejó sumar a otras mujeres a una actividad netamente masculina. Quizá ella reproducía el imaginario de la presencia de las mujeres en las aulas. También hay quienes consideran que el reconocimiento de la contribución y capacidades de las mujeres ha constituido un cambio paradigmático para la resignificación de su identidad y participación en ambientes sociales históricamente masculinos (Jiménez Fernández, 2011).

Sin embargo, Cecilia, nacida en La Rioja, militante feminista y docente de literatura, recién en abril del 2021 comenzó a dictar clases de enseñanza de fileteado porteño, encontrando una nueva forma de vida y subsistencia dentro de la práctica del filete. Cecilia disfruta la

enseñanza del oficio otorgándole, a la misma, una impronta feminista. Por ello, en sus clases, cuenta su historia brindando especial importancia a la integración de las mujeres al oficio y a los cambios estilísticos y de aplicación que las mismas propiciaron en la implementación de nuevos objetos y soportes a filetear. Para Cecilia, encontrar su estética en otros soportes, diferentes a los tradicionales, generó asimismo otros impactos visuales, otras formas de mirarlo y de reproducirlo.

Al establecer una semejanza entre el fileteado y el tango, en la etnografía de milongas porteñas “aquí se baila el tango”, María Julia Carozzi traza un recorrido histórico del baile del tango y lo vincula con grandes transformaciones de la sociedad. Las diferencias y conflictos en torno a cómo moverse y desplazarse en las pistas se desarrollaban entre generaciones y géneros. Estos conflictos o nuevas incorporaciones (al igual que en el filete) tuvieron, en la década del 2000, un impacto en el desarrollo de pedagogías del movimiento como en la diversificación de circuitos y estilos de baile. En el tango, al igual que en el mundo del filete, la implementación de nuevos métodos de enseñanza y aprendizaje habría contribuido en la multiplicación de bailarines y redefinición de “los estilos” de baile, como también modificó la distribución de saberes y no saberes entre géneros (Carozzi, 2015: 32).

Por sobre la selección de los diversos escenarios presentados sobre el desarrollo y las adaptaciones del filete porteño, uno de los objetivos de este apartado consiste en posar la lente en la incorporación de las mujeres al oficio. Según Dora Barrancos en “Mujeres en la sociedad argentina” (2010), la renovación histórica de la última mitad del siglo XX ha permitido acercarse al significado que tienen las relaciones desiguales de género a lo largo de los tiempos, posibilitando escudriñar en los vínculos entre los géneros interpretando mejor los procesos sociales, culturales, políticos e ideológicos vividos por las sociedades. Esos vínculos no son inocentes, puesto que están revestidos por ejercicios de poder. La diferencia entre varones y mujeres no ha sido simétrica o complementaria, sino desigual. En este reparto, las atribuciones de mayor significación han correspondido a los varones y las menos trascendentes a las mujeres, así es cómo la vida pública ha sido el escenario masculino y la vida doméstica teatro de las operaciones de condición femenina tanto en Argentina como en el mundo. A pesar de ello, la historia demuestra que siempre fue posible cruzar la frontera o al menos debilitarla.

Al igual que la autora mencionada, para Laura Pautassi, efectivamente el género refiere al poder en donde aquello que produce un tratamiento diferencial entre ambos géneros es la concepción acerca de las capacidades y potencialidades diferenciales para cada género. Este tratamiento se tradujo históricamente en diversas asimetrías en los derechos, en el acceso a recursos, al poder y en los comportamientos sociales y económicos. En base a los lineamientos

anteriormente planteados, el ingreso de las mujeres al quehacer fileteador remite también a cambios socio-culturales que se estaban atravesando en la sociedad argentina, para la década de 1990. A partir de entonces, según Pautassi, las mujeres ingresan masivamente al mercado de empleo remunerado<sup>45</sup>. Esta incorporación al mercado de empleo remunerado estuvo acompañada por el aumento de oportunidades de puestos para las mujeres en ámbitos donde antes no estaban presentes (Pautassi, 2007: 10 y 12).

En relación a la numerosa presencia de mujeres en los espacios del fileteado, Silvia Dotta recordó que “cuando nosotras hicimos una actividad el día de la mujer, contando un poco sobre la inserción de la mujer en el fileteado porteño, una colega objetó que ella ya fileteaba hacía un montón. Pero la masa de mujeres empezó a filetear en esa época”. Se refería a la década de 1990, cuando apareció el *plotter* y cambió la lógica del fileteado, tal como describimos más arriba. Sin embargo, según ella, hubo un cierto proceso de pujanza, permanencia y hasta de resistencia por parte de muchas mujeres, dentro de un ambiente preminentemente masculino. De esta forma, expresó que

Las que no desistieron, son ahora como una generación de mujeres fileteadoras, que antes, por una cuestión de tiempos la mayoría de los maestros fileteadores eran varones porque para poder filetear bien tenés que filetear muchos años, mucho (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

Desde la perspectiva de Silvia, el reconocimiento tenía que ver con la dedicación y esta última con la posibilidad de hacerlo, por lo que necesariamente tenía que tener una remuneración. Este reconocimiento llevó tiempo. Primero incluyó ingresos por enseñanza y venta de objetos y luego la posibilidad de invertir tiempo en incorporar nuevas técnicas y perfeccionarse en la práctica del filete. Una vez lograda la especialización, contó que “empieza a haber referentes de mujeres fileteadoras que filetean bien”. Al respecto decía, “yo en lo personal no he llegado a encontrar resistencias ni nada, mi primera maestra fue mujer, pero no era fileteadora al cien por ciento, no era su única actividad” (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

De esta manera, los años de estudio y perfeccionamiento les permitió a las mujeres ser reconocidas en el ambiente. La experiencia se establece como un mecanismo de reconocimiento social, con la añadidura del prestigio correspondiente. En síntesis, a partir de 1990, muchas mujeres empezaron a practicar o a sumarse al ejercicio del fileteado como un *hobbie*, un

---

<sup>45</sup> En el caso de Latinoamérica, este fenómeno comienza a mediados de la década de 1980 para posicionarse fuertemente como uno de los principales hechos que produjeron un cambio de agenda en la región. Tal es así que la tasa de participación económica femenina, que mide la proporción de mujeres que ya tienen ocupación en el mercado y de aquellas que no teniéndolo lo buscan activamente, en relación con la población femenina total aumentó de forma sostenida en los años 1990 (Pautassi, 2007).



pasatiempo o un medio de expresión artística. Con el tiempo, el mismo pasó a ser considerado, para algunas, como un oficio y un medio de vida. Esto también puede entenderse en concordancia con la inminente integración de las mujeres al mercado de empleo argentino de aquel entonces. Lo interesante es que su aprendizaje y saber hacer coincide con una transformación de la estructura del trabajo en Argentina, en correspondencia con otros países de Latinoamérica.

Así como la inserción de las mujeres al filete estuvo relacionada con la integración de nuevos objetos y soportes, las nuevas formas de difusión permitieron un intercambio con otros fileteadores y fileteadoras de otras partes de la Argentina. Para la década del 2000, la conjugación de la implementación de las clases por fuera de los talleres, la participación activa de las mujeres en el oficio y el advenimiento de las redes sociales como el correo electrónico, Messenger y posteriormente Facebook contribuyó notoriamente a que se comenzaran a gestar nuevos espacios de difusión y promulgación de la práctica. En ese sentido, Silvia Dotta cuenta que:

Empecé a filetear cuando arrancaron las redes, si bien yo no era muy ducha con eso fue un momento que fue bisagra para la comunidad de fileteadores, cuando empezamos a conectarnos vía facebook, entonces vos podías conocer a los fileteadores por más de que estuvieran en el culo del mundo. Cada uno en su mundo, en sus talleres, en sus trabajos desvinculados, se conocían los maestros, pero el encuentro era sólo físico y se armó un grupo de Face Book, yo estaba en mis inicios, imaginate (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).

Aquella comunicación virtual permitió comenzar a compartir tanto espacios de producción como de reflexión de la práctica. Ese contexto de mayor visibilidad y difusión contribuyó a crear una amplia red entre quienes practicaban el filete a lo largo y ancho de la Argentina. A través de encuentros anuales, charlas, seminarios, correos electrónicos de difusión, fotos compartidas a través de Facebook, entre otros medios, los fileteadores y fileteadoras dispersos por el territorio nacional comenzaron a contactarse. Así fue cómo también surgió la imperante necesidad de formar la Asociación de Fileteadores para poder aunar las necesidades y proyectos de la comunidad fileteadora bajo el fin de preservar y divulgar la práctica. Posteriormente, consecuencia de aquella difusión y propagación impulsada desde la Asociación, el fileteado sería nombrado Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Pero llegaría una instancia de mayor reconocimiento. En el siguiente capítulo analizaremos las implicancias de la proclamación del filete porteño como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y la intervención de la Asociación de Fileteadores en conjunto al equipo de Patrimonio para llevar adelante dicha proclamación.

## CAPÍTULO 3

### **Las proclamaciones patrimoniales y la comunidad fileteadora Coyunturas, agencias y acepciones**

El presente capítulo se propone analizar los vínculos entre la dimensión patrimonial y la comunidad fileteadora en relación, por un lado, a su proclamación como Patrimonio Cultural, por parte del Gobierno de la Ciudad, y por otro, a su proclamación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO. En una segunda instancia, se presentarán las diversas acepciones sobre la práctica, inscriptas tanto en las declaraciones con fines patrimoniales como en las entrevistas con los fileteadores y fileteadoras, a fin de comprender, más cabalmente, al filete porteño como práctica con múltiples sentidos e interpretaciones. Finalmente, se pretende dar cuenta del impacto de las proclamaciones en la visibilidad del fileteado. Interesa, también, mostrar cómo las proclamaciones patrimoniales encierran en sí mismas tanto contradicciones como discursos y acciones legitimadoras y reparadoras de prácticas o costumbres históricamente invisibilizadas u olvidadas, ya que las proclamaciones también han permitido la profusión y revalorización de estas junto a la acción colectiva de la Asociación de Fileteadores organismo fundamental para la profusión y supervivencia del filete porteño.

#### **Las proclamaciones patrimoniales: contrastes y particularidades**

Luego de un extenso recorrido que incluyó adaptaciones, transformaciones y mecanismos de visibilización de la práctica con su consiguiente trasmisión en ámbitos de enseñanza formales e informales, el fileteado porteño fue proclamado, en el año 2006, Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y, en el año 2015, Patrimonio Cultural Inmaterial por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Las proclamaciones obtenidas para el fileteado porteño estuvieron encuadradas dentro de las normativas elaboradas, en el 2003, tanto por la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO como por las de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de la ciudad. El siglo XX implicó cambios sustanciales en las nociones patrimoniales, en comparación a las que se habían establecido en la década de 1970. Al respecto, Mathieu Dormaels, afirma que de la concepción tradicional en torno al monumento histórico o desde la declaración del Convenio

para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, por la Unesco en 1972, las transformaciones conceptuales sintetizadas en la idea de Patrimonio Inmaterial fueron importantes (Dormaels, 2012: 7)<sup>46</sup>.

En ese sentido, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, elaborada en el año 2003, se propuso la salvaguardia y el respeto por el patrimonio cultural inmaterial, con su consecuente sensibilización y reconocimiento en el plano local, nacional e internacional a partir de un trabajo en conjunto que conlleve “identificar distintos elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio, con participación de las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes”<sup>47</sup>. Al cual define como

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

En el artículo 2 se especifica que el mismo “se manifiesta en particular en los ámbitos” de las “tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial”, las “artes del espectáculo”, los “usos sociales, rituales y actos festivos”, los “conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo” y las “técnicas artesanales tradicionales”. El cual, siguiendo el texto de la Convención:

se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana<sup>48</sup>.

Cabe destacar que la Convención del 2003 marcó un hito en la transformación de las políticas internacionales de promoción de la diversidad cultural, ya que por primera vez la

---

<sup>46</sup> En el año 1972, la UNESCO creó la Convención para la “Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural” con el fin de nombrar a “lugares de la Tierra” con un “valor universal excepcional” como parte del patrimonio común de la humanidad. En ese entonces, se definía al patrimonio como “el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras”. Hacia fines del siglo XX, surgiría como contrapartida las categorías de Patrimonio Cultural Intangible. Con ello, se buscaba reconocer que el patrimonio cultural no se debía limitar a lugares, monumentos o colecciones de objetos sino también a “expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”. La convención para regular esta nueva dimensión se haría en el año 2003. Consultado en <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>

<sup>47</sup> Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003)

Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

<sup>48</sup> Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

comunidad internacional reconocía la necesidad de prestar apoyo a un tipo de manifestaciones y expresiones culturales que hasta entonces habían carecido de un marco jurídico y programático de esa envergadura. Al respecto, lo interesante del proceso es que la Convención de 2003 se elaboró en respuesta a las solicitudes de los Estados Miembros que deseaban el establecimiento de normas internacionales capaces de servir a la formulación de políticas culturales y que fortalecieran la cooperación entre éstos. Las mismas se sustentaron en las siguientes evaluaciones y consideraciones:

Consciente de la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, considerando que convendría mejorar y completar eficazmente los acuerdos, recomendaciones y resoluciones internacionales existentes en materia de patrimonio cultural y natural mediante nuevas disposiciones relativas al patrimonio cultural inmaterial, considerando la necesidad de suscitar un mayor nivel de conciencia, especialmente entre los jóvenes, de la importancia del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia, considerando que la comunidad internacional debería contribuir, junto con los Estados Partes en la presente Convención, a salvaguardar ese patrimonio, con voluntad de cooperación y ayuda mutua y recordando los programas de la UNESCO relativos al patrimonio cultural inmaterial, en particular la proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad<sup>49</sup>.

Desde entonces un Comité anual de la UNESCO evalúa las postulaciones presentadas por diferentes países para ser inscriptas en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. La inscripción se formaliza con la presentación de un formulario, por parte de la entidad interesada, en donde se fundamenta la postulación al patrimonio cultural inmaterial, consignando su importancia, las características del elemento, la técnica, la comunidad portadora que lo practica y el consentimiento informado de la misma, entre otros requerimientos. En lo que respecta al caso analizado en esta tesina, la postulación a Patrimonio Inmaterial para el fileteado porteño llegaría unos años después. Ésta estaría precedida por la iniciativa del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires de proclamar al fileteado en una línea patrimonial centrada en los aspectos tangibles e intangibles, materiales y simbólicos.

Al respecto, el Gobierno de la ciudad en el año 2003, sanciona la Ley 1227 denominada “Marco del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires” con el fin de constituir un resguardo legal para aquellos bienes que integran el Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (PCCABA). La presente ley se constituye como marco legal para la investigación, preservación, salvaguarda, promoción y transmisión a las generaciones futuras

---

<sup>49</sup> Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

del PCCABA. El mismo está conformado por el conjunto de bienes muebles e inmuebles ubicados en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires, que en sus aspectos tangibles e intangibles, materiales y simbólicos definen la identidad y la memoria colectiva de sus habitantes. Los bienes que integran el PCCABA son de carácter histórico, antropológico, arqueológico, artístico, urbanístico y científico, entre otros. Pueden ser sitios o lugares históricos, monumentos, conjuntos o grupos de construcciones, jardines, zonas arqueológicas, colecciones y objetos existentes en museos, como también expresiones o manifestaciones intangibles de la cultura ciudadana, que estén conformadas por las tradiciones, las costumbres y los hábitos de la comunidad, así como espacios o formas de expresión de la cultura popular y tradicional de valor histórico, artístico, antropológico o lingüístico, vigentes y/o en riesgo de desaparición<sup>50</sup>.

En el año 2006, por iniciativa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se proclamó al filete porteño como Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, bajo el decreto de la Ley 1.941. En el texto de la declaratoria se enfatizó en la importancia que reviste el fileteado como “verdadero arte decorativo y popular que nació en Buenos Aires a principios del siglo XX y que se insertó de manera definitiva en la cultura de los porteños”, lo que retomaremos más adelante. Esta designación se hizo en parte, en un contexto de incremento del turismo internacional fomentado por la devaluación de la moneda nacional posterior al 2001, donde se potenció la valoración y consumo de bienes asociados a determinadas expresiones culturales provenientes de la Ciudad de Buenos Aires como el tango y el filete. En esa coyuntura, el filete se volcó a productos artesanales ofrecidos a extranjeros como expresión de elementos típicamente porteños (González Bracco, et.al., 2015)<sup>51</sup>.

No obstante, este contexto a promulgación patrimonial, bajo el marco legal de una ley, conlleva o promueve acciones de salvaguardia como la visibilización, protección y promoción de ciertas dimensiones culturales consideradas valiosas, por determinadas cuestiones, como veremos fue el caso del Filete Porteño<sup>52</sup>. Por otra parte, en la medida en que la legislación patrimonial da legitimidad y existencia jurídica, las comunidades pueden también, a través de la proclamación, lograr un reconocimiento social e institucional de nuevas prácticas, artesanías,

---

<sup>50</sup> Ley completa consultada en: [https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley\\_n\\_1227\\_ley\\_marco\\_0.pdf](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley_n_1227_ley_marco_0.pdf)

<sup>51</sup> Aquello proclamado como un bien patrimonial se puede insertar con mayor peso en procesos globales como el turismo, la publicidad o los medios de comunicación (Rotman, 2003).

<sup>52</sup> Consultado en: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/patrimonio-de-la-ciudad/filete-porteno/de-la-prohibicion>.

tradiciones y expresiones al encontrarse éstas amparadas por la ley y valoradas oficialmente (Dormael, 2012)<sup>53</sup>.

Al respecto, el advenimiento del siglo XXI trajo aparejado una nueva perspectiva y revalorización internacional de las artesanías, los trabajos manuales y la autenticidad de piezas únicas producidas a nivel local y regional, que parecían destinados al olvido (Comaroff y Comaroff, 2011). Al respecto, la antropóloga Mónica Rotman, en un trabajo publicado en 2003, se centró en analizar la relación entre la producción artesanal, lo global y lo local. Lo artesanal, frecuentemente considerado como una expresión de “lo local”, puede constituirse, siguiendo a la autora, en un fenómeno turístico y económico y formar parte de políticas culturales, al mismo tiempo. Por su parte, en Latinoamérica, dice la autora, las artesanías y los artesanos se nutren de una variedad de fuentes: el arte denominado culto, las tradiciones artesanales europeas y los procedimientos, formas y motivos prehispánicos, sobre los que dan su impronta. Asimismo, la producción artesanal latinoamericana recrea con códigos propios la sociabilidad híbrida de las ciudades contemporáneas, reformulando a nivel local un capital simbólico en términos de cruces e intercambios, concentrando un capital simbólico que podría definirse como “patrimonio intangible” (Rotman, 2003).

El nuevo marco neoliberal de los años 2000 ofrecería el escenario propicio para la revitalización. por parte del gobierno porteño, de estas expresiones que condensan no solo dimensiones tangibles y materiales, sino que repiten a aspectos asociados a lo local, lo propio y a lo supuestamente único. No solo se trataría de una política de protección o fomento directo, si no que serviría a los fines e intereses de un reposicionamiento internacional de la ciudad como destino turístico (Dinardi, 2017). En este contexto resurge entonces, una relegitimación y puesta en valor de expresiones artísticas referidas a la Ciudad de Buenos Aires como el tango.. Con esta intención, la Asociación de Fileteadores de Buenos Aires impulsó la presentación del mismo a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, siendo la mediadora entre la comunidad fileteadora de todo el país y el grupo interdisciplinario de la Dirección General de Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

El proyecto para la postulación de la candidatura fue encarado por un grupo de antropólogas, algunas de las cuales tenían experiencia previa en la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y otros organismos afines. Como se mencionó con anterioridad, la postulación se realizó conjuntamente y llevó a un proceso reflexivo con intensas discusiones en torno a la catalogación

---

<sup>53</sup> Lo cual no siempre se ve reflejado en el acompañamiento de políticas públicas (Estrada y Del Mármol Cartañá, 2014).

del filete como técnica, arte, lenguaje plástico u oficio. Con la intención de captar los sentidos, valores y perspectivas sobre la práctica, las integrantes de la comisión realizaron entrevistas a sujetos que representaban diversos roles asociados al mundo del filete: quienes enseñan, quienes aprenden, quienes practican el oficio y “viven de eso”, quienes lo practican como hobby, quienes se identifican con el filete tradicional y quienes están interesados en innovar. Para las antropólogas que lideraron y organizaron esos encuentros

la participación de la comunidad en el proceso de debate y análisis de aquello que constituye la práctica, los modos de abordarla, los saberes involucrados, el rol de la comunidad, su vigencia, amenazas y medidas de salvaguardia constituyó una herramienta fundamental para la configuración final del formulario (González Bracco et.al., 2015: 174)<sup>54</sup>.

Ahora bien, cuáles serían las diferencias entre la proclamación del 2006 y la de 2015. Según Del Mármol Cartañá, mientras la Ley 1941 que, en 2006, declara al filete porteño “Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires” y lo describe como “un verdadero arte decorativo y popular”, la ficha Representativa de la Unesco lo define como “una técnica pictórica tradicional que combina los colores vivos con estilos tipográficos específicos”<sup>55</sup>. La descripción de la Unesco se centra en los aspectos técnicos y estéticos y especialmente en la historia y nacimiento del filete, haciendo a un lado las referencias a lo “popular”. Se suplanta la idea de “arte decorativo” por el reconocimiento de la modalidad artística, evolución habitual que está presente en las nomenclaturas que describen lo que en la actualidad se considera como Patrimonio Cultural Inmaterial (Del Mármol Cartañá, 2020).

De esta manera, según Del Mármol Cartañá (2020) puede decirse entonces que la patrimonialización resulta ser un proceso que altera el significado de elementos del pasado a un nuevo contexto social, dando lugar a nuevos productos redefinidos por nuevos universos de sentido. Para comprender este fenómeno, en el siguiente apartado tanto por el Gobierno de la ciudad como por la UNESCO se pondrán en diálogo con las formas en que los propios fileteadores y fileteadoras conciben y definen al universo del filete. De esta forma se busca abordar las representaciones del fileteado porteño teniendo en cuenta las diversas perspectivas.

---

<sup>54</sup> El proceso fue sintetizado en una obra colectiva firmada por las antropólogas mencionadas. Según las autoras, la realización de la postulación tenía como objetivo “dar voz y voto” a los y las protagonistas. Mediante talleres y charlas se reflexionó sobre las ventajas y desventajas de la postulación, las exigencias burocráticas establecidas por la Unesco y el contenido del formulario, como también la definición del fileteado, los factores que amenazan con su continuidad y las posibles medidas a implementar para garantizar su salvaguardia.

<sup>55</sup> Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-filete-porteno-de-buenos-aires-una-tecnica-pictorica-tradicional-01069>.

## Una práctica multidimensional: expresión artística, identidad local y arte popular

En los capítulos precedentes describimos como la práctica fue cambiando, a lo largo del tiempo, frente a las transformaciones en los tipos de transportes en los que se solía filetear y como producto de la legislación que prohibió, en la década de 1970, el fileteado en los colectivos públicos. A lo que se sumó una vertiente ligada al arte, la enseñanza, la comercialización y las exposiciones, a partir de fines del siglo XX. Su rica historia fue sumando prácticas y concepciones distintas conllevando la existencia actual de diferentes modos de caracterizar, entender y significar al filete. Tales definiciones expresan la polisemia y versatilidad del filete, en donde se amalgama la categorización del mismo como arte, como oficio, como medio de vida, como evocador de una memoria colectiva y como comunicador de una identidad local porteña. En ese sentido, interesa dar cuenta de la heterogeneidad y multiplicidad de esta expresión cultural desde una mirada antropológica que continúe cuestionando la idea del mismo como un todo homogéneo. Para ello, a través de las herramientas conceptuales de las ciencias sociales, retomaremos las miradas de los sujetos entrevistados y el contenido de las proclamaciones con el objeto de articular los registros de campo, con su perspectiva nativa, y las fuentes documentales, provenientes de su nombramiento patrimonial por el Gobierno de la Ciudad y la UNESCO.

Las primeras acciones gestadas para incluir al mismo dentro de una expresión valorada como parte del patrimonio local, como mencionamos, se dieron en un contexto de revitalización del filete porteño, asociado a la comercialización del mismo para el turismo extranjero. Las razones esbozadas en la declaratoria patrimonial llevada adelante por el Gobierno de la Ciudad de Buenos, en el año 2006, para declararlo patrimonio cultural se asentaron en la consideración del mismo como un:

verdadero arte decorativo y popular que nació en Buenos Aires a principios del siglo XX y que, se insertó de manera definitiva en la cultura de los porteños. Además, con el correr del tiempo el filete comenzó a ser acompañado por textos, dando lugar a múltiples manifestaciones de sabiduría y picardía porteña. Su uso se extendió a la arquitectura, apareciendo en bares, restaurantes, interiores de vivienda, muebles y objetos y a los discos de tango que mostraban en sus tapas ilustraciones fileteadas<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Consultado en: [Chrome- extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos\\_1.pdf](https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley-1941-y-fundamentos_1.pdf)



En esa ocasión se hizo hincapié en el filete porteño en tanto “arte popular” emergente de la “cultura porteña”, es decir de la cotidianidad de la vida urbana sucedida en la Ciudad de Buenos Aires. Asimismo, se interpretó a este arte popular como un comunicador y como una expresión artística en la que se manifiesta cierta “sabiduría porteña”. En una línea similar, en el año 2015, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en su página web, recalcó la designación de la UNESCO y reforzó la idea del filete porteño como:

un referente en la construcción de la identidad porteña y nacional, asociado con otras manifestaciones culturales locales como el tango y las murgas (carnaval). La técnica pictórica del filete porteño se practica principalmente en la ciudad de Buenos Aires y, en menor medida, en sus afueras y en otros centros urbanos del país. De ahí viene su adjetivo de "porteño", que lo asocia al puerto y el desarrollo de la vida urbana<sup>57</sup>.

De esta manera, las definiciones establecidas por el Gobierno de la ciudad, muestran el fuerte componente identitario que se le adjudica al filete, en el sentido de que el mismo busca evocar o representar una autenticidad local, como el tango o las murgas porteñas, también exponentes de una particular “identidad porteña y nacional”.

Como se mencionó en el apartado anterior, en el marco de un proceso de ampliación semántica y operativa del concepto de Patrimonio, en el año 2003, la UNESCO adopta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la cual pone énfasis en las prácticas y saberes que los grupos recrean colectivamente. En el caso del filete, la UNESCO lo caracterizaría como “una técnica pictórica tradicional” con un “estilo tipográfico particular”, basado además en “colores vivos”, cuyas “imágenes guardan relación con el patrimonio cultural de la ciudad, incorporan elementos de carácter social o religioso y constituyen una forma de memoria colectiva”. A su vez, en los detalles explicativos de la proclamación patrimonial se enunciaría que “la temática popular de esas imágenes comprende, entre otras, representaciones de santos y personalidades políticas admiradas, así como de estrellas musicales e ídolos deportivos”. En donde “los dibujos van a veces acompañados de dichos y refranes”. Al respecto, en la proclamación de la UNESCO se hace referencia a la “memoria colectiva” inserta en la misma técnica, que transmite un legado histórico, lo que permite comprender su proclamación en tanto que los elementos patrimoniales suelen remitir a símbolos y a representaciones vinculados a un legado histórico y cultural y sus “lugares como vehículos de memoria”.

<sup>57</sup> Consultado en: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/el-filete-porteno-es-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad>

Además, se trata de darle al objeto patrimonial una significación simbólica que remita a una experiencia y a una identidad en común (Rotman, 2003). En este sentido, Arévalo (2004), considera que las proclamaciones patrimoniales buscan ser vinculadas a procesos de construcción de identidad colectiva, geográficamente situada e históricamente enraizada.. Desde la perspectiva patrimonial, según el autor, la identidad está en relación dialéctica con la tradición. A su vez, también está conectada en algunos casos con una definición esencialista de cultura<sup>58</sup>.

El filete utiliza el “lunfardo” en sus frases<sup>59</sup>. A su vez, incluye referentes culturales, históricos e ídolos populares<sup>60</sup>. Condensando en sí mismo, historia urbana, arte popular, identidad local y tradición. Pero no se trata de un homenaje a un pasado inmóvil, sino de la invención a posteriori de la continuidad social de expresiones culturales, en torno a lo que se entiende que es la tradición y la identidad de un grupo, localidad o nación, en un momento determinado (Rosas Mantecón, 1998). En esta línea, Arantes afirma que los procesos de constitución y preservación del patrimonio tienen su aspecto ideológico en la medida en que a través de ellos se da forma y continuidad a grandes abstracciones como son la tradición y la identidad (Arantes, 1984)<sup>61</sup>.

Desde la perspectiva del antropólogo Bonfil Batalla para enmarcar la noción de patrimonio cultural, primero es necesario referirse a un concepto clave, la cultura (Bonfil Batalla, 2004). Ahora bien, desde la perspectiva de Alejandro Grimson, el concepto de cultura es uno de los conceptos más controversiales y polisémicos en las ciencias sociales. En relación al tema analizado, según Grimson, “la cultura argentina” no constituye algo descriptible o relativamente fijo, caracterizable a través de un conjunto de elementos. Si no que las representaciones en torno a “lo argentino” son de carácter performático. Por ejemplo, que el tango, sea postulado como una música nacional, da cuenta de procesos históricos estructurales

---

<sup>58</sup> Entendemos que tradición, patrimonio e identidad son conceptos complejos y polisémicos, porque son construcciones sociales que cambian dependiendo de la época, el tiempo histórico, quienes los empleen y para qué fines (Arévalo, 2004)

<sup>59</sup> El lunfardo constituye una “jerga” que se desarrolló en diferentes regiones circundantes al Río de la Plata a finales del siglo XIX y comienzos del XX, a partir de la incorporación de palabras de las lenguas que hablaban los inmigrantes recién llegados. Muchos términos del lunfardo forman parte hoy de la lengua coloquial rioplatense.

<sup>60</sup> Nos referimos a imágenes fileteadas de santos como la Virgen de Luján o el Gauchito Gil, de personalidades reconocidas del mundo del deporte como Diego Armando Maradona o Lionel Messi y de escudos de diversos clubes de fútbol. También personalidades reconocidas del mundo del espectáculo y de las artes como la Coca Sarli, Carlos Gardel, el Polaco Goyeneche, Tita Merello y Aníbal Troilo. También se filetean objetos identificados con tradiciones populares como mates, pingüinos, boleadoras, ponchos, pelotas de fútbol, entre otros.

<sup>61</sup> El arte como proceso social y comunicacional, configura la sensibilidad e imaginarios de los grupos, comunidades, pueblos y naciones, utilizando sus repertorios simbólicos y míticos característicos. Al respecto, Claudia Mandel (2007) a través del análisis del muralismo mexicano, postula que es precisamente mediante la utilización de un repertorio simbólico y mítico que algunas expresiones artísticas, asignan a la memoria el papel de productoras de identidad.

que refieren al lugar de Buenos Aires en la política oficial de representación de la nación. Esa pretensión de homogeneidad cultural constituye antes un instrumento de legitimación del poder estatal que una realidad verificable. La pretensión de definir una identidad argentina uniforme e inmutable debe comprenderse como un acto político. Esto no quiere decir que los argentinos no tienen nada en común, sino que los elementos compartidos deben buscarse en las experiencias históricas y en las creencias y prácticas que esa experiencia ha generado (Grimson, 2000)<sup>62</sup>.

Ahora bien, cabe preguntarse cómo se relacionan estas miradas sobre el fileteado porteño con la perspectiva de la comunidad fileteadora y qué es o representa el filete porteño para la misma. Estos interrogantes encabezaron los intercambios entre la comunidad fileteadora y la Dirección de Patrimonio durante la postulación del Filete como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por parte de la UNESCO, en el 2014. Lo cual quedó registrado en la producción audiovisual resultante en donde la pregunta sobre qué era el filete conformó el puntapié inicial. No obstante, dando cuenta de la complejidad de una caracterización lineal, uno de los entrevistados respondió al interrogante de forma poética al describir al mismo como “un tango bailado a pincel”<sup>63</sup>. La permanente asociación del filete porteño con el tango, probablemente tenga su explicación en que ambas expresiones artísticas surgieron de manera contemporánea a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en la ciudad de Buenos Aires. En concordancia con lo que luego resaltaría la UNESCO, en las entrevistas realizadas previamente a la proclamación se definió al filete porteño como expresión artística oriunda de Buenos Aires y de la cultura porteña. En la misma línea, se encuentra el teórico y fileteador, Alfredo Genovese, quien entiende al mismo como un emblema iconográfico de la ciudad junto a su género musical característico, el tango (Genovese, 2011: 15).

La comunidad fileteadora remarcó, especialmente, el valor de lo local, lo autóctono y lo específico del fileteado porteño, con el fin de destacar la especificidad de la práctica. Al respecto, el fileteador Memo Caviglia durante las entrevistas, realizadas en este contexto, hizo hincapié en que el mismo “no es una cosa foránea”, por el contrario, el fileteador afirmaba que el

---

<sup>62</sup> Por ello, el concepto de cultura es potenciado por el uso semántico de dimensiones temporales y espaciales. La cultura es histórica y ninguna sociedad puede comprenderse sin abarcar su historicidad, sus transformaciones. Toda sociedad se ubica en tiempo y espacio, y se encuentra con otras sociedades. Esto a su vez hace imposible la homogeneidad cultural. De todas maneras, existen experiencias históricas comunes que permiten la base de sentidos comunes y de prácticas cotidianas. Por lo tanto, el concepto de cultura es útil para entender cómo se organizan las diferencias (Grimson, 2000).

<sup>63</sup> Video realizado para la proclamación patrimonial [https://ich.unesco.org/es/RL/filete-porteno-in-buenos-aires-a-traditional-painting-technique-01069?include=film\\_inc.php&id=31802&width=700&call=film](https://ich.unesco.org/es/RL/filete-porteno-in-buenos-aires-a-traditional-painting-technique-01069?include=film_inc.php&id=31802&width=700&call=film)

filete había surgido “acá”<sup>64</sup>. En ese sentido, explicaba que el filete “no es tan universal, es autóctono y la gente reconoce esa cosa autóctona como propia”<sup>65</sup>. De esta manera, la acción patrimonial deviene en una herramienta de reivindicación de aquellas expresiones culturales locales valorizadas por una supuesta “autenticidad” (Dormaels, 2012). Es en esa ecuación entre lo considerado autóctono, único, tradicional, propio del lugar y con una historia que se remonta mucho tiempo atrás que la comunidad fileteadora encontró en la UNESCO un respaldo para declararlo patrimonio. Esto se asocia con las consignas que subrayan lo local y lo particular en las proclamaciones patrimoniales. Asimismo, a través de los procesos de constitución y preservación patrimonial, se da forma y contenido a grandes abstracciones como son la nacionalidad e identidad (Arantes, 1984). En este sentido, es que el patrimonio se vuelve un medio de expresión legítimo y legitimador de una identidad local y nacional.

En relación al tipo de expresión que representa el filete, quienes ejercen la práctica, actualmente, comparten algunas de las definiciones establecidas por la UNESCO y el Gobierno de la Ciudad. Por ejemplo, el fileteador Adrián Clara considera al filete porteño como un “arte popular y local”. Desde su perspectiva, el utilizar referentes culturales e ídolos populares le otorga al filete porteño su particular distinción o categorización como arte popular (Entrevista a Adrián Clara, 27 de marzo del 2021).<sup>66</sup> La idea de que el filete representa un “arte popular” también fue expuesta por el presidente de la Asociación, Diego Prenollio, en una entrevista realizada durante el trabajo de campo. A la pregunta sobre cómo definiría al fileteado, el mismo respondió:

Mira, en algún momento nació la frase arte popular argentino acompañando al término de filete porteño. Se trata de un arte que identifica al pueblo porque fue creado de ese modo, no sabemos si la primera persona que pintó una virgencita de Luján en un carro, lo hizo porque él la quiso hacer o porque se lo pidió el dueño del carro; entonces se lo piensa como una creación colectiva (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo del 2021).

Ahora bien, desde una perspectiva antropológica crítica, cabe interrogarse entonces a qué remite o de qué se habla cuando desde la perspectiva de los interlocutores como desde la perspectiva de las declaraciones patrimoniales se nombra la “cultura popular”, el “arte popular”,

---

<sup>64</sup> Memo Caviglia fue un fileteador tradicionalista de Mataderos, desarrolló su oficio en un pintoresco taller en el corazón de su barrio. Se fue muy joven, a los 48 años de edad, dejando en su valiosa obra y su innumerable cantidad de discípulos, un gran legado. Consultado en: [https://asociacionfileteadores.com/novenoencuentro/?page\\_id=19](https://asociacionfileteadores.com/novenoencuentro/?page_id=19)

<sup>65</sup> Consultado en: [https://ich.unesco.org/es/RL/filete-porteno-in-buenos-aires-a-traditional-painting-technique-01069?include=film\\_inc.php&id=31802&width=700&call=film](https://ich.unesco.org/es/RL/filete-porteno-in-buenos-aires-a-traditional-painting-technique-01069?include=film_inc.php&id=31802&width=700&call=film)

<sup>66</sup> Desde especialistas en estudios del arte se ha propuesto utilizar la categoría de “arte popular” para referirse al conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos. Reconoce en el arte popular, una dimensión estética y contenidos expresivos que son capaces de expresar lo propio de la vida cotidiana desde una posición subalterna respecto a las prácticas artísticas hegemónicas (Escobar, 1987).

la “sabiduría popular”. Para Néstor García Canclini, “lo popular” no corresponde con precisión a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables, sino que es producto de una construcción ideológica compleja. El campo de la cultura popular no se limita únicamente a lo manual, lo tradicional y las relaciones íntimas de pequeñas comunidades, sino que se entremezcla con las comunicaciones y las otras formas modernas de vida urbana (García Canclini, 1987). Lo popular es, según el autor, un espacio fértil para repensar la estructura compleja de los procesos culturales y para que los científicos sociales liberen a dichas disciplinas de las simplificaciones que las disgregan (García Canclini, 1982).

Como se pudo mostrar, el filete es concebido como una herramienta colectiva, una expresión artística “popular” que expresa lo cotidiano, un “arte callejero” que comunica visualmente aspectos de la vida urbana, mientras rememora y homenajea a través de la misma aspectos tradiciones o personalidades y jergas de raigambre nacional y local. En ese sentido, Diego, reafirma y completa la visión presentada en las proclamaciones patrimoniales:

El filete porteño es como un gran representante de la idiosincrasia popular, de lo que el pueblo dice. El tema de las famosas frases de los carros, que son frases cortitas, Borges se refiere a ellos como los costados sentenciosos al lateral del carro, porque ahí es donde se ponen las frases que te dictan una sentencia y en tres o cuatro palabras te dan una lección de vida y esto también forma parte de este mundo del filete.

En el mismo sentido agrega: “me parece que de lo que se ocupa es de representar lo que le pasa al pueblo y nació de ese modo, nació justo en una época como de trabajo manual, de artesanía, de oficio, ahora todo eso cambió un poco, pero sigue sucediendo (Entrevista a Diego Prenollio, el 20 de mayo del 2021). De esta manera, se entiende al filete como un comunicador social de valor cultural identitario. A través de él se reivindican aspectos tradicionales y locales. Asimismo, la reconocida fileteadora y Vicepresidenta de la Asociación de Fileteadores, Silvia Dotta opinaría que “el filete lo que sí tiene de propio y de genial para mí, es que representa el sentir y el pensar de un pueblo, creo que eso es” (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto del 2021).

Desde ésta perspectiva, se puede concebir el filete porteño como una expresión artística y visual, con una impronta histórica, cultural y tradicional vinculada a símbolos populares, en su mayoría inherentes a la Ciudad de Buenos. Al respecto es enriquecedor el análisis que hace Ana Fabaron en torno a las apropiaciones de símbolos en la “Feria de las artesanías y tradiciones populares argentinas” de Mataderos, en donde se recrean tradiciones relacionadas con la representación de la Nación a través de actividades performativas. La feria -como el filete- presenta una oportunidad para expresar sentimientos y vivenciar visualmente situaciones que

contribuyen a construir una experiencia de “ser o sentirse argentinos” en torno a una serie de símbolos de argentinidad (Fabaron, 2005: 1).

De la misma manera lo expresa Silvia Dotta, al referirse al filete porteño como un medio para representar el “sentir y el pensar de un pueblo” (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto del 2021). Al igual que el caso de la Feria de Mataderos, el filete porteño constituye un medio o una expresión cultural a través de la cual se recrean tradiciones y valores relacionados con sentimientos vinculados a entidades abstractas, como en este caso es la de “pueblo”, que podría ser materializada en la convivencia en un espacio a través del tiempo. De esta manera, entiendo los modos de ver, hacer y sentir cotidianos de mis interlocutores con respecto a su práctica del filete porteño, como actores situados social y espacialmente en la trama urbana (Segura, 2015). En línea con la propuesta de Ramiro Segura, considero fundamental indagar en las prácticas y sentidos sedimentados de esos espacios y paisajes a partir de quienes los habitan de múltiples formas. Los paisajes urbanos son construidos por diversos signos visuales y son intervenidos por practicantes cotidianos de la ciudad (Segura, 2010).

Desde la década de 1990, junto a los procesos de neo-liberalización y globalización, la Ciudad de Buenos Aires reivindica y planifica un paisaje cultural para el consumo y la multiculturalidad asociados al turismo. Su protagonismo implicó la producción de valor de áreas urbanas, políticas de patrimonio y la creación de distritos “creativos” en función de marcar visual y estéticamente una ciudad que logre competir por recursos con otras (Fabaron, 2019: 298). Más allá de las configuraciones y construcciones simbólicas asociadas al filete, el impulso y legitimidad dados por las proclamaciones patrimoniales constituyeron un hito que le permitió visibilizar y ampliar su campo de desarrollo y enseñanza. Aunque, no siempre estuvo acompañado de políticas públicas de acompañamiento y respaldo oficial y presupuestario. En ese sentido, la historia del filete, expresa y remite a cuestiones que hablan de exclusiones simbólicas de saberes y prácticas desvalorizadas o incluso poco reconocidas socialmente hasta que nuevas revalorizaciones le permiten situarse en categorías anheladas como la de patrimonio cultural (De Mármol Cartañá, 2020).

### **La salvaguardia del filete desde la mirada de los fileteadores y fileteadoras**

Para los fileteadores y fileteadoras de la Asociación la proclamación del fileteado porteño, por la UNESCO, no fue un hecho menor, sino que implicó una lucha y una conquista como parte de una política para su salvaguardia que, además, sumó reconocimiento y legitimidad a una práctica y expresión cultural caracterizada por un trazado estético e impronta

histórica particular. Así lo expresó Silvia Dotta, para ese entonces vicepresidenta de la Asociación de Fileteadores, en la entrevista realizada, en 2021:

En este momento del mundo y la humanidad yo creo que hay una vuelta a la valorización de la artesanía, hay muchas que se han ido perdiendo porque se mueren los maestros y eran saberes de la humanidad. Por eso la declaratoria de UNESCO fue re importante porque tiene que ver con eso, con avisarle al mundo que hay cosas que son patrimonio de la humanidad, que no se pueden perder y que hay que accionar para conservarlas (Entrevista a Silvia Dotta, el 18 de agosto del 2021)

Asimismo, enfatizó en que mediante la proclamación patrimonial del fileteado porteño:

Tuvieron un merecido reconocimiento los maestros fileteadores que se iban a ir de este mundo pensando que se desempeñaban en un arte menor, y aun León Untroib soñaba con ser reconocido como artista plástico, como pintor, y como que le daba pudor ser fileteador y en realidad trascendió más como fileteador que como artista plástico, fue único como fileteador (Entrevista a Silvia Dotta, el 18 de agosto del 2021).

Respecto a la importancia de la Asociación de Fileteadores como entidad impulsora y mediadora entre la comunidad fileteadora y el grupo interdisciplinario de la Dirección General de Patrimonio para la proclamación patrimonial del Fileteado Porteño, Diego Prenollio, actual presidente de la Asociación de Fileteadores de Buenos Aires, recordó, en una entrevista, el trabajo previo realizado para lograr dicha proclamación con el fin de “darle al filete una visibilidad mucho mayor”. Y aclaró que

si bien es un arte que estuvo siempre en la calle, que fue visible al barrio, a los vecinos, a la gente que trabaja en la calle, por haber sido tan visto no fue bien observado, no es lo mismo ver algo que observarlo. Es distinta la atención que uno pone (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo de 2021).

En lineamiento con lo postulado por Diego, respecto al reconocimiento del fileteado porteño y a su valoración como saber y expresión cultural, Silvia Dotta expuso, también, la importancia de la proclamación como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, en el año 2015. Silvia nos contó que

Fue muy importante que la UNESCO haya declarado al filete porteño y sabes porque nosotros estuvimos mano a mano con el equipo de patrimonio que presentó la postulación del filete porque el hecho de que estuviésemos asociados los fileteadores fue determinante para que la UNESCO nos diera el sí, porque ya había un deseo de los hacedores de generar acciones para preservarlo como que ya había una conciencia y una preocupación por conservar esta expresión artística. Yo creo que es un muy buen momento, los fileteadores en general estamos con bastante trabajo y hay

como una revalorización de lo que es hecho por el hombre, que es irremplazable. (Entrevista a Silvia Dotta, el 18 de agosto del 2021).

Ahora bien, en lineamiento con lo postulado por la fileteadora, desde la perspectiva del canadiense experto en patrimonio Mathieu Dormaels, la “patrimonialización” es una forma de “democratización” en donde mediante la intervención y participación de ciertas instituciones, sectores o actores sociales, se definen como patrimonio diversas prácticas y expresiones culturales (Dormaels, 2012). Para ciertos grupos, el patrimonio se convirtió en una herramienta de gestión sostenible de los recursos y en una fuente de poder y legitimación (Rosas Mantecón, 1998). Actualmente aparecen situaciones en las cuales las comunidades locales son proactivas y lideran la construcción del patrimonio, como sucedió particularmente con el filete. En este caso la comunidad fileteadora participó en la construcción del significado simbólico de la práctica, entre otras cosas, junto a expertos en patrimonio. La presencia de las comunidades interesadas es clave para entender el funcionamiento de la patrimonialización como proceso generador de legitimidad social (Dormaels, 2012).

No obstante, en cuanto al reconocimiento social otorgado al filete porteño a través de las proclamaciones patrimoniales, conversando con la fileteadora Silvana Laura Matera durante el “11vo Encuentro Anual de Fileteadores”, realizado en el año 2022, la misma me comentó que:

la proclamación trajo aparejada un mayor reconocimiento social de la gente por fuera del ámbito fileteador, más que un incentivo para la implementación de políticas públicas. Un ejemplo claro de ello es que hoy en día la sede de la Asociación todavía se sostiene diariamente a pulmón a través de rifas, talleres y clases que los mismos fileteadores organizamos para poder costear el alquiler (Entrevista a Silvana Matera el 22 de septiembre del 2022).

Asimismo, según Silvana, la proclamación del fileteado como patrimonio sirvió para “chapear” a la hora de vender porque generó un “prestigio en torno al filete como arte y como saber”<sup>67</sup>. Sin embargo, actualmente la comunidad fileteadora reconoce vacíos y ausencias en la implementación de políticas estatales que contribuyan a continuar generando o difundiendo ese reconocimiento social que propició la proclamación. Por ello, según Silvana, la Asociación resulta fundamental para la propagación del filete, ya que “ampara a los fileteadores en donde

---

<sup>67</sup> El encuentro fue presentado junto a la Dirección Nacional de Industrias Culturales dependiente de la Secretaría de Desarrollo Cultural y en su difusión se hizo referencia a que se trataba de una “expresión artística que desde el 2015 es considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. Consultado en: <https://www.tecnopolis.gob.ar/encuentrofileteadores/>



cada fileteador es una célula promotora del fileteado” (Entrevista a Silvana Matera, el 22 septiembre de 2022). En éste mismo sentido, en cuanto a la Asociación de Fileteadores y a la implementación de políticas públicas para la salvaguardia del filete, Silvia Dotta expondría que el “Estado no se iba a hacer cargo, o sea somos los hacedores, los responsables de accionar para preservar el filete y las redes ayudaron a generar ese encuentro y las charlas o debates de los encuentros anuales” (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto de 2021).



**Imagen 7: Obra realizada por la fileteadora Silvia Dotta**

Expuesta en el 11vo. Encuentro Anual de Fileteadores, 22 al 25 de septiembre de 2022  
Tecnópolis, provincia de Buenos Aires  
(Foto sacada durante el trabajo de campo)



**Imagen 7: Obra realizada por el fileteador Beto Yapan**

Expuesta en el 11vo. Encuentro Anual de Fileteadores, 22 al 25 de septiembre de 2022  
Tecnópolis, provincia de Buenos Aires  
(Foto sacada durante el trabajo de campo)

Las proclamaciones patrimoniales trajeron aparejadas un reconocimiento o legitimación social de una práctica que no estaba presente extensamente en el imaginario social local. Si bien aún queda mucho por saldar en materia de políticas públicas de resguardo y promulgación del filete porteño, la proclamación del mismo como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de UNESCO, brindó un respaldo institucional necesario para que el mismo sea valorado como oficio, arte y medio de vida. Asimismo, se trató de un esperado reconocimiento para aquellos fileteadores y fileteadoras que viven y subsisten a través de esta práctica. En este sentido el fileteador Diego Prenollio resaltaría la necesidad de incentivar un “reconocimiento del filete como arte popular que para muchos es un trabajo, un laburo” (Entrevista a Diego Prenollio, 20 de mayo del 2021).

Por otra parte, en la proclamación de la UNESCO se resaltó la potencial oportunidad de inclusión social que podría conllevar el aprendizaje del fileteado. En el texto elaborado por la UNESCO se enfatizó en el hecho de que al no ser “preciso cursar estudios en el sistema de enseñanza formal para adquirir las competencias que necesita el dominio de esta técnica” por eso su aprendizaje constituye una oportunidad de inserción social para jóvenes de las comunidades que corren un riesgo de exclusión social y con ello la consiguiente obtención de un oficio<sup>68</sup>. Si bien esto puede resultar paradójico dado el aval implícito a la existencia de personas sin formación formal, por otro lado, resulta interesante pensar en la existencia de otros tipos de conocimientos que habilitarían posibles salidas laborales, en referencia al aprendizaje y transmisión de una expresión cultural particular como el fileteado.

En ese sentido, para quienes los enseñan y practican representa un abanico de sentidos, proyecciones y sensaciones. Silvia Dotta fue quien conceptualizó esta pluralidad al afirmar que “el filete porteño para mí es un canal de expresión, es una herramienta para expresar la belleza de la vida. Tiene poca pretensión el filete porteño, es celebrar lo lindo, es la posibilidad de generar un sentimiento venerable en quien ve mis producciones”. Al mismo tiempo que “fue la manera de encontrar un lugar de pertenencia y de formar parte de un colectivo y poder trascender, de poder dejar algo en mi paso por acá”. De esta manera, daba cuenta que esta práctica, valorizada en la actualidad a través del proceso descrito en esta tesis, condensaba un antiguo saber resignificado, una forma de expresión artística, un canal de conexión con ciertos símbolos icónicos y religiosos, un medio de sustento económico y un espacio de pertenencia. En esa línea, Silvia destacó que la pertenencia a un colectivo como la Asociación, le permitieron

---

<sup>68</sup> Quizá esta asociación se hizo por sugerencia del equipo interdisciplinario con el que se trabajó. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-filete-porteno-de-buenos-aires-una-tecnica-pictorica-tradicional-01069>

“poder trascender y poder dejar algo en mi paso por acá” a través de un accionar colectivo y cooperativo (Entrevista a Silvia Dotta, 18 de agosto del 2021).

De esta forma, enfatizó que fue mediante la acción conjunta como se defendieron derechos e intereses de la propia comunidad fileteadora, los cuales por mucho tiempo escaparon a la mirada estatal o gubernamental en tanto práctica históricamente relegada o considerada como un “arte menor”. Aquello, mostró la ausencia de políticas públicas de incentivo y amparo hacia expresiones culturales y hacia los sujetos que la ejercen cuando no se encuentran dentro de los intereses de las “políticas culturales” actuales. En esto radica la importancia del agrupamiento de la comunidad fileteadora en la Asociación de Fileteadores.

En este sentido, para comprender la agrupación o acción conjunta de la comunidad fileteadora, se puede utilizar la noción de “configuración cultural”, la cual enfatiza la noción de un marco compartido por actores, ya sean enfrentados o distintos. Según Alejandro Grimson, una configuración cultural se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales que pueden ser “compartidos”. Todos estos elementos son históricos, contextuales y resultan de la sedimentación del transcurrir de procesos sociales. Asimismo, el autor utiliza la noción de “identificación” para aludir específicamente al sentimiento de pertenencia que las personas tienen respecto de un colectivo, y a los agrupamientos en función de intereses comunes. s (Grimson, 2011)<sup>69</sup>.

Retomando a Dormaels (2011), el peso de la acción patrimonial para constituirse en un instrumento de gestión sostenible de recursos, tiene que vincularse con los elementos que lo rodean, tiene que ser considerado en relación con sus entornos humanos, urbanos, ambientales y sociales, y administrado en colaboración con la comunidad depositaria de su significación simbólica y de sus procesos históricos. En esta línea, según Carrera Díaz (2021), las actividades patrimoniales y los procesos de patrimonialización pueden provenir del Estado, del sector académico, del mercado y últimamente de manera especialmente significativa de la sociedad civil. La cultura política existente y las estructuras administrativas y societarias asociadas a la misma deben transformarse radicalmente aplicando principios como el de subsidiariedad, cooperación, coordinación y corresponsabilidad.

No obstante, las proclamaciones no siempre dan solución a los reclamos solicitados por los sujetos que ejercen la práctica (Del Mármol Cartañá, 2020). En ese sentido, si bien lo

---

<sup>69</sup> No obstante, según el autor, la relación entre configuración cultural e identificación es una cuestión empírica a investigar y que ambos procesos no siempre coinciden (Grimson, 2011: 172).

patrimonial devino en una herramienta de empoderamiento local y legitimación social, para los fileteadores y fileteadoras, aún queda mucho por saldar en materia de políticas públicas de incentivo o resguardo de los espacios en donde expresiones culturales, como esta, suceden y de los sujetos que lo llevan adelante (Dormaels, 2012). Como se puede observar en el caso del fileteado, la principal entidad promotora de políticas de amparo y difusión de esta práctica es la Asociación de Fileteadores, la cual funciona a través de la acción conjunta de la comunidad fileteadora. La misma se reúne a través de asambleas y mediante la realización de Encuentro Anuales de Fileteadores Porteños en donde se debaten desafíos actuales y posibles horizontes futuros de esta práctica y del colectivo de fileteadores y fileteadoras que la integran.

## REFLEXIONES FINALES

Esta tesis estuvo atravesada por un interrogante personal ¿qué es el fileteado porteño? Aquello que a mi parecer era un arte que embellece notoriamente el espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, pese que para muchos resulta imperceptible, durante el devenir del trabajo de campo, realizado para esta investigación, comprendí que el filete porteño abarca y encierra, en sí mismo, mucho más que una producción y que, si bien el espacio predilecto donde se lo encuentra es en la vía pública urbana, el mismo actualmente también habita museos, exposiciones y muestras de arte. Aunque esto no fue siempre así. Al respecto, la Asociación de Fileteadores y el conjunto de fileteadores y fileteadoras que la conforman abrió mis horizontes y el universo o territorio en el cual personalmente pensaba circunscripta a esta práctica. Introducirme en la historia y desarrollo del filete porteño, implicó comprenderlo no como una práctica definida y estática, sino como una actividad y un medio de expresión capaz de amoldarse y adaptarse al devenir de los tiempos.

Al indagar en la historia, descubrí que el filete tuvo que atravesar diferentes vicisitudes y circunstancias que lo llevaron a modificar sus soportes tradicionales, como fue la prohibición de la circulación de carros tirados a caballo, soporte donde inicialmente se desarrolló, generando que el éste comience a ser implementado en camiones y colectivos a mediados del siglo XX. Posteriormente, la prohibición de reproducción de símbolos e ídolos populares durante los años 1970, género que el filete se repliegue y circule menos en el paisaje urbano. Y luego, en el año 1975, la prohibición de su implementación en colectivos y transportes públicos generó que pase a implementarse primordialmente a través de la cartelería. No obstante, en los años 1990 el filete transitó otra crisis: la llegada del “plotter”, técnica predilecta para imprimir a bajo costo y de manera rápida todo tipo de cartelería. Aquello generó que la manera tradicional en la que este oficio se venía transmitiendo mute hacia una forma nueva, la implementación de clases formales destinadas al aprendizaje de esta práctica.

Aquel oficio que históricamente había sido realizado y transmitido por “grandes maestros” en talleres de carros, o en talleres de camiones y colectivos mediante una metodología de enseñanza “informal”, a fines de los 90 pasó a ser enseñado a través de clases grupales y personalizadas. El público que predominantemente se interesó por aprender esta práctica, a través de esta metodología de enseñanza, fueron las mujeres. A partir de entonces, un oficio que históricamente había sido ejercido por varones, ahora ampliaba sus horizontes integrando a un sector de la sociedad que había sido excluido de él. La inclusión de las mujeres, asimismo, trajo aparejada la ampliación de soportes en donde implementar este arte. Lo que tradicionalmente habían sido los soportes predilectos del fileteado, tales como los rodados y sus

paneles de carros, los colectivos y camiones y la cartelería, comienzan gradualmente a dejar lugar a otros tipos de soportes y objetos a filetear como mates, termos, espejos, instrumentos, objetos de bazar, bicicletas, entre muchos otros. De esta manera, para la década del 2000 el fileteado se podía implementar con su impronta estética y su estilo tradicional en cualquier tipo de soporte, encontrándose predominantemente en barrios de atracción turística como San Telmo, La Boca o Palermo.

A través del trabajo de campo, descubrí que la transmisión de la historia de este oficio y sus saberes, se transmite de manera oral a través de relatos y testimonios que circulan y se comparten por medio de la palabra. Asimismo, que en los espacios de enseñanza ocurre una relación recíproca entre la innovación y la tradición, es decir el acatamiento o respeto de ciertos patrones estilísticos y técnicos que son necesarios mantener para realizar el filete porteño y el atreverse a innovar en soportes, estilos y colores. En este sentido, la incorporación de las mujeres fue crucial para la innovación del filete, saliéndose del espacio tradicional de ejecución, aprendizaje y enseñanza, como también experimentando la utilización de nuevos soportes. Por otra parte, la cooperación de los fileteadores y fileteadoras esparcidos a lo largo y ancho del país a través de cursos, talleres, seminarios y clases promovidos por la Asociación tuvieron gran significancia para que el mismo sea proclamado como Patrimonio Cultural de la Ciudad y posteriormente Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Aquello brindaría al filete porteño un reconocimiento social y una resignificación como un producto local artístico asociado a la representación simbólica de la porteñidad, entre otras cosas.

Las proclamaciones generaron una valoración y legitimación social como un saber, arte y oficio digno de ser reivindicado y preservado. No obstante, desde la perspectiva de la comunidad fileteadora aún queda mucho por saldar en materia de políticas públicas de resguardo y amparo de esta práctica como de los mismos sujetos que la ejercen. Por ello, el presente trabajo también constituye una herramienta para repensar posibles diseños de proyectos culturales a través de políticas públicas que integren mecanismos de contención o respuestas a las necesidades de la comunidad fileteadora. Se deben generar métodos de promulgación y revalorización de esta expresión cultural acorde a las solicitudes de los sujetos que la ejercen ponderado como un oficio, una expresión artística, un arte popular, un medio de comunicación social y un medio de vida. En este sentido, comprendo la importancia de la transmisión de sus saberes mediante la implementación de clases de enseñanza implementadas por la Asociación de Fileteadores como una herramienta concreta capaz de motivar su

preservación, así como también su transformación y adaptación, necesarias para que esta práctica, con una larga impronta histórica, continúe sumando sentidos, dimensiones y proyecciones a través del tiempo.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

Achilli, Elena 2005. *Investigar en antropología social: los desafíos de transmitir un oficio*. Rosario: Laborde Libros Editor.

Arantes, Augusto Antonio 1984. *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Brasiliense, Condephaat.

Arata, Nicolás 2009. La identidad del aprendiz y la enseñanza de oficios desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX: una aproximación. *Espacios nueva serie. Educación, Trabajo y Desarrollo* 5: 58-77.

Arévalo, Javier Marcos 2004. La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños* 60 (3): 925-956.

Arce, Martiniano 1994. *Palabras sobre ruedas. Recopiladas por Martiniano Arce: el fileteador de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

González Bracco Mercedes, Liliana Mazettelle, Patricia Salatino y Nélica Bárber, 2015. *La postulación del filete porteño a la lista representativa de patrimonio cultural inmaterial de UNESCO: una experiencia de participación comunitaria*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Barrancos, Dora 2010. *Mujeres en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Barugel, Esther y Rubió Nicolás 1994. *El libro de los Maestros Fileteadores*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Batallán, Graciela y José Fernando García 1992. Antropología y participación. Contribución al debate metodológico. *Revista Publicar* 1: 79-95.

Bavoleo, Mariana 2015. El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 54: 117 a 135.

Beretta Curi, Alcides 2015. Inmigración europea y artesanado en América Latina (1814-1914). Inmigración europea y artesanado en América Latina (1814-1914) Notas sobre algunos temas y problemas, a modo de presentación. *Revista THEOMAI* 31: 5-23.

Bonfil Batalla, Guillermo 2004. Nuestro Patrimonio Cultural: un laberinto de significados. En *Patrimonio cultural y turismo cuadernos* 3: 45-70.

Borges, Jorge Luis 1930. *Evaristo Carriego, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé (Las inscripciones de los carros, pp. 148-151).

Briggs, Charles 1986. *Learning how to ask. A sociolinguistics appraisal of the rol of the interview in social science research*. Cambridge: Cambridge University Press.

Burke, Peter 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica SL.

Candau, Joël 2008. *Memoria e Identidad*. Serie Antropológica, Ediciones del Sol.

Carrera Diaz, Gema 2021. Una antropología patrimonial de las ausencias: ¿salvaguardar el patrimonio inmaterial como acuerdo social a partir del “diálogo de saberes”? *Revista Andaluza De Antropología 1* (20): 37–62.

Carozzi, María Julia 2015. *Aquí se baila el tango*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

Cirio, Pablo Norberto 1995. El filete porteño: Historia y actualidad. Actas de las *Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Sociales y Naturales*. Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy, pp.53-56.

Cirio, Pablo Norberto 2003. El filete: crítica bibliográfica y definición teórica. Actas de las *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes visuales y música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 182-193.

Chevallier Denis & Isac Chiva 1996. *Savoir faire et pouvoir transmettre. Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*. Paris: Maison des sciences de l’homme. Ministre de la Culture.

Comaroff, John y Comaroff, Jean 2011. *Etnicidad S.A.*, Buenos Aires/Madrid: Katz editores.

Del Marmol Cartañá, Camila 2020. Un tango pintado a pincel: la participación comunitaria en las postulaciones de patrimonio inmaterial para la UNESCO. *Disparidades. Revista de Antropología 75* (2) <https://doi.org/10.3989/dra.2020.024>

Dinardi, Cecilia 2017. Cities for sale: Contesting city branding and cultural policies in Buenos Aires. *Urban Studies Journal Limited 54* (1): 85-101.

Dormaels, Matheu 2012. Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social. *Alteridades 22* (43): 9-19.

Escobar, Ticio 1987. *El mito del arte, el mito del pueblo*. Asunción: RP Ediciones/Museo del Barro.

Estrada, Ferrán y Del Marmol Cartañá, Camila 2014. La patrimonialización de la cultura inmaterial: los oficios. *Arxius de Ciències Socials 30*: 45-58.

Fabaron, Ana 2005. Reapropiaciones diferenciadas de símbolos colectivos en la Feria de Mataderos de la Ciudad de Buenos Aires. Ponencia presentada en el *I Congreso Latinoamericano de Antropología*, Rosario, 2005. En: *Concurso de Ensayos: «Argentina. Los*



*lugares de la Memoria*», organizado por la *Escuela de Capacitación Docente del CePA* <https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/fabaron.pdf>

Fabaron, Ana 2016. Paisajes urbanos, diferencia y desigualdad. El caso de La Boca en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología* 9 (1): 69-82.

Fabaron, Ana 2019. *Las batallas del color: prácticas de imagen al sur de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: UNSAM Edita.

Falcón, Ricardo 1986. *El mundo del trabajo urbano (1890-1914)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

García Canclini, Néstor 1987. Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación* 17 <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/51.pdf>

García Canclini, Néstor 1982. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Comunicación y culturas populares*. México: Nueva imagen.

Geertz, Clifford 1992 *Historia y Antropología*. *Revista de Occidente* 137: 55-74.

Genovese, Alfredo 2011. *Manual de filete porteño*. Buenos Aires: Grupo Ediciones Porteñas.

Giudici, Alberto 2004. “El filete porteño – Entre el pop art y el realismo mágico”. Texto del curador de la muestra de Alberto Pereira en el Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires: Departamento de Ideas Visuales

Grimson, Alejandro 2000. *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Grimson, Alejandro 2011. *Los Límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Guber, Roxana 2001. “Antropología social”: una categoría nativa de la diáspora antropológica argentina. *Anuario Antropológico* 26(1): 169-189.

Halbwachs, Maurice 1968. *La memoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Holy, Ladislav 1984. Theory, methodology and research process. En R. F. Ellen (comp.), *Ethnographic Research. A Guide of General Conduct*, Londres: Academic Press.

Jiménez Fernández, Carmen 2011. Educación, género e igualdad de oportunidades. *Tendencias Pedagógicas* 18: 51–85.

Lave, Jean y Etienne Wenger 1991. *Situated Learning. Legitimate peripheral participation*. New. York: Cambridge University Press.

Mandel, Claudia 2007. Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. *ESCENA. Revista de las Artes* 61: 37-54.

Mannheim, Karl 1991. El problema de las generaciones. *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 62: 193-242.

- Moliner, María 1994. *Diccionario de uso del español* (Tomo I). Madrid: Editorial Gredos.
- Morel, Hernán 2009. El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social* 30: 155-172.
- Padawer Ana y María Laura Canciani 2015. Experiencias formativas, auto-adscripciones y conflictos ambientales en el sudoeste de Misiones (Argentina). *Mundo Agrario* 16 (31) [online].
- Pautassi, Laura 2007. *Mujer cuánto trabajo*. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.
- Piña, Carlos 1989. Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. *Anuario Antropológico* 13 (1) 95-126.
- Rogoff Bárbara, Mistry J, Göncü A, Mosier C. 1993. Guided participation in cultural activity by toddlers and caregivers. *Monogr Soc Res Child Dev.* 58 (8) 175-9.
- Rockwell, Elsie 2005. La apropiación, un proceso entre muchos que ocurren en ámbitos escolares. *Anuario de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación*. Barcelona-México: Ediciones Pomares, S. A.
- Rockwell, Elsie 2009. *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- Ramos, Ana 2011. Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Revista Alteridades* 21 (42): 115-130.
- Rosas Mantecón, Ana 1998. Introducción al dossier “El patrimonio cultural”. *Estudios contemporáneos. Presentación. Alteridades* 8 (16): 3-9.
- Rotman, Mónica 2003. Modalidades productivas artesanales: ¿expresiones de “lo local” en un mundo globalizado? *Revista Campos* 3:135-145.
- Segura, Ramiro 2010. *Representar. Habitar. Transitar. Una antropología de la experiencia urbana en la ciudad de La Plata*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales. IDES/ Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Segura, Ramiro 2015. *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Stolen, Anne Kristi 2004. *La decencia de la desigualdad*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- Saltalamacchia, Homero, Héctor Colón, Javier Rodríguez 1983. Historias de vida y movimientos sociales: propuesta para el uso de la técnica. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 9: 320-336.
- Sautchuk Carlos Emanuel 2015. Aprendizagem como gênese: prática, skill e individuação. *Horizontes Antropológicos* 21 (44): 109-139.
- Thompson, Paul 1988. *La voz del pasado. La historia oral*. Valencia: Pl. Alfons el Magnánim.