



Vol. 7, No.3, Spring 2010, 100-125

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Del centenario al bicentenario. Memorias (y desmemorias) en el Museo Histórico Nacional¹

María Silvia Di Liscia (Universidad Nacional de La Pampa)

Ernesto Bohoslavsky (Universidad Nacional de General Sarmiento/CONICET)

Marisa González de Oleaga (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

1. Introducción

Desde finales del siglo XIX, los museos se conformaron como espacios singulares para la selección y exposición de objetos y de relatos que permitieran imaginar y representar y arraigar en el tiempo y el espacio a una comunidad supuestamente homogénea—principalmente de carácter nacional. Las ciencias sociales han permitido conocer bastante acerca de estos procesos nacionalistas de generación de museos, de etnización de las identidades y de invención de tradiciones y

¹ Este trabajo pertenece a los proyectos “Políticas y poéticas del museo. Etnia, nación y colonia en Paraguay, Argentina y España”, financiado por el Centro de Estudios para América Latina y la Cooperación internacional de la Fundación Carolina y “Obsesión por la memoria en Paraguay, Argentina y Brasil. Los relatos utópicos de museos, viajeros y beachcombers” financiado por el Ministerio español de Ciencia e Innovación (MICINN), dirigidos por la Dra. Marisa González de Oleaga. Agradecemos especialmente al Director del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires) y al personal de su Archivo y Biblioteca por la gentileza brindada en la facilitación de información y acceso al material.

de pasados compartidos. Simultáneamente, junto a estos procesos de creación de panteones patrios han sido identificados otros de invisibilización, minimización y alteración de sujetos y relatos alternativos y subalternos con respecto a la orientación nacionalista. Los museos, como ha señalado James Clifford, pueden ser considerados “áreas de contacto”: sitios donde se ponen en entredicho diferentes culturas, desde una mirada que presupone una lógica y atraviesa el sentido de pertenencia (Clifford, 1997: 8). Además, los objetos remiten constantemente a la nostalgia, en la medida que la muestra de los restos de patricios o de pobladores inmigrantes dan el sentido de pérdida permanente del pasado sobre el presente, a la “busca del tiempo perdido” (Schlereth, 2005).

Nuestra intención es testear la operatividad de dos nociones en un museo nacional (Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, MHN)²: En primer lugar, las estrategias de exposición, observando a través de muestras, despliegues escenográficos y distintas narraciones la asunción de identidades con sentido esencialista y/o performativo. De acuerdo a may (2003), la identidad constituye un “punto de sutura” con el relato y se conforma de manera tal que es posible ganarla y perderla, en una dinámica permanente, es decir, es preformativa. En los museos están expuestas una serie de “reliquias” históricas pertenecientes a una comunidad (sea ésta nacional, étnica o local), con un valor que debe considerarse neutral, esto es, independientemente de su pertenencia a un sector social, étnico o de género y con un sentido general de continuidad cultural (Deetz, 2005)³. Se busca exponer a los visitantes una imagen libre de esas marcas y que les otorgue, de manera un tanto automática, el perfume de la patria y argumente en pos de una unión comunitaria más férrea.

En segundo lugar, la historia, como ha señalado provocativamente White, puede ser narrada a través de diferentes tramas: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira. El romance se

² Se consultaron los catálogos, textos, fotografía y material publicado especialmente por los funcionarios a cargo desde la fundación del MHN hasta la actualidad y los Libros Copiadores de notas (serie 1923-1962), se realizaron entrevistas al Director y Vice-director actuales y se filmaron y fotografiaron las muestras y salas.

³ Esta última particularidad otorga a los espectadores el sentimiento de pertenencia comunitaria, frente a otros tipos de argumentación más sofisticada, que enfatizan el cambio y la ruptura.

caracteriza—a la manera de la trama del positivismo alemán—“por un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo”; es un drama de lucha—y triunfo—del bien sobre el mal. La sátira es justamente lo opuesto al “drama de desgarramiento” del romance; ambos son “modos mutuamente excluyentes de tramar los procesos de la realidad”. La sátira contempla las “esperanzas, posibilidades y verdades de forma irónica, en la atmósfera generada por la aprehensión de la inadecuación misma de la conciencia para vivir en el mundo o comprenderlo plenamente” (White, 2005: 19-21).

Nuestra propuesta es abarcar las formas de narrar la historia en el MHN a partir de dos de las tramas de White y considerando la noción de identidad como una performance, es decir, no como un hecho dado sino como una construcción fluida. Esto implicará observar la modificación de las exposiciones, desde el relato heroico, poblado de sucesos instalados para que el espectador asuma la gloriosa marcha de la patria hacia un destino épicamente trazado desde el Centenario, a la ironía que presupone la misma descomposición de esa narración con los elementos museísticos del Bicentenario.

2. La comunidad nacional en el Centenario

El MHN se encuentra alojado desde 1897 en un edificio italianizante, pintado en rojo y con las molduras en blanco, al que se ingresa por una escalera situada en la calle Defensa, un lugar tradicional que conserva el empedrado tal como lo hacen otras arterias del barrio San Telmo (Imagen 3, exterior).

Imagen 3 (exterior)



El edificio está ubicado en lo alto de las barrancas del Parque Lezama, donde supuestamente Pedro de Mendoza fundó en 1536 por primera (e infructuosa) vez Buenos Aires y por lo tanto, en un espacio simbólico de relevancia para la construcción identitaria nacional. Se trata de una propiedad de dos ingleses, quienes la vendieron en 1857 a Gregorio Lezama, un rico comerciante salteño. Dado su uso y los anteriores propietarios, era denominada la “Quinta de los Ingleses”, situación significativa que denota los lineamientos occidentales de la nueva nación. El Museo, fundado en 1889 como Museo Municipal y nacionalizado en 1891, había ocupado anteriormente otros lugares (Esmeralda 848, Moreno 330 y Santa Fe 3951, en el edificio que hoy pertenece al Jardín Botánico).

Desde su inicio, el Museo estuvo atravesado por un nudo de tensiones e intereses entre coleccionistas e intelectuales para la definición de su función, de sus encargados y de las “reliquias” argentinas a exponer. Blasco (2007) expresa que, paradójicamente, el resultado de tales iniciativas fue una institución financiada por el Estado pero sin sede propia y cuya función no era clasificar sino acumular objetos. Su primer director, Adolfo Carranza, gestó ese proceso a partir de la solicitud de donación a las familias patricias porteñas y luego del resto del país, para incorporar el mayor número de “trofeos” donde pudiera materializarse la nacionalidad, ese esquivo bien simbólico. La lógica de la colección era justamente la saturación del ojo del espectador más que el orden y la sistematización⁴. Por su parte, el objetivo de los donantes era forjarse un lugar desde el cual fueran reconocidos como parte del pasado y por lo tanto, del presente y futuro nacional⁵. Esta situación iba paralela a la gestación de un panteón

⁴ Los catálogos publicados por Carranza y las publicaciones del Museo durante el siglo XIX sugieren que las colecciones propias del director y las donaciones superaron las posibilidades de exhibición en los espacios asignados a tal fin. Asimismo, el museo que originalmente debía cubrir sólo la etapa de la independencia (entre 1810 y 1820, de acuerdo a Carranza), incorporó piezas de otros períodos históricos que no pudieron ser rechazadas, formando colecciones donde había objetos coloniales y contemporáneos. Un ejemplo de tal saturación puede verse en el *Catálogo del Museo Histórico de 1894*, que registra en la Sala Quinta cinco retratos de "Juan Manuel de Rozas", cuatro de "Ulrico Schmidel", amén de los retratos de los más reconocidos navegantes españoles y portugueses, un mapa de la Patagonia, escritorios y escudos más pequeños o en la Sala Sexta, donde había innumerables banderas de la Guerra al Paraguay.

⁵ En el primer catálogo se pide disculpas por no poder ofrecer el nombre de los donantes, en los siguientes esto se salva y aparecen no sólo las

argentino con Belgrano y San Martín a la cabeza, ya que fue el mismo Carranza quien organizó una guardia permanente en su tumba de la catedral porteña. Su proyecto era reunir en un salón las cenizas de todos los próceres, a manera de recordatorio luctuoso de las glorias nacionales. Hacia 1898, el director vivía en el Museo y ocupaba gran parte de las salas, ayudado por cuatro empleados. La colección, originalmente de unos 600 objetos, superaba por entonces los 1.300 y la recorrían sobre todo los escolares, mientras que parte de las reliquias era reproducida en libros de texto y obras de divulgación (ver *Museo Histórico Nacional, Revista*, 1894 y 1898)⁶.

En la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, cuando la nación celebró la gesta de mayo de 1810, además de los restos de los “patriotas”, también formaban parte de las colecciones variopintas de Carranza artefactos como medallas de exposiciones, premios de médicos, recordatorios de obras de inauguración de obras o de escuelas y trozos de rieles, donados por familias cuya prosapia parecería situarse más en el progreso de la nación que en su pasado (Catálogo, 1894)⁷. Las quejas sobre escasez de presupuesto y de personal para llevar adelante la tarea de cuidado, limpieza y catalogación de las piezas fueron permanentes, no sólo durante la larga dirección de Carranza, quien murió en 1914, sino de sus predecesores. Por entonces, el Museo contaba con una importante biblioteca, de varios miles de textos, incrementada en la actualidad por un Archivo histórico que se nutre de los fondos del primer director.

Por su densidad histórica, es difícil hacer una pormenorizada referencia a todos los directores y muestras del MHN desde entonces a la fecha, pero es preciso mencionar que los funcionarios no fueron siempre académicos sino, en ocasiones, personajes de cierta relevancia

familias ilustres (como Alcorta, Rocha, Paz, Sáenz, Pellegrini) sino salas enteras con sus nombres (Sala Trelles, Sala Escalada). Ver *Catálogos* 1890, 1894, 1895 y 1897. A la llegada de su sucesor, el Museo tenía todos los muros y el centro de las habitaciones cubiertos de objetos, colocados de acuerdo al tamaño y prescindiendo de toda seriación cronológica e histórica (Quesada, 1915: 8).

⁶ El Museo estaba abierto sólo dos días a la semana por escasez de guardias. Varios contemporáneos expresaban que sus únicos visitantes eran los interesados “enamorado de la investigación histórica y asiduos concurrentes” a las tertulias que el director organizaba para eruditos (Quesada, 1915: 6). En 1892, habían visitado el Museo 9.023 personas, de las cuales 2.742 eran estudiantes (*Museo Histórico Nacional, Revista*, 1892).

⁷ Las donaciones eran de los Srs. Gotuzzo y Terrarossa y del Sr. Rafael Corvalán.

social como Juan Pradère, director de banco y miembro del Jockey Club (director entre 1914-1916) quien habilitó las salas que había utilizado Carranza como vivienda y organizó el Museo otorgando mayor énfasis a la narración de la emancipación. Pradère desplegó las colecciones en diferentes salas: época colonial, invasiones inglesas, independencia (divididas en la Asamblea del Año 13 y Congreso de 1816), Sala de Belgrano, Sala San Martín—quien tenía el peso más importante, puesto que además de la que encerraba su dormitorio, se incluía otra de la Campaña de los Andes—, la época de Rosas, la de las Patricias Argentinas, las costumbres nacionales y la Guerra al Paraguay. Pero el visitante, de acuerdo a la enumeración de Ernesto Quesada, poco podía apreciar del desarrollo histórico dado el orden de las salas: era difícil continuar con la línea cronológico-temática demarcada por el director a partir del espectáculo de los objetos. Volvía a encontrarse con una confusión “de épocas y personajes”, de la cual no se podría escapar salvo que se construyera un edificio propio (Quesada, 1915: 10).

Entre 1916-1932 fue director Antonio Dellepiane, reconocido intelectual pero no historiador profesional, para quien el Museo tenía la misión de pedagogizar sobre la historia patria, presentando los acontecimientos de manera sistemática y a través de una selección: dicho proceso requería de una fabricación contextual, de una “operación visual”—como diría García Canclini (1990). Los objetos reunidos debían así “jalonar hechos y jerarquizar personajes”. Las matronas y patricios, héroes fetichizados del Museo, a través de sus restos, serían el modelo de civilidad y humanidad de todo el país; en las palabras de Dellepiane, en sus miradas vigilantes y tranquilizador semblante se avistaba el promisorio futuro de la patria (Dellepiane, 1921: 9). De acuerdo a su relato, no hubo importantes variaciones en la organización ni en las colecciones, en relación a los nudos dispuestos con anterioridad. El escaso espacio disponible de exposición ceñía las intenciones de organización cronológica y temática en un orden previsible: Sala Colonial, Sala de las Invasiones Inglesas, Sala de Mayo, Sala de San Martín, Dormitorio de San Martín, Antesala de Rosas y Sala de Rosas y su época (Dellepiane, 1921: 10-25).

Lo curioso es que en este momento, desaparecieron de la exposición los objetos más contemporáneos, donados en tiempos de Carranza por familias patricias e inmigrantes y el MHN asumió su rol

nacionalista, construyendo su pasado desde la colonia hasta la organización nacional. En una cuidada edición ilustrada, donde las imágenes de las salas iban acompañadas por objetos re-dibujados y dispuestos armoniosamente en el papel (ahora el lente del fotógrafo y el ojo del imprentero proponían su visión en clave *art déco*), se destacaba el impacto del espectáculo sobre los visitantes. Con tono altisonante, se aseguraba que extranjeros y argentinos eran maravillados y a la vez, imbuidos de respeto por las muestras de un pasado vivo, que hablaba a través de las cosas e imponía, podríamos agregar, de manera “natural” su propia versión de la verdad (Museo Histórico Nacional, 1926).

Esta disposición negaba la existencia de numerosos conjuntos sociales y étnicos en pos de una construcción laica, político-militar y notabiliaria de la nación. En ocasiones, la diversidad social y cultural aparecía dibujada a través de láminas costumbristas, donde se recreaba el pasado—generalmente de la ciudad y la campaña bonaerense—a través de vistas de Buenos Aires y de los oficios y costumbres coloniales (El Museo Histórico Nacional, 1939)⁸. De acuerdo a Fernández Bravo, el MHN estaba dirigido a inmigrantes y niños, público educable para el afán nacionalista, y excluía en las muestras la diversidad de género, social, laboral y étnica (Fernández Bravo, 2006)⁹.

3. La nación nacionalista

Durante la dirección de Federico Santa Colonna (1932-1939), el Museo incluía en la historia nacional la “Conquista al Desierto” y la etapa de 1880. Por entonces, se produjo su mayor modificación, la reconstrucción del salón-réplica del dormitorio de San Martín en Boulogne-Sur-Mer (imagen 1 y 2), disponiendo a la manera de santuario los muebles y objetos donados con anterioridad por familiares del prócer. De forma solemne, con la asistencia de ministros y miembros del Ejército, el Museo daba cuenta de la condición de prócer por excelencia (*a tout seigneur tout l'honneur*, como señalaba Quesada) en

⁸ “Galería de imágenes”, entre Sala del Estado de Buenos Aires y Sala Mitre. Tal Galería no aparece en el índice.

⁹ El autor considera que a pesar de ser los donantes principales, las élites y los observadores “del común” se igualaban como espectadores pasivos pero es preciso señalar que fueron siempre las familias de notables quienes lograban que sus nombres perduraran en el pasado del Museo.

Imagen 1: Plano actual y reformas



Referencias: -Adolfo Carranza:1 y 2: Ampliación de subsuelos y techado de patios.-Juan Pradere: 3. Transformación de las habitaciones de Carranza en salas. Antonio Dellepiane: 4. Transformación del patio central en sala. 5. Restauración de la torre.6. Construcción de la Sala de la Guerra al Paraguay. 7. Construcción de antigua sala de galería y talleres.- Federico Santa Colonna Bradsen: 8. Construcción del dormitorio de San Martín en Boulogne Sur Mer y acceso al subsuelo. 9. Construcción oficinas. Alejo González Garaño: 10. Construcción de 8 nuevas salas en la calle Defensa y depósitos bajo las mismas. 11. Adecuación Sala de Espera y 3 plantas para depósitos, archivos y talleres. Humberto Burzio: 12. Construcción de sala para muestra de periódicos.

Imagen 2: plano actual y salas



Referencias:

- 1 - Salón de recepción
- 2 - Culturas Indígenas
- 3 - Conquista y Colonización
- 4 - Misiones Jesuíticas
- 5 - Virreinato del Río de la Plata
- 6 - Invasiones Inglesas
- 7 - Revolución de Mayo e Independencia
- 8 - Ambientación Estrado colonial
- 9 - Ambientación Himno Nacional
- 10 - Sala Rivadavia
- 11 - Sala Federación
- 12 - Sala de Trofeos
- 13 - Organización Nacional (1852-1862)*
- 14 a 16 - Campañas sanmartinianas
- 17 - Dormitorio de San Martín
- 18 - Sala de Exposiciones Temporarias
- 19 - Presidencias (1862-1880) *
- 20 - Presidencias (1880-1950)
- 21 - Salas a reciclar
- A - Salón de Actos
- B - Boletería y guardarropas
- S - Sanitarios públicos

el 85º aniversario de su deceso (*Museo Histórico Nacional*, 1935: 4)¹⁰. Esta situación iba paralela a la conformación de la Junta de Historia y Numismática, luego Academia Nacional de la Historia (una de las principales conferencias fue dictada por Ricardo Levene, su presidente) y a la consolidación de la profesión de historiador (*Museo Histórico*

¹⁰Es posible en esta obra visualizar el aspecto de las salas, fotografiadas profusamente para la ocasión, donde se destaca al inicio un grabado del dormitorio de San Martín, con una bandera en el lecho de muerte.

Nacional, 1935: 23-24)¹¹. El dormitorio buscaba acercar a San Martín al momento de su muerte, los muebles originales (escritorio, armarios y sillas donados por su nieta al primer director del Museo) estaban dispuestos con cortinados, libros, papeles y el tintero, a manera de simulación y rodeando el lecho mortuario. La habitación intentaba hacer verídico el clima de época, a partir de la restauración del sitio del deceso y a través de este santuario laico teatralizado, proponía los valores del personaje a los observadores: rectitud, pobreza y alejamiento del poder, puesto que se trata de la reproducción de su aposento en Francia.

Posteriormente, las fechas señaladas por el calendario mortuario de San Martín dieron pie para recordatorios, profusamente publicitados en los escasos catálogos. Así, pocos años después, en los cincuenta años de la institución, el Museo señalaba que no era el único con restos históricos relevantes puesto que otros estaban en el mismo camino¹², pero sí destacaban por ser su “sagrario”¹³. La jerarquía de la que hablaba Dellepiane, superadora del coleccionismo un acrítico de Carranza, había tomado cuerpo. Tanto Alejo González Garaño (1939-1946) como sus sucesores en la dirección (Antonio Praiz, 1946-1950 y José Luis Trenti Rocamora, 1951-1955) continuaron con la exposición de colecciones bajo el signo de la significación identitaria esencialista y reificadora, corporizadora de la patria¹⁴. La cantidad de artefactos se incrementó

¹¹ Sobre la profesión de historiador, ver Cattaruzza y Eujanian, 2003, cap. 3 y 4.

¹² En 1940, la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos creada en 1938 y presidida por Levene, gestionaba además del Museo Histórico Nacional, el Museo del Cabildo y la Revolución de Mayo, el Museo Mitre, el Museo Histórico Sarmiento, todos ellos en Buenos Aires. En el resto del país y en el exterior, tenía a su cargo el Museo y la Casa del Acuerdo de San Nicolás, el Museo de San Martín en Boulogne- Sur-Mer, la Casa de la Independencia en Tucumán y la Casa de Sarmiento en San Juan. Por entonces, en la misma ciudad de Buenos Aires había otros importantes museos, como el Museo Etnográfico, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires (*La Ilustración Argentina*, 1940).

¹³ En *El Museo Histórico Nacional*, 1939 (ver sobre todo el Plano, en Anexo). Las fotografías de las Salas muestran un orden muy similar al de años anteriores; algunas de ellas han cambiado de denominación por fechas patrias más precisas (Sala 25 de Mayo y Sala 9 de Julio), y además de los próceres anteriores, se han fijado nuevos (Sala Mitre y Sala Urquiza). La época colonial va aquí unida a las invasiones inglesas, en una Sala América. Como en otras ocasiones, San Martín dispone de dos espacios (Sala y Dormitorio).

¹⁴ Uno de sus publicistas señalaba que "El pueblo ama su historia. Y demuestra constantemente con estas visitas que le son caras estas memorias visibles de la epopeya, porque así comprueba que la historia aprendida de los

considerablemente: pasó de 1.341 (en 1898) a más de 11.000 cincuenta años después, planteando dificultades para el ordenamiento. Por entonces, el Museo nueve empleados y el director se encargaban de cuatro secciones: Reliquias, Numismática, Archivo y Biblioteca. En el *Catálogo* publicado en 1951 se prestaba atención sólo a las primeras y se dejaba el resto para futuras clasificaciones que nunca se realizaron. En este documento, el orden establecido demarcaba un período pre-colombino (con urnas, pucos y otros objetos) y luego, en relación a la República Argentina, se utilizaba la determinación histórica usual (desde la dominación española hasta los últimos cien años). Las urnas de Santa María o de Belén (Catamarca) se vinculaban con retratos de Manco Capac, del Perú pero estaban fuera de la nación argentina, aunque allí se incluían los retratos de Fernando e Isabel la Católica: la cercanía simbólica estaba dada por la pertenencia hispánica y la noción de asimilación cultural y religiosa. Los antiguos habitantes del territorio eran resistidos a su asimilación ya que aunque llama la atención su “llegada” al catálogo, no disponemos de información sobre la exposición de objetos indígenas en las salas (*Catálogo*, 1951, I: 34,37 y 47).

Las menciones al resto del país tuvieron lugar en el Museo en la medida que discurría el relato heroico (las batallas en el Norte, la campaña de los Andes en Mendoza y así). Los Territorios Nacionales, áreas de poblamiento diferente de las provincias históricas, llegaron al Museo de manera masiva a partir de donación de particulares y de instituciones, como el Centro de Expedicionarios al Desierto¹⁵. El período de 1880 ya había sido absorbido y sus restos (medallas, armas, equipos, proyectiles, uniformes militares, partes de batalla, banderas y estandartes) se transformaron en objetos de culto, aunque no accedieron con igual rapidez al panteón de relevancia, hegemonizada por la gesta de la independencia y el *pater* por antonomasia, San Martín. Constituían la suma de despojos de triunfadores y vencidos que la nación tomaba para sí tras la captura de los nuevos espacios; al inicial

libros no es mera especulación ni material de leyenda fantástica" (Bucich, 1939: 6).

¹⁵ *Catálogo* II, 1951. El registro minucioso de Trenti Rocamora expresaba la existencia de retratos (del Cacique Yanquetruz: 111 del Cacique Villamaín y su tribu: 110, de Benjamín Victorica: 107), vistas (Ocupación militar de Río Negro:161), fotograbados (La Conquista al Desierto, Ocupación de la Pampa, 188), litografías (La costa Patagónica con la Colonia del Río Santa Cruz:194), mapas y planos (Plano demostrativo del estado de la tierra pública en los territorios nacionales del Sud: 263).

orden por superposición el Museo añadía uno nuevo: la expansión de la nación nuevamente por la violencia bélica.

En años subsiguientes, se observa cierta inercia institucional y un énfasis en la ritualización permanente en base a la repetición exhaustiva de celebraciones y el mantenimiento del repertorio de artefactos¹⁶. Así, el Museo modificó muy poco las muestras exhibidas, ya que la recepción de algunas colecciones ponía en entredicho la capacidad política de sus directores y personal. Por ejemplo, en 1955, se recibieron los objetos del “Dictador y su esposa”, que no fueron expuestos durante años en virtud de la censura que tiñó todo el espectro cultural argentino. El Museo debía ser un espacio neutral y determinados objetos tenían una “marca” ideológica considerada impura y por lo tanto, descartable. La situación política incidió como en resto del país en la institución; por ejemplo, el Director durante el período peronista fue reemplazado tras 1955 por un Secretario habilitado y en la década de 1960 cumplió tal función Humberto Burzio, contador y capitán de navío¹⁷.

En el plano pueden observarse las reformas realizadas al edificio entre 1897 y 1960, con las inclusiones de cada director. La construcción sufrió un deterioro general; sistemáticamente los directores solicitaban mejoras al Ministerio de Educación y Justicia (aunque desde mediados de siglo la dependencia directa era de la Comisión de Museos, Monumentos y Lugares Históricos) puesto que los muros y paredes estaban derruidos, con tabiques cubiertos de arpilleras y techos que dejaban pasar la lluvia¹⁸. En 1960, el Museo incorporó 300 mt² de exposición, destinados a una muestra sobre el periodismo argentino (“Un siglo de periódicos”) con 78 nuevas vitrinas. La sala, denominada luego Mariano Moreno, exponía periódicos “argentinos” desde 1801 hasta 1900; incluyendo de manera natural los gestados en la etapa anterior a la organización del país¹⁹.

¹⁶ Como ejemplo, en 1948, en Nota a Ricardo Levene, Presidente de la Comisión de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, se señalaba que como en los 3 años anteriores, se volvería a realizar la conmemoración al Libertador (MHN, Libros Copiadores de Notas).

¹⁷ MHN, Libro Contralor de Guardia Policial, septiembre de 1955.

¹⁸ Libros Copiadores, MHN, Nota al Interventor de la Dirección General de Cultura, Julio Caillet Bois, marzo 1956.

¹⁹ *Museo Histórico Nacional*, s/d. Se trata de un catálogo en forma de folleto desplegable, con un plano de las salas, una descripción histórica y de cada una de las salas, que dado el contenido podemos fechar hacia 1960.

La otra modificación substancial era una Sala de Presidentes argentinos con los retratos de “la mayoría”, destacándose en las fechas el quiebre político de los años veinte del siglo XIX (los cuadros abarcaban el período de Rivadavia, 1826-1827 y luego, iban de 1862 a 1938). Para entonces, la muestra había incorporado a la historia nacional el siglo XX y traía a la mirada de los espectadores la parafernalia presidencial y los símbolos del mando: bastones y bandas eran entonces tan codiciables como sables y uniformes en otras épocas. La muestra, sin embargo, los igualaba en la pertenencia simbólica a la nación y lo mismo daban aquellos que habían llegado a través de elecciones libres que los que lo hacían bajo golpes militares: la continuidad de la historia pautaba la selección de la muestra. La forma de acceder a la presidencia perdía relevancia, ya que la democracia o su pérdida podían descartarse en pos de la esencia nacional. Así, una línea unía a los mandatarios de cuando Argentina no tenía aún ni esa denominación ni el territorio bajo control total, con los que ejercían el poder en etapas más actuales.

En los años sesenta, la cantidad de personal del Museo no era mucho mayor, por lo cual el director de entonces estaba empeñado en obtener al menos seis nuevas ordenanzas para vigilar las colecciones y mantenerlo abierto dos días a la semana para todo público—jueves y domingos—y tres para escuelas e institutos educativos—miércoles, jueves y viernes²⁰. La cantidad de visitantes fluctuaba considerablemente entre los días normales y los fines de semana; por ejemplo, un jueves 23 de mayo de 1963 ingresaron 268 personas y el 25 de Mayo—fecha patria, recorrieron el Museo casi diez veces más, 2.250 visitantes²¹.

Un intento por integrar el Museo a las nuevas tecnologías visuales se produjo con la llegada a la dirección en 1966 de Julio César Gancedo, abogado y comunicador de relevancia nacional y funcionario de la Secretaría de Cultura de la Nación²². Se incorporó el concepto de

²⁰ Libros Copiadores, MHN, Nota al Director General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, julio de 1960.

²¹ MHN, Libro Contralor de Guardia Policial, mayo de 1963, f. 234.

²²Gancedo continuó en la dirección hasta 1978. Entre ese período y 1996, cuando accede al cargo Juan José Cresto, Profesor Universitario y miembro de la Academia Argentina de la Historia. El Museo volvió a ser dirigido por Trenti Rocamora y por empleados que no tuvieron el cargo de director (Diego Alberto Ruiz, comunicación personal, mayo de 2009 y entrevista; Cresto, 1997: 34).

“cámara oscura” a la muestra permanente, con exposiciones de luz, sonido y circuito cerrado de TV (Ruiz, 2004). La noción general en los años setenta era que el Museo realizaba un importante aporte al patrimonio y rescataba el pasado hacia el futuro; la organización de las salas y el relato esencialista no se alteraron consistentemente, a pesar de la publicidad del “Museorama”²³. Los artefactos debían impactar sobre un espectador a quien se suponía más sofisticado y por lo tanto, difícil de sorprender sólo con la mirada dispuesta en las vitrinas y a lo largo de las salas. Tal modificación tenía relación con la experiencia de Gancedo en programas de televisión, pero la referencia simbólica propuesta era la misma, la única diferencia era conmover a través de la música, del sonido y de imágenes en movimiento.

De acuerdo a uno de los entrevistados, Gancedo clausuró la luz natural, pintó todo de negro, con la visión de “cámara oscura”; la muestra estaba iluminada sólo con luz de neón, pero era una apuesta estática, sin otras modificaciones que las planteadas décadas antes. Mónica Garrido, quien asumió en 1983 durante el gobierno de Raúl Alfonsín, reorganizó el Museo e incrementó el personal. Hasta entonces, había un conservador de museos, un documentador de colecciones, un licenciado en historia y un profesor de historia en investigación y un licenciado en museografía, como todo personal calificado, lo cual contrastaba con los treinta guardas a cargo de las salas. La actividad más importante—casi la única—era la visita guiada a los colegios²⁴.

4. De cara al siglo XXI

En 1997, a cien años de instalado el Museo en el Parque Lezama, una evaluación general de su estado puso en evidencia que las sucesivas reformas edilicias habían resultado “heterogéneas resoluciones técnicas”, con diferentes escalas y proporciones en los locales nuevos y distintos tipos de terminación; en un edificio descuidado en general tanto en el exterior como el interior. Las reformas fueron considerables aunque según la encargada se trató preservar el patrimonio arquitectónico: se modificaron las instalaciones eléctricas y se instaló

²³ En una revista publicada por una importante empresa, Bunge y Born, las fotografías del museo volvían a mostrar la colección de uniformes, armas, escudos, banderas, guantes, cuadros de próceres y familias patricias (*Noticias Bunge y Born*: 1976; 10-15).

²⁴ Entrevista a Diego Alberto Ruiz, 16-06-09 (M. S. Di Liscia).

un sistema de climatización, se construyeron nuevos sanitarios, un sistema de TV para vigilancia, una rampa para discapacitados y un sistema de proyección en el Auditorio—antigua Sala de Organización Nacional—entre otros aspectos edilicios (Alfano, 1997)²⁵. Desde entonces y hasta el momento, la institución cuenta con más de 18.000 m² construidos, habilitados tanto para las salas de muestras como para otras actividades de preservación, estudio y depósito.

La intención de rehabilitar el espacio museístico, haciéndolo más confortable, no significó una transformación de su misión simbólica. Paralelamente, se requería también que el Museo recuperase, frente a un mundo globalizado, la “condición de espacio mítico donde se consolide la conciencia cultural de nuestro pueblo” (Faillace, 1997:201), haciendo frente a todas las divisiones planteadas en el pasado, como una especie de puente entre viejas y nuevas generaciones. La permanencia del mismo sentido identitario esencialista se observa hasta el año 2004, cuando su director volvía a reclamar para el Museo la selección de la verdad en los objetos expuestos y así venerar a quienes los habían usado antes, como condición necesaria para hacer frente al dominio externo y la defensa del “ser nacional” (Cresto, 2004: 11).

5. Las olas del pasado: una mirada a la exposición actual

Una galería a lo ancho del edificio permite el acceso y se abre al jardín, también de estilo italiano donde se mantiene un aljibe colonial. Allí hay tres campanas de bronce provenientes de la Iglesia de La Merced, cureñas y cañones de bronce, así como estatuas (de dos leones en posición sedente) y varios jarrones con plantas frente a espacios con césped. En la galería se encuentran huecos donde se han colocado dos estatuas; una del primer director del Museo, Adolfo Carranza, y otra de Cristóbal Colón, ambas de estilo neoclásico. Una serie de placas de

²⁵De acuerdo a uno de los entrevistados, la arquitecta Marisa Orueta accedió a la Dirección del Museo y, por contactos personales, pudo pedir presupuesto del Fondo Escolar permanente e hizo gestiones con el Ministerio de Educación (ministro Jorge Rodríguez). Se le otorgaron 1 millón 500 mil pesos, administrados por la Asociación Amigos del Museo, pero hubo problemas con la licitación, por eso la obra tardó dos años en realizarse. En la 1era etapa, se arreglaron las salas, se colocó el aire frío-calor y la instalación eléctrica se renovó completamente, porque hubo principios de incendio y era peligroso por la cantidad de escolares que visitaban el museo. No hubo participación del personal ni se le consultó a nadie para la reforma. Se privilegió en esta etapa el aspecto visible por sobre otros aspectos, como la conservación (Entrevista a Diego Alberto Ruiz, 16-06-09).

bronce recuerdan momentos claves del museo (como su cincuentenario en 1939), visitas de políticos o figuras de la cultura argentina.

El edificio, que contiene una torre cuadrangular en el centro, es de planta rectangular; a la planta original se le añadieron otras construcciones para muestras, oficinas y servicios. La atmósfera europea, sugerida por la arquitectura y el jardín, hace del Museo una parte minúscula del Viejo mundo enclavada en pleno Buenos Aires. En la galería de entrada, se alerta en dos grandes paneles sobre la función de los museos en el pensamiento occidental (dominación del espacio, pedagogía del progreso, memoria de la nación) y sobre el origen del Museo Nacional, que no nació como tal (nacional), sino por obra y gracia de una serie de “patricios”, para reunir sus propias historias y transformarlas en las de toda la comunidad. La advertencia es justa pero demasiado sincera para el visitante usual (turista, escolar) que va en busca de una especie de esencia de la patria, o al menos, del único relato posible: el desajuste es, al menos en los textos escritos en los afiches, permanente.

Igual situación se advierte en el vestíbulo de entrada, pintado en su totalidad de amarillo, donde en paneles de letras negras, largas inscripciones expresan el espíritu actual de la muestra y las corrientes críticas sobre museística inscriptas en la misma. Los títulos de los textos dan cuenta de esta renovación: “El nuevo proyecto arquitectónico”, “Qué museo queremos”, “Las colecciones”, “La interpretación de las colecciones”. La advertencia es que el museo dice un relato, pero que no es el único posible ni el mejor, y de que entre todos se podrá construir otro/s. En una vitrina, se han reunido objetos sacralizados por la tradición (un escudo nacional), junto a un pañuelo y una talla en madera, pero la lectura que se sugiere en este caso es plantear al museo como lugar donde se preservan los bienes culturales de toda la comunidad; y por ello, se denota en un breve texto el estado de deterioro y la importancia de su recuperación. Asimismo, en esta y otras partes, el Museo se hace eco de un problema endémico: el robo de piezas consideradas como “reliquias” históricas, como sucedió con el reloj de Belgrano, sustraído el 2 de julio de 2007²⁶.

²⁶Para más información, ver:

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=922346,

<http://www.clarin.com/diario/2007/07/06/opinion/o-02802.htm>: en esas

En la entrevista realizada al actual Director, hay un énfasis en los cambios²⁷. La visita de la muestra permanente en mayo y junio de 2009, inaugurada luego de la asunción a la dirección de noviembre de 2005²⁸, se inicia desde el vestíbulo a la derecha, al Salón también pintado de amarillo y de forma rectangular. El visitante es recibido por la réplica de la puerta de la casa en Boulogne-Sur-Mer donde vivió sus últimos días José de San Martín, el único prócer que el Museo ha mantenido en un lugar de honor. El cartel que explica pedagógicamente este hecho está escrito en francés y se colocó en el momento en que se inauguró el gabinete de San Martín. Se trata de la única teatralización conservada de muestras anteriores, pero no se eligió reproducir las dificultades que lo llevaron al triunfo (la campaña de los Andes, con el avance hacia Chile y Perú) sino su final, lejos de la patria, enfatizando su pobreza e integridad. El santuario está ubicado en un lugar recoleto, que inspira respeto, separado del resto por un vidrio completamente cerrado al visitante y con una iluminación tenue.

Se ingresa a la sala principal girando hacia atrás y sin mediar ninguna puerta; hay continuidad entonces entre el gabinete simulado del prócer, quien observa desde los objetos que lo representan toda la extensión de la historia argentina, ya que la muestra abarca desde el poblamiento indígena (10.000 años antes del presente) a la

notas editoriales, se da cuenta de la indignidad que supone el robo, puesto que se trata del único bien del prócer en el momento de su muerte.

²⁷ Pérez Gollán, arqueólogo y doctor en historia, estuvo exiliado en México en la última dictadura militar, es especialista de las culturas indígenas del NO argentino y fue director del Museo Etnográfico de la UBA durante dieciocho años. El director señalaba que antes de su intervención el Museo como tal era un lugar muy conservador, desactualizado, ni moderno ni dinámico, sin conexión con el mundo académico, con una muy mala exhibición, sin infraestructura moderna, con depósitos abandonados (con gatos, pulgas), sin personal. El desorden era total, con humedad en las paredes, las colecciones estaban cubiertas por el revoque de las paredes. La museografía era muy mala; el museo era el panteón de la patria. El área de extensión y educación era muy poco profesional. Actualmente trabajan 30 personas. Se nombró gente más profesional: en el área de conservación trabajan 6 personas y hubo una revisión completa de colecciones y de depósitos. Se avanzó en el patrimonio, remarcando que no son reliquias sino que es el de todos los argentinos. (Entrevista a José Pérez Gollán, 16-06-09, MS Di Liscia).

²⁸ El guión de la actual muestra corresponde a dos especialistas y a su director. En la actualidad, y de acuerdo a la folletería proporcionada, el Museo tiene en marcha varios proyectos, destinados especialmente al público infantil y juvenil: 1. “Este verano recorre el país desde el Museo Histórico Nacional”, ciclo que propone un recorrido por la diversidad cultural y geográfica de la Argentina a través de la mirada de realizadores independientes y que propone para el jueves 5 de marzo un documental titulado “Ciudad Sagrada. Los Quilmes por los Quilmes” y actividades para niños.

recuperación de la democracia (1983). Una serie de “retablos” separados entre sí por gigantografías transparentes plantea diferentes etapas históricas a ambos lados de la sala y permiten al visitante avistar desde el inicio de la muestra el proceso histórico a manera de capas no totalmente superpuestas, en un camino en permanente realización (Imagen 4, Sala amarilla).

Imagen 4 (Sala amarilla)



Las gigantografías elegidas representan, salvo en dos casos, a personas anónimas, quienes simbolizan la comunidad nacional abstracta; lo que todos somos y podemos llegar a ser: los criollos jugando al truco, los manifestantes el día de la Lealtad, los inmigrantes bajando del barco, un atentado en los años setenta.... Los únicos reconocibles en las ampliaciones son José de San Martín y Jorge Rafael Videla, ejemplos de héroe y de villano: a pesar del intento por descargar el peso de la historia sobre las personas y cargar las tintas sobre los procesos, el Museo recuerda aquí su papel pedagógico y moral, demarcando entre el bien y el mal.

Salvo en el caso de las Cuevas de las Manos en la Provincia de Santa Cruz, los lugares identificables en las gigantografías son íconos de la nación que se encuentran en Buenos Aires (Cabildo, Plaza de Mayo), dibujando así un territorio donde la Capital define gran parte de los espacios nacionales. Hay además una actualización de los emblemas al presente, puesto que en esos dos casos—luchas obreras de 1945 y

recuperación de la democracia en 1983—se trata de momentos históricos más cercanos al espectador, donde incluso él mismo se puede sentir referente y parte. En la parte central y al inicio, textos explicativos puestos en negro sobre amarillo señalan a “Los primeros pobladores” y la foto elegida es una ampliación de la magnífica Cueva del Río Pinturas. Los indígenas se recuerdan a través de objetos de diferentes regiones del país (boleadoras y pipas de Misiones, bolsa y collares tobas, vincha y aros de cultura mapuche, de la Patagonia) hecho insólito respecto al resto del país. Entre los otros silencios: no hay en todo el recinto un mapa o plano que descubra a los visitantes el territorio de la nación. Así, son los protagonistas (anónimos o personajes reconocidos de la historia argentina) quienes, al margen del espacio, impulsan la historia.

Luego de la vitrina indígena, el visitante debe optar entre un recorrido a la izquierda o la derecha—el pasillo tiene unos diez metros de ancho—para poder ver toda la muestra, pero el resultado será sorprendente, puesto que en un lado u otro existe un hilo conductor que deriva en una u otra posibilidad, ambas singulares y con cierta oposición. El argumento histórico que circula está estructurado de manera cronológica y para seguirlo se lo debe hacer circulando hacia izquierda y derecha para contener el tiempo histórico (siglos XVIII al XX).

Como el sentido de “trenza” es difícil de conjugar, veamos las dos posibilidades de circulación. Quien ingrese hacia la derecha, debe recorrer los siguientes “retablos”, donde al lado de las gigantografías se coloca un breve texto explicativo y los artefactos simbólicos: se titula al primero “El Río de la Plata en tiempos de cambios”, con pinturas de principios del siglo XIX, tinteros e invitaciones del Cabildo Abierto, al que sigue otro sobre las guerras de la independencia, con una gigantografía de San Martín y continúa el de la “Organización nacional”. En este caso, se elige un quepi de mediados del XIX y el Acuerdo de San Nicolás, con una tapa de plata, bajo la sombra de numerosos militares que recuerdan los de la “Campaña al Desierto” (1879-1884). Un cuadro alusivo relata la inauguración de obras de infraestructura, conjugando en este caso el orden nacional y la extensión del territorio nacional, junto al progreso y la modernidad. Si se continúa en el sentido de la derecha, se recuerda la “Ampliación del sistema político” a través de una

fotografías y cuadros sobre la Ley Electoral de 1912 y la Revolución del Parque, emblemas políticos y galerías de los patricios de la época. Este sector recuerda asimismo el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen. Avanzando en el mismo sentido, la muestra discurre sobre las dictaduras militares; a una imagen del último golpista, Jorge Rafael Videla, se le anexa el capote del primero, José Félix Uriburu y los años treinta y los setenta se unen bajo el emblema del quiebre democrático.

Si el visitante elige el recorrido hacia la izquierda, el relato será sensiblemente diferente: la muestra se inicia antes, en el siglo XVIII, a partir de la conjugación de muebles de la época colonial—un escritorio-armario de madera con incrustaciones de nácar, reliquia muy antigua del museo—, que simboliza a los grupos blancos más poderosos y un cuadro religioso, representación del poder eclesiástico. Todo discurre bajo una gigantografía donde se reproduce un cuadro colonial con indígenas y españoles. El texto explicativo titula el conjunto “El orden colonial”. El siguiente grupo, “Las provincias desunidas del Río de la Plata” recuerda irónicamente a quien recorre la muestra la etapa de las guerras civiles, ilustrada con una pintura de Dolores de Lavalle. Se trata de una de las pocas imágenes de mujeres; en este caso, su protagonismo deviene del matrimonio con uno de los opositores al régimen federal de Juan Manuel de Rosas. De los objetos-fetiches de la etapa rosista, el Museo elige un par de guantes con la imagen del Restaurador de las Leyes, la “máquina infernal”—cañones encerrados en una pequeña caja—y las clásicas divisas punzó y blanca para simbolizar las dos agrupaciones políticas, que descansan paradójicamente unidas en la vitrina bajo la fotografía gigante de una pintura que representa a varios paisanos jugando al truco, en una labor pacífica y lejos de las guerras civiles.

Al continuar por esa línea, domina el micro-ambiente un gran baúl de madera, cuya señalización (Dubini Anna, Buone Aire) pone en escena a nuevos sujetos, los trabajadores, enmarcados bajo el texto “La emergencia de nuevos movimientos sociales”. En éste se une la ampliación de los derechos sociales, producto de las actividades sindicales y del accionar de los partidos políticos con la llegada masiva de población. Dentro del baúl, una máquina de coser de finales del siglo, guantes y ropa de lana recuerda la principal función de los extranjeros dentro de la escena argentina: el mundo del trabajo. La gigantografía es

también de una fotografía que remite nuevamente a los barcos y a la llegada de ultramar; mientras que otra imagen recupera a los inmigrantes no ya como inerte “mano de obra” sino bajo el contexto de la protesta laboral, esta vez, en la provincia de Entre Ríos.

El grupo siguiente, denominado “El peronismo”, incorpora fotografías de Eva Duarte y Juan Domingo Perón y abunda en la bibliografía de ambos líderes, escrita en español y en otros idiomas; mostrando así la universalidad de tales aportes (tal es el caso de *La raison de ma vie*, traducción francesa de la obra clave de Eva Perón). La gigantografía que enmarca este retablo recupera uno de los momentos simbólicos más resonantes del peronismo, el Día de la Lealtad, cuando los trabajadores hicieron suya la Plaza de Mayo. Por último, hacia la izquierda, se agruparon bajo la imagen ampliada de un atentado, los convulsos años sesenta y setenta, con la denominación de “Radicalización de la política”. Los símbolos representan la juventud ilustrada y la movilización estudiantil: un grabador, folletos y revistas de las organizaciones políticas de entonces—Ejército Revolucionario del Pueblo, Fuerzas Armadas Revolucionarias, Juventud Peronista.

En el centro y al final de la muestra, sea cual sea el camino—izquierda o derecha—el visitante encuentra la última vitrina y fotografía gigante, reconocible desde el inicio de la muestra, donde una vibrante multitud celebra la recuperación de la democracia en 1983. Encerrados en vidrio, comparten el lugar un pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo, un ejemplar de la revista *Humor*, una copia del Informe *Nunca Más*, prendedores que recuerdan a otras organizaciones de derechos humanos y boletas electorales del Partido Justicialista y del radicalismo.

La elección de la derecha lleva al visitante a recorrer desde 1810 hasta 1976 el desarrollo político-institucional de la Argentina—no se menciona en ningún momento la noción de “patria” o cualquier otra marca de nacionalidad—, atendiendo a sus momentos de auge y ampliación pero sobre todo, a sus etapas de crisis. Predomina aquí una mirada aparentemente crítica sobre la violencia, pero sobre aquella que la nueva historia argentina ha hecho hincapié (procesos de quiebre político de estructuras sociales y económicas, grandes cambios y revoluciones). Se dejan de lado con denuedo aspectos bélicos que las muestras del Museo habían enfatizado, como las Invasiones inglesas o la Guerra contra el Brasil o al Paraguay e incluso el más reciente

conflicto de Malvinas. El dedo apunta a señalar las consecuencias de los golpes y las dificultades políticas para mantener y construir la democracia; esa parece ser la pedagogía patria necesaria para evitar el “eje del mal” en la Argentina del siglo XXI.

La elección de la izquierda (no creemos que sea casual esta señalización, que culmina al final con dos enfrentamientos muy notorios, guerrilla vs. militares), lleva desde la Colonia a los grupos armados de los años sesenta y setenta. El itinerario en este caso incluye a sectores ignorados por la política. Los indígenas, las mujeres, los criollos y paisanos, los trabajadores, inmigrantes y estudiantes se incorporan al Museo como parte de la historia “social” del país, haciendo comprensible su reclamo y sancionando positivamente su intervención, aún la más violenta. La conclusión, en este caso, es que se trata de la búsqueda de la justicia social y como todo parto, incluye el dolor y la pérdida, aún de los más jóvenes: el pañuelo de las Madres y otros símbolos de la resistencia a la dictadura tienen una fuerte carga simbólica y reflejan ese aspecto.

En todos los casos, la compaginación de los artefactos en la muestra no excluye el rigor científico, pero utiliza mucho más la sensibilidad que la razón. No se trata aquí de validar, por ejemplo, cuántos inmigrantes entraron con un cuadro estadístico o señalar en un mapa dónde se ubicaron los ejércitos en tal o cual batalla, sino de implicar al visitante en los pliegues históricos del relato: los objetos y las imágenes están dispuestos para que impacten en su memoria, a la manera de sucesivos pliegues que incorporan los anteriores para avanzar hacia otra etapa. Se han evitado las usuales determinaciones luctuosas referidas a los próceres y los objetos que retoman la escena están dispuestos para capturar la imaginación a partir de la identificación con nuevos símbolos.

Al terminar el recorrido, y por detrás de la Muestra, se le recuerda al visitante que el museo es un sitio de guarda de las reliquias, pero que su cuidado implica cierta desacralización: estos elementos se rompen, se ajan, pierden su sustancia...deben re-asignarse periódicamente su rol simbólico, carente entonces de la “esencia patria” prístina. Por eso, los visitantes pueden observar la restauración de la “Bandera de Macha”, a la que sucesivas exposiciones llevaron al

deterioro y en esa mirada reside más que la pasividad, pues se le pide cierta complicidad en la tarea de recuperación.

6. Dos siglos de exposición: *El Bicentenario a escena*

Si se persiste y se atraviesa hacia la Sala Azul, denominada “del Bicentenario”, allí el juego no es sólo el de la construcción de la comunidad nacional (ver Imagen 5). La muestra actual se trata sobre retratos de escenas icónicas y próceres forjados durante el primer Centenario. La ironía reside en que aquí se demuestra a los visitantes que escenas vistas en la revista *Billiken* o en libros y manuales escolares sobre momentos iniciáticos de la patria y sus líderes principales, fueron “creadas” por el mismo director del Museo Histórico Nacional, cien años antes²⁹.

Imagen 5 (muestra actual, Sala Azul)



Así, las indicaciones de Adolfo Carranza a pintores y retratistas se recuperan para señalar la configuración de las iconografías reconocibles durante un siglo de, por ejemplo, la primera vez que se cantó el Himno, de los personajes y la escenografía creada durante la reunión del Cabildo Abierto; de los rasgos de Moreno y la prestancia del

²⁹ En el folleto que se entrega a los visitantes, se detalla 1. la actividad para niños de 5-12 años, “Los chicos hacen historia en el Museo Histórico Nacional. La Carta de Josefa. Convertíte en investigador del Museo”, en la cual se propone conocer sobre cómo trabaja un Museo y se forman sus colecciones, en relación a la Carta que la nieta de San Martín envió al Museo en 1899 para donar los bienes de San Martín para profundizar en la reconstrucción museográfica de la habitación. 2. el domingo 22 de marzo, se señala que, para mayores de 9 años: “Todos hacemos historia en el Museo Histórico Nacional, de dónde vienen las láminas de *Billiken*”? El folleto plantea así un cuestionamiento a las imágenes “conocidas” desde niños y a la información histórica de las revistas infantiles; la propuesta parece ser de deconstrucción de la información para asomarse a su interpretación.

Libertador San Martín. En un catálogo de los años 1960, la Sala Símbolos argentinos colocaba en lugar de honor el piano de Mariquita Sánchez de Thompson y el cuadro del pintor Subercaseaux, que supuestamente reproducía la escena del canto por primera vez del Himno nacional. En la muestra de 2009, se nos indica que los personajes de la obra de Subercaseaux fueron organizados de acuerdo a indicaciones de Carranza y que el Himno fue cantado en numerosas oportunidades y no en un sólo momento, prístino y original.

7. Conclusiones

Como sucede en otros textos, los museos históricos intentan imprimir la verdad y la realidad a partir de la “simple” observación de los restos de los ancestros. La elección de la escenografía presupone un relato sobre la nacionalidad que puede implicar tanto una esencia disponible, neutral y mecánica como un sentido político y a la vez transformador y cambiante. El MHN, desde su fundación hasta hace pocos años, estuvo profundamente implicado en la primera construcción nacional.

Los museos históricos tuvieron como misión definir la historia patria en tanto luchas victoriosas contra otro/s; los trofeos capturados eran elevados a la sacralidad, manteniendo su carácter individual sólo como ejemplos de heroísmo (y por lo tanto, imitables en la esencia nacional). Las espadas, sables y todo tipo de símbolos bélicos; banderas, escudos, himnos de batalla y también artefactos de uso diario, que demarcaban la cotidianeidad (escritorios, tinteros, sillas) asumían una relevancia desproporcionada respecto a la representación de otros objetos. La implicancia de la exposición estaba dada en relación al relato heroico, es decir, con la trama épica planteada para narrar a la patria.

Desde hace muy poco tiempo, la asunción de nuevos recursos estéticos en la exposición junto con una conciencia histórica de la diversidad, apuntala una narración histórica de mayor complejidad. El MHN utiliza una lógica diferente a la exposición tradicional y heroica del pasado nacional acercando al visitante a períodos más cercanos, bajo una interpretación moral del proceso. Respecto a la exposición de una mayor amplitud étnica y social, el Museo incorpora desde la muestra más reciente una práctica de integración mayor.

El MHN se dirige en la actualidad a públicos similares a los que fue creado para impactar originariamente (escolares y turistas, obviamente en número muy diferente). Se presenta como una institución “de cara” al Bicentenario, en la medida que el próximo año, de 2010, lo incorpora de manera decisiva tanto en el presupuesto de la Secretaría de Cultura de la Nación, como en las diversas conmemoraciones festivas y recordatorias. A la vez, ha introducido una reflexión irónica sobre su misma condición de forjador de ese pasado. ¿Cuál será el impacto en los visitantes? Muchos de los cuales, como dice Crane, acuden a los museos históricos a que les “cuenten” sobre lo que no saben, con una expectativa de lo que los museos han sido en el pasado (Crane, 2005). Es difícil analizar, con los elementos que disponemos, si estas formas de asumir y representar la memoria comunitaria serán aceptadas, pero es interesante saber que instalan un debate. Así, cien años después de la simulación impuesta a partir de la narración épica, el Museo hace su propia circunspección y se lee con ojos semióticos, para que este Bicentenario descubra las imposturas del pasado. O pretenda otras nuevas.

Bibliografía

- Alberto Ruiz, Diego. “Las publicaciones del Museo Histórico Nacional. Bibliografía analítica”, *Museo Histórico Nacional*, Segunda Epoca, año 7, nº 4, 2004.
- Alfano, Beatriz María Cristina. “Las obras de restauración: de la Quinta de Lezama al Museo Histórico Nacional”, *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, 1997: 60-61.
- Blasco, María Elida Blasco. “Historia, coleccionistas e historiadores en el proceso de gestación del Museo Histórico Nacional”, *XI Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, U. N. Tucumán, 2007.
- Bucich Escobar, Ismael. *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario (1889-1939)*, Buenos Aires, 1939.

- Catálogo del Museo Histórico Nacional*, Tomos I y II, Buenos Aires, República Argentina, Ministerio de Educación de la Nación, 1951.
- Catálogo del Museo Histórico*, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 1894.
- Catálogo del Museo Histórico*, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 1890.
- Catálogo del Museo Histórico*, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 1895.
- Catálogo del Museo Histórico*, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 1897.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian, *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Clifford, James *Routes. Travel and traslation in the late twentieth century*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Crane, Susan Crane. "Memory, Distortion and History in the Museum", B. Messías Carbonell, ed. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, London: Blackwell, 2005: 318-334.
- Cresto, Juan José. "De los autores y sus notas", *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1997.
- . "Prólogo", en *Museo Histórico Nacional*, Segunda Época, año 7, n° 4, 2004.
- Deetz, James. "A sense of another word. History Museums and Cultural Change", B. Messías Carbonell, ed. *Museums Studies. An Anthology of Contexts*. London: Blackwell, 2005: 375-380.
- Dellepiane, Antonio, "Una visita al Museo Histórico Nacional", en: *Tribuna Libre*, año IV, junio de 1921, n° 88.
- El Museo Histórico Nacional en su Cincuentenario (1889-1939)*, Buenos Aires, 1939.
- El Museo Histórico Nacional en su Cincuentenario (1889-1939)*. Buenos Aires, 1939.
- Faillace, Magdalena. "La memoria, sustento de la identidad", *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, 1997.
- Fernández Bravo, Alvaro, "Material Memories: Tradition and Amnesia in Two Argentina Museums", en: Jens Andermann and William

- Rowe. *Images of Power. Iconography, Cultura and the State in Latin America*, Oxford-New York: Berghan Books, 2006: 78-95.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidad?” en: Stuart Hall y Paul du Gay, comp. *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, 2003: 13-39.
- http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=922346,
- <http://www.clarin.com/diario/2007/07/06/opinion/o-02802.htm>:
- La Ilustración Argentina, Revista de la Argentina Moderna*, n° 33, extraordinario, Los Museos, 1940.
- Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1926.
- Museo Histórico Nacional, Libro Contralor de Guardia Policial, 1955.
- Museo Histórico Nacional, Libros Copiadores de Notas, vva.
- Museo Histórico Nacional*, República Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Comisión de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, s/d
- Museo Histórico Nacional, Revista y publicación trimestral*, Buenos Aires, Imprenta Guillermo Kraft, 1894, T. III.
- Museo Histórico Nacional, Revista y publicación trimestral*, Buenos Aires, Imprenta Guillermo Kraft, 1898, T. IV.
- Museo Histórico Nacional, Revista y publicación trimestral*, Buenos Aires, Imprenta Guillermo Kraft, 1892, T. I.
- Museo Histórico Nacional. Primer homenaje al Libertador José de San Martín*, Buenos Aires, 1935.
- Quesada, Ernesto. *Las colecciones del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa y Limitada Nosotros, 1915.
- Schlereth, Tomas. “Collecting Ideas and Artifacts. Common Problems of History Museums and History Texts”, B. Messías Carbonell, ed. *Museums Studies. An Anthology of Contexts*. London: Blackwell, 2005: 335-347.
- “Un testimonio de la historia de los argentinos, *Noticias Bunge y Born*, 65, sep. 1976: 10-15.
- White, Hayden. *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE, 2005.