



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

La *vecindad* de los objetos

Lo propio y lo ajeno en el estudio de los sistemas clasificatorios del Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico.

Autor:

Roca, Andrea C. M.

Tutor:

Wright, Pablo

2003

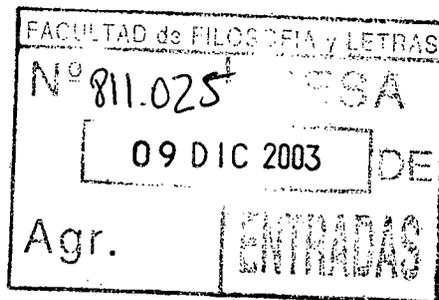
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias Antropológicas

TESIS DE LICENCIATURA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tema: “La *vecindad* de los objetos: lo propio y lo ajeno en el estudio de los sistemas clasificatorios del Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico”

Alumna: ROCA, Andrea C. M.
L.U. 18.326.480/97

Director: Dr. Pablo Wright

Diciembre 2003

Agradecimientos

A todos los profesores del cuerpo docente de la carrera de Ciencias Antropológicas de esta Facultad, y especialmente a aquellos que con su dedicación y ejemplo me enseñaron a amar aún más esta profesión: Mauricio Boivin, Claudia Briones, Morita Carrasco, Edgardo Cordeu, Cecilia Hidalgo, Ana María Lorandi, Guillermo Quirós, Virginia Vecchioli, Axel Lázzari, Victoria Arribas, Roxana Boixadós, Lorena Rodríguez y Silvana Campanini. Cada uno de ellos, desde diversos ángulos y por distintos motivos, han contribuido a mi formación y les estoy profundamente agradecida.

Mi reconocimiento y gratitud a todos mis informantes por su disposición y colaboración hacia mi trabajo; de manera muy especial, a todo el personal del Museo Etnográfico. A Marta Dujovne y al Dr. José Antonio Pérez Gollán quienes, habiéndome manifestado su cooperación desde el inicio de la investigación, la hicieron efectiva en todo su devenir.

Mi más profundo agradecimiento a mi director, el Dr. Pablo Wright. Su constante estímulo intelectual, presente desde que fuera mi profesor, es el que ha permitido la realización de esta tesis. También quiero destacar aquí su generosidad y su grado de compromiso al haber aceptado la dirección de una investigación en el tiempo limitado con el que yo contaba para ella.

A mi amiga Virginia Vecchioli agradezco su presencia constante, la riqueza de nuestras discusiones, la precisión de sus palabras. Habiendo sido mi primera docente en esta Facultad, hoy nos une una profunda amistad desde la cual me hace llegar su confianza permanente en mí y en mis proyectos.

Quiero agradecer también la colaboración de aquellas personas que, realizando una lectura crítica y ofreciéndome generosamente sus puntos de vista, han contribuido en la elaboración de esta tesis. A Claudia Briones y Morita Carrasco debo no sólo su atenta lectura y sus valiosos comentarios, sino también los aportes recibidos en su seminario, desde el cual me fueron ofrecidas importantes sugerencias. Las conversaciones mantenidas con Susana Bianchi me aportaron una serie de ideas que

posteriormente resultaron claves en mi análisis. Al arqueólogo Javier Nastri, mi agradecimiento por su ayuda en la búsqueda bibliográfica y la lectura desde el campo de su disciplina. A María Cristina Lugones, por haberme enseñado a 'tenerme cariño y paciencia' en el conflictivo espacio de la escritura. A mis queridos amigos Joshua Price, Cynthia Rivero, Paula Lanusse y Gabriel D'Iorio, mi gratitud por sus comentarios críticos y su interés por reflexionar acerca de las ideas de esta investigación.

A mis amigos y compañeros Esteban Amigo, Andrés Brandani, Juan Pablo Cervera Novo, Iván Cherjovsky, Javier García, Sebastián López, Débora Rifkin, Salvador Schavelzon, Silvia Velárdez e Ivanna Otero; muy especialmente a Marina Guastavino, Verónica Liljestrom, Carina Lucaioli y Julieta Quirós, tan presentes y cercanas, *siempre*.

Quiero agradecer también a quienes han colaborado conmigo desde el silencio de lo cotidiano. A mi mamá y a mis hermanas Olga, Cristina y Cecilia por haberme apoyado siempre e incondicionalmente desde el espacio interminable de su afecto. Particularmente a Liliana y Sabina por hacérmelo saber siempre, en todas las cosas y a cada momento. A Elena, por haberme dado en cada una de sus palabras el valor para no detenerme nunca. Y a su hija Julieta, por confirmarme en sus enormes ojos verdes todo cuanto su mamá me decía.

A mis amigos de toda la vida, Paulo Finocchi y Gustavo Pérez Cabriada. A mis amigos en Brasil, Eli, Ivo, Vera y Zezé. A Maqui Morgan, Michu Garberi y Anita Somoza.

Al Dr. Marcelo Barros.

A mi amigo Mauricio Boivin.

A Mónica D'Uva, mi siempre compañera.

Por último, quiero dedicar esta tesis a la memoria de mi papá. Desde algún lugar para mí incomprensible, se encuentra 'cumpliendo la terrible condena de no poder estar cuando lo llamo', como hoy.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I: “<i>Silencio: estamos en la Patria</i>”.....	6
Llegando al Museo Histórico Nacional, llegando a la Patria	
El recorrido patriótico	
Hablemos: no estamos en la patria	
Capítulo II: <i>El Museo Histórico Nacional: una confusión organizada</i>.....	35
Qué? La modernidad	
Inventando la Argentina	
Los ‘mudos testigos’ y su clasificación	
Los guiones del MHN: diálogo entre los ‘mudos testigos’ y el museo	
Una confusión organizada	
¿Invención o identificación?	
Invención o identificación: ¿verdadero o falso?	
Inventando un nosotros	
Capítulo III: <i>La vida social de un sable</i>.....	59
Datos biográficos	
El sable nos recibe	
Los recorridos sociales de un sable	
¿Qué tiene la cosa donada para que deba ser expuesta?	
Capítulo IV: <i>De la Puna al Chaco y del depósito a las vitrinas</i>.....	89
Llegando al Museo Etnográfico	
Los recorridos andinos de la Puna al Chaco	
Fuera de los recorridos	
Del depósito a las vitrinas	
Capítulo V: <i>El Museo Etnográfico: una interpretación exhibida</i>.....	118
Inventando la Argentina – Parte II	
Casi un siglo después	
Los objetos y su clasificación	
Las muestras y el público: un diálogo en el tiempo	

Los guiones del ME: una interpretación exhibida
¿Una invención explicitada o una identificación verdadera?
Presentando a los otros

Capítulo VI: *La vida social de una urna*..... 141

Datos biográficos
Una urna y los itinerarios de sus interpretaciones
¿Qué tiene la cosa hallada para que deba ser investigada y expuesta?

Conclusiones..... 154

Bibliografía citada..... 159

Introducción

"...la causalidad no es sino una 'interpretación de la experiencia pasada'; se debe a la 'fuerza de la costumbre' (...) Precisamente, nuestro trabajo de antropólogos ha consistido en estudiar esa costumbre que construye el universo especial de principios eficaces propios de cada sociedad."

Mary Douglas - *Sobre la naturaleza de las cosas*

Quien encontrándose en Buenos Aires un fin de semana decida visitar el Museo Etnográfico y al día siguiente el Museo Histórico Nacional (o viceversa), será espectador de una visión esquizofrénica sobre el pasado. Dos instituciones que responden al nombre 'museo' exhiben objetos y narran historias que, localizadas en el territorio geográfico que hoy denominamos Argentina, poseen contenidos, protagonistas, enfoques, temporalidades y objetivos diferentes.

Esto podría ser considerado como 'natural' si, simplemente, nos atuviéramos al significado de sus nombres. Dadas sus condiciones de aparición, la *historia* se presenta al sentido común ligada a la idea de *civilización*, instalando cómodamente a 'lo primitivo' en el terreno de la antropología y la arqueología. Hasta aquí podríamos pensar que, simplemente, se trata de una división disciplinaria con dos enfoques diferentes, lo cual es cierto. Sin embargo, al momento de presentar un pasado con el cual establecer continuidades y explicaciones acerca del presente, ambas instituciones utilizan el genérico 'nuestros'. Y este es el punto en donde lo que debiera ser *comprensión* deviene esquizofrenia. En la organización de este deíctico potente -que identificaría 'algo' como *propio* y *colectivo*- cada uno de estos museos ha seleccionado, privilegiado y expuesto tanto *objetos* como *narrativas* diferentes.

En su comienzo, nuestra investigación estuvo orientada hacia el análisis de la *clasificación de los objetos* en dos museos que, reuniendo elementos del pasado, intentan narrarlo. Enfrentados a la lógica de mercado que rige los museos decorativos y artísticos -la cual regula la invención y/o aparición de aquello que se va a exponer- el Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico, por el contrario, parecían organizar

dentro de sí elementos *inintencionados*, huéspedes del tiempo del cual pretenden dar cuenta. En aquel momento interpretamos que la *intencionalidad* estaría circunscripta a la política propia a cada museo al decidir qué mostraba y qué no. Los objetos, lejos de toda intencionalidad, habrían sido los inocentes portadores del pasado que cada uno de ellos intentaba configurar. Junto a esta primera idea, habíamos planteado como hipótesis que su clasificación se debía a la existencia -en el Museo Histórico Nacional- de una relación de correspondencia *desde* los objetos dispersos *hacia* una narrativa histórica ya existente; inversamente, propusimos que en el Museo Etnográfico se habría partido *desde* una investigación sobre los objetos *hacia* la elaboración de un discurso que acababa clasificándolos.

Este trabajo no constituye una investigación exhaustiva acerca de la *clasificación y exhibición* en ninguno de los dos museos aquí tomados. Por el contrario, nos hemos restringido a la observación y análisis de las *visitas guiadas para público general*, intentando realizar un estudio comparativo entre ambas instituciones. Nuestra decisión parte del supuesto de que *es en el contexto de las visitas guiadas donde se hace efectiva la relación entre discurso y objetos*, entendiendo que desde ellas es posible analizar, para cada uno de estos museos, la instrumentación de su propio decir y hacer. Dado que en sus narrativas ambos apelan a un *nuestros* y a un *nosotros*, intentaremos dar cuenta de la lógica de su construcción en sendos casos.

Al intentar un análisis de sus sistemas clasificatorios hemos tomado la idea de *vecindad* desarrollada por Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* (1996) como punto de partida. ¿Qué es lo que permite que ciertos objetos abandonen el espacio de lo impensable y lo absurdo para mostrárenos, en cambio, dentro de una proximidad que pareciera explicarlos? ¿Cómo se producen y establecen los sitios discursivos desde los cuales se pretende hacernos comprender las relaciones de semejanza y mismidad¹ de los objetos? Bajo esta misma perspectiva, los enfoques conceptuales de Paul Ricoeur (1982) demuestran cómo son creados, a través de la metáfora y la metonimia, acontecimientos del discurso que aproximan cosas distantes y generan un 'parentesco extraordinario' entre aquello que se nombra. Haciendo uso de ambas figuras retóricas, los museos tienen la posibilidad de decirnos algo 'nuevo' al crear otro sentido que no se

¹ Si bien los alcances de este concepto serán explicitados en el transcurso de nuestro trabajo, adelantamos aquí que debe ser entendido en términos de 'lo propio', en oposición a 'lo ajeno'.

agota en el lenguaje conceptual; de este modo, el exceso de significación nos hace partícipes de su acción simbólica. El análisis de esta elaboración de proximidades y el establecimiento de *vecindades* y *parentescos* es también interpretado por nosotros desde el trabajo de la ideología como ‘fijación de significados’ planteado por Stuart Hall (1985). Al definirlo, Hall refiere a la producción de selecciones y combinaciones por medio de las cuales se generan una serie de *equivalencias* y *diferencias* que, agrupadas en torno a determinadas categorías, devienen estructuras de pensamiento y funcionan como sistemas de representación. Una vez fijadas, estas series de equivalencias son las que nos permiten percibir la proximidad de las palabras y las cosas en un sistema que se nos puede presentar no sólo como algo *coherente*, sino también como *evidente*.

Esta tesis está dividida en seis capítulos. Organizados simétricamente, en los tres primeros abordamos el Museo Histórico Nacional y en los tres restantes al Museo Etnográfico.

Para esta primera parte dedicada al Museo Histórico Nacional, en el Capítulo I describimos *una* visita guiada en toda su extensión, realizando luego una lectura de la misma. En el Capítulo II intentamos dar cuenta de la historia institucional de este museo, sus condiciones de aparición y continuidad hasta el presente. También analizamos los modos de clasificación de sus objetos, la narrativa que los acompaña y cómo es construido el *nosotros* desde ambos lenguajes, discursivo y expositivo. A modo de ejemplificación, el Capítulo III está dedicado por entero a su objeto emblemático -el sable de San Martín- como caso paradigmático del tipo de tratamiento que esta institución concede a los objetos que conserva y exhibe.

Consecuentes con el orden establecido en los primeros tres capítulos, en esta segunda parte dedicada al Museo Etnográfico el Capítulo IV describe *una síntesis* entre la variedad de visitas guiadas ofrecidas por este museo para una de sus muestras, ‘*De la Puna al Chaco-Una historia precolombina*’, seguida por una lectura de las mismas. Paralelamente a la estructura anterior, el Capítulo V cuenta con una aproximación a su historia institucional, sus condiciones de aparición y su posterior desarrollo. Al igual que lo hicieramos en el Capítulo II, aquí también realizamos un análisis acerca de la clasificación de los objetos, las formaciones discursivas que los acompañan y la construcción del *nosotros* desde ambas perspectivas. Por último, el Capítulo VI está centrado en las formas de tratamiento institucional que recibe la ‘urna Quiroga’, objeto

que podría ser señalado -muy encomilladamente- como 'el más representativo' para el Museo Etnográfico.

Como se ha podido observar, para ambos museos hemos optado por presentar en primer lugar un capítulo con la descripción y análisis de sus visitas guiadas, mientras que sus historias institucionales, sus clasificaciones, sus *guiones* y los modos de organización de sus muestras han sido abordadas en los capítulos siguientes. Esta forma de exposición no sólo intenta 'repetir' nuestro modo de aproximación al campo, sino también recrear en el lector las instancias en las cuales cada una de estas dos instituciones hace una presentación de sí misma y de su patrimonio.

Si bien en un principio pretendíamos dar cuenta de todos los tipos de visitas guiadas (público general, público escolar e instituciones) como así también de todas las muestras (temporarias, prolongadas y permanentes), finalmente optamos por las *visitas guiadas para público general*. Tal decisión se debe a que, por un lado, abordarlas en su totalidad habría desembocado en un trabajo que excede los límites prefijados para una tesis de licenciatura; por otro, entendemos que la consideración de los lenguajes discursivos y expositivos desarrollados en estas visitas 'para todo tipo de público' permite captar -a modo de 'síntesis'- las elaboraciones de ambos museos para la transmisión de su mensaje cultural.

Reconocemos aquí que nuestro trabajo habría resultado enriquecido con la incorporación del destinatario de tales mensajes: el público. Su introducción habría aportado nuevas áreas significativas; sin embargo -y debido nuevamente a limitaciones de tiempo y espacio- éstas no han sido consideradas aquí, conservando la intención de incluirlas en una investigación posterior.

Nuestro trabajo de campo comenzó en el mes de Agosto de 2002, fecha en la que se iniciaron nuestras observaciones directas en dichas visitas, así como también en algunos actos y/o eventos institucionales. Al mismo tiempo, hemos permanecido dentro de ambas instituciones en diversas oportunidades en el marco de la observación participante. Otras estrategias de investigación han consistido en la realización de entrevistas abiertas con directivos, museólogos, asesores, ex-funcionarios y personas a cargo de la realización de las visitas, y el relevamiento de documentos institucionales, publicaciones y todo tipo de material suministrado por ambos museos.

Las estrategias institucionales por ellos ejercidas son las que nos han llevado a determinar su modo de presentación en este trabajo. Así, hemos decidido no mencionar a ninguno de los informantes del Museo Histórico Nacional, y las referencias a ellos son realizadas bajo tipificaciones que permitan identificar una clase de trabajo o tipo de función, mencionándolos entonces como ‘museólogos’, ‘altos directivos’, etc.. Por el contrario, en el Museo Etnográfico sí identificamos a nuestros informantes, realizando una única tipificación en cuanto a las personas que realizan las visitas guiadas.

Por último, queremos adelantar aquí que este trabajo no pretende ofrecer una conclusión acerca del modo ‘correcto’ o aproximado en que debiera exponerse el patrimonio. Por el contrario, nuestra investigación intenta -desde una perspectiva antropológica- indagar en los procesos por los cuales ‘simples objetos’ son resignificados y, al mismo tiempo, cómo estas resignificaciones son aproximadas y utilizadas para la construcción y/o reafirmación de un *nosotros / otros*.

Capítulo I “SILENCIO: ESTAMOS EN LA PATRIA”

Llegando al Museo Histórico Nacional, llegando a la Patria

El Museo Histórico Nacional (MHN) abre sus puertas al público de martes a domingo. Si bien es posible conocer la institución de manera independiente, también se puede acceder a dos tipos de visitas guiadas: para *público general* por una parte, y para *escuelas u otras instituciones*, por la otra. Las primeras son realizadas los sábados y domingos a cargo de dos historiadores, ambos directivos del museo. Las visitas para escuelas o instituciones son realizadas los días de semana, previo acuerdo con el Área Educativa; si no se está vinculado a la institución que solicita la visita, es necesaria una autorización para presenciarla.

Debido a la mayor incidencia del discurso de uno de estos directivos (quien toma a su cargo las visitas con mayor cantidad de público) y teniendo en cuenta el lugar de autoridad que ocupa dentro de la institución, hemos decidido exponer aquí las visitas guiadas a su cargo.¹

El MHN está ubicado en Defensa 1600, Capital Federal, emplazado sobre una de las calles que delimitan lo que hoy conocemos como Parque Lezama.² Al atravesar un magnífico portón de hierro y subir las escalinatas de mármol, encontramos un amplio patio arbolado, organizado en canteros; hacia nuestra derecha, una gran casona de estilo italiano color ladrillo, engalanada con sus molduras blancas. La entrada es precedida por una galería; una cuantiosa cantidad de placas de bronce cubre su pared.

El museo comienza allí, en las escalinatas: el propio edificio es una ‘pieza’ del conjunto. Tanto la casa como el parque que la rodea actualmente pertenecieron a José

¹ No obstante, tal decisión no excluye la comparación y/o análisis sobre las visitas realizadas por el otro directivo. A los fines de no identificar a ninguno de los informantes del MHN, tampoco explicitamos aquí en cuál de los días concurre mayor cantidad de público. A pesar de ello, creemos necesario aclarar que los días de mayor afluencia el promedio es entre 30-40 personas, siendo entre 10-15 los días restantes.

² En un folleto institucional editado en la década del '60, leemos: “*El Museo Histórico Nacional está ubicado en el lugar donde comenzó la historia de la Patria, en el extremo sur de las barrancas que desde el Retiro corren hasta el Parque Lezama... (...) ...hay coincidencia en afirmar que [el lugar exacto del primer asiento de Buenos Aires] fue en las barrancas ribereñas...*” – Énfasis agregado.

G. Lezama (1802-1889) quien, a su vez, había adquirido anteriormente la propiedad de un acaudalado comerciante americano, C.R. Horne.

Originariamente, el museo fue instalado en Esmeralda 848, pero debido al incremento de su acervo fue trasladado en febrero de 1891 a una propiedad municipal ubicada en Moreno 330. Por el mismo motivo, en marzo de 1893 debió ser trasladado nuevamente al edificio que ocupara el Departamento de Agricultura, Santa Fe 3951, donde hoy se encuentra el Jardín Botánico. Tras la muerte de Lezama, su viuda decide vender el predio a la Municipalidad de Buenos Aires en 1895, y a partir de 1897 el MHN pasó a ocupar la casona del parque que luego llevaría el nombre de su dueño.

El MHN depende de la *Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Arte*, la cual depende a su vez de la *Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación*, perteneciendo a *Presidencia de la Nación*.

El recorrido patriótico

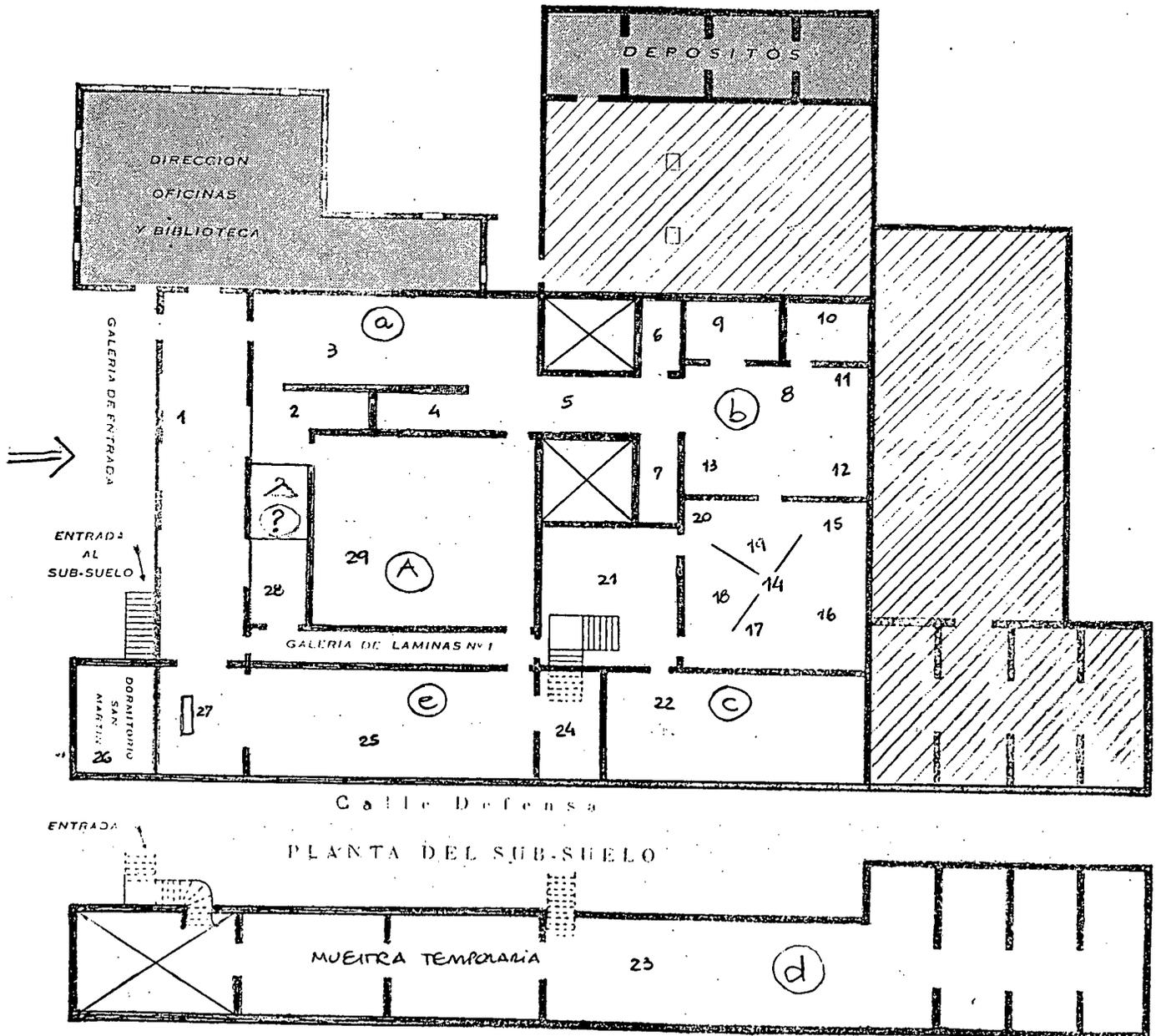
Fin de semana en Buenos Aires, tres de la tarde. El MHN abrió sus puertas a las 14 hs., y al pagar una contribución en la entrada, la gente pregunta si hay visitas guiadas; cuando no preguntan, es el funcionario quien les informa que comienza a las 15 hs.. Para este momento se han congregado en el hall y el patio alrededor de cuarenta personas, aguardando la presencia del guía. Puntualmente se presenta ante nosotros un señor mayor, quien convoca al público en centro del patio. Comienza a hablar haciendo una presentación de sí mismo, explicitando que ‘en muy pocos museos’ es un alto directivo como él quien realiza las visitas,³ y que es algo que lleva a cabo con sumo placer, además de exponer los títulos y cargos que posee en otras instituciones. A continuación realiza una breve historia de la casona, tal como la hemos referido anteriormente. Paseamos por el patio, en donde la mayoría de los objetos son “...cañones que pertenecieron a los fuertes que defendieron a Buenos Aires...”. Se nos explica que ‘antes’ el museo exhibía una mayor cantidad de cañones y que por causa de la intervención⁴ que había ‘sufrido’ [sic] el museo, se dispuso retirarlos; que el MHN

³ Cabe aclarar que en muchas oportunidades dice que es ‘el único’.

⁴ El MHN fue intervenido por la Secretaría de Cultura de la Nación desde Marzo de 2001 hasta Abril de 2002 debido a irregularidades administrativas. (Diario *La Nación*, 02/03/2002).

PLANO DE DISTRIBUCION DE LAS SALAS

PLANTA PRINCIPAL



Descripción del plano ofrecida por el MHN: A) Auditorio; a) Culturas Indígenas / Dominación Hispánica S.XVI / Misiones jesuíticas 1617-1767; b) Virreinato del Río de la Plata 1776-1810 / Revolución e Independencia 1810-1820 / Confederación Argentina 1828-1852; c) Batalla de Caseros y la Constitucionalización 1852-1862 / Formación del Estado Argentino 1862-1880; d) Período 1880-1950 (subsuelo); e) San Martín 1812-1824.

Orden del recorrido en la visita guiada: 1) Hall; 2) Sala de los Indígenas; 3) Conquista y Colonización; 4) Sector jesuita; 5) Sector Virreinato; 6) Estrado; 7) Invasiones Inglesas; 8) Revolución de Mayo; 9) Sector Himno Nacional; 10) Sector Rivadavia; 11) Sector Moreno; 12) Sector Belgrano; 13) Sector Tucumán; 14) Guerras Civiles; 15) Sector Dorrego; 16) Sector Rosas/Quiroga; 17) Sector Vernet/Islas Malvinas; 18) Sector Rosas; 19) Sector Lamadrid/Lavalle; 20) Sector Mármol/Alberdi; 21) Sala de las Banderas; 22) Sala Urquiza; 23) Período 1880-1950; 24) Sala Guerra de Malvinas; 25) Sala San Martín; 26) Dormitorio San Martín; 27) Sable de San Martín; 28) Sector Carranza; 29) Salón de Actos.

contaba con un total de 105 cañones en su acervo, y que un día *él* lograría exhibirlos todos.

Entre los elementos dispuestos allí se encuentran unos leones de bronce que pertenecieran al Almirante Brown; morteros de ‘producción nacional’ construidos en 1813; campanas de bronce jesuitas, provenientes del Alto Perú; un fragmento de pared en bajorrelieve perteneciente a las ruinas de San Ignacio. Señala unas paredes bajas levantadas hacia el fondo del patio, las cuales portan numerosas placas de bronce, “...como el MHN es ‘patrimonio nacional’, *tuve que construir esas paredes para poder disponer las placas de bronce con las que cuenta el museo, todas conmemorativas y de homenaje... En las paredes no me dejan colgar nada...*”.

Al ingresar al edificio propiamente dicho, se nos aclara que “...*el MHN es el museo más grande de la nación... No por una cuestión de tamaño, sino por la cantidad de objetos que alberga... Lo que ustedes van a ver es sólo un 30% del total...*”. Se queja por la falta de espacio disponible para la exhibición y por la falta de presupuesto, tanto para habilitar nuevas salas como para mantenerlas y/o refaccionarlas; “...*el estado se olvida de sus museos*”⁵. Antes de adentrarnos en el edificio, nos advierte: “...*silencio: estamos en la Patria*”; acabamos de ‘entrar’ en ella.

La visita comienza en el hall, con algo que “...*está fuera del guión: éste es, nada más ni nada menos, el primer escudo nacional, el cual fuera encargado por la Asamblea General Constituyente, como ustedes saben, del año 1813*”. Y añade en un tono dramático “...*sobre este escudo juraron la libertad las tropas que fueron a Cuyo, las que fueron al Alto Perú... y muchos de los que juraron la libertad no volvieron nunca...*”. Tras una pausa prolongada, como una suerte de ‘minuto de silencio’, continúa: “...*es una pieza de altísimo valor y representativa de la nación...*”

Nos informa que vamos a adentrarnos en el *guión* del museo, “...*el recorrido es cronológico... Yo les quiero aclarar algo: las visitas guiadas pueden durar diez minutos, una hora, seis horas, dos días, veinte años... de cada objeto puedo hablar una semana...*” (risas). Al entrar a lo que él denomina Sala de los Indígenas⁶ nos

⁵ En algunas visitas guiadas, ha aludido a que el Estado se ocupa antes de los Planes Trabajar que de los museos. En el contexto de las entrevistas también mantuvo esta postura: “*Ni me hable del presupuesto: primero están los Jefes y Jefas de Familia, después la deuda externa... y así un montón de cosas antes que pensar en nuestros museos*”. (Mayo 2003).

⁶ Debido a que los nombres de las salas nos son indicados durante el desarrollo de la visita, éstos se encuentran subrayados para diferenciarlos de los sectores que, sin habernos sido señalados, son identificados por nosotros, colocándolos entre comillas.

encontramos con un espacio muy pequeño y con pocos objetos.⁷ “*Voy a decir dos palabras sobre los indígenas...*” y las ‘dos palabras’ refieren a la antigüedad y particularidad de una máscara funeraria; unos pocos pucos “*...los de dos colores son los más antiguos, los de tres colores son más nuevos... Todo aquí tiene entre 500 y 900 años de antigüedad...*”. Quejándose de la falta de presupuesto para montar salas mayores, se refiere a ésta como “*...pequeña..., pero de todos modos... no hay demasiado para mostrar... Los españoles se encontraron con indios antropófagos, en un estadio inferior de salvajismo... Salvo los diaguitas que estaban dentro del Tawantinsuyu, los demás eran muy pobres, muy elementales... no eran como las grandes culturas que tenían calendarios, astrología...*”⁸ y da por concluida la visita a esta sala.

Pasamos a la Sala de la Conquista y Colonización. La pieza más antigua es un madero “*...que se supone que por su antigüedad debe haber pertenecido a la Nao Marañoña de Pedro de Mendoza...*” Aquí comienza a contar cómo se llevaban a cabo las conquistas bajo la tutela de España, y recrea una discusión entre el rey y el adelantado en la cual disputan acerca de la financiación de la expedición. Interpretando a cada uno de los personajes hasta con voces diferentes, el público permanece en un silencio interrumpido sólo por ocasionales risas, producto de algunas caricaturizaciones ingeniosas en el relato. “*Lo que permite ver esta pieza es que los españoles construían barcos con clavos... los tornillos ya existían, pero ellos no los conocían...*”

Un cuadro recrea el momento en que Colón divisa la costa americana, éste “*...tiene ciertas licencias poéticas, porque el barco parece un transatlántico y la Santa María tenía unos 25 metros...*” (risas). Otra pintura refiere al encuentro de Colón con los Reyes Católicos a su vuelta de América, en la cual Colón, acompañado por algunos indígenas, se presenta ante éstos y la Corte. Aquí también “*...tenemos otras licencias poéticas del autor... Fíjense que el rey Fernando V aparece hermosado... parece más alto que la reina, y en realidad el rey era petiso y gordo... (risas) Otra licencia poética es que, fíjense, todos los europeos están vestidos como si hiciera frío, y los indios están desnudos... (...) Colón viene de América con cosas raras como el tomate, el indio, el cacao, el tabaco, el maíz...*” A esto le sigue otra dramatización acerca de cómo Colón, para encontrarse con los reyes, iba de ciudad en ciudad siguiendo los desplazamientos

⁷ A nuestra derecha, leemos en un afiche titulado ‘Argentina Indígena’ el siguiente texto informativo: “*Hacia el siglo XVI, el actual territorio argentino estaba habitado por diversas culturas indígenas. Cada una de ellas tenía un sistema económico diferente, basadas unas en la agricultura y otras en la caza y recolección*”

de éstos, lo cual habría sido intencional para que en este casi peregrinaje se propagaran los logros de Colón de boca en boca y por toda España, al no existir otro medio de comunicación. Sigue una explicación acerca de cómo “*se dividió al mundo en dos*” con el Tratado de Tordesillas, y establece un paralelismo entre éste y el Tratado de Yalta en 1945. Para explicarlo también recrea las discusiones entre Churchill, Roosevelt y Stalin, para concluir cómo se apeló al Tratado de Yalta en la Guerra de Malvinas, “*...se dividieron el mundo... Esta es la democracia universal...*”

Luego de mostrarnos algunas espadas “*...que eran de los conquistadores...*” pasamos al retrato de Ulrico Schmidel. Relata su importancia como cronista por habernos legado “*...el único testimonio escrito que tenemos de aquel momento...*”. Y agrega “*...yo no sé en realidad si es o no Schmidel... pero que el retrato tiene 500 años, los tiene, porque hicimos estudio de los pigmentos...*”

Pasamos al cuadro de Moreno Carbonero, ‘La fundación de Buenos Aires por Juan de Garay el 11 de junio de 1580’. Nos aclara que, en este caso, se trata de una copia, porque “*...todo lo que se encuentra acá es original: cuando no es original, está escrito que es copia. Todo es original porque si no, no tiene valor. Acá nos ofrecen cosas extraordinarias a veces, pero si es una copia no la queremos...*”. Frunce el ceño, como si estuviera haciendo un esfuerzo por recordar, “*...recuerdo cuando hicimos un intercambio con Francia, yo les di tres bombas de la Vuelta de Obligado, y ellos nos dieron una bandera de la Vuelta de Obligado... y el presidente Chirac la puso en mis manos (yo soy Legión de Honor), y yo le dije ‘mire: quiero decirle que estas bombas son originales’ y entonces el director del Museo de Francia, del Museo del Louvre, me dijo ‘no, no me lo diga porque yo ya lo sé, porque acá solamente entran cosas originales; lo que es copia acá no entra...’ porque si no, no es museo... puede ser una cosa didáctica, pero no un museo...*”. Nos cuenta que el original de este cuadro se encuentra en la sala de recepción del Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y “*...es nuestro, porque fue hecho para nosotros y por nosotros en 1907,⁹ y desde 1908*

⁸ Esta forma de referirse a los indígenas fue omitida a partir del momento en que este alto directivo supo que yo era antropóloga, y mis intenciones acerca de realizar trabajo de campo en el museo.

⁹ Este cuadro formaba parte de los encargos que se realizaran con motivo de los festejos del Centenario; sin embargo, no fue encargado por el MHN (como fuera afirmado), sino por la Municipalidad de Buenos Aires. “*Dentro de la retórica hispanista cobró importancia la afirmación del origen español del país, y especialmente de la ciudad de Buenos Aires. El Centenario se presentaba como el momento clave para cubrir la ausencia de la representación plástica de la fundación de Buenos Aires: así lo entendió el historiador y numismático Enrique Peña, promotor y encargado de la comitencia de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires al pintor español José Moreno Carbonero (1860-1942) del cuadro ‘La fundación de Buenos Aires’, exhibido hoy en el Salón Blanco del Palacio Municipal. El encargo de la Municipalidad apuntó a consolidar un concepto: el origen y la tradición de la ciudad cosmopolita en la*

que lo hemos prestado, todos los años (...) hemos reclamado para que lo devuelvan... Yo todos los años firmo una cosa así de alta [gesto con la mano] pidiendo urgente el reintegro... Por eso de acá no sale más nada...” Y refiere a otra cantidad de cuadros que se encuentran en el exterior y en Campo de Mayo, y cuenta anecdóticamente las ‘peleas’ por recuperarlos (*‘ese Urquiza es mío’*); la gente ríe.

El cuadro de Moreno Carbonero también tiene ‘licencias poéticas’: “...es evidente que Moreno Carbonero no estuvo nunca en Buenos Aires, porque si no [y señala el poste de la fundación], este tronco de árbol... esto no existió nunca acá...”. Y refiriéndose al cuadro de Bouchet que se encuentra al fondo del salón, ‘La primera misa en Buenos Aires’,¹⁰ recita el Acta de Fundación en tono grandilocuente. Nos informa que “...si Buenos Aires se fundó el 11 de junio, la misa debe haber sido el 12... El rollito se plantó en la esquina de lo que hoy es San Martín y Rivadavia, donde está la Catedral, hacia más o menos el tercer escalón: ahí se plantó el rollo... Porque había una mesetita en donde está la Plaza de Mayo...”. Cuestiona la autenticidad de la fecha y cómo al momento de la Fundación estaba en vigencia el calendario juliano, que fuera reemplazado en 1582 por el gregoriano, con lo cual se hizo una corrección de 12 días. Para explicar esto se remontó a la vida de Sosígenes, el matemático egipcio que Cleopatra lleva a Roma, extendiéndose hasta las predicciones de Tiresias y la muerte de Julio César, para lo cual cita en latín las palabras que éste dijera a su propio hijo al ser apuñalado también por él. Luego de hacerlo pregunta al público “¿Alguien sabe latín?” y, como nadie responde, realiza satisfecho la traducción de la frase; al hacerlo, se escucha un cierto ‘ahhh...’ de reconocimiento. La forma de la narración y el manejo de estos saberes impresiona al público, quien comenta en voz baja su asombro frente a la cantidad de conocimientos desplegados por este guía ‘de lujo’.

Al salir de esta sala pasamos por un pequeño espacio dedicado a los jesuitas. La gente es mucha y se amontona al pasar hacia este sector; “Pasá pibe... vos también, pasá nena... Vayan pasando: un museo es algo para ver, y todos tienen derecho...”. El guía demuestra amabilidad y no comienza hasta que todos están presentes. Hace

hispanidad.” Roberto Amigo, “La iconografía del Centenario”, en: <http://www.historiadelpais.com.ar/1910.htm>.

¹⁰ Este cuadro también fue encargado con motivo del Centenario: “El tema histórico de la fundación de la ciudad también ocupó al artista José Bouchet (1848-1919) con su gran pintura ‘La primera misa en Buenos Aires’, cuadro conmemorativo del Centenario. Bouchet representa las tres edades de la civilización: la indígena, la española y la moderna, simbolizada la última en las nubes recortadas como

referencia a una *Dolorosa*¹¹ que ocupa el centro del conjunto: “...esto es extraordinario ...miren el grado de destreza artística que lograron los indios bajo la mano de los jesuitas...”. Una señora hace un comentario “...es para estar en un museo de arte...” a lo que el guía, casi gritándole, contesta “¡Es histórico señora, no es artístico...!!” Y pasa a contarnos la historia de los jesuitas: “Lo que hicieron los jesuitas es increíble... En el momento culminante del jesuitismo en nuestro país, **no llegaban a 40 jesuitas y dos millones y pico de indios... Esto es todo guaraníes, pero habían otras razas... ¿Qué hacían los jesuitas? No sé qué hacían...**” El público ríe. El guía espera a que hagan silencio para continuar, ahora pausada y misteriosamente; “...imaginen que en una noche oscura están por comer un jabalí, y aparece en medio del follaje un jesuita, un individuo, lastimado por las espinas y las alimañas, sangrando y... **armado!!... armado, de un violín...** Y los indios no saben si meterlo ahí con el jabalí, y comérselo también con él... Si ustedes levantan el telón 5 años después, ahí hay una misión, donde hay una iglesia de piedra, una plaza, casas de piedra... todo ordenado en un **cuadrilátero magnífico...!!** y todos los **indios ordenados... y casados... y monógamos...!!!, besando el anillo episcopal**, levantándose todos a las 6 de la mañana... y **a las 7 trabajando!!**, y haciendo tareas... Con reservas de alimentos para los niños y los huérfanos... y las viudas... Con una producción económica formidable... Ellos vendían y distribuían la yerba mate, que la descubrieron ellos, y hoy es el mate y ahora se exporta también... Pero además, construían barcos de hasta 2000 toneladas... Construían instrumentos musicales y les enseñaban a usarlos... música sacra... música de todo tipo (?) Y una imprenta, y construcciones, y maderas duras que exportaban a Buenos Aires... (...) Los jesuitas eran la ‘crema’ de la Iglesia: eran los mejores...”. Luego de relatar un poco de la vida de San Ignacio de Loyola, quien fuera militar, llega a la conclusión de que la Compañía de Jesús era ‘lo mejor’ porque estaba formada por militares quienes, ya disciplinados por el ejército, trasladaban su rectitud hacia el ámbito espiritual. Luego relata la expulsión de éstos en 1767, y cómo se produce el genocidio de los guaraníes: “...se habla mucho del genocidio de Hitler con los judíos, del de Stalin con los campesinos que no querían entregar el trigo... pero nadie habla del genocidio de los guaraníes... Yo lo atribuyo a que **la Argentina no es universal...**”.

el perfil de la sociedad moderna.” Roberto Amigo, ‘La iconografía del Centenario’, en: <http://www.historiadelpais.com.ar/1910.htm>

¹¹ En la simbología católica, reciben este nombre las representaciones de la Virgen María en actitud ‘sufriente’.

Avanzamos por el pasillo y señala, como por casualidad... *"Ah!! ya que estamos acá, vean ustedes esta talla... Otra vez me estoy saliendo del guión... No hay nadie en la Argentina capaz de restaurar esta maravilla... y si voy a Europa tampoco creo que la encuentre..."* y señala una virgen de madera en una vitrina *"...alcancen a ver las manos de esta Dolorosa... que yo digo que podría estar en cualquier museo del mundo..."*. La señora que había hecho un comentario similar al ver la *Dolorosa* de los jesuitas responde en voz alta *"...yo se lo dije antes, y Ud. se enojó..."*; el guía no le responde.

Más adelante, vemos el traje de un alférez real *"...que eran los ñoquis de la época..."* (risas). Nos explica cómo el rey, desde España, transmitía simbólicamente su autoridad a través de la importancia de las ropas que usaban sus funcionarios. También vemos la reconstrucción de un 'estrado', el salón femenino que existía dentro de las casas en la época de la colonia. *"Aquí yo querría poner unos mates de plata de la enorme cantidad de platería que nosotros tenemos... pero no los pongo porque hay gente amiga de lo ajeno..."* (risas).

Continuamos, y ahora nos encontramos frente al conocidísimo cuadro de las Invasiones Inglesas, con Beresford entregándole su sable a Liniers como símbolo de su rendición.¹² Después de narrar la gesta de 1806 muy detalladamente y de manera casi novelada (dando datos tales como la cantidad de soldados en cada invasión, nombres de los comandantes ingleses, la distribución de los prisioneros en casas de familia debido a que *nosotros* no teníamos prisiones suficientes, la posición de algunos comerciantes, el crecimiento de un cierto 'partido anglófilo' y cómo los ingleses aprovecharon para, mientras estaban aquí prisioneros, hacer cierto 'estudio de mercado' al preguntar por *nuestras* costumbres), señala, en medio de su enfática narración, el sable que se encuentra en la vitrina por debajo del cuadro, afirmando *"...y esta espada que ven ustedes aquí en esta vitrina es la espada que aparece en el cuadro..."*. Otra vez, se escucha un prolongado 'ahhh...'; hay comentarios y gestos de admiración por parte de la gente: los ojos van de la vitrina al cuadro, y del cuadro a la vitrina.

En ese estado extático somos llevados hacia la Sala de la Revolución de Mayo. *"...se trataba de una asamblea... Y en realidad lo importante es el 22 de mayo... Ésa es realmente la Revolución de Mayo, no la del 25... la del 25 fue sólo una expresión popular... y hasta ahí, porque fue relativa, sólo unas pocas personas... La revolución es*

¹² Sin ser señalada por el guía, se encuentra a nuestra derecha una maqueta que 'reproduce' el encuentro armado entre ingleses y criollos: soldados en miniatura perfectamente enfilados, algunos de ellos

el cuadro que está allá... que es el momento en que Paso declara desprendernos del Virrey...” y señala el enorme cuadro de Subercasaux, al fondo de la sala; la gente parece reconocerlo, hay comentarios y caras de satisfacción. También nos muestra el cuadro donde un lacayo negro entrega una esquila de invitación al Cabildo a un personaje distinguido. Por debajo del cuadro, una vitrina con el original de la esquila de invitación “...y esta esquila que ven ustedes aquí es la que aparece en el cuadro...”.

Pasamos al sector ‘del Himno Nacional’. Lo preside el bien conocido cuadro de Subercasaux ‘El grito sagrado’¹³, en el cual aparece Mariquita Sánchez de Thompson entonando el himno: “...está Blas Parera tocando el clavicordio, y ahí lo tienen [señala el clavicordio material]: éste es el original, éste es donde Blas Parera puso los dedos... ahí lo tienen...”. La gente está maravillada; nuevamente, los ojos van del cuadro al clavicordio, y viceversa. El guía continúa: “...esto sucedió en lo que hoy es Florida 272... que si no se robaron la placa de bronce... Porque hoy se roban todo!! La placa debe estar ahí, y lo dice... Miren, yo he escrito cartas a ‘La Nación’ empezando así: ‘Sr.Ladrón’ [risas] ... para que por favor me devuelvan las placas que se han robado... que yo les pagaba el doble de lo que pudieran pagarles a ellos... Porque yo puedo mandar hacer otra, pero no es histórica... Yo no puedo comprar el tiempo...”. Volvemos hacia el cuadro, y nos explica: “...ése que está sentadito ahí, un hombre mayor... ése es Posadas... El que está parado inclinado es Vicente López y Planes... Ahí se ve a Pueyrredón... De costadito está Monteagudo... Acá al costado está Alvear... y acá, Fray Cayetano Rodríguez...”. En el mismo sector nos señala un ‘sello’ “...de donde salió el escudo que vimos al principio, fuera de guión...”. Saliendo, nos muestra el sable de Cisneros: “...no sabemos si en realidad lo usó... pero es el sable de Cisneros...”. Y nos adentramos en el sector dedicado a Rivadavia, donde señala el retrato que éste encargara para sí durante su estadía en Londres en 1815, debida a una misión diplomática. Pero aclara “...Rivadavia está **hermoseado**... No era muy bien parecido a Belgrano... **Era mulato, pero muuuuy mulato**... y además, tenía una panza terrible...” (risas) (...) **Pero sin embargo** había algo en él, grande: su pensamiento, su lucidez, la personalidad... No hubo asamblea que no lo eligiera como presidente, como director... Y se casó nada menos que con la hija del ya fallecido Virrey del Pino,

apuntando sus armas, son acompañados por banderas y cañones; el suelo es una superficie con arena pegada; los pocos árboles que los rodean están hechos con espuma sintética.

¹³ Este cuadro también forma parte de los encargos con motivo del Centenario; en este caso, por parte de quien fuera el fundador y primer director del MHN, Adolfo P.Carranza (1857-1914).

Juanita del Pino, y ella le escribía al mono, [risas] '¿cuándo volverás?', y él no volvía...".

Saliendo del sector, a nuestra izquierda se encuentra el clásico cuadro de Mariano Moreno en su escritorio. Las palabras del guía son "...*acá tienen a Moreno... y aquí tienen al tintero de Moreno...*". El tintero y la mesa de trabajo que aparecen en el cuadro están colocados por debajo de éste: otra vez, gestos de admiración y asombro; 'ahhh' prolongados, comentarios de reconocimiento.

En el sector 'de Belgrano' se nos muestran la primera bandera, su testamento, el reloj que le perteneciera y que dio a su médico por no tener con qué pagar sus honorarios. Noveliza toda la historia de este hijo de genoveses ricos que muere sumido en la más terrible pobreza. "*Este es Belgrano... una de las glorias más limpias que tiene la historia argentina... (...) Le debían 18 meses de sueldo... ¡a ver si los maestros...!!! que acá por dos meses de sueldo te paralizan la Plaza de Mayo...!! Y él no hizo ninguna huelga...!!!*" Continúa contando la historia de la primera bandera, la de 'Macha', escondida en una capilla para que no la encontraran los españoles, y recuperada 70 años después, por puro azar.

En el sector 'de Tucumán' nos topamos con dos sillones: "...*ésta es la silla donde se sentó Laprida y ésta otra, la silla en donde se sentó Juan José Paso...*". Señala ahora los retratos respectivos, que se encuentran por encima de las sillas, presidiéndolas. Nos muestra el tintero de la Independencia, refiriéndose a él como 'la partida de nacimiento del país'. Le preguntan acerca de cómo hace el MHN para adquirir los objetos, y cuenta cómo Carranza, a través de sus relaciones personales, lograba algunas donaciones; también comenta que él hace lo mismo y que el estado compra cada vez menos porque "... *el estado ha abandonado la historia...*". A pesar de esto, "...*yo he incorporado más de 800 objetos en estos 7 años de gestión...*".

Entramos a la Sala de las Guerras de la Independencia y nos detenemos en el cuadro del fusilamiento de Dorrego, quien 'no se lo merecía'. Como haciendo un esfuerzo por recordar, frunciendo el ceño, nos dice que éste fue fusilado el 8 de diciembre de 1828. Recrea 'a dos voces' toda la situación de diálogo entre Lamadrid y Dorrego, antes de su muerte. Señala que si bien Lavalle se equivocó al mandarlo fusilar, al igual que Lamadrid, fue un gran héroe militar. "...*Lamadrid, bajo las órdenes de Belgrano o del Gral. Paz, era grandioso... pero solo era un desastre. Lo mismo sucedió con Lavalle: bajo las órdenes de San Martín o Bolívar era magnífico, pero solo...!!! (...)*

La línea entre la vida y la muerte para ellos es una zona difusa... Están acostumbrados a vivir y a morir a cada instante... dispuestos a todo... Y el pensamiento juega mal, no evalúa adecuadamente...". Para exponer cómo a veces los 'genios militares' se equivocan, cuenta también noveladamente la historia de un mariscal de Napoleón y sus discusiones con éste: no se entiende muy bien la conexión con el relato de la historia argentina.

De lado al 'sector Dorrego' *"...tenemos un objeto que cambió la historia nacional... que son las boleadoras éstas, que tiraron al 'Manco' Paz, a la Liga Unitaria de nueve provincias..."*. Se escuchan comentarios de admiración; una señora pregunta "¿son éstas?" refiriéndose a si son 'las verdaderas': impaciente, el guía le contesta *"...sí señora, todo lo que hay acá es original... Es la quinta vez que lo digo..."*.

De todos los elementos pertenecientes a Rosas y a su época, el guía sólo repara en uno, la 'máquina infernal' y lo hace de modo anecdótico: este invento consistía en una caja de la que supuestamente saldrían balas en todas las direcciones y, enviado bajo la forma de un obsequio, habría acabado con la vida de Rosas al abrirlo. Sin embargo, el dispositivo falló y Rosas lo conservó como recuerdo. Al hablar de los gauchos de Rosas, refiere a ellos como *"...la gente de Bin Laden..."*. Hay en esta sala importantes óleos con la imagen del caudillo; muebles, ropa y objetos personales que le pertenecieran, banderas, una colección de divisas punzó: todo esto es pasado por alto. Parte del público se demora en recorrer estos elementos; mientras tanto, el guía apresura su relato y finalmente la gente se aproxima para no perderlo.

Continuamos por un baúl de cuero que *"...era el que llevaba Quiroga en Barranca Yaco... (...) Quiroga... no es un héroe a la altura de Lamadrid o de Lavalle, pero era un tipo de jugarse, un tipo duro..."*. Comienza a contar histriónicamente la jornada de Barranca Yaco, con lujo de detalles; al hablar de la galera que lo llevaba a Quiroga *"...no sabría decir si tenía 4 ó 6 caballos: les pido disculpas, ese detalle no lo recuerdo..."*. También cuenta que Rosas, al enterarse de lo ocurrido, dice que 'fue una gauchada': *"...porque ahora 'gauchada' quiere decir 'favor', pero antes 'gauchada' era mala palabra, la peor cosa... El gaucho no plantaba, y se distinguía muy bien al hombre de campo del hombre de trabajo... Pero las palabras han sufrido una metamorfosis, porque el gaucho mismo fue cambiando: se transformó de victimario en víctima, particularmente cuando, durante el gobierno de Alsina, fueron arriados hacia la frontera contra el indio... Y aparece el Martín Fierro, que es un canto épico, cuyo original tenemos aquí nosotros... un canto propio de los argentinos... De tal manera*

que el gaucho fue idealizado y merece ser idealizado: ya es otro gaucho. Pero antes, 'gaucho' era lo peor: un ladrón, un salvaje, un asesino...". Habla luego del 'Facundo' de Sarmiento, y recita partes del texto exageradamente, "...pero eso no es historia como la hago yo... El Facundo es 'novelado'..."

Pasamos muy rápidamente por la pintura del mazorquero Santa Coloma, por el sector 'de Vernet y las Islas Malvinas', haciendo hincapié en el 'centro industrial' que representaban las Islas Malvinas por causa de su producción lanera; hacia la izquierda, un cuadro del fuerte de Buenos Aires hacia 1845. Al frente se halla la pintura de Manuelita Rosas, obra famosa de Prilidiano Pueyrredón cuyo original se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes. Su único comentario es "...los Rosas eran bien parecidos, bien proporcionados... Los Ezcurra no... Y ahí la tienen, sin gracia... pobre Manuelita...". Pasamos al sector 'Lamadrid/Lavalle'. De nuevo, una serie de dramatizaciones, desde la escena en donde Lamadrid es reconocido en una pulpería por el propio pulpero, a quien le había salvado la vida en una batalla y el pulpero le termina diciendo 'todo esto le pertenece', hasta la batalla de El Tala donde se enfrenta con Facundo Quiroga. Aquí a Lamadrid se lo da por muerto; un soldado recoge el supuesto cadáver del suelo junto con su nariz, "...y se la guarda en el bolsillo... Se la tuvieron que coser después... por eso en el retrato aparece con esa nariz deformada, tan característica...". Este soldado cree que Lamadrid está muerto; sin embargo, al depositarlo en el caballo se da cuenta de que éste mueve los labios, como intentando decir algo, "...entonces el soldado se aproxima para escuchar lo que está diciendo..., y Lamadrid, muy bajito, repetía: 'no me rindo, no me rindo'..." (risas). Y continúa con una descripción acerca de cómo lo tuvieron que coser por todos lados, "...como un matambre..." (risas) y cómo, una vez recuperado, se burla de Quiroga, quien lo creía muerto. Lamadrid le escribe: "...el muerto que habéis matado en El Tala os espera en el campo del honor..." (risas).

Pasamos rápidamente por "...el rincón romántico: Mármol y Alberdi...". Luego se nos muestra una levita que perteneciera a Florencio Varela, y nos adentramos en la sala 'de las Banderas'. Se nos explica que las banderas allí expuestas fueron 'arrancadas al enemigo español', y que su exposición constituye un homenaje a las Guerras por la Independencia; que el MHN cuenta con más de 50 banderas, y que tanto por falta de espacio como de recursos adecuados ("...no saben lo que pesa cada bandera: es difícilísimo colgarlas...") sólo se muestran seis. En la misma sala se encuentra lo que

podría definirse como ‘sector uruguayo’, con un retrato de Artigas y otros personajes de la Banda Oriental.

Somos dirigidos ahora hacia la Sala de Urquiza y la Constitucionalización. El guía nos dice que lo que se ve en esta sala es sólo el 10% de lo que el MHN podría mostrar de este período. Resalta la presencia de dos objetos de muchísimo valor: el primero de ellos es ‘el acuerdo de San Nicolás’ y se dirige a la vitrina donde se encuentra tal acuerdo: lo que se ve es una carpeta en plata labrada, con su caja correspondiente; no aparece ‘el documento’ en sí mismo. Continúa hablando del mismo y su importancia, ya que “...*después de Caseros, muchos jovencitos... (...) ...liberales y románticos vuelven del exterior y le aconsejan a Urquiza que saque a los gobernadores... (...) Los gobernadores del interior del país eran todos pillos, criminales; habían condenado a Urquiza en una efigie en la plaza pública... lo odiaban... entonces ¿cómo podían hacerse cargo de las provincias?*”. Nos explica que una solución a esto habría sido llevar los ejércitos al interior; sin embargo, dado el tamaño inmenso del territorio y los costos que esto habría ocasionado, mandó como delegado suyo a Bernardo de Irigoyen y éste, en lugar de llevarles la guerra, les llevó una invitación para reunirse en San Nicolás, planteándoles que el país estaba sin instituciones, que ‘la Argentina no existía’ y que todo lo que los unía eran sólo un Acta de la Independencia de 1816, y un tratado del 4 de Enero de 1831; éstos “...*eran los únicos lazos débiles que los mantenían unidos...*”. Por lo cual Bernardo de Irigoyen les insistía, “...*vamos a dar instituciones... jueces federales... Corte Suprema... Congreso Nacional... Vamos a habilitar nuestros derechos y dar las garantías... ¿Quién puede hacer eso? Un Congreso: hace cuarenta años que buscamos un Congreso, y nunca lo hemos logrado...*”. Para ello cada provincia debía mandar dos representantes, dos ‘personas de luces’, y gracias a tal reunión se logró el acuerdo de San Nicolás, “...*que fue la base de lo que después es la Constitución, la base de nuestras leyes nacionales... Esto que está acá adentro... [adentro de la ‘caja’] ...es de una enorme importancia... Es la base de la relación que los argentinos tenemos entre nosotros... la carta con que hemos decidido ser una nación, tener un nombre, y decidir cómo nos vamos a organizar...*”. El segundo elemento de valor es el tintero de la Constitución, y nos aclara que no se trata de plata pura, sino de plata mezclada. Luego muestra en una vitrina los atributos masónicos de Urquiza “...*que era grado 33, como Mitre y Sarmiento... Él era muy importante... (...) Eran todos masones, casi todos...*”. Ante la pregunta de una

señora acerca de qué significaba 'ser masón', respondió "*Nada... era una secta secreta y se hacían favores entre ellos...*".

Bajamos al subsuelo por las escaleras que se encuentran en la sala 'de las Banderas'. Una vez en él, encontramos una larguísima y estrecha sala a modo de corredor. En su extremo derecho se encuentra la muestra temporaria,¹⁴ y el propio 'corredor' junto a otras tres salas que se encuentran hacia el lado izquierdo reciben el nombre Período 1880-1950, aunque por momentos el guía refiere a todo este conjunto como 'Presidentes Argentinos'. Comienza por un fotografía de Mitre con su chambergo: éste se encuentra por debajo, en una vitrina. Si bien se refiere a Mitre como una de las grandes figuras argentinas y, además, como un hombre modesto y trabajador, el relato es conducido hacia una anécdota, explicando cómo todos los hombres de aquella época se sacaban el sombrero para hacer un saludo, y Mitre no se lo sacaba, sino que colocaba dos dedos encima del ala del chambergo haciendo una pequeña inclinación hacia adelante; esto se debía a una cicatriz que tenía en la frente. Pasamos a un retrato de Valentín Alsina, a quien se refiere como 'un gran testarudo', luego a uno de Sarmiento, seguido por otro de Chacho Peñaloza. En medio de esto se nos enseña un cohete que sin ser explosivo, servía para alumbrar en la noche el campo enemigo. Luego se refiere a Adolfo Alsina, "*...¿quién no conoce 'la zanja de Alsina'...? (...) Moviliza las tropas hacia las fronteras... (...) ...hace una zanja para que los indios no puedan robar el ganado, entonces los malones no podían cruzar... Con el metro y medio de profundidad levantaban una pared de 1,35 hacia arriba... entonces tenía 2,85 de alto... (...) pero siguieron, porque los indios metían a las ovejas y los malones pasaban pisando los cadáveres de las ovejas... (...) La zanja era de 500 kilómetros... (...) De ahí sale el 'Martín Fierro': esto es lo que cuenta cuando lo agarran en un local, y viene la policía y lo llevan... (...) ...se lo llevan a la frontera: la frontera era 'la zanja'... (...) Lo hacen trabajar al gaucho: al comandante había que hacerle la casa, el hospital, los depósitos... de ahí viene el gaucho 'apaleado', 'dolido'...*".

Pasamos ahora a un retrato de Avellaneda sin mayor comentario que su mención, y llegamos a una de las salas del fondo, Conquista del Desierto. Se nos enseña un retrato del Gral. Villegas, "*jefe de la guarnición de Trenque-Lauquen en la guerra contra el indio... Formidable tipo...*". Al señalar uno de los cuadros de la sala, nos advierte: "*Acá está el tintero que vimos arriba, el tintero de la Constitución: mírenlo!!*"

¹⁴ Exposición de pinturas de Cándido López.

y se escucha un ‘ohhh’ generalizado. A esto sigue una explicación acerca del incidente ocurrido el 1º de Mayo de 1886, el día en que Roca inicia el período parlamentario anual del Congreso: “*Roca cruza en cruz la esquina (...) con un grupo de gente... lo van acompañando, pero un loco, UN LOCO!!, tomó una piedra y lo quiso matar, y cayó ensangrentado... Pellegrini lo tomó del brazo y evitó que le dieran un segundo golpe, por eso tenía la cabeza vendada...*”. Aprovecha la oportunidad para hacer un chiste acerca del golpe que recibiera el actual presidente Kirchner el día que asumió su mandato; la gente ríe. Nos muestra el ‘conjunto’ que compone este acontecimiento: en una vitrina por debajo del cuadro, se encuentran la banda presidencial manchada de sangre, el pañuelo con el que le envolvieron la cabeza y la piedra que le arrojaron para matarlo. Vuelve al cuadro, señalando nuevamente la cabeza vendada de Roca. También nos muestra quiénes están junto a él en el cuadro: “*...aquí está Juárez Celman; éste es Pellegrini...*”.

Pasamos al sector siguiente, en el que continúan los cuadros de presidentes argentinos. Hacia un costado, una maqueta del proyecto del originario Puerto Madero. Nos aclara que esta maqueta estaba olvidada en el depósito, “*...yo la recuperé y la puse acá...*”. Realiza una dramatización de la charla que mantuvieron Roca y Madero discutiendo acerca de la construcción del puerto, y de cómo Madero tuvo que convencer a Roca de aceptar la financiación inglesa; que si bien ‘se debía’ por un lado, estaba ‘la obra’ por el otro; “*...la Argentina crecía tanto a partir del ’80... (...) ...la Constitución Nacional y la apertura de la libertad trae tantas inversiones... Los ferrocarriles existían por todos lados, los colonos, los cereales... el frigorífico: gran invento!! el inventor tendría que estar en el obelisco... El país vivió del frigorífico!! La historia económica es muy importante, a veces más importante que las batallas... A veces; a veces no... Es aquella gente que de la nada hizo un gran país... y después nosotros de ese gran país hicimos una nada...*” (risas). Continuamos de retrato en retrato: Pellegrini, Sáenz Peña, Urriburu; Roca ‘joven’, Roca ‘viejo’, Figueroa Alcorta, Victorino de la Plaza. La última sala está presidida por un enorme cuadro de cuerpo entero de la Infanta Isabel de Borbón, quien fuera retratada con motivo de la visita que hiciera al país por los festejos del Centenario, “*...la Infanta está hermoseedada, porque era más gorda... tan gorda que*

Figueroa Alcorta le hizo un ascensor especial...” (risas). Hace un paneo rápido por los retratos de otros presidentes, finalizando con Farrell, Frondizi, Perón y Evita.¹⁵

Abandonamos el subsuelo y retomamos el recorrido de la planta baja; ahora entramos en la Sala de Malvinas. En las paredes, unas cuantas fotos con imágenes de la guerra -tal como aparecían en los diarios- y un retrato de Jorge Newbery. Una vitrina expone un uniforme militar con el título ‘Uniforme Social’; a su lado, un maniquí viste una campera, un casco y una máscara anti-gas. Nos explica que el uniforme perteneció al Comandante La Colina, y que fue donado al MHN por su hija, “...no saben lo que fue arrancarle esto... *Ella veía al padre ahí, en el uniforme... Ahora viene acá... (...) Esto tenía que estar acá, porque pertenece al pueblo argentino...*”. Reitera sus quejas acerca de la falta de espacio; nos cuenta que “...todavía falta la parte ‘Ejército’, que me la van a traer en estos días...” y nos explica: “No se abre juicio de Malvinas: un historiador puede juzgar a través de sus libros, en un museo se ven los objetos ‘objetivos’... ‘objetivo’ viene de ‘objeto’... Un museo no exhibe ideas: exhibe cosas... Ésa es la gran diferencia...”. En una de las paredes, una ilustración del Crucero General Belgrano con una dedicatoria: “Al MHN, legítimo custodio de la historia y tradición argentinas, en recuerdo y homenaje de la gesta de este buque y sus 1093 tripulantes”, firmado por el Capitán de Navío Comandante Héctor Bonzo. En frente, una *hoja de sala*¹⁶ firmada por quien es director del MHN explica el porqué de esta exhibición: “El conflicto armado del año 1982 para recuperar las Islas Malvinas ha originado un cambio en la historia del siglo XX. El MHN exhibe todas las reliquias del pasado nacional sin juzgar sus orígenes ni consecuencias. No obstante, rendimos homenaje a los conciudadanos que troncharon sus vidas para dejar en alto el nombre de la Patria”.

Pasamos ahora al sector contiguo, la Sala San Martín 1812-1824. Se nos enseña el gorro de los Granaderos, la vajilla de San Martín en Grand Bourg, el ‘catre de campaña’ que utilizara para dormir mientras atravesaba los Andes. Nos dirigimos al cuadro de Subercasaux, ‘El abrazo de Maipú’, y comienza a narrar lenta y dramáticamente: “*Son las cinco de la tarde, es el momento en que la batalla está ganada... Los españoles eran casi el doble de los criollos, sin embargo los arrinconan... O’Higgins está herido hace veinte días... (...) Afebrado, no puede más, no aguanta*

¹⁵ Durante el transcurso del trabajo de campo fueron agregándose elementos a la muestra. En este sector se incorporaron objetos pertenecientes a Perón: un teléfono rojo, un anotador de mesa (en el cual constan anotaciones realizadas por éste), un grabador de cinta abierta y un lapicero con marcadores Sylvapen.

más... se le ha infectado la herida... monta a caballo y lo va a ver, y se abraza con San Martín... Y le dice una cosa que los historiadores chilenos han olvidado: 'Gloria y honor al libertador de Chile...' (...) Y el sombrero es éste que está ahí, el falucho..." y señala la vitrina con el falucho que se encuentra enfrente del cuadro. Alguien pregunta acerca de por qué San Martín no vuelve a España. En medio de la respuesta, surge el tema de cómo los negros esclavos quedaban automáticamente libres al entrar al Regimiento de San Martín, y cómo esto le ocasionaba infinitos problemas con los propietarios de tales esclavos. Frente al énfasis con el que se nos cuentan las gestiones de San Martín frente a semejantes problemas, un señor deduce en voz alta 'pero entonces, había muchos negros...' a lo cual el guía contesta "...sí, sí... había muchos negros... Estaba el Regimiento de Pardos y Morenos... Uy, morenos había muchos, sí, sí..." y sin más explicaciones se dirige rápidamente hacia el dormitorio de San Martín, el cual se encuentra instalado detrás de una gran vitrina encabezada por una leyenda: "Nada prefirió más que la libertad de su Patria". Al mostrarnos el dormitorio que le perteneciera nos explica que es original, y que todo el conjunto fue donado por su nieta, Josefa Balcarce de San Martín; "...en esta cama durmió, en este lavabo se lavó las manos... en estos sillones meditaba...". El testamento de Josefa Balcarce de San Martín y la carta de la donación (junto a un plano en donde ésta explicaba la manera exacta en que debía armarse el dormitorio) se encuentran al lado de la vitrina. Refiriéndose a los restos de Josefa, nos cuenta "...yo quería que Josefa viniera a la Argentina... (...) Estando en Francia, me dijeron que si yo pedía eso me iban a matar, porque allá la adoran... Durante la Primera Guerra Mundial, convirtió su palacio en un hospital..." . Aquí cuenta una anécdota de cómo traen ante Josefa un soldado alemán herido y que, a pesar de 'avisarle' que se trataba de un alemán, Josefa responde que se trata de 'un ser humano' herido, más allá de si es alemán o no, y lo coloca bajo su cuidado. Este diálogo con Josefa es reproducido en francés, al cual traduce, no sin antes preguntar 'si alguien sabe francés'. "...Y hoy hay una calle en París con el nombre de Josefa... Esos son nuestros próceres..." .

Nos señala ahora la vitrina que se encuentra centrada frente al dormitorio: allí se encuentra el sable de San Martín, 'patrono' del MHN. Nos explica que se trata de una *réplica*, ya que "...el original se encuentra en el Regimiento de Granaderos a Caballo. Allí está mejor guardado... Estando el original acá, **un grupo de subversivos lo quiso**

¹⁶ Reciben este nombre las hojas temático-explicativas colocadas a la entrada de una sala, o presidiéndola.

robar y un guardia murió... Lo quisieron robar dos veces... Y yo no tengo presupuesto para pagar personal de seguridad especial, es mejor que esté allá... Pero quiero aclarar que ese original fue donado para estar en este museo: ésta era su casa...". La gente se agolpa frente a la copia del sable: algunos aseguran haber visto 'el original' en el Regimiento; otros hacen comentarios acerca de los episodios de robo, sin dejar de enfatizar que 'un guardia murió' por custodiar el sable. El guía se refiere al sable como 'la joya más importante' del MHN, señalando cómo San Martín merece ser el 'patrono' del museo por ser el 'padre de la patria'.

El sector sanmartiniano finaliza el recorrido 'circular' del MHN, por lo cual nos encontramos nuevamente en el hall de entrada. Se nos muestra un pequeño sector dentro de éste, dedicado a Adolfo P. Carranza, fundador y primer director del MHN, "*...está aquí su último escritorio, tal como lo dejó el día que murió en este museo...*".

Si bien aquí culminaría la visita, todavía nos conduce al Salón de Actos. La gente aprovecha para sentarse, ya que hace poco más de tres horas que comenzó la visita y no hay bancos en ningún punto del recorrido. Allí, cuatro gigantescos cuadros cubren las cuatro paredes: 'La ocupación militar en el Río Negro'; 'La conducción del cadáver del Gral. Lavalle por la Quebrada de Humahuaca'; 'A través de La Pampa' y 'La batalla de Chacabuco'. Refiriéndose al primero de ellos (cuya imagen ilustra nuestro billete actual de \$ 100.-) nos aclara que se trata de una reconstrucción imaginada por su autor, Juan Manuel Blanes, ya que los personajes que se encuentran en el cuadro nunca vivieron tal escena. Blanes quiso ilustrar la Conquista del Desierto con todos sus protagonistas, y por eso aparecen juntos todos los jefes militares junto a Roca, los religiosos y los indígenas.¹⁷ Luego de hablar de la importancia que tuvo la 'Conquista del Desierto' para nuestro país y de la fuerza política y militar de Roca, nos señala el segundo cuadro, donde se ve una gran multitud atravesando la Quebrada y, presidiendo la caravana, un caballo carga un ataúd con los restos de Lavalle, "*... éstas son nuestras grandes figuras... Fíjense cómo, aún después de muerto, mantenía el amor de la gente...*". Los otros dos cuadros son pasados rápidamente; señala una vitrina en la que se encuentra el original del Martín Fierro, el cual "*...recuperé pagando 120.000 dólares, gracias al director de Programas Santa Clara... Porque se lo llevaban a*

¹⁷ El otro directivo a cargo de las visitas guiadas se refería a este cuadro no como un 'deseo de Blanes', sino como el encargo personal hecho por Roca en 1889, al cumplirse diez años de la llamada 'Conquista del Desierto'. Su comitente fue Carlos Pellegrini, por aquel entonces Vicepresidente de la Nación.

Estados Unidos, y no lo veíamos más... Y el Martín Fierro es nuestro, y tiene que estar entre nosotros..."¹⁸. La gente escucha el relato de la recuperación muy asombrada.

La visita había terminado, o al menos eso parecía. Pero faltaba algo más: como 'dudando', nos dice "... *ya que estamos aquí, les voy a mostrar mi despacho. Es muy tarde, así que se los voy a mostrar rápidamente...*". Somos dirigidos a un espléndido salón, impecablemente conservado: en el centro, una lustradísima y larga mesa rodeada de sus sillas; hacia el frente, un escritorio con su lámpara, tintero, etc.. Desde una de las paredes de la sala se puede ver el parque a través de grandes ventanales; las otras tres están cubiertas por unas elegantes vitrinas que guardan centenas de libros. Por encima de éstas, una serie de retratos aparentemente desconocidos. Se nos explica: "...*estos retratos yo los mandé hacer... Son quienes fueron [altos directivos] de este museo... El mío ya está hecho, pero están esperando que me muera para colgarlo...*" (risas).

Somos conducidos nuevamente hacia el hall de entrada, donde el público expresa su agradecimiento, usando expresiones tales como 'es un lujo que Ud. nos haya guiado', estrechándole la mano y dándole las gracias; alguien propone 'un aplauso' y todo el público presente aplaude emocionado. El guía nos agradece, diciendo que para él es un placer dar a conocer la historia argentina, ya que "...*no se ama lo que no se conoce...*".

Hablemos: no estamos en la patria

Hemos relatado hasta aquí cómo transcurre 'una' visita guiada: podría afirmarse que cada una de ellas es única e irrepetible, lo cual en algún sentido es indudablemente cierto; sin embargo, a través del trabajo de campo hemos podido observar cómo éstas se realizan de manera casi idéntica. La elección de los mismos objetos para narrar la historia, las mismas digresiones, las mismas anécdotas, los mismos chistes, las mismas 'casualidades', las mismas conclusiones. En cada visita se nos ofrece una cierta ilusión de espontaneidad que no es tal: hasta aquello que aparece como 'ocasional' es repetido

¹⁸ En un acto institucional, el directivo refirió este episodio de la siguiente manera: "...*cuando ya se iba el manuscrito del Martín Fierro a los EE.UU. y no volvía más... Y es el original de José Hernández, con las tachaduras del poeta... Cuando esto se iba, el 'poema nacional' para siempre, y yo estaba a punto de hipotecar mi casa, vino S. [el director de Programas Santa Clara] y puso 120.000 dólares y el manuscrito está acá... y me honra... y se honra en esta casa...*". (16/08/2002; énfasis agregado).

casi idénticamente en todas ellas. Al analizar el modo en el que se desarrollan, encontramos ciertos elementos que expondremos a continuación por considerarlos tanto condicionantes para la comprensión del relato como también estructurantes del mismo.

La presentación que el guía hace de sí establece un lugar de autoridad que posiciona automáticamente por debajo a quienes lo escuchan: se trata de una persona ‘llena de títulos’, que construye su superioridad a lo largo de toda la visita con repetidas muestras de erudición; el ‘valor’ de la visita comienza en el patio y debido a su conducción. Al destacar que ‘en muy pocos museos es un directivo de su envergadura quien realiza las visitas’ podríamos preguntarnos por qué esto debiera ser considerado como ‘valioso’ si tenemos en cuenta que -supuestamente- este directivo debiera realizar ‘otras’ funciones y las visitas estar a cargo de ‘otras’ personas; de esta mezcla de ‘cargos’ y ‘tareas’ podría inferirse un funcionamiento inadecuado de la institución. A pesar de esto, su conducción nos es presentada como un valor en sí mismo y contribuye poderosamente a establecer su lugar de autoridad a lo largo de todo el recorrido, encontrando el momento culminante en su propio despacho y haciendo referencia, humorísticamente, al lugar que el MHN tiene reservado para él entre sus otros directivos.¹⁹

Por otra parte, es importante señalar cómo hace referencia a su papel en el museo: ‘yo les di tres bombas’, ‘yo la recuperé’, ‘yo he incorporado’, ‘ese Urquiza es mío’, ‘tuve que’, son modos a través de los cuales el MHN acaba siendo personalizado en su figura. De tal modo, *él* es la institución y *él* es el museo, como un todo. Además, la explicación brindada acerca de por qué el sable original de San Martín no se encuentra allí pareciera deberse a una decisión personal, cuando en realidad -y luego de la segunda sustracción- fue retirado *por decreto* en el año 1967 por el dictador Onganía.²⁰

Su despliegue de saberes comienza al advertirnos que de cada objeto ‘puede hablar una semana’, y se organiza a través de diferentes instancias: desde sus reiterados esfuerzos por recordar algo olvidado y que, al recordarlo, se manifiesta con una profusión de datos increíble, hasta la cantidad de relatos traídos a colación como ‘por

¹⁹ La realización de esta serie de retratos fue encargada cuatro años atrás; de este modo, se habría inventado una nueva tradición: la de los altos directivos del MHN. Dicha invención establece una continuidad con el pasado a través de la cual contar -anticipadamente- con un lugar asegurado en la historia de la institución.

²⁰ Al respecto, ver Capítulo III.

casualidad' para colorear el relato principal (el Tratado de Yalta; los calendarios juliano y gregoriano; la anécdota del mariscal de Napoleón, entre otras). También resultan significativas las citas en latín y francés, y comentarios tales como la entrega de la bandera de la Vuelta de Obligado que le hiciera el presidente Chirac, aclarando que él es 'Legión de Honor': todas estas situaciones contribuyen a legitimar su lugar de voz autorizada.

La distancia establecida con el público es manipulada de diferentes maneras: por un lado, su relato aparentemente erudito no se presta a interrupciones y, cuando éstas acontecen, el guía las subestima ya sea por incompletas o equivocadas, reforzando así la jerarquía de su propio discurso: o bien la intervención fue levemente 'acertada' y sobre ella desarrolla una considerable ampliación, o bien descarta absolutamente lo dicho y toma a su cargo la 'verdadera' explicación de cómo fueron las cosas. Por otra parte, apela a frases tales como 'como ustedes ya saben', 'quién no conoce', etc., imprimiendo una carga de obligatoriedad a poseer determinado capital cultural e inhibiendo a quienes no lo poseen.

Durante la visita se reiteran una y otra vez frases del tipo 'estos objetos nos hablan', 'nos dicen', 'nos expresan' como si tales objetos tuvieran la capacidad de evocar el pasado con su sola presencia. Como señalara Marta Dujovne (1995), tanto el aspecto solemne de los museos como la cantidad de restricciones que rigen para indicar el comportamiento adecuado dentro de éstos, contribuyen a imprimir un cierto recogimiento por parte del público, similar al que se guarda en un templo. Si a esto añadimos el carácter de 'reliquia' con el cual los objetos son tratados, el paralelismo entre estas dos instituciones se hace evidente: ambas arquitecturas delimitan espacios ceremoniales dentro de los cuales se organizan y exhiben complejos sistemas de representación; templo y museo albergan objetos de actitud ritual, valiosos por un 'significado' que excede su valor de uso; allí, sacerdotes y/o directivos administran estos objetos de veneración pertenecientes a la comunidad o grey, movilizándolo y actualizando en cada ritual los sentimientos y las creencias sobre ellos. De este modo se nos transmite, por ejemplo, cómo la hija del comandante viene a 'ver' a su padre en la Sala de Malvinas y lo 've' en su traje expuesto: hay algo 'vivo' en el traje, y esta manera de presentarlo produce en el público una suerte de sensibilización que garantizaría el establecimiento de un significado profundo. Ya no se exhibe

simplemente un traje: hay ‘algo más’, un valor agregado por el cual sentir veneración y respeto.

La representación en sí misma permitiría trazar una nueva analogía: el MHN es, al mismo tiempo, un *teatro* donde la historia argentina es actuada y actualizada a través de los objetos, evidente a partir de las ‘dramatizaciones’ llevadas a cabo por el guía. Recreada y novelada anecdóticamente, se desatan en ella pasiones, sentimientos e intrigas. El guía recita y actúa los acontecimientos, representando a los protagonistas hasta con voces diferentes. Excediendo la mera narración de la historia y/o su actualización, la visita es llevada a cabo como una *performance* donde, a través del guía, se ‘realiza la historia’ al hacer presentes hechos y personajes en este teatro y templo del tiempo. Entendemos que tales situaciones permitirían minimizar la distancia jerárquica establecida al comienzo de la visita entre público y directivo, abriendo paso a una relación más estrecha, esta vez entre espectadores y actor. El involucramiento afectivo de cada ‘puesta en escena’ establecería una complicidad: la obra representada es común a ambos.

El hecho de teatralizar los acontecimientos y provocar un clima cautivante en el público también permitiría que ciertos datos puedan ‘pasar’ sin la más mínima objeción: así, informaciones tales como que el poste de fundación de Buenos Aires estaba a la altura del ‘tercer escalón’ de la actual Catedral Metropolitana, que en tal silla ‘se sentó Paso’ y en otra ‘se sentó Laprida’, que alguien se guarde la nariz de un muerto en el bolsillo, que los objetos que se exponen al lado de los cuadros ‘son los que aparecen en el cuadro’ o que sólo cuarenta jesuitas lograran conducir a dos millones y medio de guaraníes ‘armados de un violín’, son escuchadas sin interrupciones frente a una puesta en escena que se exhibe como impecable, organizada desde una supuesta erudición y una visible autoridad.

A pesar de componer escenas enteras casi cinematográficamente, tales como la llegada de los jesuitas (“...*imaginen que en una noche oscura están por comer un jabalí, y aparece en medio del follaje un jesuita, un individuo, lastimado por las espinas y las alimañas...*”) al referirse al ‘Facundo’ de Sarmiento el guía nos aclara: “...*eso no es historia como la hago yo... El ‘Facundo’ es novelado...*”.

Cabe destacar que sus relatos nos son ofrecidos con el valor de ‘historia’;²¹ sin embargo, podríamos preguntarnos hasta dónde lo anecdótico puede ser considerado con algún tipo de valor histórico. Por citar sólo algunos ejemplos, su resumen de lo acontecido en Barranca Yaco no nos informa acerca de la situación del país en aquel momento, ni por qué ni para quiénes era importante que Quiroga muriera, ni sus consecuencias. Las anécdotas alrededor de los encuentros entre Quiroga y Lamadrid tampoco explican mucho más que una rivalidad entre ambos, y el atentado a Roca es simplemente obra de ‘un loco’. Al mismo tiempo, sus relatos traducen una cierta concepción ética de la historia al clasificar indirectamente a los personajes en ‘buenos’ y ‘malos’, variando la cantidad de tiempo destinada a determinados personajes en función de estos juicios de valor.²² Así, mientras que la historia de Lamadrid, Urquiza o Roca es relatada al detalle, Rosas y Quiroga desaparecen a pesar de contar con una gran cantidad de testimonios de sus personas y su época. Los objetos de Rosas ‘no existen’ en el relato del guía: su discurso no los clasifica.

Una situación que se repite a lo largo del recorrido es el énfasis puesto en los varios ‘conjuntos’ compuestos de *objetos materiales* y *representaciones pictóricas*, en las cuales aparecen reflejados dichos objetos. La primera de estas situaciones se da con el cuadro de las Invasiones Inglesas donde, luego de un análisis del cuadro, hace referencia al sable original de Beresford, “... y esta espada que ven ustedes aquí en la vitrina es la espada que aparece en el cuadro...” Al introducir el *objeto-testimonio* de esta manera, produce una ‘instancia de autenticación’ acompañada por el asombro del público: éste reacciona con un emocionado y prolongado ‘ahhh...’ de reconocimiento; el cuadro es percibido más como una fotografía (es decir, como un *testimonio*) que como

²¹ En la revista institucional del MHN podemos encontrar una definición de ‘historia’ sostenida por su director (y que exponemos aquí por considerar que es él, en última instancia, quien define el mensaje cultural del museo): “*La historia es la ciencia que sistematiza la memoria colectiva y le da expresión crítica. A ella le compete demostrar la existencia de los hechos ocurridos cuando el autor del relato no vivía. Debe, por lo tanto, valerse de todos los métodos y elementos que nos detallan las ciencias auxiliares para llegar por los más diversos caminos a la veracidad de los acontecimientos, su desarrollo, su acción, su expresión como ‘factum’.* (...) *Se nace historiador como se nace médico o jurista, pero no se es, por ese solo hecho, ni historiador, ni médico, ni jurista, si tal vocación no se acompaña con largos años de estudios especializados.*” En: *Museo Histórico Nacional – Año 2, Número 2 – Junio 1999*, pág.154. Énfasis agregado.

²² “*Frente a sus ojos, el historiador ve el gran escenario del mundo, con todas sus alternativas, propias de la relación humana. Y juzga: enaltece a quien cree que debe hacerlo y denigra con igual vara.* (...) *Si la información es suficientemente amplia y correcta y el criterio del juzgador de un mundo muerto, es sano y lo animan ideales de veracidad, su fallo será útil para el presente y para las generaciones venideras. Lo que nunca deberá hacerse es usar la historia para otros fines que no sean el esclarecimiento de la verdad de hechos desaparecidos.*” En op.cit., pág.56. Énfasis agregado.

una representación. Estas ‘instancias de autenticación’ se repiten a lo largo de toda la visita: entre la esquila de invitación al Cabildo del 22 de Mayo y el cuadro con el lacayo portando tal invitación; entre el clavicordio donde se cantó el himno nacional y el cuadro que reproduce este momento (con la mención de sus personajes, como si se recorriera una fotografía); entre el tintero y la mesa de trabajo de Mariano Moreno y su retrato; entre el cuadro de Roca y el tintero de la Constitución, la banda, el pañuelo y la piedra; entre el falucho de San Martín y el cuadro de su abrazo con O’Higgins.

Por analizar sólo uno de estos ejemplos, el cuadro de Mariano Moreno fue encargado en 1908 al chileno Pedro Subercasaux por quien fuera en ese momento director del MHN, Adolfo P. Carranza. Éste, en una carta a Subercasaux, le escribe el modo exacto en el cual quiere que Moreno aparezca representado: “...podría representarlo de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, de noche, en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que deba expresar su pluma. Tengo elementos que le servirán para ese cuadro...”²³. Tal como sucede con el cuadro de las Invasiones Inglesas, la autenticidad de los objetos atribuidos a Moreno es confirmada con referencia al cuadro, es decir: se reconoce a estos objetos como propiedad de Moreno porque aparecen junto a él en esa imagen.

La realización del cuadro de Moreno es sólo una entre la enorme cantidad de imágenes que fueron encargadas con motivo de los festejos del Centenario. Para la administración de estas imágenes se crea, en 1908, la Oficina de Ilustraciones y Decorado Escolar, la cual tenía como tarea principal “...difundir y propagar (...) la efigie más exacta posible de los hombres que, en una u otra forma, han contribuido a su independencia, cultura y progreso.”²⁴ La lectura de una representación pictórica como un testimonio fotográfico que adquiere valor de verdad-objetividad nos hace pensar que, evidentemente, el poder de la representación provocaba ciertos ‘efectos deseados’ de ‘verdad histórica’ que las elites estaban dispuestas a instrumentar.

Es importante destacar que las ‘licencias poéticas’ atribuidas a las pinturas de la Sala de la Conquista y Colonización y producto de un componente imaginario por parte de sus autores, ‘desaparecen’ al salir de esta sala: es a partir del cuadro de las Invasiones

²³ Carta de Adolfo P. Carranza a Pedro Subercasaux, 17 de Noviembre de 1908. Miguel Ruffo, “Iconografía de la Revolución de Mayo”, en: *Museo Histórico Nacional* – Año 1, Número 1, Junio 1998, pág.42; énfasis agregado. Los ‘elementos’ a los que refiere Carranza son el tintero y el escritorio que pertenecieran a Mariano Moreno.

²⁴ *El Monitor de la Educación Común*, (436) 56, 30/04/1909, pág.52.

Inglesas donde se intenta producir en las miradas un valor de verdad. Coincidentemente, también es a partir de este cuadro donde comienza el uso del *nosotros* ('nosotros' no teníamos prisiones; los ingleses estudiaron 'nuestras' costumbres). El modo de lectura que se nos indica para interpretar las representaciones pictóricas determina un espacio de 'realidad objetiva' para el surgimiento del estado-nación, disipando todo componente ilusorio y/o imaginario. Ya en sus primeros pasos, lo que devino 'Argentina' se presenta como algo con existencia concreta.

El hecho de enfatizar constantemente el valor de los objetos por ser *originales* constituye otra de las formas por las cuales se construye la historia como 'verdadera'. Resulta obvio decir que, dado un objeto cualquiera -*original* o *réplica*- podrían construirse sobre él una diversidad de significados. Sin embargo, al intentar construir 'una' narrativa con valor de verdad, el elemento 'original' -y por ello, 'único'- pareciera circunscribir la posibilidad de lecturas alternativas (al menos desde una simple asociación semántica). Consecuentemente, la *unicidad del objeto* implicaría la *unicidad del relato*.²⁵ La preocupación constante por la posesión de los objetos originales traduce esta 'búsqueda por lo verdadero' como una estrategia que contribuiría a legitimar determinados significados y, por ende, las afirmaciones establecidas sobre éstos.²⁶

Refiriéndonos ahora al recorrido de la muestra, se nos indica al comienzo su desarrollo 'cronológico'. Los salones por los cuales hemos sido conducidos (a partir de lo que el propio guía enunció como el *guión cronológico*) fueron ordenados de la siguiente manera: Culturas Indígenas / Dominación hispánica S.XVI / Misiones Jesuíticas (1617-1767) / Virreinato del Río de la Plata (1776-1810) / Revolución e

²⁵ Esta noción de 'unicidad' para el objeto y su relato está estrechamente vinculada a la noción de *singularidad* elaborada por Walter Benjamin (1987). Según este autor, el 'aura' de un objeto reside en su condición originaria, su carácter único y su vinculación auténtica con el pasado. Lo singular y permanente es *aurático* en oposición a lo reproducible y transitorio, lo *no-aurático*.

²⁶ En una de las entrevistas realizadas a uno de los directivos del MHN, éste nos explicaba que el patrimonio pictórico que allí se conserva es el más importante de todos los museos históricos de América Latina, debido a que todos los protagonistas han sido retratados por lo menos una vez, y que esta producción pictórica permitiría por sí misma la construcción del relato histórico 'completo' al contar con todos sus participantes. Si bien analizaremos esto más adelante, es conveniente destacar aquí que esta afirmación permitiría comprender cómo el discurso es, en primera instancia, *independiente del objeto*, siendo indistinto que éste fuera acompañado por 'originales' (los objetos mismos) o 'réplicas' (en este caso, entendidas como los retratos que 'representan' a los protagonistas). No obstante, el discurso del MHN *necesita de los objetos originales*. Esto nos permitiría inferir la existencia de 'una cualidad' en ellos que impregnaría al discurso y le otorgaría legitimidad. Entendemos que esta cualidad reside en el carácter 'único' del objeto *original* sobre el cual, a su vez, se construyen los contenidos afectivos analizados en el Capítulo II.

Independencia (1810-1820, con sus cuatro sectores: Himno Nacional, Rivadavia, Belgrano, Declaración de la Independencia, 1816) / Confederación Argentina (1828-1852) / Sala de las Banderas / Batalla de Caseros y la Constitucionalización (1852-1862) / Formación del Estado Argentino (1862-1880). En el subsuelo: Período 1880-1950. Nuevamente en planta baja: Guerra de Malvinas (1982) / San Martín (1812-1824)²⁷.

Teniendo en cuenta la pretendida cronología, la ubicación de la Sala de los Indígenas al comienzo denota una concepción evolucionista de la muestra, que coloca a este 'estadio inferior' en una primera sala, pequeña e insignificante; la muestra va 'creciendo' en tamaño y cantidad a partir de la introducción de los españoles como elemento civilizatorio.²⁸

Sin embargo, nos encontramos con una cronología bastante particular, ya que no se entiende cómo se insertan las dos últimas salas en un relato señalado como 'lineal'. Este ordenamiento es explicado no sólo por limitaciones del espacio, sino también en función de ciertas jerarquías. San Martín -cual si fuera un santo de la religión católica- es el 'patrono' oficial del MHN: por eso tiene la sala más grande e importante 'coronando' el final de la muestra. Además, su nieta Josefa donó el dormitorio completo del General; según uno de los museólogos, no había posibilidad de reconstruir este dormitorio en ningún otro espacio. En cuanto a la Guerra de Malvinas, '[un directivo] había recibido **una serie de donaciones de la Marina y de la Fuerza Aérea (...) ...tiene muchos amigos militares (...) Organizó la muestra para incentivar la presencia del ejército, que está tan ausente... por eso quiso darle carácter de muestra (...) La elección de la salita fue totalmente arbitraria, porque no había otra opción (...) Se trata de una decisión [de este directivo], ya que la muestra ni siquiera respeta el límite de 50 años de antigüedad que necesitan los objetos para ser expuestos...**'²⁹.

²⁷ Los nombres aquí presentados para cada uno de los sectores del MHN fueron extraídos del plano de orientación que se encuentra en su hall de entrada. Sin embargo -tal como registramos en la descripción de la visita guiada- el guía les asigna otros nombres. Así, en lugar de decir 'Culturas Indígenas' prefiere 'Sala de los Indígenas'; en vez de 'Dominación Hispánica' utiliza 'Conquista y Colonización'; 'Confederación Argentina' es reemplazada por 'Guerras Civiles' o 'Guerras por la Independencia', y el 'Período 1880-1950' es nombrado frecuentemente como 'Presidentes Argentinos'.

²⁸ Al hablar de 'evolucionismo' nos referimos aquí al modo de presentación histórica que hace el MHN, claramente instalado sobre los ejes 'salvajismo-barbarie-civilización'.

²⁹ Entrevistas – Mayo 2003. Énfasis agregado.

A modo de escenografía, encontramos a lo largo del recorrido -y firmes al lado de las columnas- cañones que, como una suerte de ‘marco’, acompañan a los objetos.³⁰ Esta disposición contextual cobra mayor sentido al vincularla con algunas instancias de la visita guiada: lo primero que se nos enseña son los cañones del patio y el deseo de ‘exhibirlos todos’; los jesuitas eran lo mejor de la Iglesia debido a su formación militar; las figuras protagonistas de nuestra historia son, todas ellas, ‘héroes militares’; las etapas de la historia se sintetizan en títulos tales como ‘guerras por la independencia’, ‘guerras civiles’, ‘guerras contra el indio’; la historia económica resulta ‘a veces’ más importante que las batallas, ‘a veces no’; el siglo XX se suma al MHN principalmente a través de la Guerra de Malvinas. El lugar y el énfasis atribuidos al aspecto militar permitirían estructurar todo el relato.³¹

Los comentarios del guía acerca de determinadas características físicas revelan ciertos juicios de valor: el rey Fernando V aparece ‘hermoseado’ porque en realidad era ‘petiso y gordo’; la Infanta Isabel de Borbón aparece también ‘hermoseada’ porque era ‘más gorda’; Bernardino Rivadavia también lo está, porque ‘era mulato, pero muy mulato’ y se refiere a él como un ‘mono’. La discriminación y el racismo presentes en estas expresiones pueden conectarse y cobrar mayor sentido al unir las junto a su concepción de los indígenas originarios como ‘antropófagos en un estadio inferior de salvajismo’ o de aquellos que se encontraban entre las ‘cosas raras’ que, junto al maíz y al tabaco, Colón enseña a Fernando V. Por otra parte, encontramos gauchos ‘victimarios’ que ‘no plantaban ni hacían nada’ descritos en su relato como otra suerte de ‘salvajes’, ladrones y asesinos. Ambos -indios y gauchos- fueron ‘disciplinados’ más tarde por obra de la mano blanca: los indios cobran cierto valor bajo las órdenes de los jesuitas y, por su parte, los gauchos se civilizan bajo el gobierno de Alsina convirtiéndose ‘de victimarios en víctimas’, explicando así la aparición del Martín Fierro. Para la misma época, los indios se organizaban en malones para ‘robar’ el ganado pasando por encima de los cadáveres de las ovejas.

El relato es organizado principalmente bajo los ejes de ‘civilización’ y ‘barbarie’, generando las cadenas semánticas respectivas a través de las cuales crear

³⁰ Este ‘acompañamiento’ es realizado a través de balas de cañón o por los cañones mismos. Durante el transcurso del trabajo de campo hubo variaciones en cuanto a su disposición.

³¹ El historiador Hyden White, al conocer el MHN en su visita a la Argentina en el año 2000, comentó: “Ahora entiendo por qué la Argentina tuvo 30.000 desaparecidos...”. (Conversación telefónica con R.A., historiadora y ex-funcionaria del MHN).

estructuras de pensamiento y especulación acerca de la historia, la cual por momentos pareciera reducirse a encuentros armados entre personajes buenos y malos. Sobre estos ejes articula sus afirmaciones: la verdadera Revolución de Mayo fue la del 22 y no la del 25, ya que esta última se trataba sólo de una ‘expresión popular’; el país existe propiamente a partir del acuerdo de San Nicolás el cual, redactado por ‘dos hombres de luces por provincia’, acaba siendo ‘la carta con la que *hemos decidido* ser una nación’; las instituciones aparecen con el gobierno de Urquiza; los gobernadores federales eran todos unos pillos y unos criminales; la Argentina crece económicamente sólo a partir del ’80, de la mano de aquella gente que ‘de la nada’ hace un gran país; la ‘Argentina criolla’ es la ‘elite’ que traía buenas ideas civilizadas de Europa; un verdadero ejemplo de ciudadanía es Belgrano porque, debiéndosele dieciocho meses de sueldo, jamás hizo una huelga y aceptó morir en la pobreza. Es importante recordar aquí las palabras del guía: ‘un museo no exhibe ideas; exhibe cosas’.

Al terminar la visita, define la muestra como ‘inconclusa’, no en el sentido de ‘inabarcabilidad’ de la historia, sino *en función de la cantidad de objetos* que el MHN posee y quedan sin mostrar. Las referencias continuas a la falta de espacio, señalando una y otra vez que lo exhibido es menos del 40% del total del acervo, traduce al MHN como un lugar en donde ‘se guardan’ cosas más que exhibirlas, y sin hacer de los depósitos un lugar accesible al público. Al mismo tiempo, como ya señalara Dujovne (1995), el carácter sagrado atribuido a los objetos -los cuales ‘están vivos y hablan por sí mismos del pasado’- y la designación del personal de seguridad como *guardianes de sala*, refuerzan esta concepción del MHN como lugar de *conservación* de un patrimonio al que hay que ‘custodiar’ permanentemente.

Describir, enseñar, explicar, contar o mostrar un patrimonio son tareas que, lejos de estar desprovistas de intencionalidad, implican un posicionamiento: siempre hablamos desde algún lugar determinado, a través del cual nos representamos el mundo a nosotros mismos y a los demás. El recorrido por el MHN de la mano del guía encierra una determinada concepción no sólo de los objetos, sino también de los hechos y de la propia historia, y esto sucedería inevitablemente con cualquier otro relato histórico que pretendiera componer, con los objetos, una narrativa. Sin embargo, lo que queremos destacar aquí como problemático es el hecho de que tal posicionamiento no es asumido por este directivo del MHN, señalando una y otra vez (y de diferentes maneras) cómo la

historia 'se cuenta sola', a partir de los 'objetos objetivos' que el MHN no hace más que exponer.

Invirtiendo el sentido de su propia frase, el museo exhibe cosas, pero también -y al mismo tiempo- ideas sobre esas cosas. *Cosas e ideas* no se encuentran unidas porque tengan algo en común en la historia, sino que tienen algo en común porque se encuentran unidas en el MHN. El porqué de esta unión es el tema que intentaremos analizar en el capítulo siguiente.

Capítulo II

EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL: UNA CONFUSIÓN ORGANIZADA

Qué? La modernidad

Basada en una idea de universalidad, la modernidad planteó un sujeto trascendental que, emancipado por la Razón, se movía en un mundo conocido y clasificado por los progresos de la ciencia. La configuración de los estados-nación durante el siglo XIX reforzó este carácter clasificatorio y, desde ellos, el sujeto ocupaba un lugar y una posición determinada. El ejercicio de la Razón lo hizo libre y autónomo, y la *educación* organizaba los cuerpos como ciudadanos de esos espacios delimitados y definidos en los que se hallaban insertos. Un sentimiento de neto optimismo hacia el futuro y la fe en el poder de la educación se corporizaron en diversas instituciones -tales como la escuela y el museo, entre otras- para el logro de los ideales del progreso social.

Herederos del discurso del pensamiento científico, los museos tomaron a su cargo el ordenamiento de las caóticas colecciones que los precedían basándose en principios clasificatorios extrapolados de las ciencias naturales, tales como las taxonomías de Linneo y las teorías evolucionistas de Darwin. La intención explicativa de estos modelos contiene en sí misma una serie de presupuestos que permiten entender la naturaleza y el sentido de la concepción original del museo moderno: los seres humanos son capaces de contemplar, comparar y clasificar para así dar un orden a todo cuanto les rodea, tornándolo de este modo controlable y comprensible; las formas sencillas son sucedidas por las complejas; el tiempo puede ser también ordenado y clasificado en una línea recta sobre la cual montar acontecimientos que, entendidos como relaciones de causa y efecto, pueden ser vinculados cronológicamente. De tal manera, este aparato conceptual encontraba en el museo una aplicación visible: la 'exposición' organizada, construcción intelectual de la modernidad, se desarrolló a partir de la creencia en que *es posible disponer espacialmente el conocimiento*, encarnado y vuelto inteligible a través de los objetos de una muestra. Al mismo tiempo, el discurso de la industrialización y el capitalismo discurría completamente afín a estos

principios, naturalizando la idea de progreso indefinido e imponiendo en los museos la lógica de la acumulación.

Inventando la Argentina

Del mismo modo que otras instituciones, todo museo se enmarca en un contexto histórico determinado. Haciéndose eco de los ideales ilustrados de la llamada ‘Generación del 80’, el Museo Histórico Nacional (MHN) fue creado en 1889¹ por Adolfo P. Carranza (1857-1914), con el propósito de ‘evocar las tradiciones de la Revolución de Mayo y las Guerras de la Independencia, en el contexto de la modernización de la sociedad argentina a través de la inmigración masiva’.² Imitando a las instituciones de la moderna Europa y atendiendo a la imperiosa necesidad de unificar valores e identidades frente a la ‘amenaza’ de la inmigración, comenzaba entonces a configurarse el modo de ordenamiento a través del cual presentar a la joven nación: a tal fin y dentro de las actividades del estado, el MHN constituiría una pieza clave en el rompecabezas cultural de la época, albergando en su arquitectura nada menos que ‘la’ historia del naciente país y otorgándole -por medio de los objetos allí reunidos- condiciones de existencia y visibilidad que, unida a otras expresiones de la *nación*, contribuiría a construir ‘la Argentina’ como noción totalizadora.

Como señalan Corrigan y Sayer (1985), el *significado* inscripto en las actividades del estado -a través de sus formas, rutinas y rituales- posee no sólo la capacidad de construir identidades sociales sino también de regularlas. Por medio de la planificación y concreción de un amplio conjunto de actividades e instituciones, el estado (lejos de circunscribirse al ámbito de lo exclusivamente burocrático, político, económico, etc.) habría articulado ‘al detalle’ las formas e imágenes eficaces para la construcción de las identidades individuales requeridas por el ideal moderno, al mismo tiempo que proveía y disponía lo necesario para desarrollar conjuntamente la amalgama de ‘una’ identidad colectiva -otro de los requisitos de la modernidad. Las enormes

¹ Algunos de los protagonistas de esta Generación tuvieron participación directa en este proyecto: “Nómbrese una Comisión compuesta de los señores Bartolomé Mitre, Julio A. Roca, dres. Andrés Lamas y Ramón J. Cárcano, Estanislao S. Zeballos, Manuel F. Mantilla y coronel José I. Garmendia, para que proyecten la organización del Museo Histórico de la Capital y lo instalen provisoriamente” - “Documentos sobre la Creación y Nacionalización del Museo Histórico - Art. 1º - 21 de Mayo de 1889 - En: *El Museo Histórico - Tomo I - Entrega I* - Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892. Creado en 1889 como ‘Museo Histórico de la Capital’, fue nacionalizado por el presidente Pellegrini en 1891.

consecuencias culturales que devinieron como resultado de tales actividades permiten postular 'la formación del estado' como una revolución cultural en sí misma.

La creación del MHN ofrece algunos aspectos relevantes que pueden ser analizados bajo esta perspectiva, al haber proporcionado las descripciones necesarias dentro de las cuales se organizaron y sustentaron ciertas formas del orden social. Tales formas constituirían, al mismo tiempo, formas culturales construídas históricamente en función de las necesidades de legitimación del estado-nación. Dadas las condiciones de aparición del MHN, consideramos relevante lo definido por Hobsbawm como 'invención de la tradición' al referirse a aquellos procesos de formalización y ritualización que se caracterizan por su referencia a un 'pasado inmemorial' artificial, inculcando valores y normas de comportamiento que, por medio de la repetición, instauran una continuidad automática con dicho pasado, proporcionando escenarios y actores con roles fijos y estableciendo lazos con el pasado que a su vez construyen (Hobsbawm,1984).

Ante el imperativo de organizar el espacio capaz de contener y contar 'la historia argentina', Carranza dedicó toda su gestión (1889-1914) a la búsqueda incesante de objetos que pudieran ser considerados como representativos de tal o cual protagonista y/o acontecimiento histórico: en los primeros inventarios del MHN se pueden observar el enorme volumen y la frecuencia ininterrumpida de las adquisiciones³ (ya fueran por compra o donación)⁴. Miembro de la elite dominante de la época, Carranza supo aprovechar su red de relaciones sociales ocupándose personalmente de gestionar tales adquisiciones, y manifestaba de forma explícita la concepción que de los objetos donados se hacía: "*Excuso manifestar à Vd., cuán satisfactorio ha sido para el pueblo argentino saber que tendrá en su seno las últimas reliquias que quedaban fuera de él, del Gran Capitán...*"⁵; "*...la República Argentina (...) posee un Establecimiento donde*

² Citado en el folleto institucional de distribución gratuita del MHN (editado en 2001).

³ "*Dos años han transcurrido desde el comienzo de semejante tarea, y ya alcanza a 603 el Número de Entrada...*" – "Prospecto" En: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I* – Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892.

⁴ Debido a que en el capítulo siguiente se analiza la donación del sable de San Martín al MHN, hemos considerado conveniente utilizar citas que refirieran a este personaje histórico. No obstante, es importante aclarar que en las numerosas cartas de Carranza, las alusiones a los objetos siempre fueron expresadas bajo el mismo sentido de *reliquia*.

⁵ Carta del 1º de Agosto de 1899 de Adolfo P. Carranza a Josefa Balcarce de San Martín de Gutiérrez Estrada, nieta del Gral. San Martín, al solicitarle el dormitorio que perteneciera a éste (Quesada, 1903:69).

se reúnen y guardan (...) muchas de las reliquias del Grande Hombre...”⁶ Esta concepción original de los objetos como *reliquias*⁷ se ha mantenido a lo largo de toda la trayectoria institucional del MHN: como ‘bienes simbólicos’ su valor no reside propiamente en un *valor de uso* sino en un *valor de cambio* basado en el *significado*: ‘fue/es tal cosa...’, ‘era/es de...’, ‘significó/significa que...’, ‘estuvo/está en las manos de / presente en...’ son invocaciones que, históricamente relacionadas, articularon y articulan la ‘vida social’ del objeto (Abreu,1996; Kopytoff,1986).

Este componente biográfico de los objetos es complementario a las ideas de índole religiosa que los atraviesan, las cuales -como fuera anticipado en el Capítulo I- les son incorporadas tanto desde la propia historia como también desde la institución. En el lenguaje histórico del MHN se encuentran presentes ideas religiosas tales como ‘altares de la patria’, ‘mártires’, ‘inmortalidad’, ‘trascendencia’, ‘gloria’, etc.; al mismo tiempo, el MHN contribuye a estas ideas desde sus rituales cotidianos, sus actos conmemorativos, su ‘patrono’, su arquitectura solemne, la jerarquización del espacio ritual, ciertas formas de conducta tales como el respeto, las prohibiciones, el hablar en voz baja, etc.. Es en la confluencia de estas concepciones y prácticas donde se habilitan las condiciones necesarias para que las cosas expuestas se mantengan como objeto de actitud ritual casi permanente.

Los objetos, esos ‘*mudos testigos de nuestra historia*’⁸ tienen, como tales, la capacidad de transmitirnos el pasado de forma ‘transparente’; el paso del tiempo los ha consagrado como *reliquias* y, en algunos casos, ha configurado su componente mítico-fundacional.⁹

Los efectos que Carranza procuraba conseguir a través de las adquisiciones por él gestionadas también eran manifestados claramente: “...*me permito solicitar de Vd. (...) aquella espada redentora de un mundo, para que aquí, en el seno de la patria que*

⁶ Carta del 5 de Septiembre de 1896 de Adolfo P.Carranza a Máximo Terrero (yerno de Juan Manuel de Rosas), al solicitarle la donación del sable de San Martín (Quesada,1903:71).

⁷ También aparecen mencionadas frecuentemente como *joyas* en reemplazo de *reliquias*; ver correspondencia y detalle de inventarios en *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I – Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892.*

⁸ Acto institucional del 16 de Agosto de 2002. Este modo de referirse a los objetos es también repetido innúmeras veces en el contexto de las visitas guiadas.

⁹ “*Cuando el fundador de este museo, su primer director y el más grande de todos, Adolfo P.Carranza, transitaba por estos cuartos, pedía incansablemente bienes personales a toda persona de relevancia (...) Su amigo, el presidente Roca, le hizo entrega de sus recuerdos (...) y otros tantos artistas y hombres de letras (...) Eran contemporáneos, pero hoy son historia. Los objetos museísticos no eran tales: eran*

*le dio el ser, pueda ser contemplada por los que le habitan y sea ella, en todo tiempo, la que les inspire para defender la soberanía nacional... ”¹⁰; “...será su gloria más alta en los tiempos [la gloria del MHN] mientras existan las naciones que creó con su espada y en ellas se mantenga el culto que merece su autor...”¹¹. De tal modo, la función que debían cumplir los objetos coleccionados era ‘mantener viva’ y a modo de ejemplo la presencia de los personajes que habían forjado la patria y su destino inexorable de nación independiente;¹² la parafernalia ritual desplegada por el estado, la fuerza de su repetición y el carácter sistemático con el que se desarrollaría en sus instituciones garantizarían la perpetuidad de tales personajes y de sus obras.¹³ De esta manera, la creación de un museo histórico se encontraba entre las preocupaciones del estado al constituirse como espacio privilegiado para establecer no sólo un pasado común, sino también la continuidad necesaria con éste para así justificar y construir una ‘identidad argentina’ en aquel presente.¹⁴ Si, como dicen Corrigan y Sayer (1985), la afirmación de una igualdad formal puede ser algo violentamente opresivo al manifestarse en términos de ‘regla’, el museo se ofrecía como una de las tantas posibilidades indoloras activadas desde el estado para imaginarse y reconocerse, en términos de igualdad, *dentro de* una totalidad: la nación argentina.*

El MHN también proporcionaba una de las oportunidades para, en términos de Hobsbawm (1984) ‘inventar la tradición’ y hacer una escritura de la historia. Las bases

objetos simplemente... los guardaba en depósitos, y hoy son la reliquia de este museo...” Palabras de un alto directivo del MHN, acto institucional del 16 de Agosto de 2002. Énfasis agregado.

¹⁰ Carta del 5 de Septiembre de 1896, de Adolfo P.Carranza a Máximo Terrero, en solicitud del sable corvo del Gral.San Martín (Quesada, 1903:72).

¹¹ Carta del 1º de Agosto de 1899 de Adolfo P.Carranza a Josefa Balcarce de San Martín de Gutiérrez Estrada, al solicitarle la donación del dormitorio del Gral.San Martín (Quesada,1903:69. Énfasis agregado).

¹² “*El Museo Histórico sirve también de estímulo, porque los que le visiten sabrán que allí hay un sitio de inmortalidad para los que sobresalen por su inteligencia, sus virtudes, sus trabajos y su patriotismo*”. En la “Memoria” presentada por Adolfo P.Carranza al Ministro del Interior – 15 de Abril de 1892 - En: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I –* Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892. Énfasis agregado.

¹³ La creación del MHN respondía a la necesidad de contar con un museo histórico consolidado para los festejos del Centenario en 1910, formando parte de la ‘parafernalia ritual’ a la que hicieramos referencia: para estos festejos se organizaron desde la emisión de miles de tarjetas postales con imágenes de la Argentina hasta edificios públicos, monumentos, visitas a lugares históricos, nuevos proyectos educativos, exposiciones nacionales e internacionales, plazas, parques y jardines, encargos de pintura histórica, etc..

¹⁴ “*Considerando que el mantenimiento de las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la Guerra de la Independencia es de trascendental interés nacional y que concurriendo a ese fin los monumentos y otros objetos que pertenecen a esa gran época deben ser respetados y conservados. Siendo necesario, para obtener tales resultados, que los objetos mencionados se concentren, coloquen y guarden convenientemente en un museo nacional, y no existiendo en poder de las autoridades más que limitado número de ellos, estando algunos en poder de particulares y encontrándose dispersos en el territorio nacional.*” - “Documentos sobre la Creación y Nacionalización del Museo Histórico - 21 de Mayo de

para ello se encontraban en el propio estado, y era a través suyo como este proyecto se concretaba y materializaba al intentar integrar las pluralidades culturales de fines del siglo XIX, desintegrándolas bajo el manto homogeneizador de la nación quien, a pesar de vivir en cada individualidad y por ellas, les era presentada como ontológicamente anterior a ellas y las trascendía. En lo sucesivo, la nación sempiterna convertiría en ‘trascendentales’ a *todos* aquellos que hubieran de comprender y luchar por su eterna existencia, y a *todo* cuanto fuere vinculado a su materialización.

A pesar de los cambios coyunturales, el MHN conserva aún hoy muchas de las características con las cuales fue proyectado: los objetos siguen siendo tratados como *reliquias*, debiendo ser custodiadas por los *guardianes de sala*. Se insiste explícitamente en la neutralidad de los objetos y su ‘transparencia’ histórica; persiste la idea de acumulación y conservación del patrimonio por encima de la idea de difusión (y ello a pesar de no contar con el espacio suficiente para exhibirlo); existe una continuidad sin interrupciones entre las expresiones de Carranza -a fines del siglo XIX- al referirse al MHN como ‘*el seno de la nación*’ y las de uno de sus actuales directivos quien, al comenzar las visitas guiadas que él mismo dirige, nos advierte al entrar: “...*Silencio: estamos en la patria*”¹⁵.

Los ‘mudos testigos’ y su clasificación

Al comienzo de nuestra investigación planteamos como hipótesis la existencia de una relación de correspondencia *desde* los objetos dispersos *hacia* una narrativa histórica ya existente: aquéllos son colocados dentro de una estructura narrativa *que los organiza previamente porque ya los contiene*. A lo largo de este capítulo intentaremos exponer cómo es llevado a la práctica este ‘principio’ clasificatorio.

La presentación del *acervo* del MHN se realiza de una manera ‘natural’, como si existiera una cierta ‘identificación’ directa entre los objetos expuestos y sus poseedores originarios y/o un determinado acontecimiento: tal ‘identificación’ constituiría en sí

1889 – En: *El Museo Histórico – Tomo I – Entrega I* – Guillermo Kraft Editor, Buenos Aires, 1892. Énfasis agregado.

¹⁵ Visitas guiadas – Año 2003.

misma el motivo que justifica su exposición. Al narrar 'la' historia argentina, el MHN nos ofrece su acervo a la manera de objetos neutros para su ilustración. Esta 'identificación transparente' descansa en la capacidad que se les atribuye por el solo hecho de haber sido '*mudos testigos*' de su época: 'estaban allí' en momentos del pasado que la historiografía ha señalado como relevantes para la historia argentina.

En las visitas guiadas, el directivo del MHN señala la 'igualdad' de los objetos en su condición de 'testimonios': como elementos neutrales que hablan por sí mismos, no podrían relatar otra cosa que aquello a lo que refieren; son, en sus propias palabras, '*objetos objetivos*'¹⁶: investidos de los valores de la modernidad, son tratados como simples 'espejos' de la razón, la historia y el conocimiento. Esta asignación de objetividad implica establecer en ellos un significado único, administrado y difundido por el propio museo; la 'verdad histórica' encuentra en ellos su correlato.

Sin embargo -y lejos de tener tal carácter impersonal- estos 'mudos testigos' sólo pueden comenzar a 'hablarnos' a partir de quienes los interpretan en el proceso de darles un sentido: el conocimiento es una producción social, no es algo que se descubre en los objetos sino, más bien, algo producido sobre ellos. De tal modo, no guardan por sí mismos saberes que les son propios, sino que nos son presentados bajo determinadas perspectivas, variando su interpretación y su significado de acuerdo a los intereses en juego particulares a grupos sociales y momentos socio-históricos diversos. Esto se evidencia de forma significativa en la afirmación expresada por un alto directivo del MHN en un acto inaugural; según éste, "*...los objetos aquí expuestos son testimonio de lo que nosotros decimos...*"¹⁷

Como dijimos anteriormente, para este directivo del MHN la condición de *testimonio* establece un cierto tipo de igualdad entre los objetos, la cual contribuiría a reforzar el pretendido carácter neutral que se les atribuye. Sin embargo, los museólogos del MHN se refieren a los objetos de manera muy diferente: según uno de ellos, éstos poseen un *valor diferencial* al ser algunos 'más representativos' o 'más capaces que otros' para evocar el pasado: '*hay algunos que podrían estar solos en una sala sin ningún tipo de contexto (...) ...tienen peso en sí mismos.*'¹⁸

¹⁶ Esta cualidad atribuida a los objetos ha sido enfatizada varias veces por un alto directivo del MHN, tanto en los actos institucionales como en las visitas guiadas. "*Cuando yo personalmente escribo historia, escribo mis libros, señalo allí mis opiniones sobre el pasado; cuando exhibo en el museo, no hago más que señalar lo representativo de alguien... son objetos 'objetivos'...*" (Acto institucional - 16 de Agosto de 2002 - Énfasis agregado).

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Entrevistas - Junio 2003 - Énfasis agregado.

El MHN organiza simultáneamente a estos 'objetos diferenciados'. En primer lugar, nos encontramos con lo que definen como *objetos-testimonio*: el piano donde se tocó el himno nacional por primera vez o el sable que perteneció a determinado prócer pueden ser considerados dentro de esta clasificación, como *testimonios materiales*.

Otro tipo de *objetos-testimonio* lo constituyen aquellos que, sin haber pertenecido a una figura histórica y sin estar identificados con algún acontecimiento en particular, son representativos de tal o cual período en función de su antigüedad y en referencia a un contexto mayor ('muebles de la época del Virreinato'; 'vestidos de la época de Rosas', etc.).

En segundo término, otro conjunto lo constituyen las representaciones pictóricas que evocan también determinados acontecimientos o personajes del pasado, denominadas *pintura histórica*. A su vez, este tipo de representaciones se divide entre aquellas que fueron realizadas contemporáneamente al personaje o acontecimiento representado, y aquellas otras que fueron encargadas con posterioridad a ellos; en ambos casos se trata de obras con una *intencionalidad* definida. En cuanto al último de estos conjuntos, cabe señalar la importancia que tiene el hecho de que hayan sido encargadas en referencia a determinado momento histórico (por ejemplo, la superproducción pictórica que se solicitó a diferentes artistas con motivo del Centenario) como así también su *comitente* (la persona que lo encargó) y el *destino* de la obra, es decir: hacia dónde, hacia qué institución, era dirigida una vez realizada. Entendemos la *pintura histórica* como 'alegoría' en el sentido de 'realidad significada': debido a la complejidad de las ideas y conceptos que contiene 'la realidad' que se quiere transmitir, se transforma en alegoría cuando, al no poder ser expresada de forma simple, se la traduce en un signo complejo y no arbitrario, ya que siempre debe contener un elemento concreto o ejemplar del significado (Durand, 1971:11). Una vez traducida, la alegoría 'pierde' su complejidad inicial al ser presentada como algo sencillo de captar.¹⁹

Un tercer tipo de objetos lo constituyen los *documentos* o *testimonios escritos*: bajo este nombre se guardan correspondencia, mapas y publicaciones. Si bien el MHN contaba con un importante archivo documental, fue trasladado casi en su totalidad al Archivo General de la Nación (AGN) debido a la falta de infraestructura del MHN para habilitar el acceso del público a los archivos. Los documentos en la muestra son pocos y la mayoría de ellos tienen una función *museológica* más que *histórica*, es decir, se

¹⁹ "Una vez hecha la traducción, se puede abandonar la alegoría, que es inútil en lo sucesivo" - Ricoeur, Paul: *Finitud y Culpabilidad*; citado en Durand, 1971: 12.

presentan más como soporte de lo que se expone que como un valor en sí mismos. El testamento de Josefa Balcarce de San Martín (donde dona el dormitorio de su abuelo) está ubicado al lado de la vitrina que conserva el conjunto donado, y en las visitas guiadas se enfatiza su presencia y contenido más como prueba de la autenticidad de los elementos expuestos que como una pieza en sí misma.

Por último, el *archivo fotográfico* constituiría un cuarto grupo. Las fotografías utilizadas en la muestra son pocas, y esto se explica si tenemos en cuenta que la muestra permanente del MHN prácticamente no incluye al siglo XX, período en el cual se comenzó a hacer un uso más generalizado de la fotografía.

Los guiones del MHN: diálogo entre los ‘mudos testigos’ y el museo

Cada museo cuenta, entre sus funciones, con la responsabilidad de elaborar un *guión* que argumente el porqué de su *acervo* y justifique aquello que muestra, ya sea de manera permanente o transitoria. A tal fin, se eligen palabras y objetos que, cuidadosamente engarzados unas a otros, se nos ofrecen como la explicación de nuestro ser-en-la-historia. Explicamos nuestro pasado y nos reconocemos en él a través de estas complejas composiciones elaboradas por determinados grupos sociales, intereses, relaciones de poder y contextos socio-políticos diversos, que han necesitado crear continuidades de sentido sobre las cuales construir colectivos de reconocimiento y cohesión. Se organiza así a los ‘mudos testigos’ de nuestra historia, a estos objetos silenciosos que parecieran haber desarrollado no sólo la capacidad de hablarnos en el presente, sino también una memoria objetiva. Y es el museo quien articula y dirige el diálogo con ellos acerca del pasado, configurando espacios jerárquicos donde unos pueden ‘hablar’ más que otros y algunos quedan confinados al silencio.

Todo museo posee lo que se denomina un *guión museográfico*, sobre el cual se apoya y justifica la forma que adopta una muestra. Para su elaboración, se desarrolla primero un *guión conceptual* en el cual se definen los *núcleos temáticos* que determinan el contenido de la exposición. Una vez definidos estos núcleos -y luego de un imprescindible trabajo de investigación- se comienzan a preseleccionar los objetos que se consideran pertinentes y relevantes en función de aquello que se pretende contar. De esta manera se obtiene un *guión museológico*, el cual, en función del espacio y los

recursos estéticos disponibles al momento de armar la muestra, se transforma en *guión museográfico* a partir de esta última selección.

Según uno de los museólogos del MHN, *'el guión histórico[conceptual]-museológico tiene que ser un guión que se pueda representar: no puede ser un guión que tenga que apelar al puro relato'*. Y en cuanto el guión museográfico, *'es lo más parecido a un guión teatral... es una puesta en escena (...) hay un casting, que vendría a ser la elección de los objetos (...) nosotros los museólogos siempre decimos, que 'el objeto es la vedette', y se ponen en escena bajo un montón de variables...'*²⁰ *'...intervienen muchas variables, porque hay que ver qué se quiere enfatizar en la muestra; hay también disposiciones que vienen de Cultura... demandas específicas para un momento o fecha... y, como en el teatro, la última palabra es la visión del director... y también la improvisación, como en el teatro...'*²¹

Si bien no hemos accedido a los *guiones* del MHN, cabe preguntarnos cómo sería posible la elaboración de éstos con objetivos y funciones definidas si, desde los propios responsables de la muestra, se parte de puntos de vista disímiles y con concepciones completamente diferentes acerca del patrimonio y sus finalidades. Mientras que para este museólogo la función del MHN es la de *'...difundir el patrimonio para entonces difundir la historia nacional: el patrimonio del MHN refleja los procesos socio-económicos de nuestro país y son difundidos con carácter pedagógico-didáctico... [el museo] tiene que motivar al público al conocimiento de su historia...'*²², para uno de sus directivos *'...la finalidad directa de este museo es exhibir las preciadas reliquias de la patria, convalidadas por el tiempo (...) Pero también tenemos otras finalidades (...) es necesario mantener vivo el Estado (...) es necesario acrecentarlo a través de donaciones o adquisiciones; de lo contrario el museo muere...'*²³

Las visitas guiadas en el MHN ponen de relieve la ausencia de un guión conceptual/museográfico coherente, no sólo porque se pasa de un hecho a otro aparentemente sin conexión alguna y/o sin explicar el porqué de su acontecer, sino porque también se pretende contar 'la totalidad' de la historia argentina basándose casi

²⁰ Entrevistas - Junio 2003. Énfasis agregado.

²¹ Entrevistas - Mayo 2003. Énfasis agregado.

²² Entrevistas - Junio 2003 - Énfasis agregado.

exclusivamente en hechos político-militares. Como señalara Dujovne en su artículo acerca del MHN “...*muy poca importancia -si alguna- se le dan a los procesos económicos y sociales, al desarrollo cultural, a la vida cotidiana.*” (1995[1988]:112). Esta estructura conceptual -articulada casi exclusivamente sobre eventos político-militares- fue la que posibilitó la inclusión del siglo XX en la muestra a través de la Guerra de Malvinas, como si este hecho fuera tan significativo que bastara por sí mismo para dar cuenta de todo un siglo en la vida de nuestro país.

La inexistencia de dispositivos estéticos tales como un diseño, una escenografía u otro tipo de recursos tecnológicos que colaboren al desarrollo del *guión museográfico*, hacen recaer todo el peso de la narración en el propio objeto: él es el ‘recurso’ y sobre él ‘se pone todo’, lo cual contribuye a reafirmar el significado atribuido por el mismo museo.

Si bien es difícil imaginar cómo pudo haberse elaborado ‘un’ guión original debido a los desencuentros conceptuales entre quienes deciden y organizan las muestras, resulta más complejo aún pensar a qué se hace referencia cuando se habla de *guión* sabiendo que el MHN ha alterado su *guión museográfico* reiteradas veces, y continúa haciéndolo. Según uno de los museólogos, las muestras se modifican o se deciden muchas veces ‘...*en función de las amistades [de un directivo], que a veces le donaron o le prestaron objetos (...) son muestras arbitrarias...*’.²⁴ Como viéramos en el Capítulo I, la sala dedicada a la Guerra de Malvinas constituye un ejemplo de tales ‘arbitrariedades’. Otros casos de modificación suceden, por ejemplo, ante la decisión de algún directivo de ‘agregar’ objetos a la muestra, o directamente cambiarlos;²⁵ todas estas alteraciones implicarían de algún modo una inhabilitación, al pasarlo por alto, del *guión conceptual*.

El incidente ocurrido con la familia Pacheco constituye un caso diferente de modificación del *guión museográfico*. El MHN había recibido la donación del uniforme y algunos objetos que pertenecieran al Gral. Pacheco por parte de sus descendientes. Antiguamente, al recibir una donación, el museo confeccionaba un *cargo de exhibición*: una suerte de ‘contrato’ entre donante y donatario, por el cual el donante entregaba al

²³ Acto institucional - 16 de Agosto de 2002. Énfasis agregado.

²⁴ Entrevistas - Junio 2003 - Énfasis agregado.

museo los objetos *a cambio de* su exposición. Sin embargo, durante algún tiempo los objetos de Pacheco fueron confinados al depósito al no considerarlos de mayor importancia para la muestra permanente. Dado esto, los descendientes actuales del Gral. Pacheco apelaron legalmente al derecho de exposición, argumentando que si el MHN no cumplía la parte de su contrato, ellos tenían el derecho de reclamarlos para sí. Ante esta situación, se creó una vitrina especial dentro de la Sala de la Confederación Argentina en la cual aparecen actualmente tanto el uniforme como los objetos del mencionado general.

Una confusión organizada

La muestra permanente del MHN utiliza simultáneamente los cuatro tipos de objetos antes definidos para la evocación del pasado. Tal utilización podría resultar coherente si se manifestara la intencionalidad y/o funcionalidad con la que tales objetos son reunidos al momento de reconstruir una parte de la historia. Sin embargo, éstos se encuentran indiferenciados y son dispuestos como ‘medios’ que, al ser aproximados, permiten la reconstrucción -del acontecimiento, de una personalidad o de un período- como un ‘fin’ en sí mismo.

Esta ‘confusión organizada’ impide una lectura correcta del carácter de los objetos, especialmente en lo que respecta a la distinción fundamental entre *objetos-testimonio* y *pintura histórica*: los primeros son leídos en función de los segundos; es decir, los *objetos-testimonio* cobran autenticidad cuando aparecen expuestos al lado del cuadro en el que han sido pintados. Este ‘efecto-verdad’ es utilizado constantemente por el MHN.²⁶ De tal modo, la alegoría de la representación pictórica es interpretada como una suerte de ‘testimonio fotográfico’ y leída, consecuentemente, al nivel de un *documento*: posee en sí misma verdad y objetividad.

La interpretación de las *representaciones pictóricas* como *testimonios* genera un desplazamiento de las propiedades atribuidas a estos últimos (verdad-objetividad-testigo, etc.) hacia las primeras, alterando las propiedades del resto de los objetos. Si la representación pictórica adquiere valor de *testimonio*, el propio objeto debe ser ‘algo

²⁵ Retomando lo señalado en el Capítulo I, durante el transcurso del trabajo de campo varios objetos fueron quitados, agregados o cambiados de lugar.

²⁶ Al respecto, ver los ejemplos presentados en el contexto de la visita guiada, Capítulo I.

más', ya que no podría ser considerado al mismo nivel que el de su representación; de tal modo, se produce un nuevo reordenamiento que refuerza el carácter de *objeto-reliquia* impartido por el MHN.

Según otro de los directivos del MHN, la mezcla de estos tipos diferentes de objetos debiera ser presentada de manera tal que se pudiera distinguir entre, por ejemplo, el tintero 'material' de Mariano Moreno y su 'representación' (esta última con una intencionalidad consciente).²⁷ Para él, '*...lo plástico se convierte en testimonio no de [Mariano Moreno] ...sino de las ideas, sentimientos y percepciones de la época en que fue realizado...*';²⁸ estaría reconociendo aquí que se trata de dos tipos de objetos diferentes, y añade a los segundos la 'intencionalidad' con la que fueron encargados para ser expuestos. Tal intencionalidad modifica a esta clase de objetos dado que éstos, desde el momento de su realización, contaron con *un* significado asignado y *una* funcionalidad determinada.

La 'confusión organizada' incide de forma directa en la fijación de los significados. Al analizar el armado de la sala de la Revolución de Mayo, por ejemplo, los *testimonios materiales y escritos* son pocos: un paraguas con el escudo de Fernando VII, la espada del Virrey Cisneros, una esquila de invitación al Cabildo Abierto y los objetos que pertenecieran a Moreno. En medio de este conjunto, se encuentra también lo *plástico-testimonial*: en su mayoría, esta iconografía es resultado de los encargos que se hicieran para los festejos del Centenario. La base histórica para la elaboración de estos cuadros fue tomada de historiadores tales como Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, es decir: lo que se proyecta en los cuadros es la imagen de un relato liberal de nuestra historia. El famoso cuadro de Pedro Subercasaux representando las instancias conflictivas del Cabildo Abierto del 22 de Mayo refleja al pie de la letra las descripciones casi anecdóticas de López, en donde Mariano Moreno es representado

²⁷ Este segundo directivo posee una visión completamente opuesta a la de quien realiza generalmente las visitas guiadas. Al referirse a los testimonios de la Revolución de Mayo, y admitiendo la diversidad de significados que puede contener un mismo objeto, nos explicaba: "*...los testimonios... es el historiador quien los convierte en fuente. Por ejemplo, el tintero de Mariano Moreno en su categoría 'objeto' podría representar a la platería del Río de la Plata en el siglo XIX, pero es el historiador quien lo convierte en 'Moreno el escritor'. Si se juntan el tintero y su mesa de trabajo, esto nos hablaría de 'un aspecto de la personalidad de Mariano Moreno como historiador político de la Revolución de Mayo'. Pero si se juntan el tintero, más la mesa de trabajo, más un texto de Moreno, más algunos ejemplares de La Gazeta, entonces ya tenemos un conjunto que nos habla de 'uno de los aspectos del pensamiento hacia ese Mayo'...*". Entrevistas – Junio 2003 – Énfasis agregado.

²⁸ Entrevistas - Junio 2003 - Énfasis agregado.

meditativo y cabizbajo ante las declaraciones de Juan José Paso, como un 'visionario' al advertir los peligros que encerraba el hacer participar al Virrey Cisneros dentro de la Primera Junta. Esta visión historiográfica -que nos ofrece un Mariano Moreno inteligente y perspicaz- tiñe a los objetos de éste con el 'patriotismo' de su dueño, de modo tal que no sólo estamos viendo *testimonios* que evocan el acontecimiento, sino que los vemos *desde determinada historiografía*, sin que esto sea explicitado.²⁹

Entendemos que la indistinción y yuxtaposición entre 'testimonios que evocan el acontecimiento' y 'visiones historiográficas' permite la fijación de los significados que funcionan como soporte de las vecindades establecidas en los objetos y justifican su proximidad. De esta manera, la historia es presentada a través de objetos con significados ya definidos: al mostrar, el museo 'administra' los objetos y también la historia, sin permitir la posibilidad de interrogarlos y que, consecuentemente, se generen lecturas alternativas sobre ellos. El visitante llega para ver y escuchar más que para reflexionar y/o preguntar.

Los períodos históricos en los cuales el MHN segmenta la historia no son presentados como instancias problemáticas atravesadas por diferentes variables, sino más bien como una sucesión de hechos definidos y cerrados. Como señalara Evans-Pritchard al marcar la diferencia entre lo que él definía como 'historia historizante' e 'historia sociológica', la historia no debiera ser una mera sucesión de hechos, sino las relaciones entre ellos (1978[1961]). Esta manera 'historizante' de entender los hechos históricos es lo que de alguna manera permite que los objetos actúen en calidad de

²⁹ Compárese la explicación del primero de los directivos acerca del Cabildo Abierto del 22 de Mayo (ver Capítulo I) y la ofrecida por el segundo de ellos en sus visitas guiadas, que se transcribe a continuación: "...al fondo de la sala hay un gran óleo sobre tela, cuyo título es 'El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810', que fue pintado por Pedro Subercasaux en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo. Su comitente fue Adolfo Pedro Carranza, primer director y fundador del MHN, y **tiene por base documental la "Historia Argentina" de Vicente Fidel López. Alude al momento en que Juan José Paso hace uso de la palabra... (...) ...fundamentando desde el punto de vista jurídico y político la caducidad del Virrey Cisneros en el mando del Virreinato. Pero el artista ha representado no solamente el momento en que Paso fundamenta jurídicamente la deposición de Cisneros: observemos a este personaje sentado, cabizbajo [Moreno] y este otro personaje que va como a interrogarlo por el sentido de sus cavilaciones [Vicente López y Planes (padre)]. (...) ...Moreno, que estaría noticiado... de los planes del Cabildo de restablecer a Cisneros en el mando como Presidente de la Junta del 24 de Mayo, le habría contestado que la Revolución, lejos de haber triunfado, corría un grave peligro, y que todos los patriotas podían ser pasados a degüello. Por consiguiente para dilucidar el tema del óleo, hay que relacionar el discurso de Paso... (...) ... con la figura de Mariano Moreno, en cuanto a si este ámbito institucional en el Cabildo Abierto es suficiente para garantizar el triunfo de la revolución. La revolución para triunfar habrá de imponerse al Cabildo en las jornadas del 25 de Mayo de 1810. Por lo tanto el tema del óleo son los límites del momento institucional de la revolución.**" Aquí se advierte, como nos explicara en el contexto de las entrevistas, que 'el título nunca es el tema' (énfasis agregado). Debemos aclarar aquí que el rótulo que acompaña a este cuadro explicita que éste se encuentra basado en la historiografía de Fidel López; sin

'medios' para elaborar un 'fin'. Por citar un ejemplo, al mostrarnos el cuadro que representa una sesión en el Senado presidida por Julio A. Roca con la cabeza vendada (mencionado en el contexto de la visita guiada, Capítulo I), se nos explica que *'aquel día'* Roca había sido víctima de un atentado en el cual intentaron matarlo de una piedra en la cabeza. Por debajo del cuadro, en una vitrina, se encuentra la banda presidencial manchada de sangre, el pañuelo con el que le envolvieron la cabeza (*'que es el que aparece en el cuadro'*) y *la piedra* que le arrojaron para matarlo. La aparición de este conjunto llama poderosamente la atención; uno de los museólogos explica la importancia de éste por tratarse de "...una **reconstrucción completa del acontecimiento** (...) **están todos los personajes políticos en el cuadro, la banda, el pañuelo y hasta la piedra... es una reconstrucción exitosa...**"³⁰ El 'éxito' de la reconstrucción está basado en haber conseguido reunir los objetos que sirven para contar este hecho en particular, pero nada en el conjunto nos dice *por qué* sucedió tal acontecimiento. Además, nuevamente nos encontramos con un tratamiento indistinto entre *testimonio* y *alegoría*.

¿Invencción o identificación?

Los objetos expuestos y/o conservados en el MHN forman parte del 'patrimonio nacional' y son considerados en su totalidad como 'bienes culturales'.

¿Cómo una pluma -por poner sólo un ejemplo- que en un momento determinado era sólo eso, se convierte en un objeto cultural? ¿Cómo se 'hacen' los objetos culturales como tales? ¿Se *inventan* o se *identifican*?

En cuanto a la *invencción*, nos referimos a aquellos objetos que cuentan con una intencionalidad desde el momento de su creación: la producción pictórica encargada con motivo del Centenario en 1910 constituye un ejemplo evidente, al haber sido realizada bajo propósitos claros y definidos. Por el contrario, con la *identificación* nos referimos a una intencionalidad *posterior* atribuida al objeto. Si la mayoría del material exhibido en el MHN no fue hecho con la intención de ser expuesto, se trataría entonces de una *identificación* para la cual sería necesario *inventar* un sistema clasificatorio previo que la justifique; sería, en última instancia, un otro tipo de *invencción* de objetos culturales.

embargo, entendemos que el simple hecho de 'citar' la fuente historiográfica no permite *per se* distinguir, tal como lo hiciera nuestro informante, el 'título' del 'tema'.

³⁰ Entrevistas – Junio 2003. Énfasis agregado.

De este modo, al 'identificar' una sencilla pluma con quien fuera su dueño -por ejemplo, San Martín- la pluma se convierte en objeto cultural por la mediación de quien hiciera tal asociación entre 'la cosa' y 'la persona y/o hecho'. Esta asociación implica relacionar *la cosa en sí* con un determinado sitio discursivo en la historia en el cual se señala a tal persona y/o hecho; la asignación de dos o más objetos a un sitio discursivo específico justificaría su *vecindad*. De este modo, objetos que parecieran no tener nada que ver entre sí resultan 'ligados' a partir de una discursividad que los dota de sentido. Al mismo tiempo, el propio museo -por su función representativa, su historia institucional, su arquitectura- proporciona las estructuras simbólicas dentro de las cuales esta *vecindad* se hace efectiva. Es en la confluencia de ambos espacios de producción de sentidos en donde la clasificación constituiría una manera de *interpretar* los objetos y atribuirles así un significado que justifique su proximidad.

De esta manera, el discurso particular del MHN se propone por sí mismo como 'principio' de selección y clasificación de las piezas: los objetos dispersos son dirigidos hacia una narrativa ya existente, relacionándolos a ella y encontrándoles un lugar. Una vez insertos en un sitio discursivo determinado, el proceso de mediación a través del cual se le asignaron propiedades y significados -es decir, donde se 'produjo' al objeto cultural- desaparece: como una suerte de fusión inevitable, *discurso* y *cosa* se presentan inseparables, idénticos, queriendo significar lo mismo; no hay distancia entre las palabras y las cosas porque la historia es una, y lo que ha tenido lugar entre ellas no ha sido un proceso de producción e invención de sentido, sino una identificación automática y 'transparente'.

Bajo esta perspectiva podemos retornar al concepto de *reliquias* con una nueva luz: al vincular a determinados objetos con los sitios discursivos más importantes en la jerarquía de la historia, la 'identificación' se vuelve inmediata: la distancia del proceso disminuye dado que la potencia del discurso impregna a los objetos que a él se asocian. Así, el sable corvo de San Martín, 'Padre de la Patria', se convertiría en '*la joya más preciada*'³¹ dentro de la colección del MHN por haber 'redimido un mundo' en el pasado y, por medio de su 'contemplación', lograría 'inspirar a los argentinos a defender la soberanía' en el futuro.³² La transparencia aquí es total, ya que el modo en

³¹ Así se expresaba Ernesto Quesada refiriéndose al sable de San Martín, al analizar el patrimonio histórico del MHN (1903:57); dicha expresión es reiterada hasta el presente en las visitas guiadas.

³² Los encomillados en esta oración responden a expresiones de Carranza con respecto al sable de San Martín, citadas en este mismo capítulo.

que fue narrado el uso y el valor de la espada en su momento se encuentran presentes hasta el día de hoy en el propio objeto, siéndole inherentes.

Se podría decir aquí que *toda* clasificación acaba siendo acompañada por un discurso, lo cual es cierto; sin embargo, lo que intentamos señalar como particular al MHN es la casi completa unilateralidad del proceso: es *a partir de* el discurso, y no *sobre* él. Los objetos pueden simplemente no existir, o no haber aparecido en el ámbito de lo público; aún así, ya cuentan con un lugar previo que los contiene.³³ El espacio discursivo se encuentra habilitado para convertir en objeto cultural a aquellos que sean vinculados a él, inhabilitando al mismo tiempo a todos aquellos que no poseen una formación discursiva. No hay espacio en el MHN para lo indígena porque no hay palabras para ellos en el relato de la historia. Al respecto, recordemos lo expresado en la visita guiada al presentarnos la Sala de los Indígenas: *'...es pequeña, pero de todos modos... no hay demasiado para mostrar... Los españoles se encontraron con indios antropófagos, en un estadio inferior de salvajismo... Salvo los diaguitas que estaban dentro del Tawantinsuyu, los demás eran muy pobres, muy elementales... no eran como las grandes culturas que tenían calendarios, astrología...'*³⁴

Concebimos la historia de la mano de la educación y el conocimiento: el MHN nos es presentado como un lugar en donde encontrar ambas cosas, una suerte de 'historia viva' fortalecida por el paso del tiempo. Desde su fundación, Carranza buscó objetos que ilustraran la historia que la elite dominante había institucionalizado. Al día de hoy, su directivo afirma que 'los objetos aquí expuestos son testimonio de lo que nosotros decimos'. De tal modo, el tipo de 'conocimiento' que encontramos en el MHN es un momento más de la historiografía argentina que, a la manera de los objetos que alberga, es 'conservado' y permanece incólume desde el origen de la institución.

³³ Como ejemplo de esto podemos tomar el 'Retrato de Ulrico Schmidel'. En el rótulo que lo acompaña leemos: *"Retrato de Ulrico Schmidel - Soldado alemán que acompañó a Pedro de Mendoza en la fundación de la ciudad de Buenos Aires. Permaneció en el Rio de la Plata durante 17 años, regresó a Baviera en 1554 - Óleo sobre tela - Autor anónimo"*. A pesar de que el MHN presenta esta información, se nos dice en las visitas guiadas: *"...yo no sé en realidad si es o no Schmidel... pero que el retrato tiene 500 años, los tiene, porque hicimos estudio de los pigmentos..."*. Este caso particular nos muestra la asociación realizada entre un personaje de la historia y un objeto con la antigüedad necesaria para hacer tal asociación. De tal modo, lo que queremos destacar aquí es cómo el discurso -que en este caso destaca la figura de Schmidel- necesita ser ilustrado, convocando para ello a un objeto que sólo por contar con la antigüedad requerida se encuentra habilitado para hacerlo: retrato y personaje han quedado 'identificados' por la mediación del MHN. (Ver Capítulo I).

³⁴ Llegando a este punto del análisis, creímos no sólo conveniente sino también necesario volver a citar lo dicho por el guía con respecto a esta sala, dado que constituye un ejemplo de negación discursiva y, por ende, expositiva.

Invención e identificación: ¿verdadero o falso?

El *acervo* del MHN está constituido tanto por objetos procurados intencionalmente por sus autoridades como por donaciones de particulares; en ambos casos, el punto de partida para su búsqueda comienza en el relato histórico hegemónico. En el primer caso, se trataba de reunir piezas que ‘completaran’ secuencias narrativas ya definidas; para los segundos, sus donaciones cobraban sentido al saber de antemano que en la historia escrita ya se encontraba delineado un espacio que las contenía y esperaba.

Como dijimos anteriormente, la ‘identificación’ conforma un proceso de mediación que asocia un objeto a un segmento del relato histórico, impregnándolo por ello de una ‘potencia’ y una ‘verdad’. El modo en que el MHN presenta este vínculo entre la cosa y el relato es unívoco: así, por ejemplo, el guía nos muestra el sector de la Declaración de la Independencia en 1816 y, al encontrarse allí dos sillones, nos dice: “*ésta es la silla donde se sentó Laprida y esta otra, la silla en donde se sentó Juan José Paso*”. Los visitantes podrían preguntarse, como nosotros lo hacemos ahora, cómo se sabe que ‘exactamente allí’ se sentó cada uno de estos próceres (y también, si allí no se sentó nadie más que ellos); sin embargo, esto no aparece cuestionado en el contexto de las visitas guiadas. ¿Cómo es percibida esta asignación de ‘verdad’? ¿Cómo esta afirmación es aparentemente aceptada, sin ninguna objeción? ¿Cómo se legitima la *autenticidad*?

Para uno de los museólogos del MHN, “*...los museos son lugares puramente simbólicos, y no con valor de ‘historia’ propiamente dicha...*”. Al hablar de la autenticidad de los objetos puso como ejemplo el Cabildo de la Ciudad de Buenos Aires, sosteniendo que si bien había sido completamente reconstruido y actualmente sólo contaba con unos pocos ladrillos originales, el Cabildo “*...es auténtico porque cumple la función de despertar el sentimiento de nación... La gente viene del interior a sacarse fotos con el Cabildo porque es representativo de la patria (...) Si esto funciona así, nadie puede negar la autenticidad del Cabildo... qué le vas a hacer...? funciona así.*”³⁵

Si anteriormente habíamos señalado cómo las alegorías pictóricas resultaban interpretadas a la manera de *testimonios*, aquí se trata de cómo símbolos y significados son convertidos en *datos*: la autenticidad se cumple y existe cuando la función

³⁵ Entrevistas – Mayo y Octubre 2003. Énfasis agregado.

simbólica es efectiva; esto *'funciona así'*, convirtiendo las 'verdades simbólicas' en 'verdades históricas'. No obstante, ¿cómo se produce esta transformación? ¿Por qué habría de producirse de manera tan homogénea y efectiva?. Para este informante *'...se trata de objetos mudos cargados de afectividad... (...) Acá la gente se emociona porque viene a encontrarse con su Billiken...'*³⁶

Es importante recordar aquí que en el transcurso de las visitas guiadas, el relato se apoya fundamentalmente en el carácter narrativo de los cuadros que forman la muestra (ver Capítulo I). Al producirse el *reconocimiento* de los cuadros históricos como las mismas imágenes que ilustran los libros escolares, la identificación con 'lo mismo' es entendida como 'lo propio'; tal idea de *mismidad* es la que garantiza cierta *identificación con e inclusión en la historia*. Los cuadros que contiene la muestra permanente son los mismos que hemos observado una y otra vez en nuestros manuales y nuestras escuelas: la imagen que vemos es idéntica a aquellas que nos fueron presentadas para construir en nosotros la idea de nación. Al mismo tiempo, sabemos que esos mismos cuadros han estado también en los manuales y escuelas de nuestros padres y abuelos... De tal modo, la lectura que hacemos de ellos no sólo está construida por una repetición en nuestro propio pasado, sino también del pasado de otros que hicieron su construcción de la nación argentina con las mismas imágenes: éstas nos llegan como una sumatoria de lecturas idénticas y repetidas.

La continuidad planteada entre el manual, la escuela y el museo³⁷ posibilitaría la aprehensión de la historia como 'una'. Apelando en cada caso a diferentes recursos, la historia que se nos narra es 'la misma' y es representada por 'las mismas' imágenes en un relato lineal y coherente: un pasado en común que nos representa a todos y que, comenzando por 'nuestro Billiken' contribuye a la idea de 'lo argentino'.

En otro nivel de análisis, cabe destacar que estas instancias de identificación y reconocimiento de 'lo mismo' se producen a través de las alegorías, y no de los objetos propiamente dichos; es decir: la identificación surge de compartir una cierta realidad 'significada' como es la alegoría, y no la realidad misma. Esta identificación en el plano de lo alegórico reforzaría el elemento imaginario ya señalado por Benedict Anderson

³⁶ Entrevistas – Mayo 2003 – Énfasis agregado.

³⁷ Esta continuidad en las imágenes es reforzada a través de muchas otras instituciones, tales como organismos de gobierno, medios de comunicación, hospitales, exposiciones, etc..

(1993) que permitiría vivenciar de alguna manera la imagen de ‘comunidad’ y ‘comunidad’.

Inventando un nosotros

Hasta aquí hemos visto los modos en que se hace referencia a los objetos del MHN: *joyas / reliquias / mudos testigos que hablan / neutralidad / carácter sagrado / objetividad*; estas cualidades viabilizan una concepción del objeto como algo vivo y con un significado que le es propio por el cual, como afirmara uno de los museólogos, ‘algunos podrían estar solos, sin ningún tipo de contexto’.

Esta confianza en una fuerza significativa inherente al propio objeto se refleja de manera particular en su rotulación: generalmente, los objetos se encuentran acompañados de ‘reseñas’ que pueden referir a sus cualidades, función, al momento o personaje al cual se los vincula, etc., explicando así el porqué de su exhibición. Sin embargo, muchas veces estas reseñas son sólo títulos: la brevísimas información brindada por el MHN apela a cierto imaginario compartido (o a la creencia en dicho imaginario). Hay una base en común, un *nosotros* que funciona como soporte de lo que se expone; esta base es la que permitiría al MHN suponer que la ‘identificación’ por él previamente realizada ha de cumplirse también en el espectador. Esta suposición contiene también cierto carácter prescriptivo: la información es poca porque ‘debiera’ conocerse el resto y se da por sentado que los visitantes conocen la información que completaría el rótulo. El MHN no necesita explicar quién fue Mariano Moreno, o quién fue San Martín: todos ‘debieran’ saberlo.

Anteriormente nos hemos referido a la producción social del conocimiento como, en nuestro caso, una elaboración sobre los objetos y no como algo ‘a descubrir’ en ellos. Hemos dicho también que la rotulación descansa sobre una base compartida, sobre un *nosotros*; el MHN asume que la historia argentina que él presenta no sólo es por todos *conocida* sino también que se encuentra *incorporada* afectivamente. Como observáramos en el contexto de las visitas guiadas, se apela a lo emocional para producir las instancias más fuertes de reconocimiento (ver Capítulo I).³⁸ Al mismo

³⁸ Esta retórica de la afectividad no sólo se desarrolla durante las visitas guiadas: también se apela a ella en los actos institucionales que, registrados en la revista del MHN, se convierten en material de

tiempo, vimos también cómo los protagonistas de la historia argentina son presentados a la manera de visionarios que, con una imagen siempre definida de 'lo argentino', lucharon por la materialización de esta misma idea.

Nos encontramos de este modo con una vivencia del *nosotros* en el presente que ya existía en el pasado, pasado que nos es presentado con límites indefinidos: la idea del *nosotros* existió *siempre*, 'estuvo ahí', cuando unos pocos hombres valientes le dieron forma y existencia concreta. La 'esencia argentina' es, *existe* y parte de ella puede 'descubrirse' en los objetos del MHN. Esta idea de *nosotros* como algo natural, que siempre ha existido y que sólo necesitaba de unos pocos protagonistas para configurarse, contribuye a borrar toda huella de producción social y, como parte de este sistema de naturalizaciones, los objetos transparentan lo que 'fueron': por eso hay que conservarlos, porque continúan siendo 'lo mismo'.

Como una pieza clave dentro de este sistema, lo que las autoridades del MHN entienden como 'guión histórico-conceptual' fue tratado como un objeto más a conservar, exhibir y custodiar; como los otros, también fue convertido en reliquia.

El ya clásico análisis de Anderson (1985) respecto de las dificultades y paradojas que encierra el concepto de 'nación' propone entender tal concepto como 'una comunidad política imaginada' que, presente en la mente de cada uno de sus miembros, permite vivir la imagen de su comunión. Las 'naciones' serían diferentes unas de otras por el *estilo* con el que fueran imaginadas y tanto *nacionalidad* como *nación* podrían ser entendidas como artefactos culturales de una clase particular.

Proyectando los ideales de la Generación del '80, la historiografía liberal definiría el *estilo* en el que la Argentina debía ser pensada en aquel presente y debía proyectarse hacia el futuro. La creación de un museo histórico en 1889 era una de las tantas actividades del estado encargada de configurar y establecer una imagen de 'nación' desde la cual pensarnos como un *nosotros*; de este modo, el MHN tomaría a su cargo una parte de la organización de estas imágenes de la patria y sus emblemas,

divulgación. Leemos allí: "*Enamorados del país en que vivimos, somos un poco el panadero que ama el pan que amasa diariamente, porque los materiales que trabajamos son nuestros compatriotas, nuestra actividad, nuestras acciones, nuestra producción económica, los sueños de nuestros artistas y de nuestros pensadores. Enraizados en nuestra sociedad y parte misma de su seno, somos y nos sentimos partícipes de la grande obra de la Patria.*" Acto por el cincuentenario de la 'Academia Argentina de la Historia'; palabras de su presidente (actual director del MHN). En: *Museo Histórico Nacional* – Año 2 – Número 2 – Junio 1999, pág. 158. Énfasis agregado.

participando tanto en la construcción de una identidad argentina como así también de su legitimidad emocional. El MHN se erguiría sobre la base de los modelos civilizatorios europeos como una más de las formas culturales particulares de la civilización burguesa que, institucionalizándose y desarrollando determinadas actividades, sería identificada como parte del estado. Al mismo tiempo, se constituía como 'funcional' a las necesidades culturales de éste, ya que valiéndose del 'aura' de los objetos (Benjamin,1987) el estado reforzaba el 'aura de su poder legítimo'.

La formación del estado nacional exigía, en primer término, ligar e identificar 'un estado' a 'un territorio' con una precisa delimitación de sus fronteras, dentro de las cuales desarrollar una ley y una educación comunes. La territorialización definida y circunscripta en donde se concretarían sus actividades contribuiría a 'perfilar' al estado como una entidad autónoma sobre la cual imprimir luego una nación. Tomando en cuenta la distinción señalada por Philip Abrams³⁹ entre 'sistema de estado' e 'idea de estado', podemos incluir al MHN como parte del proyecto cultural totalizador que otorgaría a la 'idea de estado' un imaginario coherente.

Mientras que por una parte la materialización, el alcance y la efectividad de los proyectos institucionales y prácticas políticas del estado eran difíciles de definir, por otro lado se proyectaba una 'idea del estado' que, como construcción ideológica, tornábase más factible y regulable a través de cierto disciplinamiento. El 'poder-hacer' del estado provee los métodos y técnicas desde los cuales operar sobre el mundo material bajo la apariencia de algo inmaterial (Mitchell,1999). Esto es así de tal modo que no debiéramos entender al MHN simplemente como un lugar ilusorio de *reliquias* que, manipuladas desde determinado discurso, pretenden hacernos transparente la historia: junto a otras, la inmaterialidad de la supuesta 'potencia' educativa y mágica de los objetos ha contribuido a materializar una concepción de la historia y del conocimiento, a forjar una 'identidad argentina' estableciendo colectivos de reconocimiento y cohesión, a fijar modelos éticos sobre los cuales se legitimarían o no prácticas concretas, a establecer ideales políticos, a definir ideas tales como libertad, progreso, soberanía, patria, etc.. Todos estos efectos son leídos ahora como 'estructurales' dado que constituyen parte de los datos sobre los cuales pensamos

³⁹ Citado en Mitchell,1999:76.

‘naturalmente’ la historia argentina. Sin embargo, siguiendo lo ya planteado por Stuart Hall (1985), lo que ahora entendemos como datos ‘estructurales’ son resultado de prácticas previas que sedimentaron y devinieron como tales, constituyendo las condiciones actuales sobre las cuales o bien se reproducen, o bien se inscriben prácticas nuevas.

La construcción de un ‘ciudadano argentino’ implicaba crear al mismo tiempo otro sujeto político, un *nosotros*. El MHN tenía la posibilidad de contribuir a este proceso de inscripción cultural, produciendo hegemonicamente sistemas de significados con los cuales representarnos a *nosotros* y a los *otros* a través de determinadas estructuras de reconocimiento. De acuerdo con Hall, el trabajo de la ideología consiste en la fijación de significados que establecen, por selección y combinación, una serie de equivalencias y diferencias que, organizadas alrededor de determinadas categorías, crean estructuras de pensamiento y especulación acerca del mundo, es decir, sistemas de representación. El lenguaje discursivo y expositivo del MHN constituiría una de las manifestaciones materiales de la ideología: en su producción de significados el MHN aproxima no sólo *palabras* sino también *objetos*, estableciendo equivalencias y diferencias entre ellos. La *mismidad* no es inocente: cuando se creó el MHN alrededor de categorías tales como ‘civilización’ y ‘barbarie’ fueron agrupados Sarmiento-Mitre-Roca por un lado, y los caudillos federales, por otro. Este agrupamiento persiste hasta el día de hoy, con un agregado: para que la gente ‘entienda’ quiénes eran los gauchos de Rosas, se les explica en la visita guiada que ‘eran como la gente de Bin Laden’⁴⁰: los ejes que determinan equivalencias y diferencias continúan siendo ‘civilización’ y ‘barbarie’, ampliando ambos conjuntos con la inclusión de Occidente y Oriente.

Interpelados por un discurso, somos nombrados y posicionados por las formas de la ideología, materializadas en el lenguaje. Las formaciones discursivas del MHN asignan lugares dentro de una clasificación organizada alrededor de tales categorías, estableciendo cadenas de sentido y continuidades tales como ‘indígena-barbarie-Bin Laden’, situando al *nosotros* y a la civilización (¿y a los Estados Unidos?) en el extremo opuesto. Gerenciar la coherencia de los discursos expositivos estableciendo estas cadenas de significados y estructuras de reconocimiento representaba una gran

⁴⁰ Visitas guiadas - Año 2003; este comentario también fue narrado por personal del MHN.

posibilidad de intervención en la vida social, y esta administración de la memoria era algo que las élites estaban dispuestas a implementar.

Como señaláramos al comienzo de este capítulo, los museos en general se basaron en el supuesto de que era posible disponer espacialmente el conocimiento; además, el hecho de construir un lugar en el cual las cosas fueran conservadas implicaba proyectar un futuro para el pasado. Para la invención de la Argentina, sin embargo, las élites intentaron proyectar un pasado para nuestro futuro, disponiendo espacialmente su propia ideología.

Capítulo III LA VIDA SOCIAL DE UN SABLE

"The hau (=how) of the gift is the why of the gift"
Marshall Sahlins

Como señaláramos anteriormente, entre los objetos integrantes del acervo del MHN el sable de San Martín ha sido considerado 'la' reliquia por excelencia. Como una extensión de la figura de su dueño, ha quedado ligado al tiempo mítico de la historia, al origen de la nación. Y al igual que sus protagonistas, el sable se encuentra 'vivo', palpitando en la ontología nacional. Las relaciones históricas que sobre él se articularon han configurado conflictivos campos de fuerza donde luchar por su significado, y su tránsito por ellos ha modificado su status originario. Así, del núcleo metafórico inicial e interminable irrumpe una plétora de nuevas metáforas que permiten distinguir, sobre el sable, la producción social de su transformación. La identificación de estas fases es lo que podría llamarse, en términos de Arjun Appadurai (1988), 'la vida social del objeto'.

Dado que este famoso sable cuenta con una 'biografía', hemos decidido analizar su 'vida social' desde dicha construcción. Así, el libro *Historia del sable de San Martín* de Jorge María Ramallo (1995[1963]) es abordado por nosotros como 'sitio etnográfico' a través del cual indagar los recorridos de éste, como caso paradigmático en la sacralización de los objetos-símbolo del tiempo 'primordial' de la historia.

Datos biográficos

Debido al '*extraordinario valor intrínseco que encierra*', en su obra Ramallo expone cronológicamente los sucesos y recorridos de '*la más preciada reliquia histórica expuesta a la veneración de los argentinos*'. En sus propias palabras, '*el protagonista de esta historia es el sable, a través de cuya posesión van surgiendo los distintos acontecimientos que se suscitaron en su torno*'¹.

San Martín adquiere su sable en Londres en 1811, según Ramallo '*intuyendo la magnitud de la colosal empresa que iba a acometer en el nuevo continente, resuelve*

¹ Ramallo, Jorge María – *Historia del sable de San Martín* – Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires, 1995[1963]:9, énfasis agregado.

*munirse de un arma digna de tan trascendental presentimiento*². Llega a Buenos Aires en 1812 acompañado de su sable y, desde ese momento, se transformaría en el ‘mudo testigo’ de una victoria militar paradigmática como San Lorenzo, para luego continuar inseparable junto a su dueño, poco después Jefe del Ejército del Norte, atravesando junto a él los Andes y actuando en batallas tales como Cancha Rayada, Maipú y Chacabuco. Luego de la liberación de Chile en 1818 acompaña al prócer en la independencia del Perú (1821) y también en el encuentro con Simón Bolívar en Guayaquil: *‘De la conferencia sostenida entre ambos libertadores fue mudo e insobornable testigo para la historia el glorioso sable sanmartiniano*³. San Martín parte hacia Europa en febrero de 1824, dejando su sable junto a otros bienes al cuidado de la señora Josefa Ruiz Huidobro en la capital mendocina. Hacia 1829, San Martín regresa a la capital rioplatense y, frente al ofrecimiento de Lavalle del mando del ejército y del gobierno de la provincia de Buenos Aires, contestaría más tarde: *“Mi sable...¡No!... Jamás se desenvainará en guerras civiles”*⁴. Retorna a Europa nuevamente sin su sable, pero sí lo solicita en una carta a su hija y su yerno escrita en París el 5 de diciembre de 1835: *“...lo que sí les encargo que traigan es mi sable corvo, que me ha servido en todas mis campañas de América, y servirá para algún nietecito, si es que lo tengo.”*⁵. Su yerno Mariano Balcarce se lo llevaría en 1837, permaneciendo con él hasta el momento de su muerte.

El 23 de enero de 1844 San Martín redacta su testamento, explicitando en la cláusula tercera el destino del sable: *“...le será entregado al General de la República Argentina, Don Juan Manuel de Rosas, como una prueba de la satisfacción que como argentino he tenido al ver la firmeza con que ha sostenido el honor de la República contra las injustas pretensiones de los extranjeros que trataban de humillarla.”*⁶ Al enterarse de los sucesos de la Vuelta de Obligado escribe en 1846: *“...tentado estuve de mandarle [a Rosas] la espada con que contribuí a defender la independencia americana, por aquel acto de entereza, en el cual, con cuatro cañones, hizo conocer a*

² Ibid.:10. Énfasis agregado.

³ Ibid.:18. Énfasis agregado.

⁴ Citado en Ibaguren, Carlos: *Juan Manuel de Rosas: su vida, su drama, su tiempo* – Anaconda, Buenos Aires, 1933:148, citado en Ramallo, 1995:26. A partir de aquí, las citas extractadas de la obra de Ramallo se indicarán ‘En op.cit.:’

⁵ Museo Histórico Nacional – *San Martín. Su correspondencia, 1823-1850* – 2da.edición, Madrid, 1910:124. (En op.cit.:27).

⁶ Otero, José Pacífico: *Historia del Libertador Don José de San Martín* – Buenos Aires, 1932, T.IV (1822-1850), pp.390-391. (En op.cit.:29).

la escuadra anglo-francesa que, pocos o muchos sin contar los elementos, los argentinos saben siempre defender su independencia.”⁷

Tras la muerte de San Martín, Mariano Balcarce -en su carácter de albacea- escribe a Rosas para comunicarle lo dispuesto en el testamento. El significado de este legado afectó profundamente el escenario político de la época,⁸ ya que la actitud de San Martín implicaba una aprobación directa al gobierno de Rosas, en desmedro de los sectores unitarios.

Durante los últimos años de su vida en Inglaterra, Rosas conserva el sable junto a la copia de la cláusula testamentaria que lo habilitaba como su legítimo dueño. En 1862 redacta su propio testamento, expresando en la cláusula decimooctava: “*A mi primer amigo el señor Don Juan Nepomuceno Terrero, se entregará la espada que me entregó [San Martín] (...) por la firmeza con que sostuve los derechos de mi Patria (...) Muerto mi dicho amigo, pasará a su Esposa la señora Da. Juanita Rábago de Terrero, y por su muerte a cada uno de sus hijos e hija, por escala de mayor edad.*”⁹ Rosas muere en Southampton el 14 de marzo de 1877 y, tanto durante su sepelio como en el recorrido que lo trasladara hasta el cementerio, llevaba sobre su féretro la bandera argentina junto al sable de San Martín. Al respecto escribía Alberdi: “*Ella [Manuelita Rosas] y su familia pueden consolarse con un hecho: mientras se levantan altares a San Martín, su espada está en Southampton, sirviendo de trofeo monumental a la tumba de Rozas, puesta en ella, por las manos mismas del héroe de Chacabuco y Maipú.*”¹⁰

A la muerte de J.N. Terrero el sable pasó a manos de su hijo mayor, Máximo Terrero, por entonces esposo de Manuelita Rosas. Y en 1896, quien fuera director fundador del MHN, Adolfo P. Carranza, se dirige a ella en la carta que se transcribe a continuación:

Buenos Aires, setiembre 5 de 1896

⁷ Quesada, Ernesto: *La época de Rosas* – Buenos Aires, 1898:54. (En op.cit.:30).

⁸ En 1854, Sarmiento escribía desde Chile: “A la hora de su muerte, acordóse que tenía una espada histórica (...) se la dedicó al general Rosas, como defensor de la independencia americana!... No murmuremos de este error de rótulo en la misiva, que en su abono tiene su disculpa en la inexacta apreciación de los hechos y de los hombres que puede traer una ausencia de treinta y seis años del teatro de los acontecimientos, y las debilidades del juicio en el período septuagenario.” (*Obras Completas*, T.III, pág.289. En op.cit.:32). Existen numerosos testimonios de la época en contra de este legado de San Martín; sin embargo, transcribimos aquí únicamente el de Sarmiento por considerarlo representativo del pensamiento político de sus contemporáneos. Es importante destacar que el testamento fue escrito no ‘a la hora de su muerte’, sino seis años antes, contando San Martín con sesenta años de edad.

⁹ Dellepiane, Antonio: *Rosas en el destierro* – Buenos Aires, 1936:163. (En op.cit.:33).

¹⁰ Carta de Alberdi (París, 27 de junio de 1887) citada en: Victorica, Ricardo: *Errores y omisiones de la obra “Bibliografía del General José de San Martín y de la Emancipación Sudamericana”*, Buenos Aires, 1912, pp.26-28. (En op.cit.:36).

Señora Manuela Rozas de Terrero

Distinguida señora:

Durante el largo período de gobierno que ejerció su señor padre en este país, tocó defender y mantener sus derechos e integridad comprometidos por la agresión de dos poderosas naciones europeas. Han pasado los años, se han calmado las pasiones que se agitaban, en aquellos días, y hoy creo poder asegurarle que se ha hecho opinión general, la que fué entonces por algunos resistida, y es que con su actitud salvó el honor de nuestra bandera y protestó bizarramente contra el proceder de la diplomacia extranjera.

Entre las manifestaciones de aplauso que él recibiera por su conducta tan decidida es, sin duda de mayor importancia, la que mereció del ilustre general San Martín, quien para dar más energía á sus declaraciones, **le legó** en su testamento el sable que le había acompañado en toda la guerra de la independencia de la América del Sur.

Y bien, señora, hoy cuando la República Argentina constituida á través de casi un siglo de **dolorosa anarquía**, posee un Establecimiento donde se reúnen y guardan los recuerdos de épocas y hombres que **pertenecen á la historia**, donde se hallan, como se impondrá Vd. por el catálogo adjunto, muchas de las sagradas reliquias del Grande Hombre, me permito **solicitar** de Vd., con destino al "Museo" que dirijo, **aquella espada redentora de un mundo**, para que aquí, en el seno de la patria que le dió el sér, pueda ser contemplada por los que le habitan y sea ella, en todo tiempo, la que les inspire para defender la soberanía nacional como en **la ocasión que originó se la obsequiaran** á su señor padre.

Considero que nada sería más satisfactorio para Vd., señora, que **obtener el agradecimiento** de los ciudadanos y, en este caso, **lo tendrá y sería en bien de la memoria de su señor padre entregar á la patria lo que es de ella**, lo que es el símbolo de su antigua gloria, de su acción benefactora en la guerra de la emancipación americana.

Animado de propósitos patrióticos y persuadido de que **no apelo en vano á un sentimiento que debe palpitar perenne en su corazón, por la tierra de sus amores y de sus descendientes**, vengo á rogar á Vd. haga donación al "Museo Histórico" en nombre de su señor padre, **del sable que recibió** como una prueba de la satisfacción, por la firmeza con que sostuvo el honor de la República, contra las injustas pretensiones de los extranjeros que trataban de humillarla.

A la espera de su contestación para repetir esta misma en mi carácter oficial, tiene el agrado de saludarla con toda consideración.

*Adolfo P. Carranza*¹¹

En respuesta a este pedido, Manuelita Rosas responde:

50 Belsize Park Gardens, London N.W.
Noviembre 26 de 1896

Señor Dr. Dn. Adolfo P. Carranza
Director del Museo Histórico Nacional
Buenos Aires

Apreciable señor:

Oportunamente recibí su fina carta de 5 de septiembre último, la que es para mi esposo, para mí y para nuestros hijos, tan interesante por la justicia que hace Ud. en ella a la actitud heroica con que mi lamentado padre el General Dn. Juan Manuel de

¹¹ En op.cit.:38-39. Énfasis agregado. La misma carta se encuentra citada en Quesada, Ernesto: *Las reliquias de San Martín* – Imprenta Europea de M.A. Rosas – Buenos Aires, 1902, pp.70-72, pero dirigida directamente al Sr. Máximo Terrero, yerno de Rosas.

Rosas durante su gobierno, salvó el honor de nuestra bandera ultrajada por potencias extranjeras que trataban de humillarla.

Por disposición testamentaria de mi padre, el sable que **le fue legado** por el Ilustre capitán General Dn. José de San Martín, valiosísima prenda que con palabras tan gratas me pide Ud. **destine al Museo Histórico Nacional de nuestro país**, hoy pertenece a mi esposo, y como fácilmente lo comprenderá Ud. **mucho le cuesta a él, como a todos nosotros hacer el sacrificio de desprendernos de ella**. Es esta la razón por la demora de mi contestación a su pedido.

Al fin mi esposo, con la entera aprobación mía y de nuestros hijos, se ha decidido en **donar a la “Nación Argentina”** este monumento de gloria para ella, reconociendo que el verdadero hogar del sable del Libertador, **debiera ser en el seno del país** que libertó. Por lo tanto puede Ud. señor Carranza contar con que al recibo del pedido oficial que Ud. ofrece la contestación será el envío del sable.

(...)

Manuela de Rosas de Terrero¹²

Simultáneamente Rodrigo Terrero, hijo menor del matrimonio, escribía a su primo Juan Manuel Ortiz de Rosas (residente en Buenos Aires) para notificarle la decisión tomada por sus padres y transmitirle el modo en que deseaban se llevara a cabo la entrega del precioso objeto: la ‘presentación’ del sable se haría a través de Juan Manuel Ortiz de Rosas en nombre del matrimonio Terrero, quedando sometida a su consideración la decisión de entregarlo directamente al Presidente de la República o a Carranza, o hacerlo de alguna otra manera. Más tarde, Manuelita Rosas enviaría una carta a Carranza informándole que *“...se impondrá Ud. que es nuestro deseo especial que sea Juan Manuel Ortiz de Rosas quien presente la donación, pues en nuestra ausencia y la de nuestros hijos es a él a quien por derecho de cortesía le corresponde recibir y entregar en representación nuestra, el objeto que su abuelo heredó del Ilustre General San Martín”*¹³. También notificaba a Carranza la decisión ya tomada por Juan Manuel Ortiz de Rosas, el cual consideraba más adecuado presentar el sable directamente al Presidente de la Nación.

Ante semejante ofrecimiento, el entonces Presidente José E. Urriburu *“...le manifestó que aceptaba el donativo y que deseaba ser él quien recibiera personalmente el sable, así como también que dispondría por decreto el destino que el Gobierno le daría a la histórica reliquia.”*¹⁴ A partir de aquí, y debido a la voluntad expresa del matrimonio Terrero con respecto al destino del sable, se genera una nueva corriente de correspondencia entre Rodrigo Terrero, Carranza y Juan Manuel Ortiz de Rosas: la reliquia debía conservarse en el MHN, y sólo allí. Además, en una carta dirigida por

¹² En op.cit.:40-41. Énfasis agregado.

¹³ Revista *El Museo Histórico*, T.IV, entrega 1º, pp.47-48. (En op.cit.:47).

Manuelita Rosas a su sobrino Juan Manuel se hacía explícito otro pedido: "...voy a pedirte un favor y es, que **si lo crees del caso, expreses verbalmente nuestro deseo de que la manda testamentaria del General San Martín en que lega el sable a mi padre, tu abuelo, de la que te envió copia, sea puesta en un cuadro y colgada en el sitio donde se coloque el sable.**"¹⁵

Finalmente, el 5 de febrero de 1897 partió de Southampton el "Danube" transportando el esperado sable y llegando al puerto de la ciudad de La Plata el 28 del mismo mes.¹⁶ Ese día, la caja que lo contenía fue trasladada desde el 'Danube' hasta la corbeta 'La Argentina', que la trasladaría finalmente a Buenos Aires. El diario porteño *La Prensa* en su edición del 1º de marzo comentaba el recibimiento de la siguiente manera: "*La ausencia de representación de los gobiernos y la poca publicidad dada al acto, contribuyó a que aquella ceremonia sólo fuera presenciada por unas pocas personas.*"¹⁷ Para su llegada definitiva a Buenos Aires, el Jefe del Estado Mayor nombró una comisión militar encargada del recibimiento, presidida por el Tte.Gral Donato Álvarez. Por intermedio de un decreto promulgado el 3 de marzo, el Presidente Uriburu estableció el destino del sable:

"Art.1º- El sable que usó el general Don José de San Martín en las campañas de la independencia sudamericana, remitido al Presidente de la República por el señor Máximo Terrero y de que se hará entrega el Sr.Juan Ortiz de Rozas, se depositará en el Museo Histórico. // Art.2º- La comisión de Jefes nombrada por el Estado Mayor General del Ejército hará entrega de dicho sable al Director del Museo Histórico."¹⁸

El día 4 de marzo el sable fue depositado por Juan Manuel Ortiz de Rozas en manos de Uriburu, quien luego lo cedería al Tte.Gral. Donato Álvarez -en su carácter de presidente de la Comisión- junto a los documentos pertinentes a la donación, siendo luego trasladados por una comitiva de carruajes hacia el MHN. Una vez allí se labró un acta, la cual se transcribe a continuación:

¹⁴ Ortiz de Rosas, Nicolás: *El sable de San Martín. Cuándo y cómo retornó al país. Referencias y datos para la historia* – La Plata, 1950, pp.12-14. (En op.cit.:44).

¹⁵ "El sable de San Martín", J.C. Corvalán Mendilaharsu – Revista *Histonium*, Buenos Aires, 1948, Año X, Nº 115, pág.832. (En op.cit.:58. Énfasis agregado).

¹⁶ En el lugar del arribo se encuentra actualmente un monolito recordatorio; por otra parte, al cumplirse el primer centenario de la muerte de San Martín, la compañía naviera 'Royal Mail' (quien fuera encargada de transportar el sable a bordo del 'Danube') acompañó los homenajes realizados 'en honor del Libertador'. En op.cit.:59-60.

¹⁷ Diario *La Prensa*, Buenos Aires, 1869-1900, Biblioteca Nacional. Número 30409. (En op.cit.:63)

¹⁸ Revista El Museo Histórico, T.IV, pág.51. (En op.cit.:67).

“En Buenos Aires, a los 4 días del 03 de 1897 en el local del Museo Histórico Nacional, siendo las tres p.m. se apersonaron á su director Adolfo P. Carranza, los señores de la comisión militar nombrada por el superior gobierno, compuesta por Teniente General Donato Alvarez, coroneles Salvador Tula... (...) ...y procedieron á entregarle en nombre del Excmo. señor presidente de la República, una caja, dentro de la que estaba un sable y los documentos que comprueban ser este el que perteneció al libertador José de San Martín y que legado en su testamento al General Juan Manuel de Rosas, **era donado por su familia á la Nación Argentina, para ser depositado en este Establecimiento.**

Recibido por el señor Carranza manifestó que aquél sería colocado y guardado con la dignidad y atención que merece, como que era representativo de la gloriosa guerra de la emancipación americana.

Con lo que terminó el acto, repartiéndose medallas conmemorativas y láminas con el retrato del general San Martín y de su sable de campaña, firmando los señores de la comisión y otros ciudadanos que se hallaban presentes.”¹⁹

La dimensión del acto pareció no acompañar la magnitud del símbolo. Según Ramallo ‘...los comentarios de la prensa sobre esta ceremonia, fueron unánimes en afirmar la frialdad con que se había realizado.’²⁰ Figuras tales como Roca, Pellegrini, Bernardo de Irigoyen, Vicente Fidel López y Mitre (teniendo en cuenta que este último era el responsable de la única biografía de San Martín hasta ese momento) no presenciaron el evento; este hecho fue destacado en los diarios de la época como así también la visible ausencia del Ejército.²¹

Una vez en el MHN, que por aquel entonces ocupaba las instalaciones del actual Jardín Botánico, el sable fue exhibido en su caja original, la cual contenía inscrita en una plancha de bronce la cláusula tercera del testamento de San Martín legando su sable a Rosas. Sin embargo, la forma en que dicha caja fue expuesta hacía imposible su lectura. Estuvo exhibido de la misma manera cuando se lo trasladó en octubre de 1897 al predio definitivo del MHN en Parque Lezama. Y en 1935, fecha en que se reconstruye dentro del museo el dormitorio completo de San Martín donado por su nieta, el sable fue ubicado en una vitrina frente a éste con la inscripción ‘Sable de San

¹⁹ Quesada, Ernesto, op.cit., pág. 74-76.

²⁰ En op.cit.:72.

²¹ Al respecto, en una nota titulada ‘Patriotismo chiquito’ el diario *El Tiempo* escribía: “En el enérgico lenguaje criollo puede decirse que la recepción del sable de San Martín ha sido una porquería... (...) El gobierno, porque lo tiene a mal traer su perpetuo catarro político... (...) ...y el ejército porque... se enfermaron los generales epidémicamente... (...) ...tanto el gobierno como el ejército han dado muestras de una pequeñez inconcebible.”. Por su parte, el diario *La Prensa* manifestaba: “Honda contrariedad y profunda pena causa el retraimiento inequívocamente intencionado de los militares de más alta graduación del ejército y la armada, de la solemne y patriótica ceremonia de ayer, **que era en primer término de ellos.** Ese hecho, cuya gravedad a nadie escapará, da la medida de la intensidad de la crisis.” El periódico *El Día* exponía: “...los poderes públicos se han mostrado casi extraños, **como si en vez de la espada que venció en Chacabuco y Maipo, se hubiera tratado de un objeto cualquiera.**” (En op.cit.: 72-76. Énfasis agregado).

Martín -- Donación de la Sra. Manuela Rosas de Terrero', mientras que la caja original con la cláusula tercera fue conservada en el depósito.

Pasados los años, el sable fue 'robado' del MHN el 12 de agosto de 1963 por un grupo de jóvenes que, como manifestara el guardia al que amenazaran, entraron al museo con el sólo objeto de sustraerlo.²² Por los volantes que arrojaron al retirarse se supo que los jóvenes pertenecían a la Juventud Peronista. Al mismo tiempo, habían dejado dos sobres lacrados, uno de ellos "...dirigido 'al gran pueblo argentino' y en el extremo superior derecho del sobre tiene adherido el escudo del partido del tirano prófugo."²³ Existen diferentes versiones acerca de si el "Comunicado N° 1 de la Juventud Peronista" se hallaba en los volantes arrojados o en el sobre lacrado.

Transcribimos a continuación el texto entero:

"Al gran pueblo argentino, Comunicado N° 1:

Pocas veces como hoy una crisis moral y espiritual ha comprometido más entrañablemente el honor de la patria y la felicidad del pueblo.

En efecto, en pocas coyunturas como en ésta **la soberanía argentina ha sido tan vejada**, la economía nacional más entregada y la justicia social más negada.

Frente a esta realidad angustiada y vejatoria, la elección del 7 de julio, fraudulenta en su proceso y realización, difícilmente pueda dar las soluciones honradas y profundas que la dignidad de la nación exige imperiosamente.

A pesar de ello, los 'beneficiarios del fraude' han prometido reivindicar el honor de la patria y los derechos del pueblo, produciendo los siguientes actos: anular por decreto los infamantes contratos petroleros suscriptos por el gobierno radical del doctor Frondizi, ruptura con el F.M.I., nulidad de los convenios leoninos con SEGBA, levantamiento de la proscripción que pesa sobre la mayoría del pueblo argentino.

Y bien, como con tales hechos, prometidos pública y solemnemente, se devolvería al pueblo su **fe perdida** y a la república su **soberanía enajenada**, la juventud argentina se ve forzada a realizar **un acto heroico para lograr su cumplimiento**.

Pues bien, aquella espada, **la purísima espada del padre de la patria**, aquel sable repujado por la gloria, aquella **síntesis viril generosa de la patria, por milagro de la fe volverá a ser el santo y seña de la liberación nacional**.

Para ello, desde hoy, aquella espada que un día el Libertador, en plena lucidez,²⁴ legara al brigadier general Juan Manuel de Rosas por la satisfacción con que viera la defensa de su patria **frente a las agresiones del imperialismo**, dejó su reposo en el MHN para brillar de nuevo en magno combate por la reconquista de la argentinidad.

Desde hoy, el sable de San Lorenzo y Maipú **quedará custodiado por la juventud argentina, representada por la Juventud Peronista**.

²² Diario *La Prensa*, 13 de agosto de 1963: "...que el propósito de aquéllos era sólo apoderarse del sable de San Martín, por cuanto no tocaron ningún otro objeto depositado en el museo." (En op.cit.:91. Énfasis agregado).

²³ Ibidem.

²⁴ Esta afirmación estaría directamente dirigida a contradecir lo planteado por Sarmiento (ver nota al pie número 8, en este mismo capítulo).

Y juramos que no será arrancado de nuestras manos mientras los responsables directos o indirectos de esta vergüenza que nos circunda no resuelvan anular los contratos petroleros, anular los convenios con los trusts eléctricos, decretar la libertad de todos los presos políticos, gremiales y conintes, y dar al pueblo libertad para expresar su pensamiento y ejercer su voluntad al amparo estricto de la ley y lejos de decretos delictivos y comunicados de mentiras, que han constituido la más fabulosa y descarada estafa uniformada de que se haya hecho objeto al pueblo de la república en toda su historia.

El pueblo argentino no debe albergar ninguna preocupación: el corvo de San Martín será cuidado como si fuera el corazón de nuestras madres; Dios quiera que pronto podamos reintegrarlo a su merecido descanso. Dios quiera iluminar a los gobernantes.

Juventud Peronista.”

A los pocos días se cumplía un nuevo aniversario del fallecimiento de San Martín, y se aprovechó esta oportunidad para reunir a las autoridades nacionales en un acto llevado a cabo en el MHN, con el objeto de repudiar públicamente el acontecimiento. El 18 de agosto de 1963, la edición de *La Nación* transcribía el discurso que pronunciara en aquella ocasión el presidente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Dr. Jorge A. Mitre, quien expresaba:

“...la espada de San Martín era su símbolo [de la libertad], pero al ser afrontada por **manos de proclives a las dictaduras**, vuelve a ser la guía y el lábaro de una cruzada espiritual, necesaria para la redención de los resabios de décadas de opresión. (...) **Desde este santuario** y desde este momento, nos abocamos a un compromiso de reparación constructiva; combatiremos desde cualquier posición cuanto signifique contrariar -por hechos positivos o indiferencia negativa- la trayectoria crociana **hacia la libertad revelada en los museos históricos nacionales y señalada, en alto, por el Santo de la Espada, patrono de esta casa.**”²⁵

También con motivo del 113° aniversario, la Juventud Peronista lanzaba a la prensa su “Comunicado N° 2”, del cual transcribimos algunos párrafos:

“...la *Juventud Peronista*, custodio del glorioso sable libertador hasta que la **Soberanía mancillada y la Justicia Social olvidada**, vuelvan a tener vigencia en la *República Argentina*, quiere volver a señalar los motivos por los que **el intrépido Sable de la Soberanía dejó su santuario para convertirse en bandera inmaculada de la lucha por la Liberación nacional.**”²⁶

Son citados los mismos pedidos que se hicieran en el “Comunicado N° 1”, a los cuales se agregan otros ‘no menos justos’:

“- Devolución al Pueblo para que guarde cristiana sepultura del cadáver de *Eva Perón*;

²⁵ En op.cit.:95.

²⁶ En op.cit.:96. Subrayado en cursiva en el original; énfasis agregado.

- Retorno a la Patria de su líder, *General Perón*;
- Castigo para los militares que, manchando el uniforme y la memoria del Gran Capitán, ordenaron y ejecutaron los fusilamientos de argentinos por argentinos, el 9 de junio de 1956;
- Castigo para los esbirros que secuestraron y asesinaron a Felipe Vallese, Medina, Bevilacqua, Mendoza y tantos otros.

Estos actos de justicia no los esperamos ni los exigimos. Estos actos de justicia constituyen un compromiso de honor para el *Movimiento Peronista*, que sabrá ejecutarlos.

Por eso, rechazamos las acusaciones e insultos de la prensa amarilla al servicio del imperialismo petrolero y la oligarquía vacuna, **cuando afirma que hemos pretendido convertir el corvo del libertador en símbolo de un determinado sector político.** *El sable del Padre de la Patria está brillando como siempre brilló y como siempre brillará, ayer, al frente de los granaderos de la Independencia, en las manos del Restaurador frente a las pretensiones de los invasores de mancillar la Patria. Hoy, nuevamente al frente de la lucha contra la mentira, la infamia, la entrega y la miseria que los cipayos se niegan a desterrar, porque detrás de toda esta corrupción están todos sus privilegios.*

Pueblo de la Patria:

Una vez más, afirmamos que **la espada de la Libertad, está en buenas manos**, guardada y custodiada por la Juventud Argentina representada por la Juventud Peronista, y en este 113º Aniversario del paso a la inmortalidad del Gran Capitán de América, **cuyos ideales queremos reafirmar.**

Sólo esperamos el juicio de Dios, el Pueblo y la Historia.

*Juventud Peronista.*²⁷

El 29 de agosto, un día después de la súbita recuperación del sable, el diario *La Nación* relataba los hechos de esta manera:

“Quien hizo efectiva la restitución del arma fue el ex capitán Adolfo César Phillippeaux, de conocida trayectoria, y que **fue separado de las filas del ejército por su participación en la intentona revolucionaria del 9 de junio de 1956**, se había comunicado ya con el coronel Sánchez de Bustamante para manifestar que se había enterado del lugar donde se hallaba el corvo de San Martín y que había resuelto rescatarlo y devolverlo. (...) **‘Me sentía obligado -dijo- al conocer el lugar donde se hallaba el sable, a actuar inmediatamente para lograr su devolución. He sido oficial del ejército y, aunque no revisto ahora en la institución, estoy ligado moralmente a ella’** (...) En seguida, el coronel Sánchez de Bustamante, comunicó la novedad al comandante de la guarnición, general Alejandro Lanusse (...) Pasado mediodía se efectuó la entrevista con el comandante en jefe del Ejército, general Juan Carlos Onganía, y la reliquia... (...) ...fue depositada transitoriamente en el despacho del secretario de Guerra. (...) El arma será trasladada hoy al Regimiento de Granaderos a Caballo (...)”²⁸

El mismo día, el vespertino *La Razón* transmitía los detalles del traslado:

“ (...) Detenido el vehículo frente a los portales... (...) ...depositaron el sable en un cofre de cristal que se hallaba en un carrier sobre una bandera argentina. En ese momento una corneta ejecutó un toque de atención. (...) ...el vehículo... (...) ...inició una lenta marcha por la calle interna Sargento Cabral, entre una doble fila de

²⁷ En op.cit.:96-97. Subrayado en cursiva en el original; énfasis agregado.

²⁸ Diario *La Nación*, 29 de agosto de 1963. (En op.cit.:99. Énfasis agregado).

granaderos, en tanto se escuchaban los acordes de la marcha de San Lorenzo. (...) El coronel Soloaga expresó: '(...) Por primera vez va a ser custodiado por los granaderos... (...) Este legado, símbolo de la virtud sanmartiniana, **será ejemplo y estímulo para los oficiales de este regimiento.**' (...) Finalmente, el general Ernesto Florit manifestó: 'El Instituto Nacional Sanmartiniano tiene plena confianza en que el sable corvo tendrá la custodia que se merece como merecen todas las reliquias sanmartinianas, que **no pueden estar al alcance de cualquier atrevido que las profane.**'²⁹

Mientras el sable se encontraba en 'custodia temporaria' por los granaderos, la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos dirigía una nota al secretario de Guerra Gral. Ignacio Ávalos, apelando a lo dispuesto en la ley 12665³⁰ y solicitando la restitución inmediata del sable al MHN, expresada de la siguiente forma:

" (...) El público [que acude al MHN]... (...) ...ha aumentado considerablemente en los últimos días, llegando el domingo último a más de cinco mil personas.

No creemos del caso, señor secretario, fundamentar entretanto el **derecho de posesión del MHN a tan preciada reliquia**, bajo el punto de vista legal y de otros aspectos no menos respetables... (...) **La donación fue así hecha a 'la Nación Argentina'**, según las expresiones de la donante [Manuelita Rosas] '**para que en el MHN reciba la veneración de todos los argentinos**'. Se trata pues, aunque se exprese en las formas más gentiles, de **una donación con cargo, que ni el Congreso tiene facultades para modificar.** Y esta Comisión Nacional... (...) ...solicita a V.E. la fijación de la fecha de **la devolución al MHN de la reliquia sustraída.** (...) "³¹

El pedido fue reconocido y por disposición del juez federal, Dr. Luis María Rodríguez, el sable retornó al MHN. El diario *La Prensa* señalaba al respecto:

"Ahora se sabe ya que el asunto finaliza por una decisión de la justicia que pone término a un largo e innecesario trámite, pues el sable, una vez recuperado, debió ser restituido al sitio donde fuera robado."³²

Finalmente, el 17 de agosto de 1964 -poco más de un año luego de su sustracción- fue restituido el sable al MHN, en medio de una solemne ceremonia. Colocada sobre la montura de un caballo blanco conducido por un granadero a pie, fue escoltado hasta el edificio de la calle Defensa 1600; allí fue tomado y envuelto en una bandera argentina por el segundo jefe del Regimiento, Tte.Cnel. Muschietti, quien pronunció un discurso acerca de la custodia transitoria llevada a cabo por los granaderos:

²⁹ Diario *La Razón*, 29 de agosto de 1963. (En op.cit.:104. Énfasis agregado).

³⁰ En esta ley, a través de la cual el 6 de agosto de 1940 se creaba la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, se confería a dicha Comisión la custodia y conservación de los bienes históricos y artísticos propiedad de la Nación.

³¹ Publicada por el diario *La Nación*, 6 de septiembre de 1963. (En op.cit.:108. Énfasis agregado).

“(…) Para esto nadie podía ostentar mayores ni mejores títulos que **la unidad creada y comandada por el Libertador...** (….) ...unidad de la que ha podido decirse que constituye ‘**la más alta personificación de la gloria militar en América.**’ (….) La espada o el sable han sido, a través del tiempo, **símbolos de la jerarquía y el mando militar...**”³³

Por su parte el entonces director del MHN, ex-capitán de navío Humberto Burzio, expresaba:

“Vuelve de la reverente custodia del Regimiento de Granaderos a Caballo y por la augusta mano de la Justicia **al recinto que atesora** los recuerdos de su epopeya y la de sus compañeros de sacrificios y glorias. (...) **Un halo marcial lo envuelve, y su brillo trasluce pensamientos del Libertador, surgidos ante su presencia, en diversas etapas de su vida.** (...) [San Martín] decía: ‘Suponiendo que las armas me hubieran sido favorables en la guerra civil, yo habría tenido que llorar la victoria con los mismos vencidos. No, el general San Martín jamás derramará la sangre de sus compatriotas y **sólo desenvainará la espada contra los enemigos de la independencia de Sud América. Mi sable jamás se sacará de la vaina por opiniones políticas**’ dijera en una ocasión, y en otra proclamara ante la cruz de su empuñadura: ‘Porque no quiero que la gloria de mi espada pese sobre la libertad de mi patria, prefiero irme del país.’ Conceptos de tan elevada moral cívica y castrense, que **antes de abdicarlos eligió la muerte en el destierro, envainando el acero** en un acto de abnegado renunciamiento del que pocos ejemplos muestra la historia universal... (….)”³⁴

Sin embargo, el sable no permanecería allí demasiado tiempo. El 19 de agosto del año siguiente, un grupo de jóvenes armados se presentó en el local del MHN en pleno funcionamiento, llevándose el sable y desapareciendo en medio de un confuso tiroteo del que nadie resultó herido. El diario vespertino *Crónica* contaba con una versión de lo acontecido:

“(…) ...el **grupo extremista** autor del asalto y robo se propondría **sacar del país el sable corvo del Libertador, vía Montevideo, llevándolo a Cuba, como una prenda de adhesión al régimen imperante en ese país.**”³⁵

Por su parte, el presidente de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, Dr. Jorge A. Mitre, organizó ese mismo día un ‘acto de desagravio al Libertador’ en el MHN, y expresaba:

“En momentos en que el país vive en convivencia pacífica y democrática y la ciudadanía cuida la libertad como enseña, **manos proclives a las dictaduras** han

³² Diario *La Prensa*, 5 de agosto de 1964 (En op.cit.:110).

³³ Diario *La Nación*, 18 de agosto de 1964 (En op.cit.:115. Énfasis agregado).

³⁴ Ibidem.

³⁵ Diario *Crónica*, 20 de agosto de 1965. (En op.cit.:118. Énfasis agregado).

vuelto, por segunda vez, a profanar el ámbito donde el pueblo concurre a venerar las reliquias sanmartinianas. (...)"³⁶

El diario *La Nación* se refería al hecho de la siguiente manera:

"Resulta evidente el móvil político-social del hecho, perpetrado por elementos de un **comando juvenil extremista**. En ese sentido, el rastreo policial entre los **múltiples elementos extremistas de tendencia peronista, peronista-nacionalista y de actuación pro-castrista** se ramifica en diversos medios, y se extiende al interior.(...)"³⁷

Al mismo tiempo, la Academia Nacional de la Historia declaraba:

"Frente a una nueva sustracción del sable corvo del General San Martín, depositado en el MHN, legítimo custodio de nuestros símbolos patrios, manifiesta públicamente su repudio ante la irreverencia cometida contra **la más pura reliquia del pasado común** de todos los argentinos. **Ni las pasiones ni las ideologías políticas** confieren autoridad para mancillar el glorioso sable del Libertador, que **por su naturaleza constituye un símbolo de la unión nacional.**"³⁸

El 4 de junio de 1966 el sable reapareció en una casa ubicada en el partido de La Matanza, después de diez meses de una investigación silenciosa que jamás sería dada a conocer públicamente, llevada a cabo por el Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE); según éste, el sable se encontraba custodiado por miembros de la Juventud Peronista. El diario *La Razón* informaba que el Comandante en Jefe del Ejército, Gral.Pistarini, había hecho entrega del sable al Cnel. De Elía, Jefe de Granaderos, el cual manifestó al recibirlo: "*Mi general, espero que el sable del Gran Capitán no salga nunca más del Regimiento de Granaderos a Caballo*"³⁹ Y en la misma nota se agregaba: "*Pese a que no se dio información oficial, trascendió que el histórico recuerdo quedaría definitivamente bajo la custodia del Regimiento de Granaderos a Caballo. Así lo habrían determinado las más altas jerarquías militares.*"⁴⁰

Hasta el 15 de junio de 1967 el sable permaneció en el patio del Regimiento, en una vitrina custodiada por granaderos. A partir de esa fecha, fue colocado en otra vitrina, esta vez de máxima seguridad, empotrada en una de las paredes del salón principal del cuartel de Palermo: dicha vitrina fue *bendecida* por el capellán del

³⁶ En op.cit.:118-119.

³⁷ Diario *La Nación*, 28 de agosto de 1965. (En op.cit.:120. Énfasis agregado).

³⁸ En op.cit.:120-121. Énfasis agregado.

³⁹ Diario *La Razón*, 4 de junio de 1966. (En op.cit.:123. Énfasis agregado).

⁴⁰ Ibidem.

Regimiento, el canónigo José Mosé. En la placa que la acompaña se leía: “Sable Corvo del Libertador General José de San Martín. Templete blindado de seguridad.”

En su edición del 26 de junio de 1967, el diario *La Prensa* refería el hecho de la siguiente manera:

“El emplazamiento del templete **permite suponer que es definitiva** la ubicación del sable en el lugar indicado y que de este modo terminarán las andanzas del preciado recuerdo histórico...(…) A la impresión que produjeron los robos de la reliquia histórica debe añadirse **la extrañeza provocada por la nebulosa que sigue cubriendo a los medios y procedimientos que dieron por resultado la recuperación del arma**, así como el hecho, que parece consumado, de **que aquélla haya cambiado de poseedor sin que se conozca ninguna razón para privar de su custodia al MHN.**”⁴¹

Sin embargo, el MHN conservaba la esperanza de volver a albergar en su local la disputada pieza. El 17 de agosto de 1967, al cumplirse el 117º aniversario del fallecimiento del Gral. San Martín, se procedió a inaugurar un cofre de cristal inviolable destinado a proteger el sable a su retorno. Aunque éste no estaba allí, en su reemplazo se encontraba el siguiente texto:

“El MHN es el **depositario legal e histórico de la reliquia.**

Por voluntad de sus donantes, señor Máximo Terrero, de su esposa, señora doña Manuela Rosas de Terrero e hijos, manifestada en carta de fecha 1º de febrero de 1897, en la que expresaban su anhelo de que fuera depositado en el MHN.

Por decreto del Poder Ejecutivo Nacional suscripto por el Presidente de la República, doctor José E. Uriburu, de fecha 3 de marzo de 1897 aceptando la donación con ese destino.

Por su entrega al Museo cumpliendo dicho decreto, por una comisión de altos jefes militares presidida por el teniente general don Donato Álvarez.

Por resolución judicial del juzgado federal de fecha 30 de julio de 1964.

Por ser el Libertador San Martín su Patrono, de acuerdo con la resolución de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, de 6 de agosto de 1940.

Por ser patrimonio del pueblo argentino.

No se exhibe por encontrarse temporariamente en el Regimiento de Granaderos a Caballo.”⁴²

Finalmente, las sospechas declaradas anteriormente por el diario *La Prensa* tomaron forma definitiva: por decreto 8756 del Poder Ejecutivo Nacional (PEN), firmado por el entonces presidente Juan Carlos Onganía con fecha 11 de noviembre de 1967, el sable quedaría definitivamente en poder del Regimiento de Granaderos a

⁴¹ Diario *La Prensa*, 26 de junio de 1967. (En op.cit.:124. Énfasis agregado).

⁴² Diario *La Prensa*, 12 de agosto de 1967. (En op.cit.:125. Énfasis agregado).

Caballo (RGC), “...por ser la unidad que creara y la que más íntimamente *está ligada en el sentir popular a su vida gloriosa.*”⁴³

La medida desató, en primer lugar, la renuncia del ex-capitán de navío Humberto Burzio, director del MHN, alegando que “...*el cambio de custodia del sable corvo del Libertador lesiona principios legales e históricos que hacen a su posesión indiscutible por el MHN.*”⁴⁴. Por otra parte, los medios no permanecían indiferentes: en su edición del 29 de noviembre, *La Prensa* manifestaba:

“(...) Aunque no lo dice el decreto, debe entenderse que la decisión responde a una medida de seguridad, ya que por dos veces en poco tiempo el sable fue robado del Museo de Parque Lezama y existiría el temor de que el hecho volviera a repetirse. El **argumento implícito carece, sin embargo, de toda fuerza**, porque corresponde pensar que **nada impide que se adopten medidas de vigilancia más eficaces** que hagan imposible un nuevo robo.(...)”⁴⁵ La decisión del PEN vuelve a dar actualidad al tema, pero **no esclarece los múltiples interrogantes que en varias oportunidades se ha planteado la opinión pública**. ¿Quiénes fueron los ladrones? ¿Qué buscaban con el robo? ¿Cómo se recuperó la reliquia en las dos oportunidades? ¿Por qué no se dieron las lógicas explicaciones del caso? ¿Por qué no se sancionó a los culpables? No se puede predecir si tales interrogantes serán contestados alguna vez. **El misterio que ha rodeado los acontecimientos sigue, pues, tan impenetrable como antes.**”⁴⁶

Al mismo tiempo, el decreto abrió el lugar para el debate entre el RGC y el Instituto Nacional Sanmartiniano (INS), acerca de cuál institución contaba con mayor derecho sobre el sable por ser ‘más representativa’ de San Martín: un decreto anterior del PEN, el 26735/50, había establecido que la función del INS era “...*la guarda y exhibición de todos los enseres de pertenencia del general San Martín y de los objetos notables de su familia.*”⁴⁷ razón por la cual el INS se declaraba con legítimo derecho a exigir que el sable se conservara en su local. Al debate se sumó la voz del ahora ex-director del MHN, Humberto Burzio, quien alegaba que “...*la transferencia de cualquiera de los elementos constitutivos de su patrimonio [del MHN] es una mutilación del mismo o una disminución...*(...) **La mutilación o disminución existe para el Museo Histórico por su carácter de Nacional** (...)”⁴⁸

⁴³ Boletín Oficial - Decreto 8756/67 - 11 de noviembre de 1967.

⁴⁴ Diario *La Prensa*, 28 de noviembre de 1967. (En op.cit.:126. Énfasis agregado).

⁴⁵ En su renuncia, el director Burzio había declarado, entre otras cosas: “*En la tarde del día del segundo robo no existió vigilancia policial en el interior ni exterior del museo. Destaco, sin abrir juicio, que en la mañana si la había habido*” (En op.cit.:148).

⁴⁶ Diario *La Prensa*, 29 de agosto de 1967. (En op.cit.:126. Énfasis agregado).

⁴⁷ El 18 de noviembre de 1950, por decreto del PEN, se había creado -como dependencia del INS- el Museo Nacional Sanmartiniano, señalando para éste los objetivos citados.

⁴⁸ Diario *La Nación*, 30 de noviembre de 1967. En cuanto a la división del patrimonio del MHN, argumentada por las instituciones vinculadas a una figura histórica en particular (como fuera el caso del

Tras la renuncia de Burzio, el 6 de febrero de 1968 se designó un nuevo director para el MHN, quedando a cargo del Dr. Julio César Gancedo.

El 4 de marzo de 1997, el MHN realizó un acto conmemorativo con motivo del ‘Centenario de la llegada al país del sable corvo del General San Martín’; ese mismo día, el RGC entregaba al actual director del MHN una réplica del sable. En tal oportunidad, sus palabras fueron las siguientes:

“La Patria es **un sentimiento intangible** que nos da una idea de pertenencia, una identidad, una solidaridad y un sentimiento afectivo con los elementos de su vida común. (...) ...hay momentos en que nos detenemos para recordar a los **grandes hombres que orientaron la vida común** y de todos ellos surge nítida la personalidad del general San Martín.

Celebramos hoy el centenario de la llegada a tierra americana del sable corvo que dio la libertad a medio continente. Nada más conmovedor para un pueblo que recordar este hecho que **nos une como argentinos aún de distintos partidos, ideologías y procedencias**. El sable corvo de San Martín es la **imagen tangible de nuestra libertad**, de nuestra independencia y de **nuestra identidad como pueblo**.

(...)

Un museo de historia permite un diálogo intemporal y rico en sugerencias entre un objeto y su interlocutor. **Cada cosa tiene el agregado de siglos**, el testimonio de un mundo que existía antes que el interlocutor, una experiencia verdadera que nos habla desde un tiempo pasado.

(...)

Todos los objetos desean volver, todos, menos uno. (...) ...creemos que el sable de San Martín, del que **el Museo es el destinatario**, debe ser conservado con la veneración y custodia que merece, **por los hijos del Libertador**, que fueron **sus queridos granaderos**. **Sus hijos deben seguir guardando la reliquia de su padre**.

El MHN no acepta réplicas, salvo para ornamentación y ambientación escenográfica del guión histórico. **Sin embargo, el Museo va a recibir una réplica del sable** que ubicará en lugar de privilegio ante la vista de millares de admiradores y ciudadanos que nos visiten, del país y del extranjero, y **lo tomaremos como si fuera el mismo** que empuñara aquel austero y talentoso hombre de armas que solamente lo usó para nobles propósitos... (...)

Será la única réplica que para nosotros tenga carácter de legítimo... (...)⁴⁹

Al texto que acabamos de transcribir parcialmente le sigue una poesía escrita por el director bajo el nombre de “*Invocación*”, para luego cerrar su discurso con las siguientes palabras:

“Por eso **¡padre nuestro!** que el sable que usaste para libertar pueblos sea hoy **prenda de unión entre los argentinos**. Y cuando este **tesorero de las glorias**

INS), el ex-director Burzio comentaba: “*Resultado de esta política sería tener muchas patrias chicas que hablen de una historia fragmentada, pero no la grande, la nacional, como la soñaron nuestros próceres.*” (En op.cit.:146. Énfasis agregado).

⁴⁹ *Museo Histórico Nacional - Segunda Época, Año 1, N° 1, Junio 1998, pp.85-88. Énfasis agregado.*

argentinas que hoy te invoca haya desaparecido de la tierra, siga aún brillando por siglos tu nombre y fulgure la espada que acompañó tu gloria. ¡Que así sea!”⁵⁰

Hasta el presente, el RGC continúa cumpliendo con lo decretado por el dictador Onganía bajo el número 8756/67.

El sable nos recibe

Al llamar por teléfono al RGC para saber el horario de exposición del sable nos informan que, por constituir una dependencia militar, no existe un horario de exhibición al público y debíamos concertar ‘una visita’. Así lo hicimos y el día del encuentro fuimos conducidos desde el portón de entrada -previa presentación del documento- a través de una interminable escalera de piedra, hasta el edificio. Una vez dentro, nos sentimos en un palacio. El hall central se encuentra iluminado naturalmente por la luz que se filtra a través de un enorme vitreaux. Nos rodean escaleras de mármol y columnas; todo brilla, todo se cubre de una elegancia empalagosa.

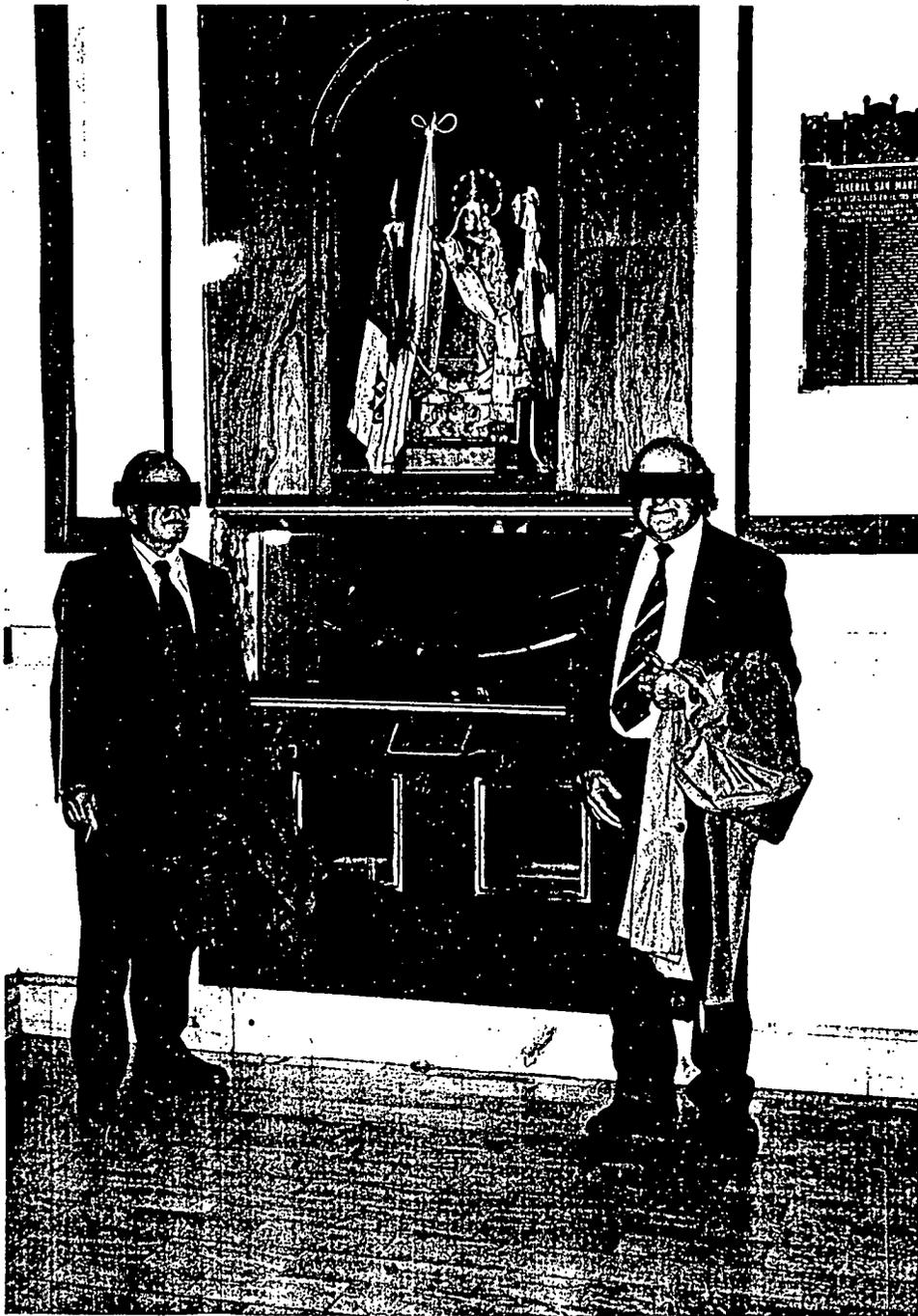
Mientras nuestros ojos recorren el hall, el granadero que nos acompañara nos señala, a nuestra izquierda, el lugar del sable. En realidad, lo primero que distinguimos es la imagen de la Virgen del Carmen de Cuyo, ‘patrona’ del Ejército de los Andes. Ella se encuentra dentro de una vitrina de aproximadamente 90x40 cm. empotrada en la pared: tiene colocada la banda argentina y está acompañada por las banderas argentina, chilena y peruana. Por encima de la vitrina leemos:

“Nuestra Señora del Carmen de Cuyo. Proclamada por el General San Martín Patrona y Generala del Ejército de los Andes el 5 de enero de 1817. Coronada por decreto de S.S. Pío X el 6 de septiembre de 1911” A continuación se agrega: “La decidida protección que ha prestado al Ejército de los Andes su patrona y generala nuestra Madre y Señora del Carmen son demasiado visibles’ (del General José de San Martín – Agosto 12, 1816)”

Por debajo de la Virgen, el ‘templete blindado de seguridad’ citado en este capítulo, donde se exhibe el sable junto a su vaina. Al pie de esta vitrina, una placa de bronce destaca la famosa *cláusula tercera*.

Más abajo todavía, dos vitrinas pequeñas con un cofre cada una. Al acercarnos, podemos leer en una de ellas

⁵⁰ Ibidem.



Exhibición del sable corvo de San Martín - Fotografía cedida por gentileza del Regimiento de Granaderos a Caballo "Gral. José de San Martín"

“El gobierno de Santa Fe al Regimiento de Granaderos a Caballo – 1967 – San Lorenzo, su página mejor!!!”.

En la otra, el texto que sigue:

“El gobierno de la provincia de Corrientes al Regimiento de Granaderos a Caballo José de San Martín – Yapeyú – Corrientes – 14/08/1967 – Tierra de la casa natal”.

El granadero nos explica que allí se guarda *tierra* de San Lorenzo y de Yapeyú, respectivamente. La composición en su conjunto es lo más parecido a cualquier altar de iglesia. Sólo que aquí, en lugar del sagrario que contiene el ‘Cuerpo de Cristo, Redentor de la humanidad’ se encuentra, vivo y palpitante, el sable de San Martín o, como expresara Carranza en su momento, ‘aquella espada redentora de un mundo’.

Los recorridos sociales de un sable

Personas, acontecimientos, ciudades y fechas: *un sable* se convierte en el hilo conductor que permite vincular estos escenarios a través de su ‘historia de vida’. Un simple objeto sobre el cual se volcaron intereses diversos adquiriendo, en cada punto de su recorrido, atribuciones que incrementaban su valor y significación. Un arma que acompañó a un militar en sus batallas es considerada ‘la joya más preciada’ del MHN, y no sólo se convierte en una ‘joya’ sino también en símbolo de la independencia y soberanía argentinas y de la emancipación americana. Un sable sagrado como su dueño que, desde el año 1950 hasta hoy, es ‘patrono’ del MHN.

Un objeto que *perteneció* a San Martín, *estuvo* con él, lo *acompañó*: esta relación de contigüidad es el punto de partida de su valor, ya que el objeto se encuentra impregnado por las cualidades, virtudes y significados atribuidos a su dueño. Como señalara Emile Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa*, las ‘partes’ del ser sagrado poseen la capacidad de evocar los mismos sentimientos que éste, como ‘un todo’, rememora. De manera tal, el ser sagrado podría subdividirse innumerables veces permaneciendo idéntico a sí mismo en cada una de sus partes; “*un simple fragmento de la bandera representa a la patria del mismo modo que la propia bandera: por lo mismo, es sagrado con título y grado idénticos.*” (1968:215). De este modo, el lazo

metonímico permite interpretar la parte por el todo: si San Martín es símbolo de libertad, independencia y soberanía, su sable también lo es, adquiriendo el valor social de su dueño y convirtiéndose, como éste, en objeto de actitud ritual permanente.

Sin embargo, el enorme *valor social* adquirido originariamente desde lo que podría entenderse como ‘una simple relación de contigüidad’ se encuentra incrementado por cada una de las circunstancias en donde se pusieron en juego el *uso* y el *significado* de dicho valor. Comenzando por el propio San Martín, él mismo consideraba a su sable como un objeto valioso: sabiéndose trascendental -y asumiendo que sus objetos también lo eran- entrega su sable como una demostración de gratitud hacia quien, como él, había defendido la *soberanía* de su país, reconociendo de este modo la gestión de Rosas y otorgándoselo como ‘prueba de su satisfacción’. San Martín *había conservado* su sable y éste formaba parte de *su patrimonio*, distribuyéndolo en su testamento: un documento que expresaba *su voluntad* y que señalaba un lugar y una asignación determinada para todas sus pertenencias al pasar a la inmortalidad con la que contaba de antemano.⁵¹

Una vez en poder de Rosas, la *reliquia* formó parte de su patrimonio y nuevamente fue transmitida a través de su testamento a su ‘primer amigo’, es decir, al más valorado. A pesar de no haber contado jamás con el prestigio de San Martín y ser una de las figuras más conflictivas de la historia argentina hasta el día de hoy, Rosas constituye sin duda uno de los ‘protagonistas’ de dicha historia y, más allá de cualquier posicionamiento ideológico, su importancia puede establecerse por el solo hecho de haber ocupado ese lugar. Y es desde allí desde donde debemos interpretar el *valor agregado* que va adicionándose al objeto: *perteneció temporariamente* a Rosas, *estuvo con él, formó parte* de su patrimonio y, lo más importante, *fue recibido* por éste en calidad de ‘trofeo’ como recompensa a su accionar político-diplomático por parte de un jefe militar tan importante como él.⁵² La relación de contigüidad es, en este caso,

⁵¹ Al igual que otros próceres tales como Mitre, Urquiza o Sarmiento, San Martín ‘sabía’ acerca de la magnitud histórica de su persona y, durante los últimos años de su vida, se dedicó con especial interés a reunir tanto sus objetos como su correspondencia; por ello nuestra afirmación de ‘saberse trascendental’. En su prólogo a la *Historia de San Martín*, Bartolomé Mitre escribía: “Una de las más ricas fuentes de información auténtica (...) ...ha sido el archivo del mismo General San Martín [donado por su nieta] ...Al confiarme esos papeles esta distinguida señora, me decía que dejaba a mi discernimiento decidir los que fuesen de verdadera utilidad y los que debieran destruirse. Felizmente, entre ellos no hay papeles que deban ser destruidos habiendo sin duda tenido su primitivo poseedor la generosidad de hacerlo él mismo (...) conservando únicamente los que pudiesen ser útiles a la historia...” En: Giunta, Rodolfo - “El fondo documental General José de San Martín del Museo Mitre” – *La Gaceta del Museo Histórico Nacional* – Año 1- Numero 1 – 2001. Énfasis agregado.

⁵² Las opiniones de San Martín hacia Rosas y viceversa, pueden rastrearse a través de su correspondencia, conservada en el Archivo General de la Nación. Al respecto, véase también Dellepiane, Antonio: *El testamento de Rosas. La hija del dictador. Algunos documentos significativos* – Oberón, Buenos Aires,

bilateral y puede ser entendida como una relación recíproca de causa-efecto: la importancia del sable y el motivo de su donación aumentan la importancia de su portador. A su vez, Rosas incrementa el valor del sable por el solo hecho de recibirlo y conservarlo. Su yerno y su hija lo reciben indirectamente por disposición testamentaria y nuevamente es conservado como parte de un patrimonio.

Como hemos visto a lo largo de la biografía del sable, los intentos por 'separarlo' de la figura de Rosas estarían evidenciando el poder de estos lazos metonímicos. El hecho de intentar quebrar o eclipsar una relación de contigüidad implica necesariamente que tal relación 'hace algo', es decir: su negación pondría de manifiesto la eficacia metonímica. Por ser una operación simbólica capaz de crear metáforas que 'nunca terminan' al juntar aquello que se encontraba separado, se trataba de anular dichos lazos para impedir la *inmediata* producción simbólica y su consecuente ambigüedad.

Hasta aquí, el tránsito del sable se ha realizado *entre personas* y su significado pareciera ser unívoco: el sable había actuado en defensa de la independencia y la soberanía, y fue donado por San Martín para quien, según él, habría defendido estas mismas ideas. A partir del pedido de donación al MHN es donde el sable *sale de un circuito entre individuos para circular entre grupos*, transformándose su significado en elemento de disputa.

De acuerdo con lo planteado por Mircea Eliade en su análisis de los mitos (1968), el relato de un acontecimiento en un *tiempo primordial* se convierte en el relato de su *creación*. Este momento en el cual *obtiene el ser* se convierte inevitablemente en historia *sagrada*, dado que narra lo excepcional y sobrenatural opuesto a lo profano, cotidiano y natural. Así, el mito refiere a la *irrupción de lo sagrado*, sin importar en adelante si refiere a lo que sucedió realmente: su 'potencia' reside en su capacidad de actualizar aquello *que se manifestó plenamente* (1968:18).

El 'valor intrínseco' del cual hiciera mención Ramallo al principio de su obra refiere al carácter *sagrado* del sable por relación metonímica con San Martín: existiendo consenso sobre este *valor* y dotado de una increíble *potencia*,⁵³ es que su posesión se torna decisiva al ser considerado capaz de retransmitir -nuevamente por carácter

1957; Fontezcurra, Ricardo: *San Martín y Rosas. Su correspondencia* – La Mazorca, Buenos Aires, 1943; Saldías, Adolfo: *Papeles de Rozas* – Kraft, La Plata, 1904.

metonímico- tales efectos; el sable sagrado constituiría, de este modo, una suerte de 'bendición' que legitimaría los valores del grupo que lo poseyera.

Como miembro de la elite dominante de la época y representante de los ideales de la Generación del '80, para Carranza era algo extremadamente delicado y complejo dirigirse a 'los hijos de Rosas' en solicitud de una pieza clave para la construcción de las imágenes de la patria, la cual era, en sus propias palabras, 'la espada redentora de un mundo'. El contenido de la carta revela su habilidad para lograr dicha donación, apelando en todo momento a la afectividad: luego de una 'dolorosa anarquía' se han calmado 'las pasiones que se agitaban por aquellos días', abriendo de este modo un espacio posible para la figura conflictiva de Rosas y, asumiendo las dificultades de esta inserción, asegura que la donación 'sería en bien de su memoria'. Por otra parte, apela a la afectividad del propio Terrero al invocar 'un sentimiento que debe palpitir perenne en su corazón, por la tierra de sus amores y de sus descendientes'.

Si tenemos en cuenta que el mismo San Martín había expresado en diversas oportunidades su oposición a participar en una guerra civil, la donación al MHN mantenía de alguna manera estos ideales, ya que el MHN pertenecía 'al pueblo argentino' en su totalidad, sin estar vinculado -o, por lo menos, así se lo entendía- a ningún grupo político. De tal modo, la donación respetaba y mantenía en forma coherente los valores originarios sostenidos por su dueño.

Al mismo tiempo, las cualidades sagradas atribuidas al objeto eran de tal magnitud que, a la manera de Midas, todo lo que éste 'tocaba' adquiriría valor por su solo contacto. Así, se construye un monolito en el lugar de su llegada, se hacen láminas y medallas conmemorativas, se instituyen fechas para cada acontecimiento por él protagonizado. El objeto posee un poder emblemático multiplicador y despliega inmortalidad en todo cuanto se le asocia; de tal manera, la posesión de la reliquia reforzaría al MHN en su virtud como constructor legítimo de las imágenes inmortales de la nación.

Pero hubo un elemento con el que Carranza no contaba. La recepción del sable por un pariente directo de Rosas empañaba la perspectiva histórica de los liberales con el 'error' (en palabras de Sarmiento, ver nota al pie número 8) de San Martín, error que se actualizaría en la recepción oficial. Debido a la potencia emanada del objeto, la figura

⁵³ Esta afirmación descansa en la unanimidad de las declaraciones respecto del sable: lo que Ramallo entiende por 'valor intrínseco' no es puesto en duda jamás, a lo largo de toda su historia.

del pariente de Rosas investiría de cierta legitimidad a un segmento del pasado que la elite dominante intentaba minimizar.⁵⁴ Este dilema entre *significados rosistas* y *significados liberales* provocó la ausencia elocuente de las personalidades más importantes, abriendo un vacío -si se quiere, diplomático- tan absurdo que no pudo ser obviado por los medios de la época, iniciando así una pugna por su significado y su posesión.

Sin embargo, pareciera haberse encontrado una suerte de 'solución' a dicho dilema: el reconocimiento de San Martín a Rosas fue eclipsado en el MHN al no exhibir jamás la cláusula testamentaria. Nunca se expuso la copia del propio documento y, encontrándose transcrita en la chapa de bronce de la caja del sable, ésta se mostró siempre en forma abierta, de manera tal que nadie pudiera leer dicho texto. Más tarde, en 1935, la caja fue directamente confinada al silencio del depósito, sin cumplirse el deseo de Manuelita Rosas: probablemente, las autoridades del museo nunca 'lo creyeron del caso'.

El sable de San Martín era considerado, en términos de Victor Turner, un *símbolo dominante* por referir a "...valores que son considerados como fines en sí mismos, es decir, a valores axiomáticos." (1999:22).⁵⁵ De acuerdo con este autor, los símbolos dominantes poseen tres propiedades fundamentales: condensación, unificación y polarización de sentido. En cuanto a la primera de ellas, encontramos diversidad de hechos, lecturas, cosas y personas representadas todas ellas por el sable. Respecto a la segunda -tal como lo acabáramos de señalar- el sable liga *significata* dispares, al concentrar en su metal a rosistas y liberales. Por último, al hablar de polarización de sentido Turner distingue entre un polo *sensorial* y otro *ideológico*. El primero está estrechamente ligado a las cualidades físicas del objeto en cuestión y, de acuerdo a las citas expuestas anteriormente, la asociación entre un hombre -San Martín- y una 'síntesis viril' -su espada- no requieren de mayor explicación. Encontramos aquí un paralelo con lo señalado por Michael Taussig al referirse a la espada de Simón Bolívar como "...el falo del Estado bolivariano." (1991:512).⁵⁶ Por su parte, en el polo

⁵⁴ Como señaláramos anteriormente, el lazo metonímico es tan fuerte que se hace 'imprescindible' detener su producción simbólica. Las preocupaciones en torno a *detener los efectos del contacto* ponen en evidencia el temor a la ambigüedad abierta por lo simbólico.

⁵⁵ El 'valor intrínseco' al que aludiera Ramallo puede ser entendido dentro de esta concepción: el sable encarnaría entonces los 'valores axiomáticos' de la argentinidad.

⁵⁶ Resulta interesante destacar aquí que la espada de Simón Bolívar también fue tomada como 'rehén' en Venezuela por un grupo guerrillero identificado como 'M-19' en enero de 1974. Una vez detenido, el comandante que lo sustrajera declararía: "No es un arma vieja, tengo en mi mano la verdadera historia

ideológico resultan expresados normas, valores y principios inherentes a la estructura social, puestos en juego en cada una de sus sustracciones.

La primera de ellas en 1963 pone de manifiesto una nueva disputa por su significación. La Juventud Peronista (JP) toma el sable de San Martín sin cuestionar en ningún momento su carácter representativo: no se trata de algo valioso 'para la oposición', sino de un 'valor intrínseco' compartido por todos los argentinos, por lo que sería cuidado 'como si fuera el corazón de nuestras madres'. La profunda convicción en el valor de tal objeto se evidencia en la envergadura del intercambio, el cual implicaba (tomando en cuenta lo expresado en ambos comunicados): a) ruptura con el FMI; b) anulación de los contratos petroleros; c) nulidad de los convenios con SEGBA; d) levantamiento de la proscripción peronista; e) devolución del cadáver de Eva Perón; f) retorno de Perón al país; g) castigo para los militares autores de persecuciones y fusilamientos; h) libertad de todos los presos políticos. De tal modo, el sable de San Martín era conservado como una *garantía*, una suerte de *rehén poderoso* que, *secuestrado*, les permitiría negociar el intercambio propuesto: se confiaba en la *potencia* del sable para pedir todas estas cosas. Pero, ¿cómo entender que 'un sable' pudiera valer tanto como para modificar, a cambio de su posesión, la realidad político-económica de todo el país? ¿Cuál era el significado puesto en juego por el cual se volvía extremadamente peligrosa su desaparición, a pesar de haberse explicitado el mismo respeto hacia él y la promesa de una conservación cuidadosa?

Al leer los comunicados de la JP encontramos que el énfasis está colocado especialmente en dos de los significados con los cuales el sable ya contaba: soberanía y liberación. Éstos habían sido los enfatizados por San Martín al legar su sable a Rosas y que en 1963, frente una nueva amenaza de un imperialismo entonces renovado, volvían a ser tomados, dibujando de este modo la línea que lograría unir indefectiblemente la tríada "San Martín-Rosas-Perón" en perfecta continuidad, subrayada en el anteúltimo párrafo del "Comunicado N° 2" al marcar sus tres cronologías respectivas: 'ayer' / 'en las manos del Restaurador' / 'hoy'. Encontramos en dicho párrafo un significado aceptado, *soberanía*, por el cual no se podría convertir al sable en otra cosa de *lo que realmente es* y sólo se trataría de 'reafirmar los ideales', *los mismos del Gran Capitán*:

de nuestro país (...) Se siente Bolívar al empuñar esa espada, se siente la presencia del Libertador y se siente un enorme compromiso." Citado en Taussig, *ibidem*. Énfasis agregado.

el 'Sable de la Soberanía' tendría 'su merecido descanso' justamente cuando ésta -amenazada al igual que en las oportunidades anteriores- estuviera a salvo. Lejos de disminuir la potencia del objeto en cuestión, la envergadura del intercambio no hacía más que agrandarla progresivamente.

Mientras que la JP colocaba este significado por encima de los demás, invocando la *unión* de los argentinos frente al avance del imperialismo,⁵⁷ las autoridades hacían hincapié en el sable como 'símbolo de *unión*' de los argentinos 'entre sí',⁵⁸ entendiendo que por tal unión no podría 'formar parte de los vaivenes de la política' ni emplearlo como objeto de disputa entre conflictos partidarios. De esta manera, uno de los conceptos que conformaba su 'valor intrínseco' se encontraba manipulado de diferentes maneras y respondiendo a objetivos de grupos opuestos. Pero al mismo tiempo, era este 'valor intrínseco' completamente incorporado en un código común el que permitía establecer la base de la negociación: más allá de interpretaciones divergentes, hablar del 'padre de la patria' implicaba apelar a un sentir nacional, un vínculo de parentesco que establece el colectivo 'argentinos-hermanos', independizados por el héroe de la libertad. Se actuaba de este modo sobre la base de una confianza en el consenso, de una identificación no puesta en duda (la cual, al mismo tiempo, permitiría comprender la afirmación de la existencia del 'valor intrínseco' como tal).

Estos acontecimientos permiten trazar un paralelo con la llegada del sable a Buenos Aires: a pesar de haber existido una oposición de significados en ambas oportunidades, el sable 'porta' una potencia al parecer innegable: el problema sería entonces -volviendo a Midas- quién y cuándo lo 'toca'.

La recuperación del sable por parte de un militar ('separado de las filas del ejército' nada menos que por un 'intento revolucionario') pareciera ser otra de las pruebas de su potencia. Las declaraciones de Phillippeaux -alegando que 'se sentía obligado' a denunciar el escondite del sable, y que a pesar de estar fuera de la institución se sentía 'ligado moralmente a ella'- dejan traslucir los sentimientos

⁵⁷ La 'unión' aquí invocada refiere a un significado más extenso: se trata de una 'unión' de mayores compromisos y consecuencias.

⁵⁸ Es interesante destacar aquí cómo las autoridades reaccionaron acusando a la JP de atribuirse la pertenencia del sable, dado que éste 'pertenece a la nación argentina'. Sin embargo, al leer detenidamente los comunicados, la JP nunca se adjudicó tal pertenencia: por el contrario, aludían al sable como un valor de todos los argentinos, salvo a aquellos 'traidores a la patria' y que, por ende, no compartirían el valor de la *soberanía* encarnada en el sable.

unívocos que despertaría la reliquia, y cómo, a su vez, tendría la capacidad de reafirmar ciertos lazos morales: el sable pareciera poseer un componente ético por el cual se activaría cierto 'deber ser', imponiéndose hasta por encima de una escisión en las filas del ejército.⁵⁹

Luego de tal 'acto ejemplar' motivado por el sentir del sable y que condujera a su recuperación, su destino pasó a constituir un motivo de celo y conflicto, comenzando una nueva disputa por su posesión, esta vez *entre instituciones del estado*. Por un lado, el RGC se afirmaba como 'el mejor custodio' apelando, como institución militar, a su creación por el propio San Martín. Por el otro, el MHN reclamaba la pieza desde los derechos originarios de la donación, que 'ni el Congreso tiene facultades para modificar'. ¿Qué intereses operaban por detrás de estas disputas? ¿Cuál era 'el mejor lugar' para San Martín? ¿Cuál era el espacio legítimo para mostrar, a través del sable, a 'la nación'? ¿Era acaso 'la representación de la nación' lo que se encontraba en juego? Si bien el sable fue devuelto finalmente al MHN, el tiempo que pasó en el RGC fue suficiente para convertirlo también en 'símbolo de la jerarquía y el mando militar'.⁶⁰

Del mismo modo que a su llegada a Buenos Aires, el retorno al MHN provocó nuevamente la realización de rituales en su honor: como si se tratara de una persona, el sable llega al MHN 'montando' un caballo blanco y acompañado por un escuadrón de granaderos.⁶¹

La segunda sustracción del sable reviste aspectos notoriamente diferentes a los de la primera. En primer lugar, el grupo armado que se presenta al MHN no se identifica: la vinculación a la JP es realizada desde el gobierno y transmitida de esta manera a los medios, con el agregado de calificativos tales como *extremistas* o *subversivos* lo cual, en el panorama e imaginario políticos de la época, hacía perfectamente posible pensar que se trataba de 'hacer salir al sable del país' para entregárselo a Fidel Castro. Nuevamente se apeló a la idea de 'unión' del mismo modo que la primera vez: la unión *dictada* por el sable no debía permitir que rivalidades políticas lo tomaran como estandarte de una parcialidad y, como eso era lo que parecía

⁵⁹ Continuando con lo expuesto por Eliade, al ser 'manifestación de poderes sagrados' los objetos míticos se convierten en modelos ejemplares de toda acción y/o actividad humana significativa. (Eliade, op.cit.).

⁶⁰ Señalamos esta nueva atribución por considerar que ejemplifica una de las *extensiones* del lazo metonímico, a las cuales hicieramos referencia anteriormente.

⁶¹ "No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. **Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo.**" Eliade, op.cit.:32; énfasis agregado. Esta noción de 'presencia' señalada por el autor se encuentra directamente relacionada al carácter *performativo* al cual aludieramos en el Capítulo I, al referirnos a las visitas guiadas en términos de 'actuación-actualización'.

estar aconteciendo, el mensaje *sagrado* del sable no habría sido entendido ni respetado: esto colocaba a los nuevos sustractores (al igual que la primera vez) en la categoría de *profanos*.

Si bien no se dispone de información suficiente, resulta llamativo el corto intervalo entre ambas desapariciones y que, luego del marco de disputa por su posesión -abierto a partir de la primera de ellas-, la segunda sustracción se haya instalado sobre dicho marco, convirtiéndose en la oportunidad perfecta para argumentar que 'el mejor lugar' para custodia del sable fuera una dependencia militar, y no una institución civil. La discusión generada entre el MHN, el INS y el RGC con sus respectivas argumentaciones, delimitan claramente las esferas civil y militar,⁶² privilegiándose esta última bajo la decisión del dictador Onganía. En 1964, el director del MHN habría señalado el derecho de propiedad de éste sobre el sable ya que se trataba 'de una donación con cargo, que ni el Congreso tiene facultades para modificar': el Congreso no podía, pero Onganía sí.

Treinta años después de la instalación definitiva en el RGC, éste obsequia al MHN con una 'réplica' del sable, la cual se encuentra exhibida hasta el presente. El discurso pronunciado por el director del MHN en aquella oportunidad merece algunos comentarios: siendo un discurso acerca de *la llegada del sable al país*, no hace mención a las instancias conflictivas de su recepción, las cuales determinarían la ausencia colectiva a la que hicieramos referencia anteriormente. Por otra parte, si bien menciona al MHN como 'destinatario' del sable, éste, sin embargo, *debe permanecer en manos del RGC*. Además, los hijos del Padre de la Patria parecieran ser ahora sólo los granaderos y no la nación entera. También, nuevamente los objetos son presentados a modo de entidades que piensan y hablan, 'deseando volver', mientras que el sable decididamente no lo desea. Una vez más, se invoca al sable -esta vez *replicado*- como símbolo de unión *entre los argentinos*, manteniendo el mismo significado que fuera enfatizado luego de la primera sustracción.

Sin embargo, en todo su discurso no termina de explicar los motivos por los cuales la *réplica* pasa a ser considerada como si fuera el *original*. Esto último pareciera depender simplemente de una decisión personal de su 'tesorero', el cual pareciera

⁶² El hecho de que la *cláusula tercera* se encuentre expuesta actualmente en el RGC permitiría delinear -aún más- los contornos entre ambas esferas. Dentro de la lógica de la lealtad militar, Rosas podría aparecer por tratarse de 'un militar más'.

definir el modo en que la réplica debiera ser interpretada. ¿Cómo puede entenderse este cambio de actitud? ¿Cómo ‘la joya más preciada’ del MHN puede ser cambiada por una imitación, y percibida como *lo mismo*?

Entendemos que *decidir* de esta manera la naturaleza de una pieza de tal envergadura, convirtiéndola en original, se vincula directamente al *prestigio* que el MHN desea conservar como ‘el museo histórico más grande de la nación.’⁶³ De este modo, reconocer la ausencia de tal objeto como ‘una amputación o una disminución’ (como lo hiciera el director a cargo en el momento de la promulgación del decreto), implicaría aceptar la *incompletud* del MHN y, por ende, cuestionar su carácter de custodio de la historia entera, *completa*. Si es cierto que el MHN es el que ‘...guarda **toda** la memoria nacional y, como consecuencia, la identidad de los argentinos’⁶⁴, el sable debe *necesariamente* ser considerado como original. Como señaláramos en el Capítulo II, el discurso actúa sobre el objeto y, en este caso, *lo clasifica como original*. También, el recurso a lo afectivo consigue sublimar la ausencia del auténtico elemento, apelando en este caso a una explicación en términos de parentesco donde el sable de San Martín será cuidado por ‘sus hijos más queridos’, es decir, la *familia de granaderos* que él mismo creó.

Cabe destacar aquí que en el contexto de las visitas guiadas, su conductor señala que ‘un guardia murió’ en uno de los ‘robos’ del sable: este dato es falso, ya que no hubo muertos ni heridos en ninguna de las dos sustracciones. La inserción de este dato puede ser interpretada como un recurso estratégico que aportaría legitimidad a la idea de que el RGC es, efectivamente, quien puede ‘cuidar mejor’ de la reliquia de lo que podría hacerlo el MHN: su ‘tesorero’ afirma no tener presupuesto para custodiarlo.

Por último, al considerar en conjunto las citas expuestas en la biografía del sable creemos necesario subrayar lo ya señalado en los Capítulos I y II. Una vez más, encontramos alusiones al carácter *transparente* de los museos que ‘revelan la libertad’. Dicha ‘libertad revelada’ pareciera ser una clase de iluminación que, desde el cielo, nos es concedida por San Martín. En un sentido más general, resulta imposible pasar por alto el lenguaje religioso al que se alude constantemente a través de palabras tales como ‘santuario’, ‘reliquia’, ‘fe’, etc., o pensar en San Martín como ‘el Santo de la Espada’; al

⁶³ Así lo refiere el guía del MHN; ver Capítulo I.

⁶⁴ Palabras del director en el acto de inauguración del MHN, el 11 de agosto de 1997. En: *Museo Histórico Nacional - Segunda Época*, Año 1, N°1, Junio 1998, pág.92. Énfasis agregado.

mismo tiempo, el incidente del ‘robo’ es referido constantemente bajo el término ‘profanación’.

¿Qué tiene la cosa donada para que deba ser expuesta?

Pensar en un término como ‘donación’ pareciera implicar, teóricamente, un acto por completo voluntario, y así lo entendemos al leer la cláusula tercera del testamento de San Martín: “*El sable que me ha acompañado en toda la guerra de la independencia de la América del Sur, le será entregado al General de la República Argentina, Don Juan Manuel de Rosas, como una prueba de la satisfacción que, como argentino, he tenido al ver la franqueza con que ha sostenido el honor de la república contra las injustas pretensiones de los extranjeros, que trataban de humillarla.*” Voluntariamente y como señal de gratitud a lo que Rosas había hecho por su patria, San Martín *le entrega* su sable: hay un intercambio entre una actitud política, para él heroica, recompensada a través de su espada. El objeto ha pasado de una persona a otra; sin embargo, investido del ‘aura’ de su dueño, el objeto ha de pertenecer *siempre* a San Martín, convirtiéndose a sus ‘dueños’ posteriores en meros portadores.

Tras la muerte de Rosas en 1877, el sable es donado por herencia al señor Juan Nepomuceno Terrero quien, a su muerte, vuelve a transmitirlo nuevamente a su hijo mayor, casado con la hija de Rosas. Éstos hacen efectiva la ‘donación’ al MHN: esta vez, no pareciera encontrarse en ella el carácter voluntario al que aludiéramos anteriormente. En su carta del 5 de septiembre de 1896, Carranza solicita entregar ‘a la patria lo que es de ella’, a cambio de ‘obtener el agradecimiento de sus conciudadanos’ asegurándole que ‘lo tendrá, y sería en bien de la memoria de su señor padre’. Nuevamente aparece una clara noción de intercambio: el sable es donado a cambio del reconocimiento público hacia sus donantes, como también de cierta clase de reivindicación hacia Rosas, ya que la donación parecía activar cierta promesa de mejorar ‘su memoria’. Al mismo tiempo, el ‘generoso y patriótico desprendimiento’⁶⁵ de una pieza que en su momento ya era considerada como una *reliquia*, tenía su porvenir mucho más asegurado al ingresar al templo de lo trascendental, debiendo éste - si lo prometido se cumplía- inmortalizar al objeto de la mano de sus donantes: el

⁶⁵ Carta de Adolfo P. Carranza a Manuelita Rosas, expresándole su agradecimiento por haber consentido en la donación al MHN, 10 de marzo de 1897. En Ramallo, op.cit.:157.

intercambio tenía -tomando prestados términos económicos- intereses a corto, mediano y largo plazo.

Una vez donado, el destino del sable se encontraba dentro del MHN, institución del estado, perteneciendo de esta manera al pueblo argentino. ¿A quién había sido donado el sable? ¿al MHN? ¿a la *nación*? ¿al *pueblo argentino*? ¿al *estado*?. Si bien estaba clara en la voluntad de Manuelita Rosas la localización del sable dentro del MHN, encontramos en su carta referencias al *pueblo argentino* y a la *nación* que ponen de manifiesto la vaguedad y amplitud de estos conceptos, confusión que se actualiza en las disputas posteriores a las dos sustracciones del sable.

El problema pareciera residir en *quién representa a quién* y, al mismo tiempo, *quién tiene derechos y obligaciones sobre qué*. El estado había creado una institución propia como el MHN, el cual, a través de determinados objetos, contribuiría a la invención de su historia. Al mismo tiempo, la historia desarrollada en el MHN le *devolvería* al estado con una contribución a la construcción de su legitimidad (ver Capítulo II). Simultáneamente, la historia, desde su discurso, creaba y/o reforzaba 'el alma' de los objetos a donar, preparando un lugar especial para ellos en el cual introducir también al donante: éste no hacía más que *devolver* los objetos a la historia a través del MHN quien, *recibiendo* a los objetos y lejos de inmovilizarlos en vitrinas, los *devuelve* como objetos vivos y con carácter performativo, capaces de actuar y actualizar la historia en cada una de sus exhibiciones organizadas.⁶⁶ De este modo, el MHN concentra en sí mismo una pluralidad de devoluciones: al donante devuelve una inmortalidad; a la historia, su carácter trascendental y un 'valor de verdad' (a través de su búsqueda por lo original-verdadero; ver Capítulo I); al estado le devuelve una legitimidad y una imagen de nación, 'manteniéndolo vivo'⁶⁷; al pueblo argentino, un sistema de representación que -mediado por la afectividad que él mismo produce- le da una forma al imaginario del *nosotros*, convirtiéndose en expresión visible de ese imaginario.

Así, dentro de esta cadena de intercambios (dentro de la cual podríamos incluir también al RGC y al INS) *todos poseen algún tipo de derechos y obligaciones* que, extremadamente imbricados, permiten a cada uno de estos actores sociales reclamar un

⁶⁶ En este caso, nos referimos específicamente a las visitas guiadas, cuyo análisis se encuentra en el Capítulo I.

derecho legítimo de posesión sobre el sable, para así cumplir su papel dentro de estas complicadas cadenas que tejen el ‘sentimiento intangible’ que es la Patria.

En su *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss (1971) se preguntaba *qué tiene la cosa dada para que deba ser devuelta*, encontrando respuesta en el *hau*, ‘el espíritu de la cosa’. Aquí, hemos tomado su ya paradigmática frase para preguntarnos *qué tiene la cosa donada para que deba ser expuesta*: la cosa donada tenía *demasiado valor social* desde un comienzo; encarnaba ‘el sentir nacional’ y, sin que se haya puesto en duda jamás, ese ‘valor intrínseco’ no hizo más que incrementarse a lo largo de cada una de las situaciones conflictivas en las que su posesión *-la posesión de ese sentir-* era entendida como un triunfo entre grupos opuestos.

Como dijera Marshall Sahlins (1974) haciendo un ingenioso juego de palabras, *“the hau [=how] of the gift is the why of the gift”*,⁶⁸ es decir: el *cómo* del don es el *porqué* del don. Siguiendo los pasos de ‘la vida social’ del sable de San Martín, hemos intentado comprender cómo su *hau*[=how] posee la capacidad de hacer reaparecer ‘ese sentimiento intangible que es la Patria’ cuando éste ‘desaparece’ o necesita ser invocado. El tiempo primordial en el cual naciera el ‘sentir nacional’ consagró para siempre al sable de San Martín, transformándolo en un objeto mítico y sagrado que guarda, en sí mismo, el origen de la nación. De allí en más, su sola presencia ‘mostraría’ el verdadero camino por el cual devino su existencia.

⁶⁷ Expresión del guía del MHN: “...es necesario mantener vivo el Estado [a través de donaciones]...” (ver Capítulo I).

⁶⁸ Marshall Sahlins, *The Spirit of the Gift – Stone Age Economics*, London:Tavistock, 1974[1970].

Capítulo IV DE LA PUNA AL CHACO Y DEL DEPÓSITO A LAS VITRINAS

Llegando al Museo Etnográfico

El Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti” (ME) se encuentra abierto al público de miércoles a domingo. Si bien podemos visitarlo y conocerlo en forma independiente, también es posible hacerlo a través de las visitas guiadas. Las hay de dos tipos: las dirigidas a *público general*, llevadas a cabo los sábados y domingos, y las organizadas para *público escolar*, realizadas durante los días de semana (previo acuerdo de las escuelas con el Área de Extensión Educativa). La cantidad de público que asiste durante los fines de semana alcanza una media de entre 30-40 personas sábados y domingos, de las cuales alrededor de 15-20 asisten a la visita guiada.¹ Teniendo en cuenta que las visitas de *público general* fueron las elegidas para analizar el discurso del MHN, serán tomadas las mismas para el caso del ME.

Aquí, la forma de llevarlas a cabo parte de un ‘principio’ fundamental: no existe la posibilidad de pensar en ‘visitas totales’, no sólo en cuanto al museo como una unidad sino para cada muestra en particular, por lo cual se realizan diferentes *visitas temáticas* en cada una de ellas, enfatizando un eje o tema determinado.² La complejidad propia de cada muestra impide una visita en el sentido de ‘lectura total’ y, de ser aplicado un criterio semejante, sus autoridades entienden que la exposición resultaría

¹ El promedio de 30-40 personas refiere a la cantidad de gente durante el horario completo del museo (de 14:30 a 18:30 horas). Este número fue elaborado de acuerdo a los datos suministrados por las personas que realizan las visitas guiadas. También nos explicaron que la cantidad de público es algo demasiado *fluctuante* como para establecer un promedio, dependiendo muchas veces de los anuncios en los medios. Actualmente reconocen cierto ‘repunte’ debido a que el ME forma parte del ‘recorrido histórico’ propuesto por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; anterior a esto, recuerdan tardes con no más de 10 personas.

² Si bien las muestras del ME junto a sus contenidos serán analizadas más adelante, anticipamos aquí que las *visitas temáticas* se desarrollan sólo en tres de las cuatro muestras actuales: ‘*De la Puna al Chaco-Una historia precolombina*’, ‘*En el confín del mundo*’ y ‘*Más allá de la frontera*’. Al momento, por cada sábado y/o domingo se realiza sólo una visita temática en alguna de las tres muestras mencionadas. Si bien hasta aproximadamente Mayo de 2003 se llevaban a cabo tres visitas -una por muestra-, problemas de disponibilidad de personal sumados a la poca asistencia de público, han desembocado en tal situación. La elección acerca de tal o cual visita temática en particular para cada sábado y/o domingo depende también de la disponibilidad del personal, aunque se intenta llevarlas a cabo de manera alternada.

empobrecida debido a la rapidez con que debieran comunicarse sus contenidos. Además, interpretan que el hecho de concurrir a un museo no puede ser percibido como algo cansador, por lo cual la duración de dichas visitas oscila entre los 45 y 60 minutos. Por detrás de esto subyace otro 'principio' complementario al anterior, y es que para las autoridades del ME el museo es concebido como un espacio público para ser *usado*: una de las posibilidades que se abren para su *uso* es la de concurrir a él varias veces, y entienden que a través de presenciar alguna de las visitas el público puede resultar estimulado a asistir a las restantes, obteniendo de este modo una visión más completa de la exposición.³

Las visitas temáticas son realizadas por los *referencistas de sala*. Por este nombre son llamados los estudiantes de la carrera de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) que trabajan en el museo (tanto de la orientación arqueológica como de la socio-cultural), encontrándose incorporados en calidad de *pasantes*. Si bien pueden cumplir otras tareas (ayudar en los depósitos, los inventarios, encargarse de algunos eventos y/o programaciones, etc.) principalmente son capacitados dentro del Área de Extensión Educativa (AEE) para tomar a su cargo las visitas guiadas, dividiéndolos entre *público general* y *público escolar*.⁴ Luego de la obligatoria capacitación que les permite tomar conocimiento de los contenidos de las muestras, cada uno de los referencistas es estimulado para preparar lo que de alguna manera podría llamarse 'su propio guión'. De acuerdo a sus intereses e inquietudes, se los invita a elaborar un tema en particular en alguna de las muestras que les permitiera, al mismo tiempo, dar cuenta de ciertos principios estructurales ya definidos por el ME.⁵ La elaboración de estos guiones es supervisada por el AEE, que determina en última instancia su aprobación.⁶

³ El ME posee un libro de comentarios, sugerencias y/o quejas a disposición del público. En su lectura, encontramos muchas veces frases del tipo 'voy a volver' o 'quiero conocer más'.

⁴ El AEE tiene como coordinadora a la Lic. Silvia Calvo, responsable del programa escolar, y a la Lic. Alicia Kurc como co-coordinadora del área, responsable del programa público general.

⁵ Así, dos arqueólogas han desarrollado los ejes y núcleos de 'De la Puna...' tomando como hilo conductor la *alfarería* o los *textiles*, constituyendo éstos sus temas respectivos de especialización. Por citar otro ejemplo, una de las referencistas es -además de antropóloga social- titiritera, y ha desarrollado una visita guiada para *público escolar* en 'En el confín del mundo' en base a una actividad con títeres.

⁶ Antes y después de la inauguración de 'De la Puna...', los referencistas asistieron a un *seminario interno* para así conocer y discutir los aspectos de la muestra, apoyados sobre una fuerte base bibliográfica suministrada por el AEE. La elaboración de sus propios guiones fue posterior a esta primera y obligatoria formación a cargo del director del ME, Dr. José Antonio Pérez Gollán. Además de presentarles toda la muestra en general para así enseñarles a hacer la visita guiada, también les dictó 'clases' vitrina por vitrina, las cuales incluían la lectura de bibliografía especializada.

El ME se encuentra en Moreno 350, Capital Federal. Altas rejas custodian la entrada de este edificio de dos plantas. Su fachada retirada, su encolumnado y el conjunto escultórico de su parte superior nos remite indefectiblemente a la arquitectura neoclásica de fines de siglo XIX. Atravesando el pequeño jardín que le antecede, dos palmeras completan la imagen de su custodia. Para ingresar, subimos una escalinata de mármol y pasamos por un pequeño hall de entrada en el cual se expone un busto de su fundador, Juan Bautista Ambrosetti. Una vez dentro, la altura de sus techos y columnas parecieran engrandecer este pequeño museo, que sólo cuenta con una superficie de 500m². La calidad del predio no sólo se debe a su belleza arquitectónica sino también a la impecabilidad de su mantenimiento. Todo aquí parece intencionalmente estético: desde la particularidad de los colores en sus paredes hasta la luz que, atravesando una mampara de vidrio, nos permite ver el patio que conduce a la biblioteca.⁷ En él, a la sombra de sus árboles centenarios, tenemos la sensación de haber detenido tiempo y espacio. A pesar de estar ubicado en medio del llamado 'microcentro', el ME guarda un tipo de silencio que, lejos de poder vincularlo a la solemnidad típica de los museos, pareciera responder a una tranquilidad contagiosa.

Al momento de su fundación -en 1904- el ME ocupaba el sótano de la FFyL, por aquel entonces en Viamonte 430. Si bien Ambrosetti se dedicó a gestionar la adquisición de un espacio no sólo más amplio sino también de mayor importancia, fue recién en el año 1927 y bajo la dirección de Salvador Debenedetti cuando el ME es trasladado hasta el edificio actual. Éste había sido construido por el arquitecto Pedro Benoit⁸ en 1874 para ser ocupado por la Universidad de Buenos Aires, pero dadas las condiciones de su rápido crecimiento, sólo pudo albergar allí a la Facultad de Derecho.⁹ Lógicamente, el nuevo local era mayor que los sótanos anteriores; aún así, rápidamente

⁷ Consultada por docentes, investigadores y estudiantes, la biblioteca del ME es la más antigua de la FFyL y es parte fundamental del mismo debido a la envergadura de su acervo bibliográfico. Conformado por más de 70.000 volúmenes, se encuentran entre ellos numerosas donaciones realizadas por investigadores, Tesis de Licenciatura de la carrera de Ciencias Antropológicas y materiales inéditos; al mismo tiempo, es incrementada constantemente por el ingreso 3.700 publicaciones periódicas nacionales y del exterior.

⁸ Benoit, arquitecto prestigioso en su época, tuvo también a su cargo el diseño y realización de la Catedral de La Plata y de la Municipalidad de San Isidro (Calvo y Arenas, 1987:1).

⁹ "(...) ...se materializa el edificio de la Universidad... (...) ...en un solar desde tiempo atrás importante, ya que en él había funcionado la casa de Expósitos durante la colonia y luego de Rivadavia, la Sociedad de Beneficiencia...". Daniel Schávelzon - "El primer edificio de la Universidad de Buenos Aires (1874). La obra de Pedro Benoit y la arquitectura para la educación en el siglo XIX" - Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, Buenos Aires, 1975:6.

resultó pequeño¹⁰ y la falta de espacio constituye, hasta el día de hoy, un motivo permanente de preocupación.

Actualmente se está llevando a cabo la remodelación del Depósito de Etnografía para construir en él un entrepiso, haciendo de su planta baja un 'depósito visitable' y reservando la parte superior para la investigación. A pesar de constituir un gran avance sobre el espacio, dicha remodelación no alcanza a resolver este problema estructural.

El ME exhibe actualmente cuatro muestras, tres de ellas en la planta baja y otra en el primer piso. Al ingresar y hacia la derecha, en una primera sala se encuentra desde 1996 la muestra *'Entre el exotismo y el progreso'*, la cual da cuenta de los criterios y prácticas con que se formaron las colecciones exóticas del museo a principios del S.XX, bajo la perspectiva evolucionista. El *otro* distante en tiempo y/o espacio debía quedar registrado dentro de los cánones occidentales a través del elemento más 'fascinante' de la alteridad: su exotismo. Más allá de exhibir estas piezas en sí mismas, el ME intenta 'exponer una exposición' al mostrar *cómo, qué criterios y qué elementos* se utilizaron para componer el sueño etnocéntrico, donde ese *otro* tan diferente permitiría delinear de forma clara y definitiva la tranquilidad de los contornos que separaban al 'hombre primitivo' de la civilización.

Siguiendo por la derecha, ingresamos por un zigzagueante pasillo a *'En el confín del mundo'*. En una de sus paredes, se reproducen a través de imágenes los sucesos transcurridos en la Europa moderna; enfrentada, su otra pared exhibe ilustraciones y fotografías que dan cuenta de modos de vida fueguinos durante el mismo período. Inaugurada en 1996, esta muestra intenta contar el proceso de ocupación blanca en Tierra del Fuego en el siglo XIX el cual, en poco más de cincuenta años y a causa tanto de enfermedades como de persecuciones, acabó diezmado la población indígena reduciéndola a unos pocos grupos aislados en precarias condiciones de supervivencia.

Utilizando el pasillo central de la planta baja, se encuentra *'Más allá de la frontera'*. Montada en el año 2000, se muestran formas de vida y creencias de las sociedades aborígenes que poblaban la Pampa y la Patagonia en el siglo XIX, antes de la llamada 'Conquista del Desierto'. La exposición permite comprender la envergadura de la presencia indígena en los territorios pampeano-patagónicos, su organización política, su vida religiosa y la intensidad del comercio e intercambio con el hombre

¹⁰ La falta de espacio se haría aún más evidente con la llegada del acervo del Museo de Ciencias Naturales 'Bernardino Rivadavia' en 1947 (ver Capítulo V).

blanco, y cómo, extendiendo sus áreas de movilidad 'más allá de la frontera'; estas sociedades generaron espacios de intenso contacto cultural.

Subiendo al primer piso, se encuentra *'De la Puna al Chaco - Una historia precolombina'*. Inaugurada en abril de 2001, la muestra consiste en una *exposición arqueológica concebida en términos de historia social y cultural*, desarrollada en torno a las sociedades indígenas que habitaban lo que actualmente se denomina 'noroeste argentino'.

La falta de espacio ha constituido el factor principal para descartar la idea de mantener una *muestra permanente* y se ha optado, en cambio, por lo que sus autoridades definen como *exhibiciones prolongadas*, las cuales pueden durar varios años.¹¹

Los recorridos andinos de la Puna al Chaco¹²

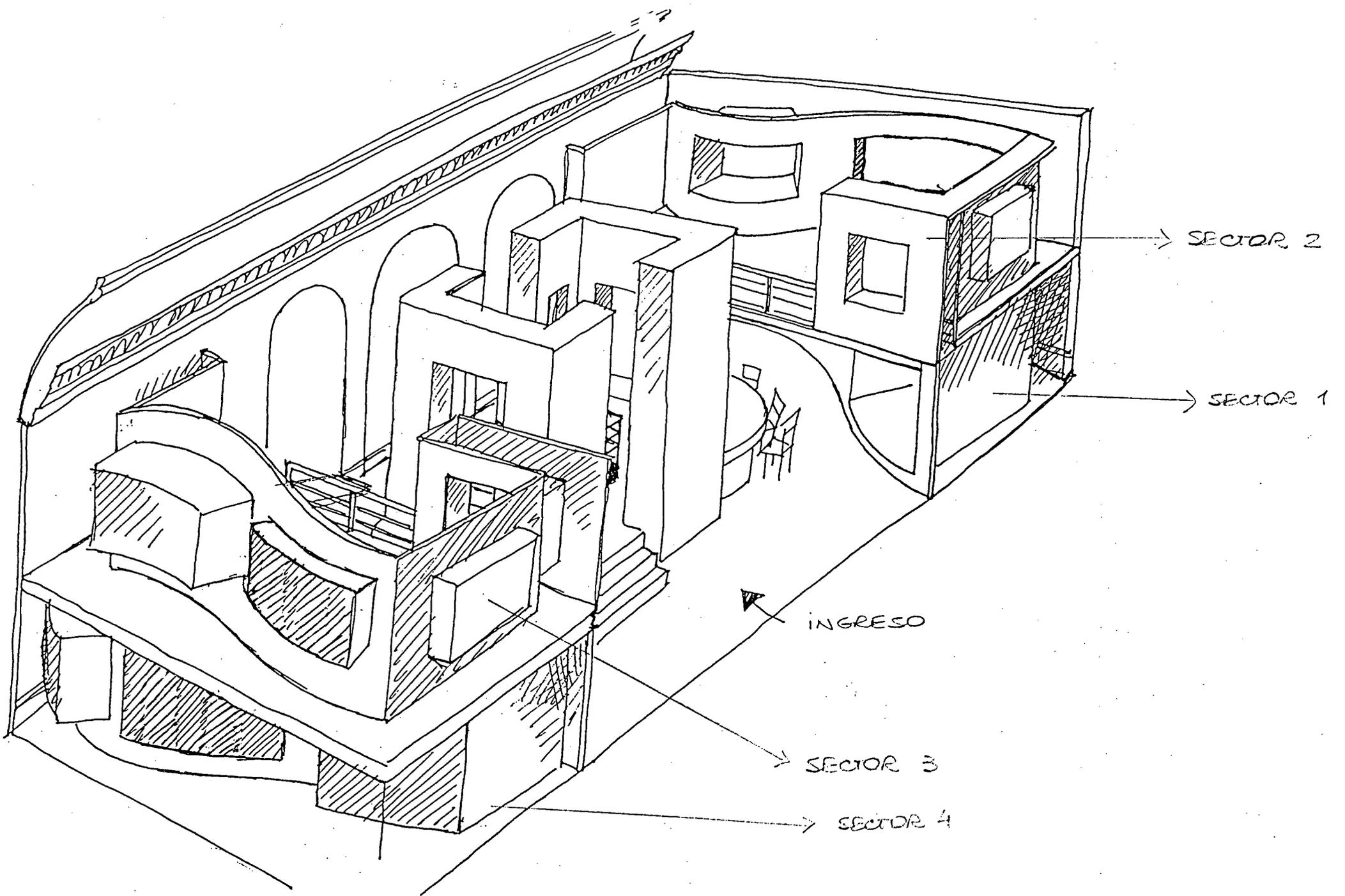
A los fines de nuestra investigación -y siendo consecuentes con la lógica propuesta por el propio ME- hemos elegido analizar sólo una de sus muestras, *'De la Puna al Chaco - Una historia precolombina'*, debido a la complejidad con que tal exposición nos es presentada y, principalmente, debido al desafío tanto conceptual como visual que experimentamos al visitarla.

Para llegar a la planta alta del ME, donde se exhibe *'De la Puna...'* debemos subir cuatro tramos de una escalera de mármol. Tanto en su comienzo como en uno de sus descansos, las paredes moradas con el nombre de la muestra nos anticipan el clima que encontraremos más arriba. En otro, un gran mapa de América del Sur exhibe la localización geográfica de los sitios arqueológicos de los cuales se nos hablará más tarde; a su izquierda, un texto nos anuncia la orientación general de la muestra.¹³

¹¹ Esta definición de 'exhibiciones prolongadas' así como parte de la síntesis temática de cada una de las muestras han sido extraídas del *Informe Institucional 2000/2001* del ME, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Buenos Aires, 2001, y de los folletos institucionales repartidos por el ME, editados en el mismo año.

¹² En el caso del MHN tomamos 'una' visita guiada para el análisis debido a que éstas se llevan a cabo de manera casi idéntica repitiendo, a lo largo de su desarrollo, las mismas situaciones (ver Capítulo I). Por el contrario, para el ME hemos optado por ofrecer una *síntesis* entre las diferentes visitas temáticas. Consideramos conveniente no presentar de forma exhaustiva sólo 'una' visita: tal modo de presentación implicaría perder la diversidad temática, las situaciones creadas por los propios referencistas y las generadas por el público. Debido a la amplia participación de ambos durante todo el recorrido, hacen de cada visita una instancia única e irrepetible.

¹³ "La exposición *'De la Puna al Chaco (una historia precolombina)'* tiene tres ejes interpretativos. El primero, considera que el noroeste argentino prehispánico es una región con características propias, pero que debe ser analizada desde su pertenencia a la civilización andina. El segundo insiste en estudiar



"De la Puna al Chaco - Una historia precolombina" - Perspectiva

Un hall luminosísimo precede la entrada a la sala la cual, en contraste con aquél, parece estar sumida en la oscuridad. De a poco nuestros ojos van acostumbrándose a la luz tenue que pareciera salir únicamente de las vitrinas, todas ellas color maíz. La organización de éstas es casi simétrica: dispuestas contra las paredes a los lados derecho e izquierdo de la sala, determinan dos sectores bien diferenciados. Como dibujando una 'jota' en cada uno de ambos sectores, una de las vitrinas se enfrenta a las otras ubicadas contra la pared. La estructura vidriada de aquélla permite su observación tanto desde dentro del propio sector como por fuera de él. Por encima de estos sectores se encuentran ambos entresijos, que repiten -en forma también de 'jota', aunque de manera inversa- la disposición de la planta baja.

El centro del salón está ocupado por una estructura rectangular, elevada del nivel del piso, a la cual se ingresa por cualquiera de los dos accesos escalonados a un lado y otro de la estructura. Una vez dentro, encontramos en el suelo la fotografía de una momia andina acompañada por su ajuar, reproducida sobre vinilo e iluminada desde abajo. A su vez, la estructura entera posee vitrinas en sus cuatro paredes (dos de ellas observables tanto por fuera como por dentro) con algunos elementos componentes de dicho ajuar, sin que la momia se encuentre exhibida.

En distintos puntos del recorrido encontramos figuras de *llamas* recortadas en madera: algunas se encuentran erguidas y acompañan escenográficamente la muestra, otras están echadas y sirven como bancos para sentarse a descansar y/u observar.

Hay algo en la sala que llama nuestra atención desde un comienzo: *todo* está pintado de color morado. Las paredes, las escaleras, las puertas y ventanas, las llamas, todo se encuentra unido por este color. El morado resta luz a la sala, y su contraste con el maíz de las vitrinas imprime sobre ellas un *plus* de luminosidad que pareciera irrumpir hasta de los objetos mismos.

Cada una de las vitrinas cuenta con un título que por encima de ellas y con grandes letras amarillas, acompañan su lectura; al mismo tiempo, poseen sobre alguno de sus lados textos explicativos, a veces seguidos de fotografías, mapas y dibujos (de animales, planos, cortes, etc.). Todos ellos se encuentran aplicados sobre vinilo e

desde la perspectiva arqueológica la complejidad social prehispánica como un proceso histórico que se despliega, con toda su riqueza, entre la hegemonía y la diversidad. El último, rescata la dinámica que se estableció entre las sociedades indígenas y un medioambiente caracterizado por la complejidad."

iluminados desde el interior de la pared, acompañando escenográficamente el clima que envuelve a la exhibición.

Mientras la gente se dispersa en el no muy extenso salón, los referencistas suelen acercarse e invitarlos a formar parte de la visita guiada. Explicitan que debido a la *complejidad* de la muestra sólo abordarán *una* temática particular, y que tal recorte implicará una selección de vitrinas, señalando que igualmente cada uno puede recorrer las restantes por su cuenta.

En todas las oportunidades, comienzan la visita presentándose a sí mismos y enunciando el *tema* que orientará el posterior recorrido; además, invitan a la gente a exponer sus intereses y/o expectativas respecto a la exhibición, y plantean preguntas tales acerca de cómo llegaron al ME, si es la primera vez, si responde a algún interés en particular, etc..¹⁴ En cuanto a estos aspectos, generalmente el público es muy heterogéneo, encontrándonos con quienes han venido sólo porque salió publicada una gacetilla en el diario y no cuentan con una noción previa acerca de lo que van a ver, como también con el estudiante que viene a procurar mayor información sobre un tema específico.

Luego de esta primera instancia, algunos referencistas señalan la particularidad del mapa de América del Sur que se encuentra en el último descanso de la escalera, en el cual no aparecen los límites internacionales. Explican el porqué de este mapa: sirve para localizar geográficamente los sitios arqueológicos mencionados a lo largo de la exposición (fácilmente ubicables debido a que sí se encuentran definidos los límites provinciales). Al mismo tiempo, este mapa es utilizado por ellos para enfatizar la invalidez arqueológica del concepto 'estado-nación', problematizando así la noción de 'noroeste argentino': "...esto es un sinnúmero de valles, de punas, de sociedades... (...) Lo vamos a llamar 'noroeste argentino', pero hace 4000 años no era ni argentino, ni noroeste... (...) ...esto sería la parte sur de lo que se conoce como 'civilización andina'... (...) Hace 4000 años que empieza esta muestra, y no existían ni Chile, ni Argentina... (...) El estado-nación es algo moderno, y no tiene sentido a nivel arqueológico hablar de eso..."¹⁵ Luego de esta primera aproximación en tiempo y lugar, accedemos a la primera de las vitrinas, La colonización del espacio: ésta es tomada por todos los referencistas, más allá del tema elegido para la visita. Las cinco fotografías exhibidas en

¹⁴ En algunas oportunidades, también se recurre a presentar al ME como museo *universitario* y de *investigación*. También ha ocurrido que el público se presente por su nombre.

¹⁵ Visita guiada - Mayo 2003.

la parte superior permiten explicar la diversidad medioambiental en franjas relativamente angostas de territorio, accediendo de esta manera al concepto de ‘pisos ecológicos’ y explicándonos cómo, debido a la discontinuidad de los recursos propios a cada uno de estos pisos, el intercambio resulta del uso eficiente y racional de esta geografía tan particular por parte de los cazadores-recolectores. Para demostrarlo, se explica cómo elementos propios de la zona oeste se encontraron en el este, y viceversa. También se acentúa la presencia del *cebil*¹⁶ como elemento que, además de formar parte de los intercambios, habría implicado el desarrollo de un pensamiento simbólico-religioso. Todos estos componentes son integrados para señalarnos cómo sería incorrecto hablar de ‘sociedades simples’, inhabilitando esta idea desde el comienzo de la visita.

Si bien el público hace preguntas (tales como de dónde vienen los pigmentos, o para qué eran las pipas) los referencistas también las hacen: indagan en nosotros sobre conceptos o categorías preguntando, por ejemplo, qué entendemos por ‘cazadores-recolectores’ o por ‘intercambio’. También nos interrogan acerca de ‘cuántos años creemos que poseen los objetos de esta primera vitrina’. Si bien la mayoría de las veces ya fue enunciado que la muestra se remonta a 4000 años atrás (o, como dicen algunos referencistas, a 2000 años a.C.), al momento de responder tenemos la impresión de que sólo unos pocos lo han incorporado, con lo cual tiene que ser enfatizado nuevamente. Esta profundidad temporal causa un efecto sorpresivo, y los referencistas destacan cómo solemos pensar a los indígenas de nuestro territorio vinculados temporalmente al Imperio Inca y/o a la llegada de los españoles, y cómo tales vinculaciones anularían la *historia* contenida en la mayor parte de la muestra. En esta primer vitrina se introducen varios conceptos ‘fuertes’ que continúan a lo largo de cualquiera de los recorridos: *profundidad temporal, intercambio y complejidad, diversidad medioambiental*.

Hasta aquí podríamos decir que, sea cual fuere la temática elegida, las visitas conservan esta estructura común y a partir de este ‘punto del recorrido’¹⁷ es que comienzan a darse las diferencias de enfoque. En el caso de las visitas orientadas hacia los textiles y la alfarería, al pasar a la vitrina siguiente, La domesticación del espacio,

¹⁶ Reciben este nombre una clase de semillas con efectos alucinógenos, utilizadas por las civilizaciones andinas.

¹⁷ Presentamos esta expresión encomillada debido al recaudo con el que tenemos que interpretarla: no se trata aquí de ‘un punto’ en un recorrido lineal a seguir, sino más bien una instancia -por nosotros identificable- en la que se abren enfoques y relatos.

los referencistas emplean recursos por fuera de la muestra utilizando láminas con ilustraciones que permiten acompañar algunos contenidos. Luego de explicar el concepto de 'domesticación' tanto de plantas como de animales, surgen algunas preguntas basadas en los conceptos que ya definieran, estimulando la participación del público. Las respuestas son aprovechadas para continuar el hilo del relato, conduciendo cada una de ellas hacia una nueva pregunta. En el caso de los textiles, la introducción de la *llama* permite presentar la obtención de lana, los diferentes tipos de hilado, el empleo de ciertas herramientas para lograrlo y, por último, la importancia fundamental del *caravaneo*. Al extender las explicaciones hacia la vitrina siguiente, La vida en la aldea, se nos muestra la asociación de la vestimenta con el oro, y cómo la relación entre ambos habría sido utilizada para destacar la imagen y prestigio de algunos personajes. También se realizan algunos comentarios respecto a las nuevas tecnologías que aparecen como consecuencia de cierta sedentarización (a su vez consecuencia de la domesticación de animales y plantas), tales como la metalurgia en oro por martillado. En estas vitrinas, la aparición de la alfarería no sólo nos es presentada como una 'nueva técnica' requerida por una alimentación que incluye ahora los granos, sino también como *expresión de significados sociales*, tales como la autoridad y el prestigio.

En el caso de las visitas orientadas hacia los aspectos sociales y políticos de estas sociedades, las dos vitrinas recién mencionadas junto a Los antepasados son tomadas conjuntamente y, planteando que sean pensadas en contraste con La colonización del espacio, primer vitrina de la muestra, se nos pregunta, 'qué creemos que pasó en este período'. Las respuestas varían ('*se hicieron sedentarios*'; '*hay agricultura*'; '*hay más tallado de piedra*'; '*hay más utensilios*') y aquí también son aprovechadas para introducir temas tales como un mayor intercambio debido al tráfico del caravaneo de llamas, el desarrollo de la cerámica y la elaboración de alimentos, una incipiente tecnología metalúrgica por el uso del oro, la presencia constante del cebil, el elemento religioso en el culto a los antepasados y como legitimador de las relaciones sociales, entre otros. En cualquiera de las visitas, todo esto resulta *integrado* para así inferir el aumento del intercambio y la complejidad, y el desarrollo de marcas de prestigio que evidenciarían una cierta desigualdad social basada supuestamente en la *autoridad* (y no en el *poder*, como nos fuera señalado más tarde).

Al pasar al entrepiso que se encuentra encima del primer sector ya recorrido, se pueden leer los nombres de las cuatro vitrinas que lo componen: Los señores del jaguar, Rutas y caravanas, El trabajo y Los antepasados.

Las visitas enfocadas hacia los textiles se apoyan más en la segunda vitrina, mientras que las orientadas a la alfarería y aspectos socio-políticos lo hacen más en la primera. En todos los casos, las preguntas dirigidas al público apuntan a identificar diferencias con las vitrinas de abajo. Refiriéndose a Los señores del jaguar, el público señala la presencia del metal y de ciertos atributos de *poder*; muchas veces, la mención de esta palabra es lo que permite a los guías intervenir y resaltar cómo, a partir de aquí, se podría inferir que se trata de un *poder instituido*. Comentan que la hipótesis más factible que se maneja hasta el momento es el cambio hacia un poder de tipo hereditario, con lo cual se habrían creado consecuentemente linajes y grupos dominantes. A su vez, esta estratificación en sentido vertical habría sido acompañada por otra en sentido horizontal, al nivel de los *especialistas*. Subrayan muy particularmente la importancia de diferenciar *autoridad* de *poder* y, al preguntar acerca de qué diferencias habría entre uno y otro concepto, generalmente las intervenciones son pocas y no dejan ver una noción clara de su diferencia. Para desarrollar esto, los referencistas explican estos ‘señoríos tempranos’ como unidades socio-políticas en las cuales se podría movilizar gente y organizar fuerza de trabajo. Para reforzar estas ideas, apelan generalmente al dibujo de un *centro ceremonial* ubicado en el fondo de la vitrina, explicándonos cómo habría sido necesario controlar personas y mano de obra para construirlo. También se nos dice que, probablemente, los grupos de poder se habrían apropiado de los significados religiosos para lograr una mayor efectividad en su dominación. Para continuar con la idea de *complejidad*, toman Rutas y caravanas. En su pared se encuentra un croquis con un ‘corte’ del terreno del Pacífico al Chaco, a través del cual comprender mejor la noción de ‘pisos ecológicos’ que fuera comentada al principio del recorrido. Allí aparece muy claramente graficado el recorrido de los materiales, y se nos explica cómo la tecnología del *caravaneos* desplazaba no sólo recursos, sino también personas e ideas, y que si bien el *mundo andino* puede ser pensado como una *totalidad*, al mismo tiempo expone una inmensa *diversidad*. Al referirse a las vitrinas restantes señalan cómo, por detrás de cada pieza, se encuentra un inmenso saber, permitiendo inferir una alta especialización y división del trabajo. En la visita orientada hacia la alfarería, además de mostrarnos láminas a través de las cuales identificar el diseño recurrente del jaguar en recipientes y vasijas, se nos reparten ‘pedazos’ de piezas para así comparar diferentes texturas cerámicas y sus sonidos, dependiendo éstos últimos del tipo y tiempo de cocción. La vitrina Los antepasados es utilizada para hablar de la importancia de representar a los ancestros y los efectos de su ‘desdoblamiento’ en la

figura de los *suplicantes*.¹⁸ Por otro lado, generalmente explican cómo estas figuras fueron nombradas de esta manera pensando en la actitud de ‘rezo’, lo cual denotaría la extrapolación de criterios etnocéntricos y cómo, a partir de estudios posteriores, se ha relacionado la posición de estas figuras con el modo en que se enterraba a los muertos, representado por el maniquí que ocupa esta vitrina.

Las visitas orientadas hacia lo textil recuperan también algunos aspectos tecnológicos a partir de los cuales suponer una organización de *cacicatos* y *especialistas*; por ejemplo, la extrema elaboración de diseños y los usos diferenciales del color. También vemos nuevamente el *intercambio* a través del desplazamiento de ciertos tintes. Para explicarnos el funcionamiento de los telares verticales y horizontales, a veces es necesaria una explicación de nociones tales como *trama* y *urdimbre*.

Es importante señalar que, generalmente -sea cual fuere el tipo de visita- este sector pareciera proveer los elementos necesarios para que el público realice una serie de analogías hacia el presente como, por ejemplo, que estos tipos de telares o la cerámica sin torno no podrían competir industrialmente; también, el trabajo de los especialistas a veces es interpretado como ‘trabajo esclavo’. En tales circunstancias, estas analogías son aprovechadas y/o relativizadas por los referencistas, quienes reflexionan junto al público acerca de concepciones actuales relacionadas a los temas ya abordados (condiciones de trabajo, esclavitud, control social, uso de alucinógenos, etc.).¹⁹

Somos dirigidos hacia el entrepiso del lado izquierdo de la sala, y nos detenemos en la primer vitrina, Los señores del Pucará. Su nombre requiere indefectiblemente una explicación acerca del significado de esta palabra; antes de esto, los referencistas repiten la estrategia anterior, indagando acerca de qué diferencias encontramos respecto a lo que vimos en el otro entrepiso. Los comentarios surgidos de la interpretación de algunos objetos como ‘armas’ permite a los referencistas hablar de una mayor concentración del poder, y que la existencia de los *pucarás* como fortalezas debía responder a una organización política muy compleja. En algunas oportunidades, se reparten láminas con ilustraciones del ‘Pucará de Tilcara’: algunos visitantes declaran conocerlo o haber oído de él. Nos explican que estamos en la época que podría definirse como ‘señoríos tardíos’, aquellos que encontrarían los incas en su conquista. El manejo de miles de

¹⁸ Los *suplicantes* son estatuillas en piedra que representan a los antepasados sagrados y reflejan el ritual funerario de los Andes (las piernas contra el pecho en cuclillas y las manos cubriendo el rostro).

hombres traduce un sistema de explotación y control muy efectivo, y el sistema de defensa por medio de estas fortalezas puede interpretarse como un aumento de conflictos y rivalidades interétnicas en lucha constante por tierra y recursos. Algunas veces este contexto sirve para explicarnos la diferencia entre *ofrenda* y *sacrificio*. Generalmente, esto último provoca cierto rechazo, por lo cual los guías apelan a relativizar la idea de ‘crueldad’ que estos actos parecieran transmitir, enfrentándolos a otros hechos en la historia.

Las *urnas santamarianas* son más destacadas en la visita orientada hacia la alfarería, en la cual se nos explica detalladamente los códigos utilizados para sus diseños, señalando al mismo tiempo que a pesar de haberse encontrado unas tres mil urnas, no existe una igual a la otra. Al explicarnos su uso funerario con niños, apelan al ‘corte’ que se encuentra al pie de la escalera por la cual subimos.²⁰ Las visitas enfocadas en lo textil nos introducen en el uso de las tinturas, mencionando el añil y la cochinilla utilizados para obtener el azul y el rojo. Para acompañar el relato se nos muestran fotos de diferentes tejidos, explicándonos cómo se hacen los dibujos para lograr tal o cual diseño. También toman las otras vitrinas del sector y señalan las características de la vestimenta, mostrándonos no sólo las prendas sino las herramientas para su realización; además, nos explican la utilidad de las bolsas y su diversidad. Destacan la importancia de los *traslados*, utilizando las llamas para ello y explicando una vez más que la llama no se monta y que sólo sirve como animal de carga; asimismo, se nos explica la importancia de las rayas en los diseños (tema introducido levemente para ser retomado más adelante).

Las visitas orientadas a aspectos socio-políticos transcurren casi idénticas a las anteriores en muchos puntos, ya que el relato acerca de la existencia y función política de los *pucarás* es prácticamente el mismo, señalando también el aumento de la tensión militar. Sin embargo, los objetos elegidos para transmitirnos esta idea son otros: hay un énfasis mayor en las armas y en el aumento de la producción metalúrgica, y en la continua importancia del metal como símbolo del prestigio del *señor*. Aquí también se

¹⁹ En estas situaciones se dan comentarios recurrentes del tipo ‘*al final, eran más inteligentes que nosotros*’, ‘*trabajaban todo el día pero vivían mejor*’, etc.

²⁰ Los elementos que se encuentran al pie de las escaleras (del lado izquierdo, urnas santamarianas, incluyendo el ‘corte’ de una de ellas implementado para explicar cómo se disponía al niño para su entierro; del lado derecho, un menhir de Tafi del Valle) a veces son mencionados en el mismo recorrido. Otras, la cantidad de preguntas y comentarios realizados por la gente son tantos que las escaleras se suben y bajan sin que quede un espacio para la inserción de tales piezas. En estos casos, su explicación es incorporada después, o -en el caso del corte de la urna- utilizado al momento de mostrar las urnas santamarianas del segundo entpiso.

insiste en el alto grado de especialización y división del trabajo, tomando para ello la vitrina Los talleres, y cómo de algún modo se producía 'en serie', mostrándonos unos recipientes apilados. La gente interviene y en base a esta última idea surgen nuevas analogías hacia el presente, argumentando que en este caso sí habría una 'producción industrial' debido a la cantidad de piezas parecidas. En la última vitrina de este sector, Arte y prestigio, se nos informa que allí se encuentra 'la famosa urna Quiroga', explicándonos cómo Adán Quiroga²¹ dio con ella a través de un lugareño. Este relato es aprovechado para destacar la importancia del *registro del contexto arqueológico* y la cantidad de datos que se pierden cuando esto no sucede. Se nos señala la peculiaridad de su forma y la importancia de esta pieza por tratarse de un ejemplar único; algunos declaran conocerla.

Las visitas con énfasis en el aspecto textil son las únicas que al abandonar el segundo entpiso se dirigen directamente al sector central. Una vez dentro de éste y refiriéndose a la fotografía del piso, nos explican que se trata de 'la momia de Angualasto', mostrándonos en sus vitrinas los dos ponchos que la cubrían por entero y el resto de las prendas componentes del *ajuar*. Generalmente se hacen comentarios acerca de la ética científica y cómo ha ido variando en el tiempo, y que si bien anteriormente se despojaba a la momia de sus prendas para la investigación, hoy en día se cuenta con una tecnología que permite estudiarlas sin necesidad de hacerlo. A menudo es necesario aclarar que se trata de una *momificación natural*, ya que muchas veces se hace evidente una noción de momificación vinculada al embalsamamiento de las momias egipcias. La gente participa muy entusiasmada y colabora con datos que, en su mayoría, provienen de programas televisivos o revistas de divulgación científica. Casi siempre, el tema de las momias pareciera ser muy movilizador. Los referencistas explican el porqué de la foto y la no exposición de la momia en sí: no se debe sólo a problemas de conservación, sino por respeto a las sociedades indígenas que se quejaron

²¹ Si bien en el Capítulo VI nos referiremos a la figura de Adán Quiroga y el 'hallazgo' de la urna que luego adquiriera su nombre, adelantamos aquí algunos datos biográficos. Nacido en 1863 en la provincia de San Juan, se gradúa en 1884 como Doctor en Jurisprudencia en la Universidad de Córdoba. A comienzos de la década del '90 fue elegido legislador provincial e intendente municipal, pero debido a diferencias políticas abandona sus cargos y se instala en Tucumán. A partir de allí, como Juez de Comercio, realiza periódicas excursiones arqueológicas a los valles catamarqueños. Su período de mayor productividad comienza hacia 1895, donde publica en diarios y revistas la mayoría de sus artículos científicos, la mayoría de ellos en el Boletín del Instituto Geográfico Argentino. Su intensa actividad se detuvo en 1904, cuando se trasladó hacia la Capital Federal para asumir la subsecretaría del Ministerio del Interior del gobierno de Quintana. No llegó a asumir este puesto por causa de una enfermedad que lo conduce a la muerte ese mismo año.

por mostrar a sus antepasados.²² Luego del espacio para el intercambio de comentarios, varias veces los referencistas preguntan si ‘cualquiera’ podría haber sido enterrado con este ajuar y, a esta altura, la gente responde recuperando los datos ofrecidos durante el recorrido y mostrando claridad en cuanto a la vinculación *textiles-prestigio-poder*, contestando casi unánimemente que debiera tratarse de un personaje importante. Nos son ofrecidas fotografías que ilustran el diseño del poncho y destacan la complejidad técnica de esta pieza; también explican la importancia y significado de la *altura* para interpretar las ofrendas en las altas cumbres.

Al señalarnos ciertas particularidades de la vestimenta, nos invitan a realizar una actividad y para ello traen un maniquí y una serie de prendas para vestirlo: dos mantos grandes, una faja, dos *tupus*²³ con un colgante y un *tupu* suelto. Bajo la consigna acerca de ‘cómo pensamos nosotros que se usaba esta ropa’ nos proponen ‘vestir al maniquí’²⁴, ofreciéndose generalmente entre dos y cuatro personas, las cuales comienzan a hacer pruebas mientras el resto del público opina; en todas las oportunidades parecen divertirse mucho. Las discusiones giran alrededor tanto de cuestiones prácticas y estéticas como también cuestiones de status: casi siempre hay una preocupación en que los *tupus* ‘se vean’, poniendo en evidencia la asociación *metal-prestigio*. Una vez finalizada la tarea, los referencistas suelen destacar cómo no hemos pensado en el movimiento de los brazos, dejando al maniquí ‘amortajado’; además, nos hacen notar que el primer intento ha sido ‘ponerle una pollera’: estas situaciones se repiten casi todas las veces.²⁵ Luego de desvestir al maniquí, piden ayuda al público para volver a vestirlo. Mientras lo hacen, se explayan con mayor detalle en cuanto a los índices de diferenciación social o los amplios cambios de temperatura en el transcurso del día, por ejemplo, para explicar la funcionalidad de tal vestimenta. El público queda muy admirado acerca de lo que describen muchas veces como ‘ingeniosidad’ e ‘inteligencia’; también quedan muy impresionados por el uso de los *tupus* y los movimientos ‘en ocho’

²² En algunos casos -y, por lo que hemos podido observar, en función también de la demanda del público- se explica que el hecho de no exponer cuerpos es una decisión del ME, producto de un debate por el cual se ha elegido esta política: el hecho de exponer cuerpos estaría ‘profanando’ el significado ritual que la propia investigación atribuye a estos enterramientos. Un caso diferente serían las ‘cabezas jíbaras’ que posee el ME, las cuales sí podrían resultar expuestas debido a que su *significado* estaba ligado en forma directa a la exhibición por haber sido, en su momento, consideradas como ‘trofeos de guerra’.

²³ Los *tupus* son unos objetos puntiagudos de metal que, a la manera de alfileres o prendedores, servían para sujetar la ropa. El diseño y grado de elaboración de algunos de ellos permiten inferir que también eran usados como marcas de prestigio.

²⁴ Para esta actividad se trabaja con piezas *replicadas*. La idea del proyecto, la investigación y la definición de las características de las piezas estuvieron a cargo de la Lic. Isabel Iriarte quien, junto a la Lic. Susana Renard, integran el ‘Proyecto textiles’. ME - *Informe Institucional 2000-2001* - FFyL - UBA.

que hay que hacer para fijarlos. Las visitas orientadas hacia textiles concluyen con esta actividad y, luego de volver a aclarar que no se han mostrado todas las vitrinas e inclusive que, debido a su temática, en algunas se han detenido poco, nos invitan a conocer el sector *inca y colonial* que se encuentra debajo del segundo entrepiso.²⁶

Las visitas orientadas hacia la alfarería y los aspectos socio-políticos no incluyen el sector central, sino que descienden al cuarto sector, por debajo del segundo entrepiso. El título de su primera vitrina -observable de ambos lados, Las cuatro partes del mundo- requiere una explicación y, por ello, se nos cuenta en qué consistía el Tawantinsuyu y cómo los 'señoríos tardíos' vistos en la parte superior se adhieren a un *estado*, el incaico. Destacan que 'recién aquí' aparecen los incas y que todo lo visto anteriormente se trata de un desarrollo autónomo, es decir: la llegada de los incas es tan sólo un momento muy pequeño en la vida de estas sociedades. También nos explican que justamente el valor 'previo' de estas civilizaciones es lo que provoca en los incas el interés por conquistarlas. Se nos pregunta qué tiene que tener un estado para funcionar como tal: la gente responde características tales como poder, homogeneidad, intereses. Esto es aprovechado por los referencistas para contarnos el modo de administración del estado inca, describiéndonos la importancia estatal de los registros ('de ahí las *estadísticas*'), el uso de los *quipus*²⁷ y sus especialistas -los *quipu-camayoc*- y cómo gracias a esta tarea el estado podía tener control sobre la producción y el tributo. Los contenidos de este sector también sugieren ciertas analogías, al comparar a los quipus con computadoras, por ejemplo, o referidas al funcionamiento del aparato burocrático dentro del estado. Refiriéndose a la vitrina Bajo el dominio inca señalan cómo se da una *fusión* entre características incaicas y del noroeste argentino (NOA), sin que se pierdan los componentes de este último. Otra vez es señalado el uso del *cebil*, a través de las tabletas 'para aspirarlo' que se encuentran en la vitrina El jaguar en llamas. Muchas veces surgen algunas bromas respecto al uso de los alucinógenos, y los referencistas remarcan cómo en aquel momento su empleo poseía un significado simbólico-religioso por el cual, probablemente, debía ser considerado como un *medio* para conseguir un *fin*,

²⁵ También es frecuente la colocación del mayor de los mantos al estilo 'túnica griega'.

²⁶ Otra de las actividades que se incluye dentro de la orientación textil es la que emplea *bastidores*: el público es invitado a producir su propio tejido, enseñándosele tres tipos de técnica diferentes. A veces esta modalidad es ofrecida como 'actividad para familias'. Debemos aclarar aquí que en el transcurso del trabajo de campo no hemos presenciado este tipo de actividad.

y no un fin en sí mismo (como podría decirse acerca del uso actual de las drogas). En la misma vitrina destacan cómo la figura del jaguar ha sido utilizada recurrentemente *en distintos momentos y lugares*, asociada siempre al *sol* y a los *antepasados*: esto permitiría afirmar que se trata de un *mundo andino* con una cierta homogeneidad. Mientras el público se va desplazando hacia las últimas vitrinas, Bajo el dominio hispano y El oficio del arqueólogo, los referencistas van concluyendo su relato con comentarios de tipo más general, enfatizando la profundidad temporal de las sociedades andinas, su complejidad -social, política, económica, artística y religiosa- y cómo se ha pensado siempre en el NOA como una región periférica y atrasada del mundo andino sin que esto tenga ningún tipo de fundamento. Luego de agradecerlos por haber participado del recorrido, nos invitan a conocer las vitrinas restantes, aclarando que se encuentran disponibles para cualquier duda o consulta.

Fuera de los recorridos

Hemos realizado una descripción acerca del modo en el cual transcurren los diferentes tipos de visitas guiadas para *público general* llevadas a cabo por los *referencistas de sala* del ME.²⁸

En cuanto a la elaboración de los guiones desarrollados para cada recorrido, entendemos que las condiciones de su realización implicarían dos posicionamientos complementarios por parte del ME. Por un lado, no se trata de un discurso homogéneo que se repite, sino que las visitas difieren en temáticas, elección y/o énfasis en determinadas vitrinas. Si bien organizados desde el AEE, son elaborados por los propios pasantes de acuerdo a sus temas de investigación e intereses, lo cual implica una confrontación tanto con la perspectiva propia del referencista como así también con la bibliografía por él aportada para la elaboración de su guión. En segundo término, el hecho de que un mismo tema pueda ser desarrollado por diferentes personas inscribe un

²⁷ Los *quipus* son un modo de registro numérico ideado por los incas. Consisten en una disposición de varios cordones sujetos a una vara, sobre los cuales se realizan diversos tipos de nudos, todos ellos con un valor numérico y significado diferente.

²⁸ Reconocemos que la síntesis expuesta empobrece de algún modo la manera en que éstas se desarrollan: resulta imposible transcribir aquí la cantidad de situaciones generadas por la interacción con el público y la diversidad de estrategias implementadas por los referencistas para cada una de ellas. Así y todo expondremos a continuación un análisis de las mismas, entendiendo que si bien no es posible desplegarlas en todo su detalle, nuestra descripción provee de ciertos elementos que permitirían analizarlas como una totalidad.

modo de trabajo compartido que anula la posibilidad de un discurso monopólico. Esta forma de operar discursivamente hace de cada muestra un lugar polifónico y abierto permanentemente a la pluralidad. La complejidad, la profundidad temporal, el intercambio, la racionalidad, la noción de frontera y la diversidad medioambiental son temas problematizados en todas las visitas, sea cual fuere su enfoque. Las láminas y recursos didácticos que acompañan los relatos de los referencistas son producidos tanto por el AEE como también por ellos mismos, bajo la supervisión de ésta. Su aplicación durante el recorrido no es algo 'pautado' sino que depende del modo en que transcurre la visita, las inquietudes del público, etc.. Las formas de 'mostrar' parecieran repetir de alguna manera la lógica del 'modelo andino' expuesto en la muestra: al igual que éste, se trata de una integración de la *diversidad* en la *unidad*.

La presentación que los referencistas hacen de sí mismos -como estudiantes o licenciados en Arqueología o Antropología Social- establece un lugar de idoneidad y, al mismo tiempo que poseedores de un determinado capital cultural, estarían dadas las condiciones a través de las cuales habilitar una distancia entre referencistas y público. Sin embargo, el hecho de presentarse a los visitantes e invitarlos a que enuncien sus intereses, expectativas, etc., genera una situación de 'comodidad' que, sumada a las instancias de participación y el aprovechamiento de las intervenciones, instala a los referencistas en términos de *ayuda* para una interpretación, alejándolos de la típica situación expositiva y monológica. Esta minimización de la distancia entre emisores y receptores de mensajes culturales puede ser mejor comprendida desde el análisis que hiciera Pierre Bourdieu (1969; citado en Dujovne, 1995) acerca de la apropiación de tales mensajes en los museos de arte, señalando el modo por el cual dichos museos acaban instalando una política de discriminación y exclusión social al no proveer las claves de lectura necesarias para favorecer una apropiación igualitaria de lo expuesto por parte del público. De tal modo, el mensaje se tornaría legible sólo para quienes poseen el capital cultural requerido para descifrarlo. Según este autor, la evidencia de una relación directa entre el nivel educativo y la frecuencia de las visitas permitiría cuestionar el carácter 'democrático' de estos museos, ya que la legitimidad de esta atribución se reduciría al ingreso libre y gratuito con el que generalmente cuentan.

Aplicando esta perspectiva al ME, éste parte del supuesto de que el público o bien conoce poco o desconoce totalmente el pasado de las sociedades indígenas presentadas en la exhibición. Reconociendo el espacio casi inexistente que estas culturas tienen dentro de la educación en nuestro país, el museo asume como tarea el hecho de

dar a conocer a estos pueblos 'sin historia': 'sin historia' porque se los ha dejado fuera de ella. Las preguntas realizadas por los referencistas durante las visitas ponen en evidencia cierta ignorancia y/o supuestos, prejuicios, etc., compartidos por la mayoría de los visitantes. Lejos de ser subestimados por este hecho, los guías están entrenados para problematizar las ideas con las que los visitantes llegan a la muestra y, reflexionando junto a ellos e interpretando los objetos de la exposición, habilitan una nueva visión de las sociedades indígenas que -la mayoría de las veces- quiebra los contenidos con los que llegaron. El desconocimiento -o en términos de Bourdieu, la falta de 'capital cultural'- es aquí un 'recurso' a través del cual colocar a los visitantes en términos de igualdad y transmitirles el mensaje del ME. Además, la interacción mantenida con el público permite apartarlo de las inhibiciones típicas que la institución museo, con su solemnidad, suele producir (Dujovne,1995). Tal interacción favorecería las condiciones sobre las cuales 'lo ajeno' puede comenzar a ser pensado como 'lo propio'.

El ME cuenta con una doble dificultad, ya que no sólo se trata de instalar una nueva imagen de los indígenas que habitaban el hoy denominado NOA, sino que muchas veces tal instalación requiere de otra mucho más amplia: una concepción de los indígenas como *sociedades* y como *culturas*. La falta de una estructura previa, la ausencia de espacios de referencia anteriores sobre los cuales establecer una continuidad y la inexistencia de construcciones internalizadas por la fuerza de la repetición (como en el caso de la 'historia argentina'), es decir, *la falta de un imaginario compartido* implica, por parte del ME, el esfuerzo permanente por generar no sólo las condiciones a través de las cuales las sociedades indígenas puedan ser pensadas como tales, sino también ser incorporadas como parte de un proceso histórico que deviene *nuestra* historia compartida.²⁹

La extensión de los textos exhibidos en cada una de las vitrinas estaría evidenciando el grado de dificultad que implica realizar esta inserción. Excesivamente largos y poblados de datos, no son leídos en su totalidad por resultar cansadores. A

²⁹ Las dificultades de inserción de este 'nuevo' imaginario pueden percibirse, por ejemplo, en la insistencia de la profundidad temporal planteada en la exhibición, y la resistencia a aceptarla como tal. Al respecto, uno de los informantes se refería a una visita organizada para *maestros* de escuela primaria, la cual constituía un primer acercamiento para que después estos mismos maestros trajeran a sus alumnos. A

pesar de que algunos se encuentran acompañados por mapas, fotografías, ilustraciones o planos para favorecer su comprensión, su extensión constituye en sí misma una primera dificultad para su lectura; la profusión de datos y las explicaciones acerca de los términos utilizados constituiría una segunda dificultad.

Según la secretaria técnico-administrativa, existían originalmente dos tipos de textos: los que hoy se encuentran al lado de las vitrinas y, al mismo tiempo, una versión más acortada de los mismos. Estos últimos eran, en un principio, los que acompañarían las vitrinas, dejando los más extensos para ser incluidos en la impresión de un catálogo.³⁰ Los organizadores de la muestra deseaban emplear un *lenguaje de divulgación* manteniendo al mismo tiempo el *rigor científico* y, conscientes de las dificultades que encerraba esta suerte de ‘traducción’, intentaron utilizar expresiones y términos accesibles para todo tipo de público. En los registros de las reuniones de trabajo de ‘*De la Puna...*’³¹ encontramos varias discusiones referidas a esta problemática.³²

Entre los *recursos* que habrían servido como un ‘apoyo’ a la interpretación de la muestra, en un principio se proyectaba implementar un *glosario* para definir y ampliar los términos y conceptos utilizados. Tal proyecto no pudo concretarse debido a problemas de organización y falta de presupuesto, como tampoco la impresión de los catálogos con los extensos textos que hoy se encuentran al lado de las vitrinas.

Las autoridades del ME reconocen ‘fallas’ en cuanto al material de lectura de la muestra, para lo cual tienen pensado acortar los textos y ampliar sus letras, posibilitando una lectura diferente; al mismo tiempo, creen que sería necesario brindar mayor información para quien así lo requiera, proveyendo material de consulta en la mesa que se encuentra antes del ingreso a la muestra.

A tales efectos, actualmente se encuentran a disposición del público una serie de carpetas que, divididas de acuerdo a los cuatro sectores, contienen diagramas de las

pesar de haber recalcado una y otra vez la profundidad temporal de 4000 años, al finalizar la visita una de las maestras continuaba refiriéndose a ‘los cuatrocientos años’ de antigüedad de la muestra.

³⁰ Marta Dujovne (MD) Entrevistas – Noviembre 2003.

³¹ Las reuniones interdisciplinarias que se llevaron a cabo para la realización de ‘*De la Puna...*’ comenzaron aproximadamente unos tres años antes de la inauguración de la muestra, y se encuentran desgrabadas. Las autoridades del ME tienen pensado elaborar con ellas un ‘Cuaderno de Bitácora’ (de aquí en adelante ‘CB’) en el cual exponer las discusiones, temáticas, imprevistos, problemas y soluciones surgidos durante la realización de esta muestra como registro de una experiencia altamente capitalizable.

³² Así, el director no quería hablar de ‘las divisiones del período arcaico’ por tratarse de un lenguaje científico ‘inútil’ al momento de querer describir procesos sociales. Bajo el mismo criterio, una expresión como ‘revolución neolítica’ aparece como ‘la domesticación del espacio’ (CB, 07/12/1998). Podríamos citar aquí numerosos ejemplos de estas adecuaciones, presentes en cada punto de la muestra.

vitrinas que permiten identificar los objetos expuestos. Así, por ejemplo, al buscar la ‘urna Quiroga’ la encontramos bajo la figura 10, donde leemos “*Urna Amaicha, Tucumán – ME 29007*”: este número permitiría ingresar a la base de datos del ME y conseguir mayor información.³³ Si bien la decisión de armar estas carpetas estuvo presente desde un principio, problemas organizativos y de presupuesto retrasaron su implementación.

En cuanto a los textos incluidos dentro de las vitrinas, son pocos, cortos y de fácil lectura;³⁴ sin embargo, no todas las vitrinas cuentan con ellos. Para las autoridades del ME, estas *cédulas* son entendidas como ‘necesarias’ cuando *agregan algo y/o ayudan* a la interpretación de las piezas.³⁵ Al mismo tiempo, reconocen que el hecho de que algunas vitrinas cuenten con comentarios acerca de sus objetos y que en otras esto no suceda, es algo que sorprende al visitante y que aún hay que revisar. Esta posibilidad resulta válida dentro de la concepción ‘inacabada’ que las autoridades del ME poseen con respecto a las muestras en general, lo cual permitiría que el modo de presentación se fuera ajustando a partir de ver la muestra en funcionamiento, ya no con una ‘idea’ de público sino con el público concreto. Esto no hace más que subrayar la complejidad de condiciones que envuelve una exposición, señaladas por Baxandall (1991): la presentación de los objetos implica un encuentro de interpretaciones entre, por un lado, las ideas, valores y propósitos de la cultura a la cual pertenecieron y, por el otro, las ideas, valores y propósitos tanto de quienes organizan la exposición como también de los propios espectadores. De tal modo, la rotulación o *cedulario* de los objetos también debiera responder a las inquietudes de estos últimos ya que son, en última instancia, quienes ‘construyen’ activamente sus campos significativos.³⁶

³³ Originalmente, la muestra iba a contar con computadoras para que el público pudiera tomar contacto con la base de datos del ME. Sin embargo, otras prioridades e imprevistos sumados a los efectos de la devaluación en 2002, hicieron que el proyecto continuara existiendo sólo como tal.

³⁴ Exponemos a continuación el contenido de uno de estos rótulos a modo de ejemplo, para mostrar cómo son elaborados en base a un lenguaje sencillo: “*El maniquí muestra, a través de réplicas, las vestimentas y los atributos del poder del señor o curaca. Está sentado y porta un hacha y un disco de metal. Los collares que lleva son arqueológicos*” (En la vitrina Los señores del Pucará, tercer sector).

³⁵ En una entrevista mantenida con Marta Dujovne, nos explicaba la ausencia de rotulaciones en la vitrina Llamas y pastores: “...desde el punto de vista de la tecnología del intercambio, no nos pareció que hubiera que poner nada en texto que no estuviera ya dicho por los objetos mismos...” (Noviembre 2003 – Énfasis agregado).

³⁶ Al respecto, podemos poner como ejemplo la incorporación de nuevos textos dentro de las vitrinas, posterior a la inauguración de la muestra y debida a las demandas del público, lo cual hace evidente el ‘papel constructivo’ del observador.

Más allá de los textos, la lectura e interpretación de los objetos se apoya sobre otros recursos. Por citar un ejemplo, la *diversidad medioambiental* no sólo se expresa a través de la variedad de elementos provenientes de diferentes regiones por medio del *intercambio*: también se encuentra explicitada en las fotografías de la primer vitrina y en el gráfico del ‘corte’ del Pacífico al Chaco, ubicado en el primer entrepiso. El corte de la urna santamariana que exhibe la disposición de un pequeño cuerpo para su entierro constituye otro ejemplo de *recurso interpretativo*. La iconografía y cartografía que acompañan a la muestra son planteadas por el ME como ‘material de apoyo’, en cierto modo completado a través de la tarea de los referencistas quienes, a su vez, emplean otro tipo de recursos para acompañar sus explicaciones.³⁷

El lenguaje por ellos utilizado es claro y sencillo, generando constantes situaciones dialógicas que permiten interrupciones, comentarios, nuevas preguntas, cuestionamientos, etc.. Sin embargo, encontramos en sus relatos algunas palabras que, ligadas a su campo disciplinario, pueden resultar incomprensibles en el marco de una visita para público general. Palabras tales como ‘etnocentrismo’, ‘complejidad’, ‘tecnología’ o expresiones como ‘pensamiento simbólico’ pueden presentarse como no demasiado transparentes en tales contextos, apareciendo continuamente a lo largo de los recorridos y sin que muchas veces sean explicitadas.³⁸ Entendemos que la naturalización de cierto lenguaje científico hace extremadamente difícil despojarse de este vocabulario en todo momento. Es también debido a un lenguaje naturalizado (en cuanto a los modos de lectura e interpretación planteados desde la arqueología y la antropología) que podemos discernir cuáles de los referencistas pertenece a una u otra disciplina. En el caso de los arqueólogos, los ejes de la muestra son desarrollados con un mayor énfasis en el aspecto tecnológico de los objetos, al mismo tiempo que poseen un caudal mayor de información respecto a sitios, fechas y técnicas. En cuanto a los antropólogos sociales, toman una menor cantidad de objetos en su recorrido, sirviéndose de cuestiones más relacionadas al significado que a la tecnología, exhibiendo de manera más acabada el carácter procesual que intenta exponer la muestra. A pesar de las diferencias, en ambos casos son tomados los mismos ejes y, más allá de qué tipo de objetos se trate o bajo qué

³⁷ Como señaláramos anteriormente, en las visitas guiadas orientadas hacia la alfarería se utilizan fragmentos de cerámica *originales* que son repartidos entre el público a los efectos de comparar texturas y sonidos. El uso de estos fragmentos estaría evidenciando una vez más la importancia que las autoridades del ME otorgan al ‘uso’ del patrimonio: su director considera fundamental que estén en contacto con el público “...en lugar de que estén juntando tierra...” en los depósitos. (CB – 29/09/1999).

perspectiva se los analice, queda claro que constituyen en sí mismos la *evidencia* de los ejes que articulan la muestra y sus recorridos.

Al comienzo de las visitas se nos explica que *'De la Puna...'* no posee una orientación cronológica y sí un *carácter procesual*. Esta distinción podría provocar confusiones debido a la organización de los recorridos mencionados, ya que todos ellos pasan ordenadamente del primer al tercer sector. Sin embargo, para el director del ME este recorrido en cierto modo cronológico "...no refiere a una cronología en términos de algo anecdótico, pero sí en términos congestivos [sic]: una cosa empuja a la otra, hay una acumulación..."³⁹ lo cual llevaría a leer y entender la muestra en términos de *proceso*, y no de hechos relacionados entre sí como 'causa-efecto' sobre un recorrido lineal. El planteo en tales términos es lo que permitiría, por ejemplo, manejar una idea de cambio social sin necesidad de ajustarse a clasificaciones. Así, al hablar de 'vida aldeana' se nos señala que 'no todos' eran aldeanos, y que hablar de 'la agricultura' no implica anular la caza y recolección: tales actividades han permanecido juntas mucho tiempo, y así nos lo muestran las vitrinas. En otro sentido, la cronología 'tradicional' resulta alterada, por ejemplo, en la vitrina El jaguar en llamas, donde se exhiben piezas de diferentes regiones y períodos al sólo efecto de evidenciar cómo la figura del jaguar ha tenido importancia para el mundo andino en su totalidad. La vecindad entre estos objetos es producto de la *reconstrucción de una idea* que los organizadores de la muestra han decidido destacar.

La 'última' vitrina, El oficio del arqueólogo, surge como la necesidad de dar cuenta acerca de la construcción del conocimiento arqueológico, mostrando elementos que acompañaron a los pioneros de la arqueología argentina. En ella también podemos inferir cómo se respondía a las necesidades del estado y se llevaba a cabo la construcción de un patrimonio nacional. Para esta vitrina fueron empleadas fotografías que, como leemos en el CB (17/11/1999), fueron utilizadas en carácter de *objetos* y no

³⁸ Tomando la descripción que hicieramos de las visitas guiadas, podemos señalar aquí que hablar de la 'extrapolación de criterios etnocéntricos' -para referirse a la interpretación y nombre de los *suplicantes*- puede resultar no demasiado claro para todo tipo de público.

³⁹ CB - 14/08/1998 - Esta idea de acumulación progresiva posee un fuerte contenido evolucionista, reconocido por el director. Para él, la muestra está claramente organizada "...de lo simple a lo complejo..." - Entrevistas - Noviembre 2003.

como *testimonio*, explicitando desde el comienzo la intencionalidad de este uso diferencial.⁴⁰

Conforme al carácter procesual de la muestra, desde el AEE se insiste a los referencistas para que no muestren 'todas' las vitrinas ni realicen sobre ellas un recorrido/relato lineal; no obstante, la posibilidad de llevar a cabo esta consigna se hace muy difícil. Según ellos, es el propio público quien propone directa o indirectamente el recorrido por *todas* las vitrinas de manera 'ordenada', una detrás de otra. Esta intencionalidad en el público también es identificada por ellos fuera del contexto de las visitas guiadas: la pregunta más frecuente que se les hace cuando están presentes en la sala es 'por dónde comienza la muestra'. Es decir, el público llega a la muestra con una noción aparentemente muy definida de 'principio' (y consecuentemente, de un 'recorrido' hacia un 'final').

Si bien no lo hemos destacado en la descripción de las visitas, resulta significativa la recurrencia de preguntas del tipo 'para qué sirve' por parte del público. Este modo de lectura -que traduce una concepción etnocéntrica, utilitaria y/o instrumental sobre los objetos y sus funciones- es reorientada por los referencistas hacia cuestiones de *significado* explicando, por ejemplo, que las sociedades cazadoras-recolectoras no sólo 'sobrevivían' debiendo construir artefactos 'para...' obtener tal o cual cosa, sino que también tenían tiempo de enterrar a sus muertos y desarrollar todo un sistema de pensamiento simbólico que no necesariamente puede explicarse en términos de funcionalidad y/o utilidad. La intervención de los referencistas permitiría la apertura del espacio necesario para poder pensar los objetos desde una perspectiva 'nueva', desligándolos de una concepción etnocéntrica que, al restarles significado, los empobrece.⁴¹

Si al hablar de *la falta de un imaginario compartido* nos hemos referido al doble esfuerzo realizado por el ME al instalar no sólo otra visión respecto a las *sociedades del*

⁴⁰ Destacamos aquí esta distinción realizada por el ME, ya que ésta no se hace explícita en el caso del MHN (ver Capítulo II).

⁴¹ A otro nivel de análisis, el énfasis puesto por el ME en cuestiones de *significado* es tal, que llega a habilitar o no la exposición de determinados objetos, como señaláramos anteriormente en relación a los cuerpos humanos (ver nota al pie número 22, en este capítulo). Entendemos que el hecho de hacer públicos estos criterios de exhibición contribuye no sólo a una comprensión más acabada de la

NOA sino también de las *sociedades indígenas* en tanto tales, la orientación hacia una lectura en términos de proceso constituiría una tercera, novedosa y difícil instalación. Heredera del iluminismo al mismo tiempo que organizada y fortalecida por el positivismo, la concepción lineal-evolutiva de la historia -que hasta el presente continúa siendo impartida desde la mayoría de las instituciones educativas- constituye otro de los obstáculos desafiados por el ME. La ruptura con las cronologías y clasificaciones debe ser entendida dentro de este marco de 'instalaciones' que, al intentar quebrar una concepción de la historia y su contenido, también lucha con una forma heredada y estructurada de pensamiento.

Del depósito a las vitrinas

Las reuniones del equipo interdisciplinario organizador de la muestra se llevaban a cabo una vez por semana, divididas en dos partes: por la mañana se juntaban en la casa del director para discutir problemas teóricos, conceptuales y técnicos con la presencia de todo el equipo, mientras que por la tarde lo hacían en los depósitos del ME para estudiar y decidir la *preselección* de los objetos, sin estar todos necesariamente presentes.⁴² Según el director, el desarrollo de estas reuniones debía ser interpretado 'como un seminario'⁴³ ya que, al mismo tiempo que se desarrollaban las reuniones, circulaba material bibliográfico comentado y discutido en cada una de ellas. La incorporación de una bibliografía permitía crear una base común de discusión, elaborada a su vez desde la perspectiva de cada uno de los participantes según su especialización. Como nos explicara la secretaria técnico-administrativa, las reuniones no tenían como objetivo lograr una 'división del trabajo' por la cual se asignara una función a cada uno, sino que el conocimiento profundo acerca de los temas abordados

importancia y alcances del significado, sino también a que la exposición sea incorporada en términos de relatos e ideas (y no de 'muestrario').

⁴² A estas reuniones asistían el Dr. Pérez Gollán, director del ME y *curador* de la muestra; Marta Dujovne, secretaria técnico-administrativa; Patricio López Méndez, historiador y museógrafo; Mirta Bonnin, arqueóloga; Fernando Veneroso Centurión, responsable del área de Conservación; Silvia Calvo, responsable del AEE; Andrea Pegoraro, responsable del Depósito de Etnografía. También contaban con un grupo de 'asesores' arqueólogos por tema y/o por vitrina, invitados a participar en la profundización de los temas ya abordados. Una vez avanzado el desarrollo de la muestra, comenzaron a realizarse reuniones con el 'equipo de difusión' (es decir, con los miembros del AEE), creando dentro de esta área un 'seminario interno' y entrenando a los futuros referencistas para realizar las visitas guiadas en '*De la Puna...*', trabajando aspectos tales como tiempo, recursos y consignas; además, se promovían actividades de búsqueda y de discusión con el público.

en la muestra habría permitido, al mismo tiempo que un lenguaje común, una elaboración en conjunto enriquecida desde cada área específica.⁴⁴

En las discusiones conceptuales se determinaron *ejes y núcleos*: los primeros debían estar presentes pero no representados, mientras que en los segundos se cumplían ambas cosas. Las clasificaciones típicas de la arqueología fueron dejadas de lado; de tal modo, 'arcaico' dejaba de ser un núcleo y, en su reemplazo, sí lo era 'de la trashumancia al asentamiento aldeano'. Otras clasificaciones tradicionales a la arqueología también fueron anuladas. Por ejemplo, lo que se entiende generalmente como 'cultura Aguada' y 'cultura Santamariana' aparece 'mezclado' junto a otros elementos, en Los señores del jaguar y Los señores del Pucará.⁴⁵

El director del ME entendía que la muestra debía 'salirse' del discurso de la antropología y la arqueología, debido a que ambas tienden a ver 'cosas diferentes' como de 'culturas diferentes', e instaba a los miembros del equipo a abandonar tales criterios tipológicos.⁴⁶ Así, tampoco se quería hablar de 'economía' (con sus clásicas fases producción-distribución-consumo) y se propuso como principio organizador el 'trabajo', (entendiendo que a partir de él se podía encarar lo económico dentro de las estructuras sociales y las formas de vida del pasado). Por otra parte, hablar de 'sociedades complejas' y no de 'señoríos' permitía salirse de una clasificación y de las definiciones 'en paquete' (como, por ejemplo, que 'la cerámica viene con la agricultura' o que 'con la cerámica debe haber habido maíz').⁴⁷

El empleo de tal o cual término también era motivo de discusión. Estaba clara la idea de mostrar *la unidad en la diversidad*, sin embargo 'unidad' podía confundirse con 'homogeneidad', por lo cual se optaba por 'integración'. Al igual que en este caso, todos los términos empleados eran cuestionados, y encontramos que el motivo de reuniones enteras era discutir el alcance de conceptos como *cazadores-recolectores, pastores, aldeas, unidad doméstica, familia extensa, relaciones de parentesco, etc.*

⁴³ Expresión utilizada por el Dr. Pérez Gollán – CB – 15/07/1998.

⁴⁴ "Esta forma de trabajo interdisciplinario genera discusiones en las que cada uno de los integrantes vuelca una perspectiva diferente sobre un mismo tema u objeto, generando a su vez un aprendizaje conjunto de diferentes formas de conocer y resolver problemas." (CB – 15/07/1998; énfasis agregado).

⁴⁵ Como nos dijera uno de los referencistas, "...esta exposición discute con la idea de clasificar a las sociedades por estilos cerámicos... (...) ...una cultura ¿qué es? ¿Un estilo cerámico? ¿Qué comían, cerámica también...? ¿Cómo podés clasificar una cultura sólo por un elemento tecnológico que se reitera...? (...) Se trata de romper con esa concepción tipológica y abordar mucho más lo que es el proceso social...". Entrevistas – Mayo 2003.

⁴⁶ CB- 30/04/1999.

⁴⁷ CB – 14/08/1998.

La elección de 'un color' para la muestra también era discutido en estas reuniones, y se lo consideraba algo importante ya que, según el director, el 'color del ME' se había vuelto de alguna manera emblemático, por lo cual había que cuidar este detalle.⁴⁸

La decisión *conceptual* de romper las tipologías tradicionales debía ser coherente con la forma *museográfica* de presentar a los objetos. Al respecto, la manera de exponer los textiles puede ser tomada como un ejemplo de las consecuencias de la aplicación de tal principio el cual constituía, en sí mismo, un desafío. Los diseños textiles más elaborados se encontraban en su mayoría en pequeños fragmentos, los cuales podían resultar expuestos en una gran cantidad. Sin embargo, el director argumentaba que la exposición 'en fragmentos' habría fragmentado también al relato y construido, al mismo tiempo, 'un muestrario'. Este dilema encontraba su solución en otro de los principios de la muestra: la idea de *proceso*, y para contarlos no era necesaria su inclusión en forma completa.

Uno de los ejes principales del relato lo constituye la *diversidad medioambiental*. Había que mostrar cómo el paisaje es una construcción social y no natural, rompiendo con el determinismo geográfico. Del mismo modo, era necesario mostrar cómo la domesticación era un proceso cultural y social, y no natural. La construcción social del espacio debía ser el 'telón de fondo' que acompañara toda la muestra. ¿Cómo lograrlo?⁴⁹ Si, como dijimos anteriormente, los ejes debían estar presentes pero no representados, la diversidad medioambiental fue construida principalmente en base a la *continuidad*, lograda a través de los distintos modos en que se encuentra sugerida y/o expresada en cada una de las vitrinas (ver apartado anterior).

La selección definitiva de las piezas fue realizada en el Depósito de Arqueología. Esta segunda etapa tuvo su comienzo en abril de 1999, dos años antes de la inauguración de la muestra. En el 'Cuaderno de Bitácora' podemos leer: "*El criterio de selección versa sobre la importancia de la pieza en cuanto originalidad, en cuanto pieza representativa de esa cultura, diseño, estado de conservación e importancia de su uso, ya sea doméstico o ritual.*" (CB, 27/04/1999). Para abril del 2000, las discusiones

⁴⁸ "...a nosotros el color nos da identidad. La gente que viene al museo nos habla del color que usamos..." Dr. Pérez Gollán, CB - 07/08/1998.

⁴⁹ Podemos identificar esta dificultad a lo largo de todo el CB, sea cual fuere el tema en discusión. Luego de llegar a acuerdos conceptuales, éstos eran acompañados por la pregunta '¿cómo hacemos para mostrar esto?'.

continuaban y aún no se había resuelto definitivamente cuáles piezas iban y cuáles no. Esta realidad era interpretada por sus protagonistas en términos de ‘demora’. Sin embargo, y ateniéndonos a lo dicho anteriormente sobre la concepción de la muestra como ‘inacabada’, interpretamos estas ‘indefiniciones’ en términos de *ajustes*. Si bien, una vez definida la fecha de inauguración, el equipo debía contar con la ‘selección definitiva’ de las piezas, la aplicación de esta expresión sólo cobra sentido frente a esta fecha, ya que el propio devenir de la investigación es el que permitiría que estas ‘indefiniciones’ sean leídas en términos de *ajustes*.

Otro de los problemas presentados en la realización consistió en que para algunos de los temas a desarrollar no contaban con los objetos necesarios; esto sería resuelto a partir de textos que suplieran aquello que el ME no podía mostrar.⁵⁰

Al principio de nuestra investigación, habíamos planteado como hipótesis que en el caso del ME la relación de correspondencia generada entre *discurso* y *objetos* surge de la investigación sobre estos últimos, habilitando luego el discurso que los clasifica. Tomando ahora el problema señalado anteriormente, podemos analizarlo de la siguiente manera: en algún momento, la investigación sobre los objetos habilitó una serie de hipótesis a partir de las cuales elaborar un cierto discurso. El ME pretendía ‘mostrar’ ese discurso a través de determinados objetos; sin embargo, al no contar con ellos sólo podía *mostrar el discurso*, debiendo apelar a *textos* sin que por ello aquél resulte debilitado.⁵¹

Otro ejemplo significativo consiste en la utilización de *réplicas* (por ejemplo, del menhir de Tafi del Valle). Su condición de ‘copia’ es mencionada la mayoría de las veces por los referencistas como un dato más, sin que esto provoque ningún tipo de reacción. ¿Es que acaso ‘da lo mismo’ la exhibición de una *réplica* en lugar del *original*? ¿Qué es lo que permitiría la admisión de una pieza replicada?

⁵⁰ “...tenemos que buscar que esos textos digan lo que nosotros no podemos mostrar, porque no tenemos objetos...” Dr. Pérez Gollán, CB – 10/12/1998. Énfasis agregado.

⁵¹ Para comprender mejor el sentido de lo que señalamos aquí, podríamos establecer una comparación con el modo de construcción de la muestra del MHN. Allí, la relación de correspondencia es generada desde una narrativa histórica ya existente hacia los objetos y, dado que tales objetos componen las imágenes de la patria, la ausencia de éstos no podría haber sido sustituida por textos, debiendo procurar ‘otros objetos’ que completaran el discurso histórico. La *iconografía histórica* puede ser comprendida desde este punto de vista, al haber sido creada como ‘objeto’ (y leída como testimonio; ver Capítulos I y II) para completar un relato.

Por empezar, debemos considerar que *en el caso de esta muestra en particular* lo que se está contando es una historia en términos de proceso, lo cual no permite identificar ningún ‘hecho’ al que adjudicar -al modo de los objetos históricos- unos ‘testigos’ determinados que impidan la participación de otros. Obviamente, esto no quiere decir que cualquier objeto podría ocupar cualquier lugar, sino que la distribución de las piezas alrededor de grandes núcleos temáticos permite la participación conjunta de cientos de objetos sin que ninguno de ellos pueda ser pensado como ‘protagonista imprescindible’. Esto se hace más evidente si pensamos que para esta muestra se ha intentado romper con las clasificaciones típicas de la arqueología, priorizándose *el relato* por encima de un criterio estilo ‘muestrario’. En síntesis: no se trata de ‘mostrar’ objetos, sino de contar una historia. Su transmisión es el objetivo del ME, y para lograrlo poco importaría si se tratara de originales o réplicas. El relato *sí ha sido construido sobre los originales* y a partir de las investigaciones sobre ellos; una vez conformado, *lo que se vuelve esencial es la transmisión del relato* y no el objeto por sí mismo.⁵² En esta segunda etapa, los objetos juegan un papel diferente, debiendo acompañar desde las vitrinas las inferencias que se hicieron sobre ellos, y sin ‘decirnos’ otra cosa que el resultado de sus investigaciones. El objeto original cuenta con valor de unicidad -y por cierto irremplazable- principalmente en el campo de la investigación. Una vez investigado, su presencia en la muestra no suma ni resta *autenticidad* a la historia narrada. Un ejemplo claro de ello lo constituye ‘la momia de Angualasto’: ésta no se encuentra allí, pero sí está su fotografía. A los fines de la transmisión del relato, la presencia física de la momia no es imprescindible; sin embargo, sí lo es su representación, ya que tanto la visualización de su ajuar como la forma en que fue enterrada es lo que nos permite comprender su significado. (En otro orden de cosas, es importante señalar aquí que en ningún momento el ME propone que las réplicas sean leídas como originales).⁵³

Del mismo modo que no se identifican ‘hechos’ tampoco existen ‘personajes’ que puedan impregnar sus cualidades y/o atributos a los objetos de forma metonímica (tal como señaláramos en el Capítulo III). En cuanto a los objetos ligados a significados

⁵² “La investigación, por su parte, dará sustento a todas las acciones de difusión del museo, puesto que lo que importa no son los objetos, sino aquello de que nos hablan.” (Pérez Gollán y Dujovne, 2001:203; énfasis agregado).

⁵³ Al decir esto nos referimos al planteo propuesto por el MHN, en donde la *réplica* del sable de San Martín ‘debe’ ser considerada como *original*.

simbólico-religiosos, su componente sagrado es tal sólo dentro del contexto en donde ese significado fue atribuido, sin que por ello puedan 'adherírsele' características animistas u otorgarles una entidad. ¿Por qué? Si partimos del principio de que la reconstrucción arqueológica es principalmente hipotética, tal condición impediría la fijación de significados sobre los cuales se pudiera determinar un valor de una vez y para siempre; al mismo tiempo, se obstaculizaría su posible incremento dado que los significados del objeto se encuentran insertos en la dinámica de la investigación.

Hemos establecido previamente las tres 'instalaciones' que, a nuestro entender, el ME ha debido realizar: la de una versión diferente del NOA, la de una concepción de los indígenas como *sociedades* y como *culturas*, y la de una perspectiva procesual desde la cual lograr la incorporación de las dos primeras.

Así, a pesar de estar basado en la ciencia, el discurso del ME es mucho más que un resultado científico: constituye un punto de apoyo para una reflexión sobre la formación y el funcionamiento de nuestra propia historia y cultura. Estas 'instalaciones', como las hemos definido, son las que posibilitarían la inclusión en el imaginario de una otredad inimaginada, *anterior e interior* a nosotros y con la cual redefinir una distancia no sólo en términos culturales, sino también históricos.

Capítulo V
EL MUSEO ETNOGRÁFICO:
UNA INTERPRETACIÓN EXHIBIDA

Inventando la Argentina – Parte II

Fundado en el año 1904 por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el Museo Etnográfico fue “...*el primero de carácter antropológico y universitario en la Argentina...*” (Pérez Gollán y Dujovne, 2001:197); como tal, estuvo orientado a privilegiar la investigación y la docencia superior. De la mano de estas funciones, su fundador y primer director Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917) lo concebía al mismo tiempo como un espacio público para la *educación*, ideal moderno por excelencia para el progreso social.

Aunque orientado hacia la prehistoria y etnografía argentinas, Ambrosetti se dedicó también a la búsqueda (ya sea por compra o canje con otras instituciones) de objetos de culturas no europeas distantes en el tiempo y/o espacio, conformando un acervo heterogéneo y representativo de ‘la humanidad’. Esta concepción debe ser entendida dentro de la lógica original del museo como institución: su aparición histórica dentro del proyecto ilustrado responde a una cierta ‘vocación ecuménica’ que aspiraba a establecer una definición genérica y universalizada de la condición humana (Foucault,1996). En el marco positivista de fines del siglo XIX y principios del XX, el lenguaje objetivo de la ciencia proveería la uniformidad ‘universal’ necesaria para formar parte de la carrera ascendente hacia el progreso. En sus museos, la Argentina haría uso de este lenguaje para incorporarse a tal dinámica civilizatoria (Podgorny,1997).

La formación de un *patrimonio* resultaba indispensable bajo dos perspectivas: en primer lugar, se trataba de encontrar un pasado con el cual establecer una continuidad que permitiera tanto dar cuenta del presente como proyectarse hacia el porvenir. Sin embargo, a diferencia de los museos históricos, no se trataba de ‘inventar una tradición’ que asegurara nuestra continuidad como estado-nación (Hobsbawm,1984), sino que la conservación y el registro de las sociedades ‘primitivas en proceso de desaparición’

permitirían alinear a la Argentina en el pasaje universal de la barbarie a la civilización (Pérez Gollán y Dujovne, op.cit.). En segundo término, la organización de un patrimonio dentro de la institución 'museo' daba cuenta, por un lado, de la riqueza y profundidad temporal de nuestro país; por el otro, ponía de manifiesto nuestro 'grado civilizatorio' creando la imagen de una 'Argentina moderna' en el exterior (Podgorny, op.cit.).

La creación del ME también respondía a las actividades del estado encargadas de articular y regular 'al detalle' la construcción de las identidades individuales. Si el hecho de poseer instituciones científico-culturales colocaba a la nación argentina en la carrera universal y ascendente hacia un progreso indefinido, sus ciudadanos, incorporando los valores de la modernidad, estarían organizados sobre esta misma línea. En este proceso de formación del estado-nación, el ME se eruiría como parte integrante de la revolución cultural necesaria para tal fin (Corrigan y Sayer, 1985).

Los museos serían, más tarde, los responsables de la incorporación de una de las tradiciones modernas: la 'exposición' organizada traía consigo la aplicación de un aparato conceptual que condensaba los valores de la modernidad. Entendidos a fines del siglo XIX como las instituciones científico-culturales por excelencia, tomaban a su cargo la organización *visible* de tales principios. Como mencionáramos en el Capítulo II, los museos se concebían como el lugar donde disponer espacialmente el conocimiento y, respondiendo a los paradigmas científicos vigentes, el ME enmarcaba sus investigaciones y exhibiciones dentro de ordenamientos tipológicos y geográficos (Pérez Gollán y Dujovne, ibid.).

En esta primera 'etapa fundacional' (Calvo y Arenas, 1987), tanto Ambrosetti como su sucesor Salvador Debenedetti (director desde 1917 hasta 1930) orientaron la investigación y la docencia principalmente hacia el trabajo de campo el cual, al mismo tiempo, proveía el material para las exhibiciones. Durante la gestión de Ambrosetti, éstas se realizaban para investigadores y escuelas, siendo Debenedetti quien, a partir de 1918, las habilita para 'público general'.

En una segunda etapa, la dirección de Félix Outes (1930-1938) imprimiría un nuevo sesgo al llamado en aquel entonces "Museo Antropológico y Etnográfico"¹: "El

¹ Si bien desde su fundación hasta 1931 se había denominado simplemente 'Museo Etnográfico', a partir de entonces fue reemplazado por 'Museo Antropológico y Etnográfico'. En 1939 recupera su nombre

antiguo Museo Etnográfico... (...) ...desbordó el campo que debió serle propio pues universalizó sus esfuerzos acumulando materiales de las más diversas procedencias, en lugar de haberse reducido a reunir con ciencia y conciencia los restos de los aborígenes argentinos de todos los tiempos, las manifestaciones de sus respectivas culturas y los elementos de comparación procedentes de aquellos países sudamericanos cuyo sustrato primitivo intervino en forma más o menos decisiva en el complicado proceso de nuestra etnogenia."² A pesar de la gran importancia que Outes concedía a la exhibición, podemos inferir que tanto la investigación como la docencia continuaban en un primer plano dedicando para ellas el 80% del acervo, mientras que sólo el 20% restante era destinado al público en general.³ Coincidentemente, fue a partir de la década del '30 -cuando el estado se encontraba de algún modo organizado, y los museos ya no cumplían su función como 'constructores' del estado-nación- que el ME, al igual que otros museos de ciencia, focaliza sus actividades en el plano de la investigación (Pérez Gollán, 1995).

Esta orientación sería alterada bajo la dirección de José Imbelloni (1946 a 1955). Al crear en 1947 el Instituto de Antropología de la FFyL, reservó para éste la mayor parte de las tareas de investigación y docencia mientras el ME, dependiendo de este Instituto, estaría más orientado a la conservación y exhibición del acervo. En el mismo año, por decreto 16211/47 del PEN, se trasladan al ME las colecciones antropológicas del Museo Nacional de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", y en 1950 se crea el Instituto de Arqueología de la FFyL. Ambos institutos conformarían en 1953 el "Departamento de Ciencias del Hombre", también dirigido por Imbelloni.

original, y desde el 15 de Junio de 1965 se le agrega el nombre de su fundador, llamándose desde entonces 'Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti'.

² Outes, Félix F.: "La reorganización del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras" – Imprenta de la Universidad de Buenos Aires; Buenos Aires, 1931:32. Énfasis agregado.

³ "Un museo, sea cual fuere la disciplina a la cual se hallare vinculado, reúne y conserva material de diversa índole, destinados al estudio de los especialistas y a la enseñanza de quienes están al margen de las ciencias: la investigación y la instrucción constituyen, pues, sus finalidades esenciales... (...) El material reservado para el estudio y constituido por el ochenta por ciento del acervo del repositorio, deberá conservarse ordenado sistemáticamente y dispuesto en forma que el examen de quienes están capacitados para utilizarlo, pueda verificarse de inmediato y con amplitud. En cambio, el destinado a ser exhibido estará constituido tan sólo por colecciones representativas, limitadas en número, selectas por la cantidad de objetos que las integran, y dispuestas en forma que los visitantes de cultura mediana, el obrero, el simple hombre de la calle y aún el niño, puedan comprenderlas y aprovecharlas. Es necesario no olvidar, en este caso, el objeto u objetos del museo; percatarse de la clase y el saber de las personas a quienes se desea instruir directamente..." (Outes, op.cit.; pág.28 – Cursiva en el original; énfasis agregado).

Durante la dirección de Enrique Palavecino (1958-1966) se abre la carrera de Ciencias Antropológicas de la UBA (1959), creándose también el Departamento de Ciencias Antropológicas, el cual reúne a los institutos de Antropología y Arqueología junto al ME, perdiendo este último su carácter autónomo y comenzando un largo recorrido entre el olvido y la desidia. La falta de presupuesto educacional lo sume en un profundo abandono, y esta situación se vería empeorada a partir del golpe militar de 1966 en el marco de la inestabilidad institucional y la censura tanto política como académica (Calvo y Arenas, op.cit.). Bajo el gobierno de Héctor J. Cámpora se crea el “Centro de Recuperación de la Cultura Popular ‘José Imbelloni’”, el cual pretendía dar un giro ‘revolucionario’ al papel del ME recuperando, nuevamente, cierta importancia la exhibición: tales propósitos no lograrían ser llevados a cabo en forma satisfactoria debido a la intervención sufrida por la FFyL en el año 1974. A partir de 1976, el ME queda a cargo del francés J. Velard, quien cierra las exposiciones al público, reservándolas para investigadores y alumnos de la FFyL. Con la apertura de la democracia, el arqueólogo Alberto Rex González es nombrado nuevo director del ME; a partir de aquí, el museo emprendería nuevamente un largo camino, esta vez hacia su reconstrucción.⁴ Si bien las funciones del museo (conservación, exhibición, docencia, investigación y difusión) estuvieron siempre presentes en mayor o menor grado, a lo largo de toda su historia la investigación habría resultado la más privilegiada.⁵

Casi un siglo después

La gestión actual, presente desde el año 1987, junto a la *investigación* ha otorgado un papel igualmente importante a la *exhibición* y la *difusión*. La conjunción de estas dos últimas funciones permite pensar en el ME como un centro de educación y comunicación, siendo sus exposiciones un medio para ello. Para las autoridades del ME,

⁴ La cronología de los directores del ME es la siguiente: Juan B. Ambrosetti, 1904-1917; Salvador Debenedetti, 1917-1930; Félix F. Outes, 1930-1938; Francisco de Aparicio, 1938-1946; José Imbelloni, 1946-1955; Salvador Canals Frau, 1955-1958; Enrique Palavecino, 1958-1966; Marcelo Bórmida, 1966-1973; en 1973-74 (y paralelamente al “Centro de Cultura Popular José Imbelloni”) funcionó una ‘Junta Directiva’ formada por Miguel Palermo, Arturo Sala y Jorge De Persia; el 17/09/1974 la Junta renuncia y asume De Persia como director; le siguen J.M. Suetta, 1975; J. Velard, 1975-1983; Alberto Rex González, 1983-1987; José A. Pérez Gollán, 1987 hasta la actualidad.

⁵ Reconocemos el carácter incompleto de esta breve historia institucional que acabamos de presentar, la cual sólo intenta describir las variaciones en cuanto a la importancia concedida a tal o cual función desde los comienzos del ME.

los museos son entendidos como “...instituciones que *rescatan, investigan y difunden o comunican el patrimonio cultural, utilizando como medio privilegiado de acción la exposición de objetos.*” (Pérez Gollán y Dujovne,1995:120; énfasis agregado).

Esta manera de concebir la institución responde a las transformaciones registradas en los museos desde fines del siglo XX cuando, intentando acompañar los profundos cambios del último cuarto de siglo, hubo un replanteo tanto de sus objetivos y funciones como de la noción misma de patrimonio cultural. La concepción del patrimonio como *acciones e interpretaciones* que construyen y reconstruyen el pasado en términos del presente, permiten comprender su producción social como una *tarea permanente*, definiéndolo de esta manera como ‘patrimonio vivo’ en oposición a las concepciones anteriores de un ‘patrimonio muerto’ entendido en términos de *legado o herencia* que, sin considerar su carácter procesual, desdibuja toda huella de producción social (Arantes,1984; García Canclini,1992).

Para Pérez Gollán y Dujovne (2001), esta concepción diferencial del patrimonio implica dos maneras radicalmente opuestas de llevar a cabo la *difusión* y la *conservación*, dos de las funciones indispensables de un museo. Si tomamos al patrimonio como *legado* al cual, por encima de todo ‘hay que conservar’, su preservación lo aleja del público y favorece su transformación en *reliquia a ser custodiada*. Por el contrario, al interpretarlo como patrimonio vivo se hace hincapié en su *difusión*, entendiendo que es a través de ella como se produce una apropiación del patrimonio cultural. Tal apropiación por parte del público es la que permitiría garantizar su conservación, es decir: cuanto más se lo *difunde*, más se lo *conserva*.

De tal modo, dos funciones que en la concepción original de los museos aparecían como antagónicas y divorciadas, se encuentran ahora estrechamente ligadas e interdependientes entre sí. Esto se hace evidente en el proyecto del ME acerca de la transformación de los depósitos -áreas de *conservación* por excelencia- en ‘depósitos visitables’.

¿Por qué la gente habría de involucrarse en el cuidado de su patrimonio? Para las autoridades del ME, si el público *comprende* su importancia y lo *conoce, aprende a conservarlo*; según su director “...*uno no puede apropiarse de nada que no conozca...* En realidad, cuando usted empieza a conocer estas sociedades, este pasado, usted

*empieza a usarlo... (...) esto tiene que ver con sus huellas, con su cultura, con su historia... (...) ...esa parte corresponde a la vida contemporánea del nosotros... ”*⁶

Por su parte, la función de *investigación* se encuentra extendida más allá de la disciplina antropológica, como lo estaba en un principio. Concebidas como un *medio de comunicación*, las muestras necesitan una investigación *interdisciplinaria* previa sobre la cual organizar aquello que se pretende comunicar y el modo adecuado para hacerlo, elaborando así su *guión museográfico*. A tal fin, se realizan conjuntamente investigaciones arqueológicas, tecnológicas, históricas y pedagógicas, entendidas como indispensables y complementarias para la realización del guión.

A pesar de la gran importancia concedida a la *investigación*, para las autoridades del ME ninguna de sus funciones se encuentra por encima de las demás: todas ellas son indispensables, debiendo ser articuladas e integradas para el logro de sus propósitos.⁷ Entender la exhibición como un *medio de comunicación* coloca en un primer plano a quien sería el ‘protagonista’ del museo: el público.⁸ Las diversas investigaciones llevadas a cabo son coordinadas para así lograr una integración que permita construir una muestra con un discurso coherente y comprensible para toda la comunidad. Según su director, “...uno de nuestros puntos de partida es que se abandone el lenguaje de la ciencia... (...) ...*que se hable en términos de museo...* [Todas las personas] ...*tienen que ser capaces de entender lo que uno dice...*”.⁹ Se asume como una responsabilidad inherente a las funciones del ME la selección de criterios de comunicación que faciliten la interpretación de lo exhibido: “*Las exposiciones deberán estar contextualizadas, presentar un discurso coherente (constituir, así, un ‘museo de ideas’ (...) y no un mero acopio de objetos).*” (Pérez Gollán y Dujovne, 1995:124; énfasis agregado).¹⁰

⁶ Entrevistas - Dr. José Antonio Pérez Gollán (JAPG), Junio 2003. Énfasis agregado.

⁷ “...[el ME] tiene como uno de sus *objetivos primordiales* abordar la diversidad multiétnica y pluricultural que caracteriza a nuestra sociedad, a partir de los procesos sociales e históricos que dieron origen a la nación. Esto supone una revisión crítica del lugar que se le ha atribuido a las sociedades indígenas en la ‘historia oficial’, así como una revalorización de su contribución a lo que hoy constituye el acervo cultural de la nación.” ME – Informe Institucional 2000-2001 – FFyL – UBA. Énfasis agregado.

⁸ En la noción de *público* se incluye también a las futuras generaciones, lo cual hace de la *conservación* una función tan indispensable como las demás.

⁹ Entrevistas - JAPG – Junio 2003.

¹⁰ Ante esta afirmación, es importante recordar aquí lo planteado en el MHN como lugar donde se exhiben *cosas*, y no *ideas* (ver Capítulo I).

Los objetos y su clasificación

Los objetos que componen el *acervo* del ME han sido adquiridos tanto por investigación como por compra, canje y donación. Actualmente -aunque en menor medida- continúa ingresando material arqueológico debido a tareas de investigación. Los obtenidos por compra o canje fueron adquiridos principalmente en la etapa 'fundacional' del ME, la mayoría de ellos gestionados por el propio Ambrosetti¹¹ y, en una proporción menor, también por Debenedetti. En cuanto a las donaciones, éstas pueden consistir desde simples objetos hasta colecciones enteras.¹² Actualmente, son recibidas por la FFyL y sin obligación de exponerlas.¹³

Si bien en sus comienzos la arqueología estuvo centrada en la búsqueda de 'piezas enteras' de colección, lo cual las habilitaba para convertirse en 'piezas de museo', alrededor de los años '50 este criterio ha sido abandonado y el énfasis de toda investigación arqueológica está colocado en la *reconstrucción de contextos* que puedan dar cuenta del comportamiento humano en el pasado, a través de la interpretación de los restos materiales hallados en el presente. Siguiendo tales lineamientos, para el ME los objetos son la 'excusa' para la reconstrucción de contextos y procesos, siendo más relevantes éstos en sí mismos que la cantidad o el tipo de objetos que los componen.

Para el director del ME los objetos no 'ilustran' ni son 'representativos de' sino que tienen un *trabajo*. Para explicarnos esta cualidad, señala cómo éstos "...*funcionan en contexto, que habla de una funcionalidad... (...) que ha tenido un destino que uno puede conocer... Están expuestos con ese sentido. El tema es que los objetos arqueológicos tienen muchos contextos, las funciones son múltiples... Uno puede ver lo*

¹¹ "En los seis años transcurridos, el Museo puede decirse que ha aumentado a razón de dos mil piezas por año, todas numeradas y catalogadas...(...)." Ambrosetti, J.B.; carta al Decano de la Facultad de FFyL de la UBA, Dr. José Nicolás Matienzo, Marzo de 1912. En: "Memoria del Museo Etnográfico - 1906/1912" - FFyL, UBA, 1912:4.

¹² "Desde su fundación, este Museo contó con el favor de las personas ilustradas que han comprendido la importancia trascendental que tienen los estudios antropológicos en el desarrollo de la alta carrera universitaria. (...) Para los fines de este museo que son a la vez didácticos y de investigación, cualquier objeto producto de la industria del hombre primitivo ó de cultura exótica llenará un vacío." Ambrosetti, J.B. op.cit.; pág. 32. Énfasis agregado.

¹³ Refiriéndose al 'cargo de exhibición' que firmaba el MHN con los donantes, el Dr. Pérez Gollán afirmaba que tales condiciones respondían al interés de éstos "...por figurar ahí." (Entrevistas - Junio 2003). Sin embargo, y a pesar de que los objetos del ME no poseerían el carácter de 'reliquia' e 'inmortalidad' que sí se les atribuye en MHN, tanto las colecciones como los objetos donados aparecen ligados al nombre de su donante sin que esta asignación constituya un único criterio clasificatorio, ya que la utilidad de nombrar a estos conjuntos bajo tal criterio es relativa. Por otra parte, el hecho de hacer

*simbólico, lo económico... (...) Son testimonios compuestos...*¹⁴. A la complejidad del objeto en sí mismo se le suma un nuevo y extraño contexto: el del propio museo. Éste es responsable del modo en que los presenta, dado que ‘administrarlos’ implica el riesgo de recortar una función en privilegio de otra.¹⁵ El *valor diferencial* de los objetos depende de sus ‘posibilidades de interrogación’, es decir: *a algunos se los podría interrogar más que a otros*. Para el director del ME, la elección de los objetos para una muestra debiera orientarse en esta dirección, eligiendo aquellos que pudieran permitir la mayor cantidad de preguntas; según él “...*los objetos solos no dicen nada: le dicen al que sabe preguntar.*”¹⁶

La capacidad para poder interrogarlos no se interpreta como algo ‘dado’, sino que su estimulación es otra de las funciones del museo, tan importante como la propia exhibición. De tal modo, la legibilidad de la exposición se convierte en un imperativo y para ello resultan fundamentales la claridad conceptual, la accesibilidad del lenguaje utilizado, el material de apoyo (ofrecido a través de cartografías, reseñas, hojas de sala, videos) y, muy especialmente, la información ofrecida por los *referencistas de sala*.

La apreciación de su valor también debe ser interpretada en cuanto a la relación ‘objeto-muestra’: los objetos no ‘cargan’ con significados que les sean propios, ni poseen ‘entidad’ a la manera de los objetos históricos; no ‘hablan por sí mismos’ ni concentran en ellos una afectividad que les permitiera ser experimentados autónomamente. Fuera de dicha relación existen algunas piezas que poseen valor económico tanto por los materiales en que están hechas como por una determinada jerarquía desde un punto de vista estético.¹⁷

Los objetos expuestos no tienen dueño (en el sentido de poder referirlos a la vida de ‘una’ persona en particular) y tampoco están ligados a hechos específicos (tal como entendemos los hechos históricos). Esta desvinculación de ‘persona’ y ‘hechos’, y su

mención a los donantes es interpretado como un *reconocimiento* hacia ellos (Entrevista - Andrea Pegoraro, Octubre 2003).

¹⁴ Entrevistas - JAPG, Junio 2003. Énfasis agregado.

¹⁵ Tal es el caso de los museos que, tomando piezas arqueológicas, las han convertido en obras ‘artísticas’, anulando de este modo la posibilidad de información que éstas poseen.

¹⁶ Entrevistas - JAPG, Junio 2003. Énfasis agregado.

¹⁷ En este sentido, es importante recalcar que existe un mercado de piezas arqueológicas que determina el valor de las mismas en base a estos dos criterios, al cual se le suma un valor agregado determinado por su antigüedad y/o exotismo. La realización de muestras y exposiciones incide de manera directa en este mercado de bienes arqueológicos, provocando el aumento de su valor.

inserción dentro de determinados 'grupos' y 'períodos' quiebra la posibilidad de inscribir sobre ellos -al modo de los objetos exhibidos en los museos de historia- el 'plus' de significado que la celebridad de los personajes portadores del objeto y/o sus relaciones socio-históricas imprimirían sobre él.

Su clasificación y fichaje parte, en primer lugar, de una descripción de las cualidades objetivas (material, tamaño, peso, lugar donde fue encontrado, etc.) y luego son rotulados bajo el ítem general del cual se considera forman parte: 'recipientes', 'vestimentas', etc.. Dadas las diferentes funciones que convergen en un mismo objeto, las rotulaciones son diversas y, al momento de armar la muestra, se privilegia en una primera instancia la rotulación que refiera más directamente a aquello que se quiere contar. Para las autoridades del ME, la clasificación es un 'mal necesario'¹⁸ ya que, si bien proporciona un tipo de información pertinente al momento de realizar una investigación, por otro lado condiciona al objeto al asignarle, de algún modo, un lugar anticipado. Sin embargo tal 'condicionamiento' resulta en cierta medida provisorio, si consideramos que -como veremos más adelante- al armar la muestra se procedió a una revisión crítica del material preseleccionado la cual, en algunos casos, ha derivado en una *redefinición* al tomarse en cuenta nuevas perspectivas, abiertas a través del desarrollo de la investigación.

De cualquier manera, es importante destacar que más allá de la revisión crítica por la que los objetos puedan atravesar, a menudo son acompañados por un tipo de documentación que refiere a sus condiciones de hallazgo. Estos datos estarían informando acerca del *modo de construcción de registro arqueológico*, lo cual compone otra esfera de investigación que, sin encontrarse explicitada en las muestras, es parte constitutiva del objeto expuesto en una vitrina.

La arqueología es inseparable de los museos, y es dentro de ellos donde se transforma en *patrimonio* a ser difundido y conservado. Nada de lo expuesto en el ME ha sido hecho con la intención de ser expuesto sino, más bien, se trata de una exposición en donde se aplica cierto 'principio de orden' a lo accidental, a lo hallado. Los objetos no se 'buscaron' para ser expuestos,¹⁹ sino que se buscaron y encontraron para ser

¹⁸ Entrevistas - MD, Mayo 2003.

¹⁹ Al hacer esta afirmación estamos pensando en el contexto de la arqueología actual ya que, en un principio, sí se procuraban 'piezas' con el sólo propósito de exhibirlas.

investigados; en virtud de tales investigaciones se los ha considerado relevantes o no para la explicación del pasado.

La actitud científica asumida por el museo permite comprender el valor colocado en las dudas, inquietudes y preguntas ‘disparadas’ por la muestra, más que en respuestas ya concluidas. Tal como sostiene su director “...*si no se tienen dudas, no hay conocimiento posible.*”²⁰ Así, en el ME el *conocimiento* se encuentra vinculado a la *duda*, sin comprometerlo a una asociación obligatoria con la verdad.

Las muestras y el público: un diálogo en el tiempo

La concepción actual del público que se pretende captar²¹ y el modo de aproximación del museo para tal fin, responden a las transformaciones institucionales que se vinieron desarrollando desde fines del siglo XIX en adelante.

Por aquel entonces los ‘museos de ciencias’ abandonaron las exóticas colecciones anteriores -bien llamadas ‘gabinetes de curiosidades’- para, desde un paradigma positivista y evolucionista, abrir paso a la actividad antropológica y a una clasificación basada en el pretendido lenguaje universal de la ciencia. En esta época (llamada frecuentemente ‘la era de los museos’²²) el antropólogo Franz Boas inaugura una polémica que dejaría sus huellas en la historia de los museos etnográficos, tanto en lo que respecta al *armado* de las muestras como también al tipo de *público* hacia el cual se dirige una exhibición.²³

En lo que refiere al *armado*, Boas era consecuente con su posición teórica y entendía que la organización de los objetos no podía responder a un esquema tipológico evolucionista. Basándose principalmente en la idea de un desarrollo lineal de lo simple a lo complejo, e incluyendo a todas las sociedades en este ‘gran esquema’ único y

²⁰ Entrevistas - JAPG, Junio 2003.

²¹ “Pensábamos que la actividad de exposición del Museo Etnográfico, en un primer momento, debería atraer al que ya es el público de museos de la ciudad de Buenos Aires; proporcionar una actividad interesante al estudiantado universitario, especialmente al de antropología, historia, arte y otras disciplinas afines; facilitar una herramienta eficaz a los docentes e investigadores de estas áreas y trabajar con el público escolar. Era una meta importante, si bien posterior, incorporar también a los sectores de la población que no frecuentan los museos: un verdadero desafío que presupone planes a largo plazo y una labor previa de extensión hacia la comunidad.” (Pérez Gollán y Dujovne, 2001:203).

²² Período 1880-1920. (Sturtevant, 1969:22; citado en Jacknis, 1985:75).

²³ Dicha polémica es sostenida por Boas alrededor de 1887 con otro antropólogo, Otis S. Mason, cuando ambos trabajaban en el *National Museum of Natural History* de New York. La solución a estos puntos de vista disímiles consistió en agrupar los objetos exhibidos bajo un criterio ‘regional’.

universal, el evolucionismo sostenía que ‘los mismos efectos se debían a las mismas causas’, negando de esta manera la diversidad cultural y ordenando prolijamente a las sociedades en una línea ascendente, desde los estadios inferiores hasta la civilización occidental, esta última demostración del progreso inexorable de la humanidad. Las muestras concebidas desde el evolucionismo reconstruirían esta línea a modo de ilustración, privilegiando para ello la apariencia externa de los objetos y su función. De tal modo, se colocaban juntos objetos similares de diferentes lugares y regiones, como una manera de mostrar cómo la creación de objetos análogos respondía a *las mismas* necesidades humanas; tal ordenamiento generaba una tipología con carácter *universal*. Contrariamente a esto y consecuente con su idea de particularismo histórico, Boas sostenía que ‘los mismos efectos podían deberse a causas diferentes’, entendiendo que cada sociedad poseía su propio desarrollo independiente y enfrentándose de esta manera a los paradigmas evolucionistas y difusionistas imperantes en su época. Boas proponía una clasificación de los objetos que no podía basarse ni en la *apariencia externa* ni en la *función*, sino en el *significado*. Pero dado que en un mismo objeto convergen significados diversos, el problema residía entonces en su clasificación: cuál de todos se privilegiaría y, consecuentemente, qué cosas irían unas junto a otras. Este cambio de enfoque de la *forma/función* al *significado* traería innumerables consecuencias, no sólo para la organización museográfica sino también para la disciplina antropológica en general. El ‘ideal de museo etnológico’ consistía para Boas en una organización de los objetos en torno a similitudes étnicas, tomando aquello considerado como representativo a cada uno de estos grupos y presentándolos como una totalidad, pasando así de una tipología *universal* a otra necesariamente *particular*.²⁴ Más allá de la importancia de haber cuestionado y descartado la tipología evolucionista relativizando la idea de ‘civilización’, las propuestas de Boas tienen el mérito de haber planteado una disposición espacial *contextual* que, mostrando por un lado la diversidad cultural, al mismo tiempo permitiría la reconstrucción y comprensión de otros modos de comportamiento y formas de vida en sí mismos, como una totalidad. Del mismo modo,

²⁴ “...Boas had suggested that ‘the art and characteristic style of a people can only be understood by studying its productions as a whole’ (...) so more generally the meaning of an ethnological specimen could not be understood ‘outside of its surroundings, outside of other inventions of the people to whom it belongs, and outside of other phenomena affecting that people and its productions.’ (Franz Boas: “The occurrence of similar inventions in areas widely apart”. Citado en Jacknis, 1985:79).

la preponderancia otorgada al papel del *significado* habría establecido un antes y un después en el desarrollo de la clasificación museográfica.²⁵

En cuanto al *público*, Boas lo clasificaba en tres tipos diferentes: niños y adultos con poca instrucción; profesores y adultos más instruidos y por último, estudiantes avanzados. A cada uno de estos grupos le estaba destinado específicamente uno de los tres propósitos que él atribuía a un museo: *entretenimiento, instrucción e investigación*, respectivamente. Esta designación de *públicos* vinculados a *propósitos* determinados implicaba una disposición espacial diferencial.²⁶ A pesar de que los ‘estudiantes avanzados’ era el grupo menos numeroso, para Boas constituía el de mayor importancia debido a que eran los únicos vinculados a la investigación y los avances de la ciencia (Jacknis, 1985:77-89).²⁷

Como institución de la modernidad, el museo de ciencias organizaba dentro de sí a aquellos objetos que permitirían al hombre moderno pensarse y reconocerse en un imaginario común a todos los hombres. Por su parte, los museos históricos provocarían el mismo fenómeno, aunque circunscriptos a los límites de un imaginario nacional, y no universal. De tal modo, la institución museo se inscribiría como un espacio doblemente público, ya que por su actividad sería percibido como un lugar donde *siempre* se llevaría a cabo el reconocimiento de una identidad compartida.

Mientras que en los Estados Unidos la afluencia masiva del público menos instruido era de la mayor importancia debido a cuestiones financieras, también se trataba de ‘educar al ciudadano’ dentro de un proceso nacional en el que la inmigración constituía tanto un deseo como una amenaza. Procurando una solución a problemas similares, en 1896 se creaba en Buenos Aires la Facultad de Filosofía y Letras y sólo

²⁵ El hecho de *reconocer* los diversos significados que convergen en el objeto inauguró una problemática que continúa hasta el día de hoy. En nuestro caso, la encontramos en expresiones tales como ‘testimonios compuestos’; también al hacer referencia a las limitaciones que implica su clasificación, descrita como ‘un mal necesario’.

²⁶ Así, Boas entendía que debía destinarse el espacio mayor de la planta baja al primer grupo (el cual constituía un 90% del total) y los pisos superiores para los dos restantes.

²⁷ A los problemas surgidos con Otis S. Mason por la clasificación de los objetos, se sumaron los desacuerdos financieros. Las autoridades del museo privilegiaban al público que procuraba entretenimiento, ya que éste conformaba el 90% de los ingresos; las actividades académicas proporcionaban prestigio pero no implicaban una ganancia económica concreta. Debido a estas discrepancias, Boas renunciaría a su cargo como curador asistente dentro del *National Museum of Natural History* en 1905.

ocho años después, ésta fundaba el Museo Etnográfico (Pérez Gollán,1995). Si bien en sus comienzos la educación constituía uno de sus objetivos principales, el énfasis otorgado a la investigación a partir de los años '30 respondería a la pérdida de protagonismo que sufrieran los museos en cuanto a “...su papel social como instituciones que otorgaban legitimidad al orden vigente, [los museos] perdieron el lugar simbólico que tenían para el público como ‘catedrales de la ciencia’ y se fueron transformando en reductos cerrados del mundo académico.” (Pérez Gollán, op.cit.:56).

Actualmente, encontramos en el ME los tres propósitos del museo enunciados por Boas: *entretenimiento, instrucción e investigación*, pero el cambio en la concepción de *patrimonio*, su *por qué* y su *para quién* es lo que determina, como mencionáramos anteriormente, la integración de éstos junto al resto de las funciones del museo.

En lo que refiere a las muestras, el ME habilita *las mismas* para *todos* sus visitantes. Sin embargo -y remitiéndonos a lo ya planteado en cuanto a la ‘ayuda’ que el museo debe proporcionar para que la gente ‘interrogue a los objetos’- las actividades propuestas por el AEE son las que configuran los diferentes espacios narrativos que, adaptados en función de la diversidad del público concurrente, son implementados estratégicamente para estimular la generación de tales preguntas, entendiendo que *ayudar a preguntar* significa *ayudar a conocer*. De tal modo podríamos decir que si bien se trata de ‘las mismas muestras’ al mismo tiempo no lo son, debido a los cambios en el énfasis, lectura e interpretación.

Los guiones del ME: una interpretación exhibida

Al igual que en cualquier otro museo, al decidir el tema de una muestra el ME debe elaborar un *guión conceptual* a partir del cual se pueda llevar a cabo el armado de la misma. En el caso de ‘*De la Puna...*’, el *guión conceptual* fue escrito por su director, definiendo al mismo tiempo los *núcleos temáticos* que se desarrollarían en el armado de la exposición.

A partir de esta primer estructura comenzaron a llevarse a cabo las tareas de investigación, las cuales fueron realizadas durante tres años a través de un trabajo interdisciplinario. Como señaláramos anteriormente, la incorporación de diferentes áreas para la elaboración del *guión museográfico* respondió a la necesidad de confrontar

puntos de vista e interpretaciones diversas, si bien en última instancia y ante el imperativo de aunar criterios, fue el director quien terminó decidiendo el modo definitivo de presentación.

Al realizar la búsqueda de material se encontraron con una dificultad: no todos los objetos se encontraban inventariados en la base de datos del ME, por lo cual recurrieron a ‘abrir las cajas una por una’. En sus propias palabras, estaban ‘*haciendo arqueología*’ dentro del propio museo.²⁸ Esta dificultad, sumada al objetivo de la investigación, les hizo realizar una revisión crítica del fichaje de las piezas, la cual devino en una nueva configuración de su clasificación. El ‘encuentro’ con cada pieza abría la posibilidad de pensar ‘*esto podría servir para...*’²⁹; de tal modo, los objetos escogidos partieron del trabajo de investigación sobre ellos mismos, siendo luego este discurso quien buscaba, encontraba y habilitaba al objeto para ser expuesto.

Luego de esta preselección inicial, se comenzó a elaborar el *guión museográfico* en función del espacio y los recursos con los que se contaba para montar la muestra. Si bien durante el transcurso de la investigación se transformaron algunos contenidos, no fueron alterados los *núcleos temáticos* ya que, según el director, “...*la idea básica tenía que estar.*”³⁰

La investigación desarrollada durante tres años produjo una cierta reelaboración del guión: para su director, a partir de la muestra terminada “...*tengo una imagen distinta de lo que es el noroeste.*”³¹ La observación de la exposición en su conjunto le permitió “...*una comprensión más profunda de la forma específica andina de ver el paisaje: yo nunca la había pensado así*”,³² y para explicar este cambio de visión, menciona cómo anteriormente se pensaba en una clasificación (tradicional para la arqueología) por sociedades geo-étnicas, y cómo ahora las concibe ‘de este a oeste’ a partir de una comprensión renovada de la lógica de los intercambios andinos. Del mismo modo, admite haber podido reconocer, a través de la muestra “...*que hay más complejidad que la que nosotros los arqueólogos estamos dispuestos a admitir: son sociedades complejas.*”³³ La idea de *complejidad* que intenta transmitir la muestra en su totalidad es señalada a través de los propios objetos, enfatizando cómo en ellos se da

²⁸ Expresión utilizada por JAPG – Entrevistas – Junio 2003.

²⁹ Esta manera de referirse a la búsqueda de los objetos fue utilizada tanto por JAPG como por MD. Entrevistas - Junio 2003.

³⁰ Entrevistas - JAPG, Junio 2003.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

una confluencia de *significados* (políticos, rituales, económicos, etc.), capaces de ofrecer respuestas a distintos problemas antropológicos.

Para la elaboración de '*De la Puna...*' -al igual que con las otras muestras- tuvo una importancia fundamental la cuestión del *diseño y montaje*. Según el director, una determinada colocación de los objetos en el espacio, sumado a ciertos efectos de luz y a los colores elegidos debía generar un clima de *misterio*, algo que sorprendiera visualmente en conjunto. En esta muestra, los objetos son la 'excusa' para la reconstrucción de *contextos*. Tampoco se narran hechos, sino *temas* o *procesos*. La elaboración del diseño y montaje acompaña a esta concepción, contribuyendo con sus efectos a contar aquello que se pretende narrar. Así, los objetos *no están solos*: hay toda una disposición espacial que los organiza y que colabora en la lectura de la 'complejidad' que la muestra propone como uno de sus núcleos fundamentales. El peso de la narración no está puesto exclusivamente en el objeto sino, además, en su articulación con una escenografía que también los traduce. El armado de '*De la Puna...*' demuestra que en una exposición *es posible* introducir el sentido de un proceso social, cultural y político, utilizando para ello un criterio profundamente estético.

El *guión conceptual* perseguía tres objetivos fundamentales. El primero de ellos consistía en provocar la 'sorpresa'; al decir esto, el director refiere al *asombro* que debiera producir la muestra al exhibir objetos de sociedades indígenas que denotan un grado de complejidad inimaginado para los visitantes, más aún teniendo en cuenta que parte de lo exhibido posee 4.000 años de antigüedad.

El segundo objetivo -consecuencia directa del primero- perseguía romper con los prejuicios que generalmente el público tiene acerca de las culturas indígenas. Los conocimientos de éste acerca de las sociedades que habitaban lo que hoy se denomina 'noroeste argentino' generalmente se reducen a una visión de bandas 'sueltas', simples y elementales con una economía de subsistencia, sin organización social ni política y sin una idea de pensamiento simbólico-religioso. Para problematizar estas nociones, la muestra debía trabajar simultáneamente tres aspectos fundamentales: a) la idea de *complejidad*; b) la noción de *frontera*; c) la *temporalidad*.

a) La *complejidad* está trabajada principalmente a partir de objetos que dan cuenta de un pensamiento simbólico elaborado, como así también de aquellos por los cuales se puede inferir la diversidad de los intercambios realizados entre diferentes

sociedades debido a la variedad de recursos a ser explotados en un territorio con hábitats completamente heterogéneos.

b) En cuanto a la *noción de frontera*, se insiste en la inutilidad arqueológica del concepto, ya que si bien estos indígenas son localizados dentro de lo que hoy llamamos 'noroeste argentino', su comprensión correcta sólo puede darse al pensarlos como la parte sur de lo que podría definirse como 'civilizaciones andinas', dentro de un territorio mayor. Según el director "*...la arqueología no se puede ver desde los estados nacionales del siglo XIX: es un absurdo... 'Son los indios argentinos...' ¿qué indios argentinos encuentra la arqueología en estos contextos de producción? No existen los indios argentinos, hay que romper con esto... En el mapa que está puesto ahí, [al comienzo de la muestra] usted ve que los límites apenas se ven...*".³⁴ La cordillera, lejos de ser un límite como lo es actualmente, nos es presentada como 'otro más' de los accidentes geográficos por los cuales estas sociedades se desplazaban en un intenso intercambio de recursos diferenciales.

c) Con respecto a la *temporalidad*, se intenta quebrar la visión generalizada que les otorga existencia apenas un poco antes de su inclusión en el imperio incaico, mostrando evidencias materiales de 4.000 años de antigüedad, insertándolas de esta manera en una profundidad temporal hasta entonces desconocida para la mayoría del público.

Por último, el tercer objetivo de 'De la Puna al Chaco' consistía en que los visitantes "*...salgan con más preguntas que con las que llegaron... pero preguntas más complejas*".³⁵

La manera temporal de mostrar a estas sociedades constituyó uno de los desafíos del guión conceptual. El director no quería presentar las vitrinas de modo cronológico, sino ordenarlas de manera tal que se comprendiera el proceso en su totalidad. Esta concepción modificaba la clasificación tradicional de colocar piezas conjuntamente en función de su pertenencia a determinada época: se apeló entonces a buscar a aquellas que, registrando cambios, pudieran dar cuenta de esta idea procesual más abarcativa y menos estática. Sin embargo, a la hora del armado de las vitrinas, la muestra comienza con los objetos de hace 4.000 años atrás y termina con la dominación española, o sea, una reconstrucción entendida de alguna manera como 'cronológica'. Para el director, sin

³⁴ Entrevistas - JAPG, Junio 2003.

³⁵ Ibidem.

embargo, se trata de un proceso y no una cronología propiamente dicha porque *no está ubicando constantemente los objetos en el tiempo*; si se hiciera eso “...usted cree que *está haciendo historia, y en realidad está haciendo cronología...*”³⁶. De todas formas, reconoce que si bien quiso desprenderse de las connotaciones cronológicas, éstas aún se encuentran ahí, condicionando en cierta forma la posibilidad de recorridos de la muestra. Si bien permite lecturas alternativas, los recorridos son limitados y más aún para quienes no poseen ningún tipo de conocimiento previo sobre el tema: éstos se encuentran obligados a seguir la ‘orientación’ cronológica de la muestra para poder así obtener una comprensión procesual de las sociedades andinas.

Tanto el *guión museográfico* como la muestra son considerados ‘inconclusos’ por las autoridades del ME, *en función de todo lo que aún se puede investigar*,³⁷ asumiendo además que la exhibición no puede dar respuesta a todas las preguntas que ella misma origina.³⁸

El título ‘*De la Puna al Chaco - Una historia precolombina*’ permite entender el punto de partida sobre el cual se organizó la muestra: se trata de ‘una’ historia precolombina *entre otras*, y este criterio resulta explicitado en el propio nombre de la exposición.

¿Una invención explicitada o una identificación verdadera?

De acuerdo a lo ya planteado en el Capítulo II en cuanto a la *invención o identificación* de los objetos culturales, la pregunta se inserta ahora en el marco del ME.

Si los objetos difundidos y conservados por éste también forman parte del ‘patrimonio nacional’ y, consecuentemente, son considerados ‘bienes culturales’, nos preguntamos entonces cómo se produce esta transformación, es decir: ¿cómo un elemento tan simple como una piedra pasa a formar parte de un *patrimonio*, convertida en *objeto cultural*?

³⁶ Entrevistas – JAPG, Noviembre 2003.

³⁷ Cabe recordar aquí que en el MHN también se define a la muestra como ‘inconclusa’ aunque, en este caso, debido a la *cantidad de objetos* que dicho museo posee y quedan sin mostrar (ver Capítulo I).

³⁸ Con esta afirmación las autoridades del ME estarían reconociendo, de algún modo, la imposibilidad de ‘cubrir’ y/o ‘controlar’ absolutamente *todos* los significados que los objetos expuestos pudieran poseer.

Al distinguir entre *invención* e *identificación*, habíamos señalado un cambio temporal en la intencionalidad: ésta se presentaba como *anterior* en el primer caso y *posterior* en el segundo. Al igual que la mayoría de los objetos del MHN, el material exhibido en el ME no fue hecho con la intención de ser expuesto; aquí también, como en el caso del MHN, se trataría de una *identificación* para la cual sería necesario *inventar* un sistema clasificatorio previo que la justifique, generando otro tipo de *invención* de objetos culturales.

Sin embargo, este proceso que hemos dado en llamar 'identificación' se desarrolla aquí de manera muy diferente. El ME es un museo de investigación antropológica y por ello el objeto es un *elemento* de investigación y es *parte* de una muestra, poseyendo valor sólo cuando, articulado a otros, puede dar cuenta de un contexto y/o proceso. '*De la Puna...*' es, ante todo, una exposición *arqueológica* y, por ende, la concepción del objeto en sí mismo es diferente. El objeto tiene valor *dentro* de la exposición, siendo el *guión* quien le otorga sentido y lo habilita para ser interrogado.

En el ME, dicho guión *resulta de la investigación sobre los objetos* y de las interpretaciones asignadas, fruto de tales investigaciones; *luego*, es el acto discursivo quien constituye al objeto y lo clasifica como parte de la muestra. Es el propio objeto el que abre la investigación, siendo él mismo el generador de las formaciones discursivas que acaban clasificándolo. De tal modo, la investigación resulta *integrada* con la exhibición y la difusión, éstas últimas derivadas de aquélla.

Obviamente, toda investigación arqueológica se apoya en un marco teórico previo sobre el cual o bien dar continuidad, o bien desarrollar una nueva teoría. La existencia de dicho marco condicionaría de alguna manera a los objetos hallados, dado que irían a inscribirse *dentro de lo que se cree estar buscando*, atribuyéndoles inevitablemente una intencionalidad. Pero debido a las características del trabajo arqueológico, ningún marco teórico o ninguna predicción puede sostenerse si, luego de la investigación sobre el objeto, éste plantea una nueva lectura o acaba demostrando algo diferente a lo esperado. La arqueología trabaja con las infinitas piezas del pasado y de ellas hay algo que desconoce: siempre 'sabe algo', pero *la investigación nunca sabe cuánto debiera saber*. Cada pieza se convierte, de algún modo, en una página en blanco; hay un encuentro con algo que, parcial o totalmente, se presenta como extraño, o nuevo, o desconocido. ¿Cómo nombrarlo? Más aún, ¿cómo clasificarlo?

En el ME, cada objeto es *testimonio* y parte constitutiva de un *contexto*, por lo cual cada uno de ellos posee, al mismo tiempo que su singularidad, un significado *relacional*. De tal modo, los objetos se abren entre sí a la investigación para poder ser *nombrados* y *clasificados*: por *ellos* se inicia la investigación y el discurso, *ellos* habilitan su propio nombre, *ellos* ofrecen las cualidades de su clasificación y las relaciones entre sí. Se apoyan en un discurso que de alguna manera fue ‘propuesto’ por ellos mismos, dado que proveyeron el espacio ‘nuevo’ en el cual entregarse a las traducciones de la arqueología, a través de sus posibilidades de lectura e interpretación.³⁹ Al trabajar sobre hipótesis y supuestos sobre los cuales prácticamente resulta imposible fijar de una vez y para siempre la medida de su verificación, la arqueología -como toda disciplina científica que se precie como tal- trabaja en la vulnerabilidad de sus paradigmas. Un nuevo descubrimiento puede alterar los conocimientos mantenidos hasta entonces; por ello, en el ME se nos señala que lo presentado debe entenderse desde ‘el conocimiento que tenemos hasta hoy’, explicitando al mismo tiempo que por ser un museo de ciencia, lo expuesto está condicionado por *un punto de vista* y *una interpretación*.

Aquí, al igual que en el MHN, también existe un proceso de mediación a través del cual convertir a los objetos en ‘culturales’. Sin embargo, su desarrollo es completamente diferente. La elaboración del discurso es realizada *sobre* los objetos y las propiedades que éstos presentan son las que permiten la asociación a determinada época y cultura. Aquí también existe una discursividad que, ligándolos, los dota de sentido y los presenta como próximos, pero esta discursividad es, la mayoría de las veces, una traducción que une en las palabras lo que ya se encuentra ligado en las

³⁹ Según lo registrado en el CB, el Dr. Pérez Gollán se habría definido como ‘*interpretativista-simbólico*’ (CB – 17/11/99), definición retomada por él en el contexto de las entrevistas, explicándonos que su perspectiva debe ser entendida dentro de la corriente de los llamados ‘*post-procesualistas*’. Dicha corriente concibe a la Arqueología como una ciencia social, rechazando al positivismo y al empirismo. Hay un énfasis en el elemento personal o subjetivo de la interpretación, y el ‘texto’ debe ser dejado abierto a muchas lecturas e interpretaciones. La ciencia es interpretada a la manera de Kuhn: el cambio paradigmático es dependiente de su contexto histórico y social. Define a la arqueología no como un modo de obtener una *verdad* acerca del pasado, sino como una manera de generar interpretaciones potencialmente útiles para su entendimiento. (En K.R.Dark, *Theoretical Archeology* – Duck Worth, London, 1995, Capítulo I, pp-13-34)

cosas,⁴⁰ es decir: la vecindad entre las cosas es previa a la vecindad de las palabras. Éstas no hacen más que traducirlas y/o reforzarlas.

Los objetos se entregan a ser traducidos exhibiendo sus propiedades y mostrándonos a través de ellas una primera proximidad. Sin embargo, la asignación de significados establecería una segunda instancia de vecindades, fruto de una interpretación. Y es aquí donde puede entenderse el ‘valor diferencial’ que tienen los objetos arqueológicos (y el modo en el cual se refirió a ellos el director, al decir que ‘poseen un *trabajo*’). Al realizar sobre ellos una mayor o menor cantidad de inferencias e interpretaciones, el ME abre una mayor o menor posibilidad de interrogarlos, es decir: los objetos no nos ‘hablan’, sino que *interactuamos con aquellos significados que el propio ME habilita en el espacio siempre abierto de la duda científica*.

Como señaláramos anteriormente, *la investigación nunca sabe cuánto debiera saber*. El ME asume su posición como centro de investigación y divulgación científica y, como tal, presenta las lecturas e interpretaciones sobre los objetos en el orden de *lo posible* y no como certezas absolutas. Este modo abierto y permanente de operar sobre los objetos para así construir y reconstruir el pasado en términos del presente es lo que permite afirmar que se trata de un patrimonio vivo, pudiendo acompañar en todo momento los procesos de conocimiento que produjeron, sobre él, un sentido. El modo en que tales procesos nos son presentados nos permitiría afirmar que esta ‘invención explicitada’ de objetos culturales puede ser entendida, debido a la visibilidad de su producción social, como una ‘identificación verdadera’.

Presentando a los otros

De acuerdo a lo planteado al comienzo de este capítulo, la creación del ME respondía a tres objetivos fundamentales: ilustrar el tránsito de la Argentina -por medio de su patrimonio autóctono- desde una condición primitiva hasta su floreciente civilización, exhibir la riqueza y profundidad temporal de nuestro territorio y, por

⁴⁰ Al hacer esta afirmación nos referimos a los criterios actuales de recolección de material arqueológico, los cuales atribuyen una enorme importancia al registro del contexto en el cual los objetos son encontrados: este contexto original constituiría *per se* una primera e intrínseca vecindad.

último, inscribir a la Argentina en la modernidad a través de estas instituciones científico-culturales.

La fantasía del 'hombre universal' de la modernidad necesitaba de una conceptualización específica de sujeto: la construcción del *yo*, de la identidad, debía responder al modelo hegemónico de la organización social y política del mundo: el modo del capitalismo. Este sueño universalista era vivido etnocéntricamente en el mundo real, en el cual se desarrollaba este modelo cultural de Occidente que ponía a las culturas 'distantes en el tiempo y/o espacio' a una distancia aún mayor del *topos* moderno por excelencia: la civilización.

Así como la modernidad dejó marcada su impronta en el nacimiento de los museos a través de su concepción enciclopédica, clasificable y archivística del conocimiento (Foucault,1996), la 'crisis de la modernidad' o posmodernidad también ejercería su influencia: los universalismos ya no existen y el mundo no resulta ser tan conocido ni pasible de clasificaciones; los lugares y las posiciones dentro de él son relativas. Las certezas y datos objetivos devienen en interpretaciones y subjetividades. No se piensa en la idea de un sujeto montado en una linealidad histórica, puesta en marcha por la inercia de un progreso irrefrenable: tal como había sido entendida, la idea de *progreso* es descartada por haber pretendido representar un proceso unitario que no volverá a tener posibilidad de ser pensado. Si la modernidad definía lo *nuevo* en función de lo *antiguo* dentro de una misma historia, esta relación pierde valor ante el estallido de *las historias* multiplicadas; la imagen de 'lo nuevo' como tal carece entonces de sentido (Vattimo,1986). Y aún más: el *sujeto*, fundamento de la modernidad, *muere*. Ya no se trata de un sujeto trascendental con imperativos universales, sino de un sujeto fragmentado, complejo, atravesado por diversas coyunturas, múltiple, transnacional, ocupando lugares y no lugares, nómade.

Enfrentada a la concepción ilustrada y universalista del museo moderno, la evidencia contemporánea de la diversidad de diferencias culturales reclama al museo un nuevo escenario, esta vez multiplicado, para la representación de las diferencias. Y al hacerlo, pone de relieve la emergencia ya no de aquel 'imaginario coherente' del cual precisara el proyecto cultural totalizador de la Generación del '80 sino, por el contrario, del surgimiento de un *imaginario desregulado* que cuestionaría al genérico *nosotros*, invalidando al mismo tiempo el pretendido escenario homogéneo en el cual se inscribía.

Tomando la expresión acuñada por Mark Thurner (1996), el ME intenta reponer en el marco histórico a las ‘comunidades políticas inimaginadas’ que por vacío o negación, quedaron fuera del pretendido proyecto totalizante del estado-nación.

Incluidas en lo socio-económico,⁴¹ excluidas en lo socio-político y entendidas como comunidades subalternas, las sociedades indígenas escaparon al imaginario político cuando *se pensó* la nación argentina. Y con el paso del tiempo, la escritura de su historia no haría más que conducir su confinamiento original al plano incierto de lo inimaginado. La concepción limitada de lo que se ha dado en llamar ‘historia argentina’ excluyó de su escritura a las sociedades indígenas, conminándolas de este modo al terreno de la antropología y la arqueología. Retomando el análisis propuesto por Hall en cuanto a la formación de diferencias y equivalencias alrededor de determinadas categorías (1985; ver Capítulo II), la *historia*, debido a la propia lógica de sus condiciones de aparición y desarrollo, ha sido entendida indefectiblemente como ciencia de la *civilización*, quedando identificadas entre sí; mientras tanto, la antropología quedaría vinculada al conocimiento de los pueblos que no entraban en ella (Godelier, 1978). Consecuentemente, la concepción original que acompañaba la formación de un museo etnográfico respondía a dicha separación, y es dentro de este contexto científico, filosófico y político donde debe ser entendida y analizada.

Las sociedades indígenas sólo fueron tomadas en cuenta cuando fue necesario otorgarle legitimidad histórica a un *nosotros*; de tal modo, los *otros* debían aparecer en escenarios funcionales a la ‘historia oficial’, tales como la ‘guerra al malón’ y la ‘Conquista del Desierto’.⁴²

Hoy, el ME propone “...poner en cuestión la imagen aislada, homogénea y a-histórica con que se presenta a un conjunto de sociedades, a cuyos integrantes se agrupa bajo el nombre genérico de indios. La revisión de esta historia se realiza a partir de una reinterpretación de las colecciones arqueológicas y etnográficas del museo, producto del trabajo de investigación que se realiza sobre estos objetos.”⁴³

⁴¹ Al decir esto nos referimos a la importancia de los procesos masivos de contratación de mano de obra indígena y de privatización de tierras, como circunstancias excepcionales en las que el indígena cumplía algún papel en la formación del estado-nación.

⁴² Como parte de la ‘historia’, el MHN también los recupera funcionalmente a partir de la llegada de los españoles; las sociedades del noroeste vinculadas al Tawantinsuyu gozarían de un status diferencial por haber sido parte de una de ‘las grandes culturas’ (reforzando de alguna manera la distopía indígena ‘*incas* sí; *indios* no’); los guaraníes, por su parte, serían valorizados en el marco de las Misiones Jesuíticas. Más tarde, los indígenas se constituirían únicamente como necesario telón de fondo para construir a los *héroes* que conquistaron el territorio argentino.

⁴³ ME – Informe Institucional 2000-2001 – FFyL – UBA.

Este 'poner en cuestión' implica la recuperación de aquello que -para quienes visitan el ME⁴⁴- aparece en el plano de lo *inimaginado*, los *otros* sobre quienes nada o muy poco se conoce. Al mismo tiempo, dicha postura implica también el cuestionamiento del propio concepto de historia: ¿qué/cuál historia se quiere contar? ¿La del estado-nación? ¿La de -en términos de Outes- 'los aborígenes argentinos de todos los tiempos' o la de 'nuestra etnogenia'? ¿La del territorio que hoy denominamos 'Argentina'? ¿La de la 'nación', término cada vez más cuestionable?

Al '*abordar la diversidad multiétnica y pluricultural que caracteriza a nuestra sociedad, a partir de los procesos sociales e históricos que dieron origen a la nación*' el ME pone en evidencia los intersticios y quiebres que la historia oficial se ha hecho a sí misma al construirse. Entendida como un relato impartido desde el discurso hegemónico, la historia podría negar o ignorar a algunos de sus participantes, pero construida desde la investigación tendría (tiene) que incluirlos. Es así como el ME presenta dos inconvenientes a la 'historia': por un lado, la emergencia de *múltiples historias* elimina su ilusión ecuménica y su linealidad; por otro, la coloca en la encrucijada de ser *ciencia* o no ser nada.

Como señalara Michel Foucault (1996), mientras que las utopías suelen consolarnos, las heterotopías sólo producen inquietud. Al hablar de 'nuestra historia compartida' pareciera ser que nos movemos entre dos maneras diferentes de nombrar al *tiempo*: éste puede ser *historia* o simplemente *pasado*. Si esto es así, ¿cuáles son, entonces, los límites de 'lo nuestro'? ¿Cómo ubicarlo, cómo darle un lugar en el imaginario? La 'sistematización de la memoria colectiva' -que en el MHN recibe el nombre de *historia*- ha dejado fuera un *pasado* asistemático y sin ordenamientos. Y mientras que el imaginario compartido se yergue cómodamente en la ingeniería de la 'historia', este otro espacio del tiempo -el salvaje, sin domesticar- desafía desde el ME no sólo a tal imaginario, sino también a los sosegados siglos de la utopía nacional.

Aunque en un contexto diferente del actual y con otros propósitos, la creación del ME respondió a la necesidad de crear un futuro para nuestro pasado, necesidad que es mantenida en el presente. Y es su constante indagación sobre el pasado la que permite que hoy pueda presentarnos 'una' historia desde la investigación, y que ésta intente ser transmitida al público en 'términos de museo'.

⁴⁴ Hacemos aquí referencia explícita al público visitante del ME, dado que es a través de ellos donde advertimos lo *inimaginado* respecto a las sociedades indígenas.

Capítulo VI LA VIDA SOCIAL DE UNA URNA

Al hablar de biografías y recorridos sociales (como lo hicimos en el caso del sable de San Martín), intentamos describir la sucesión de fases a través de las cuales hacer evidente el proceso de transformación social producido sobre el objeto y sus cambios de status; aquí, intentaremos hacer lo mismo tomando para ello 'la famosa *urna Quiroga*'.¹

Datos biográficos

En el año 1896, el arqueólogo Adán Quiroga adquiere por intermedio de un lugareño la urna funeraria que más tarde sería identificada con su nombre. Encontrándose en la localidad de Amaicha (departamento de Tafi del Valle, provincia de Tucumán) 'encuentra' y compra esta pieza que, hasta el día de hoy, cuenta con un inmenso valor debido principalmente a su carácter único. Integrante de la alfarería conocida como 'cultura santamariana', la *urna Quiroga* se destaca principalmente por contar con un diseño exclusivo, ya que si bien parte de su forma es similar al resto de las urnas santamarianas, se bifurca en una segunda estructura definida por la figura de un personaje que sostiene entre sus manos una flauta de pan. La excepcionalidad de la pieza no está determinada por su carácter antropomórfico -ya que existen otras piezas que cuentan con esta representación- sino por el conjunto de rasgos tales como la posición del cuerpo separado de la 'urna' propiamente dicha, la expresión de su rostro y el grado de definición de sus formas y colores, los que hacen de la *urna Quiroga* un ejemplar único tanto desde la perspectiva científica como desde una valoración estética.

Desde el momento de su compra, la pieza formó parte de la colección privada de Quiroga. A su muerte en 1904 su familia vende parte de esta colección al Museo

¹ Expresión utilizada por algunos referencistas de sala (ver Capítulo V). La elección de esta pieza en particular responde también a lo señalado por el Dr. Pérez Gollán quien, al referirse a la posibilidad de distinguir 'objetos más representativos/valiosos que otros' dentro del ME, nos comentaba que "...*si hay piezas excepcionales.... Está la urna Quiroga, pero es por el valor que le han dado...*" (Junio 2003 – Énfasis agregado).



"Urna Quiroga"

Nacional de Bellas Artes (MNBA), incluyendo la urna. Ésta permanece allí hasta 1912, fecha en la que el MNBA dona al ME dicha colección,² pasando a formar parte de su acervo bajo el número 29007.

Al igual que otras piezas, la *urna Quiroga* ha salido varias veces del ME en calidad de 'préstamo' para formar parte de otras exposiciones. A los fines de este trabajo hemos procurado los datos de tal movilidad, aunque éstos no han sido conservados por las autoridades anteriores del ME como parte de la 'ficha' perteneciente a la urna.

Bajo la gestión actual -presente desde 1987- la urna ha salido sólo dos veces. La primer salida fue en 1992 hacia Bruselas, donde participó (junto a otras piezas, también propiedad del ME) de la exposición "Trésors du Nouveau Monde". La muestra concentraba una gran diversidad de objetos provenientes de todas partes de América, los cuales se pueden observar en el catálogo impreso para dicha ocasión.³

La segunda fue hacia el Museo Isaac Fernández Blanco en la ciudad de Buenos Aires, donde formó parte de la exposición "2000 años de Arte Precolombino en la Argentina - Las colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco" desde el mes de julio hasta septiembre de 1994.⁴

Actualmente, la *urna Quiroga* se encuentra formando parte de la exposición por nosotros analizada, '*De la Puna al Chaco - Una historia precolombina*', dentro de la

² Hemos recurrido tanto a la Biblioteca como también a la parte de Documentación del MNBA, procurando información respecto de la compra de la urna a la familia Quiroga en 1904, y la posterior donación en 1912 al ME. Queremos dejar constancia aquí que no hemos podido conseguir tal información. No existe en la Biblioteca del MNBA ningún dato de tales transacciones y tampoco figuran en la base de datos. Por otra parte, la persona responsable de Documentación nos explicó que hace muy poco tiempo "...supimos que el museo había contado con objetos del Valle Calchaquí... Eso es algo que tenemos que rastrear... porque no sabemos adónde fueron a parar los archivos... Estar tiene que estar, pero no sabemos dónde..." (MNBA, Noviembre 2003).

³ En el catálogo "Trésors du Nouveau Monde - Dates de l'exposition aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire - 15 septembre / 27 décembre 1992" aparecen fotografiados todos los objetos expuestos en la muestra, clasificados de acuerdo a su país de procedencia. En la sección argentina, encontramos la 'urna Quiroga' ocupando toda una página en una fotografía de altísima definición, de aproximadamente 25x30cm.. En la leyenda que la acompaña podemos leer: "Fig.500 'Urna Quiroga' - Terre cuite - Santa Maria - Période Récente +1000 +1480 - H: 55,2 cm.- Museo Etnográfico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - Il est rare de rencontrer parmi la production céramique de cette culture des vases comportant un décor en ronde-basse qui vient équilibrer la présence du col lui faisant face."

⁴ En el catálogo de dicha exposición, la encontramos en la página 76 acompañada por los siguientes datos: "Procedencia: Amaicha, Tucumán. Cultura Santa María. Periodo de Desarrollos Regionales (900-1400 d.C.) Cerámica. Alto: 55,2 cm. Colección Museo Etnográfico. Conocida como 'Urna Quiroga', se trata de una pieza excepcional que, fuera del cuerpo de la urna, lleva la figura en bulto de un personaje que toca la flauta y quien, además, tiene el cabello recogido a ambos lados de la cabeza con dos moños 'hopi'. La decoración está pintada en rojo, negro y blanco."

vitrina Arte y prestigio, donde aparece expuesta en medio de otros objetos y sin ninguna cédula que la señale especialmente. El visitante que asista por su cuenta al ME se retirará de la muestra sin haberla ‘conocido’.

En las visitas guiadas para público general algunos referencistas suelen nombrarla, otros nunca lo hacen. No cuenta con ningún dispositivo especial ni está más protegida que las otras piezas; tampoco se subraya su presencia sino, más bien, se la nombra ocasionalmente. Como el resto de los objetos, forma parte del acervo del museo y en ningún momento resulta destacada como algún ‘tesoro’ en particular. Las referencias a su importancia están basadas en su carácter único, dado que no existe en todo el mundo una urna funeraria con sus características.

Una urna y los itinerarios de sus interpretaciones

La *urna Quiroga* no cuenta con un libro especialmente dedicado a ella, ni ha sido considerada protagonista de ninguna historia particular. El ‘recorrido de su vida’ no consta de una sucesión de hechos, fechas y poseedores temporarios que hubieran de modificar su status: en realidad, se trata más bien de un itinerario trazado por interpretaciones científicas y, para reconstruirlo, hemos debido apelar a los diversos textos en los cuales ella es analizada, los cuales exponemos -parcialmente- a continuación.

Un año después de su adquisición, en su libro *Folk-lore Calchaquí* (1897) Quiroga refiere a ella llamándola ‘ídolo-tinaja’ y argumenta por qué debiera vincularse a la diosa festiva Pucllay y no a una entidad relacionada con la música. Si bien porta entre sus manos una flauta u ocarina, la ausencia de dioses relacionados con la música es lo que permite a Quiroga relacionar este detalle -junto a la expresión risueña, los ojos grandes y el colorido de toda la pieza- a un contexto alegre y festivo vinculado al dios Pucllay. Quiroga atribuye ciertos significados dentro del campo de *lo probable*, explicitando los indicios que le habrían permitido realizar tales o cuales inferencias.

“Entre los numerosos objetos de mi colección, la espléndida alfarería del ídolo-tinaja, de casi tres cuartas de alto, sin duda que representa a Pucllay, el dios festivo (figura 6). (...) Su fisonomía, aplanada por el artista, revela alegría y contento: están abiertos sus grandes ojos, provistos de pupilas; en su boca se distinguen sus raleados dientes en relieve, pues parece que está riendo. De un lado y de otro, hasta la

mitad de la mejilla, tiene pintados cuadrados rojos alternados... (...) ...los que contrastan con el color amarillo de su cara. Esto es otra prueba de que este dios pintarrajeado está alegre y de fiesta con su particular tatuaje. (...) Que se trata de un dios festivo, compruébalo mayormente la música ó flauta, como ocarina, que tiene entre las manos. (...) Este ídolo-tinaja, por lo demás, es todo hueco, inclusive su cara aplanada, y su forma es como la de un trombón, como si se hubiese querido que el sonido de su música llenara los aires. **Si tuviera alguna noticia de que los naturales adoraran á algún dios de la música, no tendría inconveniente en atribuir esta hermosa imagen á ese dios; pero, como creo que no lo hubo jamás en Calchaquí,** no trepidaré en llamar Pucllay á este dios alegre, risueño, de cara pintada, eternamente con su flauta entre ambas manos...”⁵

En un análisis comparativo entre diferentes tipos de tocados y peinados presentes en algunos objetos calchaquíes, hacia 1899 Juan Bautista Ambrosetti nombraba el ‘ídolo-tinaja’ adquirido por Quiroga para señalar las posibles vinculaciones entre el tipo de peinado de la figura de la urna y su similitud con el adoptado por las mujeres Pueblo, de los Estados Unidos. Tal analogía debe ser comprendida teniendo en cuenta que, para aquella época, las teorías evolucionistas estaban en su mayor apogeo y se trataba de encontrar similitudes que dieran cuenta de una ‘condición humana’ universal. Así y todo, es enunciada con cierto recaudo y transmitida en carácter de hipótesis.

“En octubre de 1896, mi colega y amigo el Dr. Adán Quiroga, me enviaba una fotografía de su precioso ídolo-tinaja... (...) El problema estaba resuelto: el moño en cuestión representaba un modo original de arreglarse el pelo... (...) **El moño es el mismo** con la diferencia que á los artistas Calchaquíes, manejando la arcilla, no les fué posible darle todo el vuelo del pelo, **pero la idea es igual y la mente que presidió á su confección no fué otra que la de representar un peinado igual al Hopi...** (...) Este hallazgo de un peinado igual al de los Pueblos... (...) ...tiene una importancia excepcional, pues **nos permite agregar un dato más á esas curiosas analogías que parecen existir entre los Calchaquíes y los Pueblos Zuñis...**”⁶

En el mismo libro, en una sección titulada ‘*Ídolos músicos*’, Ambrosetti vuelve a tomar la urna para expresar su adhesión a la hipótesis de un ‘dios de la música’ (casi descartada por Quiroga). Además de sugerir que se trate de un recipiente para ofrendas, Ambrosetti explicita la *exclusividad* del diseño, declarando que se trata de la *única* urna de tales características encontrada ‘hasta el momento’.

⁵ Quiroga, Adán: *Folk-lore Calchaquí* – Boletín del Instituto Geográfico Argentino, Tomo XVIII – Imprenta ‘La Buenos Aires’- Buenos Aires, 1897:560-561, cursiva en original; énfasis agregado. La mención que se hace aquí a la ‘figura 6’ refiere a una fotografía en la página 560, aproximadamente de 5x7 cm., bajo el rótulo ‘*Ídolo-tinaja de Amaicha – Colección Quiroga*’.

⁶ Ambrosetti, J.A. – *Notas de Arqueología Calchaquí* (1ra.serie) - Imprenta ‘La Buenos Aires’, Buenos Aires, 1899, pp.109-111 – Énfasis agregado.

“...este ejemplar es **único en su género**, pudiendo asegurar esto por conocer todos los objetos **que hasta ahora se han hallado** en aquella región. La idea ha sido hacer una urna que creo en este caso ha tenido por objeto el contener alguna ofrenda, un líquido, seguramente.(...) ...tiene también la forma común de las urnas [santamarianas] en sus líneas generales... (...) **...empiezo á sospechar** que bien podría representar á una mujer joven aficionada á la flauta, y que ese dulce pasatiempo fuera exclusivo del bello sexo entre los antiguos calchaquíes.”⁷

Su ‘descubridor’ Adán Quiroga volvería a nombrarla en su famosa obra *La cruz en América* (1901); una fotografía de la urna ilustraba el frontispicio de esta primera edición. En el Capítulo VII, ‘*La cruz en los ídolos, en los fetiches y amuletos*’, Quiroga refiere a la ‘ausencia’ de cruces en algunos fetiches e ídolos personales que, sin embargo, no podría ser interpretada en carácter de absoluta, tomando las cruces del ‘ídolo-tinaja’ a modo de ejemplo. Es en este libro donde Quiroga determina que se trata de una *urna funeraria*.

“...el objeto, considerado en conjunto, **no es propiamente un ídolo, sinó una urna sagrada antropomorfa** del mismo estilo de las tinajas funerarias [santamarianas]... (...) ...y cuyo empleo en el culto acuático de Calchaquí nos es perfectamente conocido. (...) ...lleva, en los lugares correspondientes á sus manos, dos cruces perfectas sobre campos artísticos amarillos. Sus manos portan una flauta con agujerillos para producir el sonido, por lo cual **la figura nos hace recordar la Doncella de la Flauta (Flute Maiden) de los Estados Unidos**. (...) Claramente podemos, entonces, definir las relaciones íntimas de la figura antropomorfa con el fenómeno de la lluvia á la cual llamaría aquélla tocando su flauta, produciéndose el trueno, figurado en las espirales, por la simpatía con el sonido del instrumento musical.”⁸

También podemos encontrar aquí -como ya lo viniera haciendo Ambrosetti- esta búsqueda de similitudes, la cual le permite establecer una vinculación con una entidad ‘acuática’ de los Estados Unidos, relacionada con los pedidos de lluvia.

Hacia 1908, Samuel Lafone-Quevedo analizaba un tipo de simbolismo que aparecía representado en forma recurrente en la alfarería diaguito-calchaquí, el cual parecía asociar en forma directa las cruces con el pecho de las mujeres. Entre los ejemplos por él citados, toma la ‘urna de Amaicha’ y, del mismo modo que lo hiciera Ambrosetti, Lafone-Quevedo también destaca su valor por tratarse de una ‘pieza única’.

⁷ Op.cit.,159-160. Énfasis agregado. El libro cuenta con dos fotografías, ambas de 4x6 cm. Una de ellas (pág.111) muestra sólo el torso de la mujer para destacar así el peinado; la segunda (pág.159) toma la urna completa.

⁸ Quiroga, Adán – *La cruz en América* – Imprenta y Litografía ‘La Buenos Aires’ – Buenos Aires, 1901:170-171. Énfasis agregado.

Para este autor la vinculación entre las *cruces*, las *mujeres* y la *música de flauta* serían los elementos que le sugieren que la imagen representada refiere a una deidad otorgadora de lluvias (concedidas a través de la música) y, para fortalecer esta hipótesis, recurre al modelo evolucionista estableciendo ciertas analogías con las ideas cosmogónicas de algunos indios del país del norte.

“Como se ha hecho referencia á la posibilidad que la cruz encierre un símbolo aplicable al pecho de la mujer estamos obligados á fundar la hipótesis en algo que sea verosímil, y nada es más adecuado para este fin que la hermosa urna adquirida por el doctor Adán Quiroga en Amaicha...(...) **Nada más curioso** existe hoy en la cerámica de Calchaquí que esta urna, pues **por su forma viene a ser la única**...(...) ...una mitad sube en forma de gollote, como los demás ejemplos, mientras que de la otra mitad nace un torso de mujer... (...) ... [en el libro de Jeremias Curtin] hemos recogido algunos datos que nos pueden explicar el famoso vaso *Quiroga*... (...) ...trata de las ideas cosmogónicas de los Indios en Norte América...”⁹

Cuestionando los significados atribuidos a la urna hasta aquel momento, Arthur Posnansky editaba en 1913 en Berlín su libro *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tihuanacu*. En el Capítulo III, dedicado por entero a la pintura simbólica de la *urna Quiroga*,¹⁰ plantea la presencia de los signos escalonados como una representación ideográfica de la *tierra* y el *cielo* que, según este autor, ya se encontraba representada en varias piezas, teniendo en todas ellas el mismo significado. Al mismo tiempo, Posnansky discute abiertamente con Quiroga y Lafone-Quevedo al sostener que la simbología de la urna no refiere al *agua* sino al *fuego* y a la *tierra*. La vinculación con esta última es lo que le permite dejar de lado las frecuentes asociaciones con elementos ‘norteamericanos’ para, en cambio, establecerlas con los significados propios del altiplano. La conclusión a la que llega Posnansky es que la mujer de la urna no es otra que la *Pachamama* o *Madre Tierra*, la cual está orando para pedir la lluvia, sin dudar que la pieza es, al mismo tiempo, una urna funeraria.

“...deseo con breves líneas **llamar la atención del mundo americanista** sobre las pinturas simbólicas que se hallan sobre la superficie de **la célebre urna ‘Quiroga’**... (...) ...está cubierta por doquiera con el signo escalonado, el que también aquí, **no tiene otro significado, que aquel que sostengo en este trabajo**, ó sea la

⁹ Lafone-Quevedo, S.- *Tipos de Alfarería en la región Diaguito-Calchaquí* – Revista del Museo de La Plata, Tomo XV – Segunda Serie – Tomo II – Buenos Aires, 1908:326-327; énfasis agregado. Esta edición cuenta con una fotografía de la urna aproximadamente de 13x18 cm., presentada como ‘Lámina I’ en la pág.309, bajo la siguiente leyenda: ‘*Urn Quiroga, Amaicha, entrada por el oeste á Tafí (provincia de Tucumán)*’. Debemos destacar que Lafone-Quevedo es el primero en referirse a la urna como ‘urna Quiroga’ instituyendo, a partir de ese momento, tal denominación.

¹⁰ La naturalidad con la que Posnansky refiere a la urna llamándola de este modo pareciera indicar que para 1913 ya se trataba de un nombre completamente instituido.

representación ideográfica de 'Tierra' y 'Cielo'... (...) ...la cruz que se halla sobre todas estas urnas, no es el signo del agua... (...)...sino el signo del fuego... (...) ...sobre los pechos de la imagen femenina, indicando los mismos el signo 'Tierra'... (...) Este signo fué interpretado por los arqueólogos argentinos, influenciados, sin duda, por el citado libro de Quiroga [se refiere a La cruz en América], como signo del 'agua'. (...) **...no he de echar la mano al folklore de los aborígenes norteamericanos como lo hizo Quiroga...** (...) La tierra se llama en la antigua mitología del altiplano 'Pachamama'... (...) Es la 'Pachamama' que ora por fecundación por la lluvia...".¹¹

Lo llamativo de la posición de Posnansky -en contraste con las citas que hemos expuesto hasta el momento- es el carácter categórico y taxativo de sus especulaciones, las cuales difieren enormemente del carácter hipotético de las anteriores.¹²

Al analizar en 1915 una urna de características antropomórficas encontrada en el valle de Yocavil (provincia de Catamarca), Salvador Debenedetti recurrió a los trabajos ya realizados sobre la *urna Quiroga* debidos a esta misma característica. Basándose en los análisis anteriores de Quiroga, Ambrosetti y Lafone-Quevedo, sus consideraciones no hacen más que reforzar las hipótesis existentes hasta ese momento.¹³ En una nota a pie de página, Debenedetti señala el 'error' de Posnansky al haber afirmado que la urna se encontraba en el Museo de La Plata. Sin embargo, él también comete un error de localización al asegurar que en 1915 se encontraba en el MNBA, dado que para aquel momento la urna formaba parte del acervo del ME.¹⁴

Cuarenta años más tarde, los estudios sobre alfarería indígena existentes hasta ese momento eran condensados por el reconocido arqueólogo Antonio Serrano en su *Manual de la Cerámica Indígena* (1958). En el Capítulo III, '*La Cerámica del Noroeste*', analiza la diversidad de urnas atribuidas a diferentes culturas. Bajo el

¹¹ Posnansky, A.- *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tihuanacu* - Editor Dietrich Reimer, Berlín, 1913:59-63 - Edición bilingüe castellano-alemán - Énfasis agregado. La urna aparece en una fotografía impresa en una lámina intercalada entre las páginas 58 y 59, su rótulo nos informa: "*Figura 40 - La 'urna de Quiroga' (la Pachamama pidiendo lluvia fecundizante. Museo de La Plata)*"; este dato erróneo de su localización sería señalado más tarde por Debenedetti.

¹² Luego de asegurar que se trata de la 'Pachamama', Posnansky afirma que "*La interpretación que acabo de dar sólo puede ser la verdadera, y ya está dada por el folklore de la región de que procede...*" (Op.cit., pág.63 - Énfasis agregado).

¹³ Debenedetti, S. - *Noticia sobre una urna antropomórfica del Valle de Yocavil (Provincia de Catamarca)* - Revista del Museo de La Plata, Tomo XXIII, segunda parte - Segunda Serie, Tomo X - Buenos Aires, 1916, pp.196-205.

¹⁴ "*Hago notar que, equivocadamente, este autor afirma que esta urna existe en el museo de La Plata. Nunca figuró entre las colecciones que se guardan en dicho museo: perteneció á la colección privada del doctor Quiroga y á su muerte, por venta, pasó á ser propiedad del museo de Bellas Artes de Buenos Aires, donde actualmente se encuentra.*" (Op. cit., pág.204). Si bien la edición de dicho artículo es del

subtítulo '*Urnas piriformes*' incluye a la urna Quiroga sin que ésta aparezca nombrada especialmente, y sólo sabemos que de ella se trata cuando nos dirigimos a la lámina indicada por el autor.¹⁵ Allí tampoco aparece nombrada como tal, sino que constituye otra de las tantas 'urnas votivas'.¹⁶

En *Argentina Indígena y Prehistoria Americana*, del histórico-culturalista Dick Edgar Ibarra Grasso (1967), la urna aparece solamente en una pequeña fotografía blanco y negro de aproximadamente 7x9 cm. con la siguiente leyenda: "*Cántaro considerado como urna funeraria y llamado Urna Quiroga, de la cultura santamariana, policromo; con hermosa modelación humana en un lado, y con moño hopi (indios Pueblo de Estados Unidos). Su forma es lo más antifuncional que puede existir para una urna funeraria – Museo Etnográfico – Universidad de Buenos Aires*"¹⁷. Fuera de esta pequeña referencia que acompaña a la imagen, la urna Quiroga no vuelve a ser mencionada.

Una revista de un importante museo arqueológico, *Fieldiana Anthropology*,¹⁸ dedica uno de sus fascículos a la seriación en la cerámica santamariana.¹⁹ Allí, la urna sólo aparece mencionada para ser utilizada -junto a otras- en un análisis acerca de las dataciones a ellas atribuidas, por medio de las cuales se realizaron especulaciones respecto del origen y desarrollo de ciertas características propias a la cerámica santamariana. En este ensayo la urna está vinculada a Lafone-Quevedo, sin que Quiroga

año 1916, la fecha de su escritura es de Julio de 1915 y, como dijéramos al comienzo del capítulo, la urna se encuentra en el ME desde 1912.

¹⁵ "*La otra variante incluye a pequeñas urnas votivas cuyo cuello se reduce a una de las mitades laterales, ocupando la otra mitad un ídolo con atributos femeninos (lámina X- 1)*" (Serrano, A. – *Manual de la Cerámica Indígena* – Editorial Assandri, Córdoba, 1966[1958]:59).

¹⁶ Al dirigimos a dicha lámina -cuyo título general es 'Cerámica Santamariana' - aparece en una fotografía (junto a otras de una urna y dos pucos) señalada como '*Pequeña urna votiva, Tucumán*'. (Op.cit.; página sin numeración, hacia el final del libro).

¹⁷ Ibarra Grasso, D.E. – *Argentina Indígena y Prehistoria Americana* – Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1967:657; énfasis en el original. La escuela histórico-cultural es conocida como la escuela de los círculos culturales o *kulturkreise*. Surge en Alemania desarrollada por un discípulo de Ratzel, Leo Frobenius. Fue una reacción contra el evolucionismo de Bastian quien, basado en el concepto de unidad psíquica del género humano, planteaba la invención independiente de los elementos culturales. La escuela histórico-cultural es en cambio difusionista y su objetivo era encontrar vinculaciones entre regiones alejadas del globo. De esta manera buscaban reconstruir la historia de la humanidad a partir de la difusión de un número limitado de grandes 'círculos culturales': primitivo (cazadores-recolectores), primario (pastores, cazadores superiores y horticultores), secundario (agricultores) y terciario (altas civilizaciones arcaicas).

¹⁸ Revista editada por el *Field Museum of Natural History*, Chicago.

¹⁹ Weber, Ronald L.: "A Seriation of the Late Prehistoric Santa Maria Culture of Northwestern Argentina" en: *Fieldiana Anthropology*, Volumen 68 N° 2, 26 de enero de 1978.

aparezca siquiera mencionado. Tampoco se exhibe su fotografía, sino una ilustración blanco y negro en la cual aparece muy nítidamente la estructura de su diseño.²⁰

El libro *Arte precolombino de la Argentina* de Alberto Rex González (1980), si bien realizado por uno de los más reconocidos arqueólogos argentinos es, por encima de todo, un libro de *arte*.²¹ Sus fotografías, lejos de consideraciones científicas, están orientadas principalmente al goce estético. Al leer el capítulo '*Las culturas del Período Tardío (850-1480 d.C.)*', bajo el subtítulo '*Santa María*' sólo encontramos un pequeño análisis artístico-comparativo por el cual identificar al estilo santamariano debido a sus particularidades, definiéndolo como 'una cultura propia' y contrastándolo con las características atribuidas a Ciénaga, Candelaria y Aguada.²² Encontramos también una fotografía de la urna ocupando una página entera, acompañada por una leyenda: "*Figura 294 – Vaso de alfarería policromo con decoración modelada de un personaje que toca una flauta de pan – Museo Etnográfico – Pieza conocida como 'Urna Quiroga' – Alto: 55,2 cm. – Procedencia: Amaicha, Departamento de Tafí, Provincia de Tucumán – Cultura: Santa María.*"²³

Recurrimos ahora a otro libro de arte y tomamos el primer tomo de la colección *Historia General del Arte en la Argentina*. El volumen entero corresponde a Julián Cáceres Freyre, bajo el título *Arte Precolombino en la Argentina* (1983). En la página

²⁰ Por debajo de la ilustración podemos leer: "*Fig.16. An urn from Northwestern Argentina with early Santa Maria design and an attached Condorhuasi-like figure (Lafone-Quevedo, 1908, pl.1)*" (Op.cit.,pág.83). La obra de Lafone-Quevedo a la cual se hace referencia es la misma que hemos tomado en este trabajo.

²¹ Rex González, A.- *Arte precolombino de la Argentina - Introducción a su historia cultural* - Filmediciones Valero, Buenos Aires, 1980.

²² "*Un carácter distintivo del arte decorativo santamariano es el predominio total de la decoración pintada. Por oposición a Ciénaga, Candelaria y Aguada, no existe aquí la incisión. El grabado o el modelado están reducidos a piezas excepcionales (figuras 280, 284, 294). Esto proporciona un carácter particular a esta cultura y nos muestra a la vez el grado de variación técnica alcanzado por estos pueblos.*" (op.cit., pág.330-331). En esta cita se hace evidente la objeción realizada por el Dr. Pérez Gollán al referir que los arqueólogos tienden a identificar 'estilos diferentes' con 'culturas diferentes' (ver Capítulo V).

²³ Op.cit., pág.335. Al comienzo del libro se nos indica cómo 'interpretar' la información proporcionada en las leyendas: "*(...) En primer lugar se hace referencia a su naturaleza, luego a la colección y o al museo en que ésta se encuentra en la actualidad o al que pertenecía cuando la fotografía fue obtenida; el número de catálogo cuando éste existe; las medidas más notables y la procedencia por localidad, departamento y provincia (...)* La omisión de algún ítem en el orden establecido, se debe a que se carece de la información respectiva. En la mayoría de los casos, esta carencia se debe a la falta de conocimiento respecto a las condiciones de hallazgo de la pieza, ya que se trata por lo general de ejemplares obtenidos por 'huaqueros' o saqueadores profesionales y vendidos posteriormente. (...) ...la gran mayoría de los especímenes que tienen interés artístico son producto del saqueo y depredación de los sitios arqueológicos..." ('Aclaraciones a las leyendas de las ilustraciones', op.cit.,pág. XXIII).

34, la silueta recortada de la urna aparece en una fotografía color que no excede los 7x10 cm. y se la describe de la siguiente manera: “*Urna santamariana. Altura, 550 mm. (Colección del Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, Buenos Aires, Pieza BA-1)*”. Al formar parte del capítulo ‘*Período Tardío, 850 a 1536 d.C.*’, buscamos algún comentario que desarrolle alguno de sus aspectos; sin embargo, la urna no cuenta con ninguna mención específica.²⁴

¿Qué tiene la cosa hallada para que deba ser investigada y expuesta?

Si bien la bibliografía referente a la *urna Quiroga* no se agota en los textos aquí citados, a los fines de nuestro trabajo hemos tomado sólo algunos de ellos para poder analizar sus diferentes formas de tratamiento e interpretación.

Como dijéramos al comienzo de este capítulo, se trata de un itinerario de interpretaciones, y no de hechos. La *urna Quiroga* es un pieza *única* en el mundo, y a lo largo de las investigaciones encontramos cierto ‘valor intrínseco’ construido en base a esta característica, es decir: esta condición es la que constituiría el núcleo de su valor. Sin embargo, la *unicidad* de este objeto no se traduce en la *unicidad* de sus interpretaciones y, como hemos podido observar, éstas han presentado variaciones en el tiempo sin desatar por ello luchas por su significado.

En las citas mencionadas podemos leer entre líneas algunos datos que refieren al *grado* y *lugar* de importancia atribuida a esta pieza. Por empezar, en algunos de los textos no aparece citada especialmente, como tampoco está señalada actualmente en la exposición del museo. En otros, simplemente se la nombra como ‘parte integrante’ de la cultura santamariana, sin que aparezca destacada; al mismo tiempo, su vinculación con Quiroga responde a cierto ‘contexto de descubrimiento’, sin que tal vinculación aparezca explicitada todas las veces. Por otra parte, son de destacar las confusiones de Posnansky y Debenedetti en cuanto al paradero de esta pieza, lo cual nos permite inferir que no resultaba significativa su posesión, es decir: lo importante era la pieza en sí misma como objeto de investigación y análisis, más allá de que estuviera conservada por tal o cual institución. Por último, la recurrencia en todos los textos, sin excepción, a fotografías o ilustraciones, refiere de algún modo al carácter ‘inimaginado’ analizado en

²⁴ Cáceres Freyre, J. – *Arte Precolombino en la Argentina* (Tomo 1 de la colección *Historia General del Arte en la Argentina* – Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1983).

el Capítulo V. Si bien su reproducción responde a intereses casi exclusivamente arqueológicos, siendo necesaria su representación muchas veces con fines comparativos, también podríamos elaborar una segunda lectura. Al no hallarse vinculada a ningún segmento destacado por la 'historia nacional', su hallazgo fue 'uno más' entre todos aquellos relacionados con un pasado del cual nada sabemos y, por ende, su imagen no ha quedado grabada en el imaginario compartido de una vez y para siempre, debiendo ser reproducida *todas* las veces que era nombrada.²⁵

Más allá de sus posibles significados e interpretaciones, la información obtenida sobre la pieza sí permite asignarla a un período -el *tardío*- y a una cultura -la *santamariana*. También nos 'informa' de alguna manera respecto al modo de construcción del registro arqueológico (en este caso, a las consecuencias irreparables ocasionadas por la pérdida de su contexto original). Pero nada sabemos acerca de su creador ni de su posible 'dueño'; nada en ella permitiría inferir si fue 'testigo' de algún hecho en particular entre personas o grupos, o si hubo encarnado los intereses de éstos, poniéndolos en juego.

Las relaciones sociales generadas por la urna han transcurrido en el tiempo involucrando tanto a científicos como a instituciones científico-culturales, como son los museos artísticos, universitarios y de arqueología. Si bien no podemos identificar una circulación entre 'individuos' o entre 'grupos', sí podemos encontrar un tránsito entre 'instituciones'. El pasaje del MNBA al ME habría implicado un cambio de status para la urna, dejando de ser un elemento estético para convertirse en objeto de investigación. No obstante, este cambio pierde cierto valor si pensamos que aquí se produjo más bien un retorno a su condición original, obviada por la familia Quiroga al vender la pieza a un museo de arte.

Al no estar asociada a ningún personaje histórico, se encuentra inhabilitada de encarnar los valores y/o sentimientos que la 'potencia' de tal personaje podría haber inscripto sobre ella. Del mismo modo, por no encontrarse vinculada a hechos

²⁵ Pensemos, por ejemplo, en la probabilidad de que 'apareciera' sorpresivamente algún nuevo objeto vinculado a la vida de San Martín: posiblemente, en un primer momento se recurriera a su reproducción para lograr el conocimiento de la pieza por la ciudadanía y, posteriormente, ya no fuera necesaria por haberse 'grabado' en un imaginario que contaba de antemano con un espacio asegurado para la inserción del nuevo objeto.

particulares, nada en ella permitiría una ‘dramatización’ por la cual pudieran reconstruirse situaciones determinadas que permitieran ‘actualizar’ los valores y/o sentimientos puestos en juego. La *urna Quiroga* carece del *carácter performativo* que sí pudiéramos atribuir al sable de San Martín. No despierta ninguna afectividad y, más allá de su belleza estética, su condición es básicamente informativa. Es considerada como *valiosa* en cuanto fuente de inferencias que permiten reconstruir comportamientos y modos de vida del pasado: en esto residió y reside su *valor social*, acotado más bien a una función informativa.

En cuanto a su potencial simbólico, la *urna Quiroga* cumplía una función específica: se trata de una *urna funeraria*. Vinculada a la muerte, se articulan en ella toda una serie de asociaciones relacionadas con el tratamiento del cuerpo, las nociones de *alma*, de *espíritu*, de *viaje*. Ligada a lo ‘trascendental’ de manera directa y casi transparente es, sin embargo, un objeto donde la ‘potencia mágica’ de sus posibles usos y significados ha quedado circunscripta a los límites del período y la cultura en la cual se la coloca. Y no llegan hasta nosotros, ‘no nos tocan’, no nos conmueven. ¿Por qué esto sucedería con un sable, y no con una urna?

Retomando lo ya señalado en el Capítulo V, la estrecha vinculación entre *historia* y *civilización* conminó a ‘lo indígena’ al campo de la antropología y la arqueología. Al no haberse recuperado y establecido en forma oficial *una continuidad histórica real* con las sociedades indígenas del noroeste, no existieron -a la manera del sable- individuos y/o grupos con reclamos ni disputas sobre lo que podría haberse considerado como una pertenencia ‘de la ciudadanía’. ‘*Nadie ama lo que no se conoce*’ nos decían en el MHN, y es dentro de esta lógica donde debemos insertar su ausencia de representatividad. *La urna Quiroga no tiene historia*. Ubicada en el vacío incommensurable previo a la construcción del ‘sentir nacional’, y siéndonos desconocidos los significados sociales que podría haber condensado y/o unificado, *nada simboliza* y es ajena a nuestro sentir.

La invisibilización de los grupos indígenas al dejarlos fuera de la ‘historia’ invisibilizó también su cultura material, recuperada por la arqueología cuando hizo falta reconstruir un pasado que fuera *funcional* a la construcción del estado-nación. De este modo, *la urna Quiroga pertenece al pasado*, un pasado administrado por el museo quien, por el sólo hecho de incorporar determinados objetos en su acervo, los convierte

paradójicamente en *patrimonio nacional*. Los significados de la *urna Quiroga* ‘no nos tocan’, en primer lugar, porque no han sido recuperados por el andamiaje histórico que, según hemos aprendido, nos *representa*. Y es esta falta de representación la que implica, en segundo término, la imposibilidad de un *reconocimiento*, quedando colocada para siempre entre los amplios y difusos contornos de un pasado absurdamente ‘anterior a la historia’, desde el cual contribuir al aumento y justificación de la distancia con *ese otro cultural*.

Más allá de hacerlo participar de una concepción limitada de lo ‘nacional’ (reducida a la conservación, exhibición y transformación de su cultura material en un patrimonio funcional a las necesidades del estado), el ME intenta incorporar *ese otro cultural* al presentar al *pasado* con carácter de *historia*. La reconstrucción de *nuestra historia* es el motivo por el cual justificar que ‘la cosa hallada’ haya sido y sea investigada, y actualmente se encuentre expuesta.

Y esta decisión política se debe a que, como nos expresara su director, “...*esto tiene que ver con sus huellas, con su cultura, con su historia... (...) esa parte corresponde a la vida contemporánea del nosotros.*”²⁶

²⁶ Entrevistas – JAPG – Junio 2003.

CONCLUSIONES

Dos museos, dos concepciones acerca de los objetos, dos formas de mostrar, dos relatos acerca del pasado. Por detrás de la relativa visibilidad de toda esta organización, subyace el núcleo que las mantiene en funcionamiento: dos concepciones diferenciales de sociedad.

Las estrategias institucionales implementadas por ambos no se limitan a decidir acerca de qué y de quiénes se habla, qué se muestra o no para ello y el modo bajo el cual presentarlo. Todas estas decisiones son tomadas en función de *algo más amplio* que le otorga sentido, un *por qué* determinado a su vez por un *para quién* (o, si se prefiere, un *para quién* justificado por un *por qué*). Al administrar el pasado, el MHN y el ME responden a estas preguntas en términos diferenciales, configurando los espacios en los cuales inscribir culturalmente *grupos e identidades*. Los sitios discursivos habilitados por ambos son los que permiten la lectura de una vecindad entre las palabras y las cosas, participando de algún modo -en términos de Hall- en la formación de los sistemas de equivalencias y diferencias desde los cuales reafirmar y/o resignificar las nociones de *lo propio y lo ajeno*. La producción de parentescos entre aquello que se nombra construye las proximidades sobre las cuales explicar el presente desde la serena utopía de la historia de la nación y el ciudadano argentino, o desde la heterotopía inquietante de un pasado inimaginado, multiétnico y pluricultural.

Presente en cada uno de ellos, su función de exhibición es justificada desde lugares y objetivos diferentes. Según el MHN, *'no se ama lo que no se conoce'*. Esta retórica de la afectividad -presente a todo lo largo de su decir- pone de manifiesto una concepción determinada acerca del conocimiento de la 'historia': se la conoce para *amarla*.

Del mismo modo que al momento de su creación, el MHN busca *habilitar el sentimiento* por el cual hacernos partícipes de una continuidad dentro un colectivo de reconocimiento, *el ciudadano argentino*. Poseer una *historia* es poseer un *pasado común* en

el cual inscribir culturalmente al *nosotros*, el sujeto político por excelencia, el único capaz de ‘mantener vivo al estado’.

Por su parte, la nación -aunque presentada como ontológicamente anterior y por tanto con carácter trascendente- en algún momento *devino lo que es, comenzó a ser* como existencia concreta, definiendo un *antes* donde no era ni estaba y un *después* eterno y omnipresente. Este punto de inflexión no es otra cosa que aquello invocado como *el nacimiento del estado-nación* y, a partir de allí, su carácter intemporal y la continuidad de su existencia estaría condicionada por una *puesta en escena de lo necesario*, opuesto a lo contingente. Y éste es el punto de partida para comprender la temporalidad nativa del MHN: la ‘historia’ comienza allí, en el estado-nación; fuera de él, todo se convierte en un pasado nebuloso que le precede pero que, sin embargo, le estaba predestinado.

En cuanto a los objetos, son convertidos en símbolos de la historia y, como tales, se manifiestan plenamente al hablarnos desde una vida y una memoria convalidadas por el pasaje de aquel tiempo mítico (que ya era nuestro) al contemporáneo (que parece serlo en forma definitiva). Al mostrársenos, estos ‘objetos objetivos’ permiten reconstruir la historia, esa ‘sistematización de la memoria colectiva’, el imaginario compartido.

Esta historia -la sistematizada y oficial- conduciría al exilio los sujetos e imágenes que por inútiles o defectuosos resultarían inconvenientes a la constitución de su homogeneidad y la de la nación. Es dentro de esta ‘primera selección’ donde debemos contextualizar la creación del MHN y la clasificación de los objetos que alberga ya que, de forma imperiosa, el *nosotros* invocaba entonces únicamente la aparición de *lo necesario*. Ciertamente los objetos no hablan; sin embargo, en su templo del tiempo el MHN logra este milagro al hacerles decir lo que sus forjadores quisieron que dijeran. De tal modo, no podría presentarse como un lugar abierto a la investigación, ya que lo que intenta transmitir se circunscribe a los límites del *homogéneo necesario* de la nación y su historia. Es una historia cerrada y los objetos son utilizados en calidad de medios para un fin. Considerados como ‘evidencia’ del pasado, el carácter animista que se les atribuye los convierte en ‘testigos insobornables’ de lo ocurrido, reconstruyendo así una única historia, la ‘verdadera’. Todo cuanto pueda interrogarla se convierte en una amenaza que pone en peligro las relaciones causa-efecto entre sus hechos y la estrecha endogamia de sus verdaderos protagonistas. Además, ¿por qué habría de ser investigado aquello sobre lo que

ya se sabe? La nación *es, está, existe, se siente*: los efectos del discurso del MHN y la continuidad de su idéntica repetición están ahí para confirmarla, no para ponerla en tela de juicio. Desprovista de su carácter de ciencia, la 'historia' impartida por el MHN es tan sólo *un relato del estado-nación*, un 'cuento' ilustrado por estos objetos parlantes que, coincidentemente, repiten lo que él dice. Y sus significados dejan de ser una mera interpretación para, impregnados por la ontología nacional, convertirse en *esencia*.

Contrariamente a nuestra idea original, *casi todas las cosas del MHN fueron hechas para ser expuestas* al haber sido inventadas y/o reunidas por quienes supieron interpretar la trascendencia de la nación y organizaron su construcción. Figuras tales como San Martín, Urquiza, Mitre y Roca fueron hombres que, sabiéndose trascendentales por habitar la historia que ellos mismos escribían, conservaron sus objetos y documentos para que, inexorablemente, se convirtieran en ilustración de su propia escritura. Por su parte, la iconografía histórica -'objeto' por excelencia del MHN, dada su capacidad y tradición didáctico-afectiva- lejos de encontrarse asociada a un momento de inspiración artística era rigurosamente planificada bajo consignas claras y definidas, por las cuales habilitar no sólo una vinculación contemplativa sino también sentimental. De tal modo, podemos afirmar nuestra hipótesis inicial y concluir que, en el caso del MHN, *siempre fue un relato preexistente quien clasificó a los objetos*, siempre se trató de una idea que reunía cosas pero que, luego de reunir las, trataba de desvincularlas de esta idea y presentarlas como si se hubieran reunido por sí mismas; de ahí el carácter 'inintencional' que les adjudicáramos en un principio. El MHN exhibe cosas, es cierto, pero subordinadas a las ideas de un relato del cual no puede asumir su autoría. Hacerlo implicaría acabar con la magia de la historia.

Al visitar el ME la magia desaparece y se destruye la ilusión de homogeneidad del relato anterior. Lo que devino 'Argentina' es presentado desde un pasado multiétnico y pluricultural. '*Uno no puede apropiarse de nada que no conozca*' fue lo expresado por su director. La vinculación entre estas dos ideas, *apropiación* y *conocimiento*, puede conducirnos a pensar en la posibilidad de *utilizar* aquello que se convierte en propiedad, abriendo grados diferenciales de pertenencia. Aquí, el conocimiento nada tiene que ver con el amor. O sí, pero no en primera instancia ni directamente vinculado. Nada indica que debiéramos amar aquello que conocemos; de hecho, conocemos miles de cosas que no

amamos. La retórica de la afectividad es reemplazada por una retórica científica, y el conocimiento del pasado se torna importante al brindar las herramientas necesarias para explicarnos nuestra realidad social contemporánea. El estado-nación es un momento más en la historia, no es 'la' historia.

Como dijéramos anteriormente, tener una historia es tener un pasado común. No obstante, quien asista al ME comprende que poseer un pasado común pareciera no ser suficiente para tener una historia. La 'nueva' profundidad temporal de *'De la Puna...'* se remonta a 4000 años atrás, discutiendo con aquella otra instalada en el sentido común del ciudadano argentino: de ahí el grado de dificultad en su incorporación. El pasado también se vuelve inimaginado en términos de *tiempo*. Y es aquí donde debemos interpretar la temporalidad nativa del ME. El *pasado* es presentado con carácter de *historia*; a su vez, la historia es construida desde la investigación científica.

Desde allí, lo 'inimaginado' se despliega dentro del pasado ofreciendo una dimensión histórica a nuestra condición actual. En su búsqueda, los objetos son interrogados desde su lugar indiciario, generando la investigación que constantemente vuelve sobre ellos, no sólo para clasificarlos sino también para volver a interrogarlos. Su clasificación es, por tanto, producto de una dialéctica continua que los coloca en lugares móviles y abiertos. Son objetos inmanentes, sujetos a la contingencia de los vaivenes de la ciencia; son dialógicos no porque nos 'hablen', sino porque permiten su interrogación. La concepción de los objetos en el ME repite el abordaje desde la disciplina arqueológica: junto a la *singularidad* propia de cada objeto, asigna un *significado relacional* que le permite dar cuenta de *contextos* y *procesos* en lugar de circunscribirlos entre hechos míticos y arquetípicos. Al movilizarse entre negociaciones y paradigmas científicos, su significado -si bien abierto a la acción simbólica como cualquier otro- encuentra obstáculos a su cristalización por hallarse siempre sujeto a lecturas críticas. Su importancia reside en la cantidad de respuestas que pueda ofrecer a la investigación: *el objeto no es nada sin una subjetividad que lo interroga*. Una vez interrogado, lo importante son sus aportes a la ciencia, el relato científico que sobre él se hizo y su transmisión; de ésta se encarga el ME como museo de ideas surgidas *en* la investigación de las cosas.

El modo en que se encuentra planteada la investigación no pretende colocar las diferencias entre ambas instituciones en términos de una oposición. No obstante, la enunciación que de sí mismos realizaran sendos museos sí puede ser leída de este modo. Como señaláramos en los Capítulos I y II, el guía del MHN refirió a la institución como ‘un lugar que exhibe cosas, y no ideas’. Por su parte, el ME se esfuerza en constituirse como ‘un museo de ideas, y no un mero acopio de objetos’. El protagonismo concedido a las *cosas* o a las *ideas* resulta una oposición real, más allá de nuestra interpretación. Sin embargo, estos dos enunciados no son menores y no fueron minimizados en nuestro análisis, ya que ambos devienen en dos concepciones opuestas de ‘museo’, sin que el alcance de tales concepciones se haya asumido indefectiblemente en términos de oposición. Hemos de reconocer que este aspecto ha constituido la mayor dificultad a lo largo de nuestro trabajo de campo y su posterior análisis.

No obstante, es justamente esta dificultad la que nos lleva a preguntarnos por qué hemos realizado este ‘estudio comparativo’. ¿Por qué hemos comparado lo incomparable? ¿Cuál sería el motivo válido por el cual someter a consideración y análisis un *relicario* con un *centro de investigación*? Como señaláramos en la Introducción, la pauta que conecta a estas dos instituciones surge cuando ambas apelan a un *nosotros* y a un *pasado* para explicar nuestro presente. Pero hay algo más: ambas responden al nombre ‘museo’, y quizá sea este término el que deba ser realmente puesto en tela de juicio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

- **ABREU, R.** – *A fabricação do imortal: Memória, história e estratégias de consagração no Brasil* – Edições Lapa-Rocco, Rio de Janeiro, 1996.
- **ALONSO, A.** – “The politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity” – *Annual Review of Anthropology* 23:379-405, 1994.
- **AMBROSETTI, J.B.** – *Notas de Arqueología Calchaquí* (1era. serie) – Imprenta ‘La Buenos Aires’, Buenos Aires, 1899.
- **ANDERSON, B.** – *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* – Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- **APPADURAI, A.** – “Introduction: commodities and the politics of value” en: *The social life of things. Commodities in cultural perspective* – Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp.3-63.
- **ARANTES, A.** – “Introducción” en: *Produzindo o passado. Estratégia de construção do patrimônio cultural* – Edit. Brasiliense, Rio de Janeiro, 1984.
- **BAXANDALL, M.** – “Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects” en: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp y Steven Lavine (comps.) – pp. 33-41, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1991.
- **BENJAMIN, W.** – “Sobre o conceito de História” en: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* – Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- **CÁCERES FREYRE, J.** – *Arte Precolombino en la Argentina – Historia General del Arte en la Argentina* (Tomo I) – Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1983.
- **CALVO, S y P. ARENAS** – “El Museo Etnográfico: aportes para su historia” – mimeo, Buenos Aires, 1987.
- **CORRIGAN, P. y D. SAYER** – *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution* – Oxford, GB: Basil Blackwell, 1985.
- **DARK, K.R.** – *Theoretical Archeology* – Duck Worth, London, 1995, Cap.I, pp.13-34.
- **DEBENEDETTI, S.** – *Noticia sobre una urna antropomórfica del Valle de Yocavil (Provincia de Catamarca)* - Revista del Museo de la Plata, Tomo XXIII, segunda parte – Segunda Serie, Tomo X – Buenos Aires, 1916.
- **DOUGLAS, M.** – *Sobre la naturaleza de las cosas* – Editorial Anagrama, Madrid, 1978.

- **DUJOVNE, M.** – *Entre musas y musarañas: Una visita al museo* – Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1995.
- **DURAND, G.** – *La imaginación simbólica* – Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1971.
- **DURKHEIM, E.** – *Las formas elementales de la vida religiosa* – Shapire, Buenos Aires, 1968.
- **ELIADE, M.** – *Mito y realidad* – Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- **EVANS-PRITCHARD, E.E.** – “Antropología e Historia” en: *Ensayos de Antropología Social* – Siglo XXI, Madrid, 1978.
- **FOUCAULT, M.** – *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* – Siglo XXI Editores de España, 1996.
- **GARCÍA CANCLINI, N.** – *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* – Grijalbo, México, 1991.
- **GODELIER, M.** – “Antropología y Economía: ¿es posible una antropología económica” en: *Antropología y Economía* – Siglo XXI, Madrid, 1978.
- **GONZÁLEZ, A. R.** - *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural* – Filmediciones Valero, Buenos Aires, 1980.
- **HALL, S.** – “Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates” – *Critical Studies in Mass Communication* 2(2):91-114, 1985.
- **HOBSBAWM, E.** – *The invention of tradition* – Cambridge University Press & Past and Present Publications, Cambridge, 1984.
- **IBARRA GRASSO, D.E.** – *Argentina Indígena y Prehistoria Americana* – Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1967.
- **JACKNIS, I.** – “Franz Boas and Exhibits: on the Limitations of the Museum Method of Anthropology” en: STOCKING JR., G. – *Objects and Others, Essays on Museums and material Culture* – History of Anthropology, vol.3, University of Wisconsin Press, 1985, pp.75-111.
- **KOPYTOFF, I.** – “The cultural biography of things: commoditization as process” en: APPADURAI, A. – *The social life of things. Commodities in cultural perspective* – Cambridge University Press, 1988, pp.64-94.
- **LAFONE-QUEVEDO, S.** – *Tipos de Alfarería en la región Diaguita-Calchaquí* – Revista del Museo de la Plata, Tomo XV – Segunda Serie, Tomo II – Buenos Aires, 1908.

- **MAUSS, M.** – *Sociología y Antropología* – Tecnos, Madrid, 1971.
- **MITCHELL, T.** – “Society, Economy, and State Effect” en: *State/Culture. State-Formation after the Cultural Turn* – G.Steinmetz (ed.) Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- **PÉREZ GOLLÁN, J.A.** – “Mr.Ward en Buenos Aires: los museos y el proyecto de nación a fines del siglo XIX” en: *Ciencia Hoy*, Volumen 5, Número 28, Buenos Aires, 1995, pp.52-58.
- **PÉREZ GOLLÁN, J.A. y M. DUJOVNE** – “De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario de antropología” en: *Entrepassados*, año X, número 20/21, Buenos Aires, 2001, pp.197-208.
- **PÉREZ GOLLÁN, J.A. y M. DUJOVNE** – “El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras: balance de una gestión” en: *Runa*, XXII, Buenos Aires, 1995, pp.119-131.
- **PODGORNY, I.** – “El museo soy yo – Alfred Marbais du Graty en la Confederación Argentina” en: *Ciencia Hoy*, Volumen 7, Número 38, Buenos Aires, 1997, pp.48-53.
- **POSNANSKY, A.** – *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tihuanacu* – Editor Dietrich Reimer, Berlín, 1913.
- **QUESADA, E.** – *Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional* – Imprenta Europea, Buenos Aires, 1902.
- **QUIROGA, A.** – *Folk-lore Calchaquí* – Boletín del Instituto Geográfico Argentino – Tomo XVIII – Imprenta ‘La Buenos Aires’, Buenos Aires, 1897.
- **QUIROGA, A.** – *La cruz en América* - Imprenta y Litografía ‘La Buenos Aires’, Buenos Aires, 1901.
- **RAMALLO, J.M.** – *Historia del sable de San Martín* – Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires, 1995.
- **RUFFO, M.** – “Iconografía de la Revolución de Mayo” en: *Museo Histórico Nacional* – Segunda Época – Año I – Número I – Junio 1998, pp.23-59.
- **SERRANO, A.** – *Manual de la Cerámica Indígena* – Editorial Assandri, Córdoba, 1966 [1958].
- **TAUSSIG, M.** – “La Magia del Estado: María Lionza y Simón Bolívar en la Venezuela Contemporánea” en: Manuel Gutiérrez et. al (eds.), *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo 2 – Encuentros Interétnicos* – Siglo XXI, México, 1991.

- **THURNER, M.** - “Republicanos y la comunidad de peruanos: comunidades políticas inimaginadas en el Perú postcolonial” en: *Revista Histórica*, Vol.XX, N° 1, PUC, Lima, 1996.
- **TURNER, V.** - *La selva de los símbolos* - Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1999.
- **VATTIMO, G.** - *El fin de la modernidad* (Introducción) - Gedisa, Madrid, 1986.
- **WEBER, R.L.** - “A Seriation of the Late Prehistoric Santa Maria Culture of Northwestern Argentina” en: *Fieldiana Anthropology*, Volumen 68 N° 2, 1978.

Otras Fuentes

Diario *La Nación*

Folletos Institucionales Museo Etnográfico ‘Juan Bautista Ambrosetti’

Folletos Institucionales Museo Histórico Nacional

Folleto *La Gaceta del Museo Histórico Nacional*

Informe Institucional 2000-2001 - Museo Etnográfico ‘Juan Bautista Ambrosetti’ - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Revista *Museo Histórico Nacional*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas