

Memorias materiales: tradición y amnesia en dos museos argentinos*

Alvaro Fernández Bravo

Universidad de San Andrés
Argentina
afbravo@undeva.edu.ar

Resumen

La consolidación del Estado en la Argentina a fin del siglo XIX fue acompañada por un aumento de la inmigración europea. Los museos fueron pensados entonces como instrumentos clave en la formación de la identidad colectiva ante una población formada en una gran proporción por extranjeros. Los museos más importantes fueron establecidos en Buenos Aires durante este período. No obstante, la creación de los museos no ocurrió sin debates sobre el contenido de las colecciones y la misión de los museos. La fijación de la memoria colectiva sobre la cultura material llevó a disputas que permiten apreciar las diferentes posiciones sobre la naturaleza del patrimonio nacional. Este artículo propone analizar las visiones contradictorias de la representación de la cultura nacional como un intento de cuestionar el consenso en la construcción de la memoria colectiva.

Palabras claves: museo - memoria - identidad colectiva - cultura material

Keywords: *museum - memory - collective identity - material culture*

Fecha de recepción: 09-04-2002

Fecha de aceptación: 23-06-2002

Los museos han sido definidos como instrumentos para la reproducción del orden social, sostenedores de la hegemonía de los grupos dominantes y agentes en la preservación de la desigualdad en el acceso a la cultura (García Canclini 1992 y 1997). En la Argentina, los museos fueron establecidos en cantidad significativa de manera paralela a la organización del Estado a partir de 1880 y cumplieron un rol pedagógico

que forjó imágenes de la nación en la imaginación colectiva. Entre los años 1880 y 1910 los museos más importantes abrieron sus puertas. Mi propósito es ofrecer algunas reflexiones sobre la organización de los museos en la Argentina durante el siglo XIX, como una contribución en el estudio de la formación de patrimonios culturales. Intentaré cuestionar el supuesto de los museos como meros agentes de la ideología hegemónica y estudiarlos más bien como teatros de la memoria, esto es, espacios donde rivalizan versiones de la identidad y se intenta fijar el sentido histórico en la cultura material. En la lucha por fijar el sentido de la tradición, los museos recogieron pero también olvidaron a algunos de los componentes de la identidad colectiva.

Mi preocupación central se dirige a la fundación de dos instituciones, el Museo Histórico Nacional, inaugurado en 1889 y el Museo Nacional de Bellas Artes, de 1895, ambos ubicados en Buenos Aires. Cuando fueron establecidos, estos museos suscitaban debates públicos en los que intelectuales como Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada y Eduardo Schiaffino intervinieron y argumentaron sobre la historia nacional y la naturaleza de un arte argentino. Todos ellos integraron una coalición cultural llamada el Ateneo, que funcionó entre 1892 y 1900 y donde se discutieron políticas de representación cultural.¹

Patrimonio, memoria e historia

Los museos son narraciones construidas con la memoria. De manera semejante a las narrativas de ficción, los museos exhiben versiones del pasado y contribuyen a la cristalización de fábulas de identidad colectiva.

Estas fábulas se exhiben en la cultura material. Mi interés se encuentra en las narrativas de la identidad nacional y los museos son, claramente, un espacio donde la identidad nacional cobra forma.

Voy a considerar, por lo tanto, los museos como sitios de la memoria, espacios donde fábulas de identidad son enunciadas por medio de colecciones de objetos. Estas fábulas de identidad serán materializadas en objetos "dado que la memoria se arraiga en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos" (Nora 1989: 9). Los objetos, en el marco de los museos nacionales argentinos, serán organizados como símbolos cívicos.² El surgimiento de los museos ha sido relacionado con el progreso de la memoria escrita y con la lógica de una nueva civilización de la inscripción (Le Goff)³: esto significa tomar la política del museo como la fijación de la memoria colectiva sobre una superficie, ya sea por medio de una colección de objetos (museos de ciencia, antropología, historia) o bien como la construcción de representaciones espaciales (paisaje en museos de arte, antropología o historia). Si bien estos contenidos pueden encontrarse en museos de todo tipo, nuestro interés está en el proceso de apropiación específico ejecutado en este caso, que implica la voluntad por agrupar los objetos y paisaje dentro de una temporalidad nacional, desviándolos de otro tipo de temporalidad más universal. Del mismo modo que la escritura, la actividad de los museos intenta colonizar la realidad y apropiarse de ciertos referentes externos, cambiándolos de contexto (Clifford 1988; Mitchell 1991). Al apropiarse de un objeto del espacio privado y llevarlo al ámbito público del museo los objetos resultan dotados de nuevos significados. Una de las preguntas

que articula mi trabajo apunta precisamente a examinar las propiedades que los objetos adquieren en esa travesía hacia la visibilidad pública del museo. Al viajar hacia el orden museal los objetos resultan insertos en una nueva dimensión; el museo mismo actúa como una tecnología de inscripción.⁴

La tecnología de inscripción aproxima al museo con el texto. Formado por una colección de objetos que pueden ser leídos en una secuencia narrativa, el museo también es un relato.⁵ Posee, como los relatos, un referente externo del cual habla. Este referente puede ser la historia nacional, de un objeto que es materia de representación estética o bien de un área del conocimiento. En cualquier caso, el referente externo resulta en principio "duplicado" o reproducido en los objetos que la colección exhibe. Este procedimiento implica jerarquías (ciertos objetos tienen más valor que otros) y un proceso de canonización: héroes, eventos históricos, obras de arte, autores, artistas o incluso conjuntos de objetos son valuados y exhibidos, reflejando una posición peculiar. El museo añade valor a los objetos que se incorporan a su economía simbólica. Por ejemplo, el referente "pintura flamenca" se reproduce en la sala de un museo de arte dedicada a "pintura flamenca"; el referente "invasiones inglesas" se reproduce en la sala del museo que alude a ese acontecimiento histórico. Aunque resulta evidente, quiero destacar que la formación de las colecciones de cultura material siempre implica procedimientos de selección y combinación y plantea por lo tanto un conjunto de preguntas: ¿Cuáles objetos son visibles y cuáles no dentro del museo?⁶ ¿Cómo definir los objetos que se convertirán en "símbolos

cívicos" de la nación? ¿Cómo definir la nacionalidad de los objetos y de las obras de arte exhibidos en el museo? ¿Por su tema, por la identidad de su autor, por el lugar y el modo en que fueron producidos? ¿Cuál es la secuencia narrativa implícita en la colección de cultura material que constituye a todo museo? ¿Cuáles son los efectos simbólicos del ingreso de los objetos dentro del espacio del museo, tanto sobre ellos mismos como sobre la colección? Por último, de manera semejante a los textos, los museos diseñan una audiencia imaginaria a la que buscan interpelar y que puede ser materia de análisis.⁷

Durante el llamado *Museum Period* o "período museo", entre 1870 y 1914, numerosos museos fueron establecidos en todo el mundo (Stocking 1986; Sheets-Pyenson 1988). En la Argentina también tuvo lugar un proceso semejante y los museos buscaron dar respuesta al problema de la identidad nacional, en particular frente a la inmigración y a los debates generados en torno al cosmopolitismo. La Argentina recibió un flujo masivo de inmigrantes entre 1870 y 1914. El cosmopolitismo era percibido entonces como una severa amenaza a la identidad nacional. Esta amenaza impulsó al Estado a asumir un rol activo en la construcción de la ciudadanía cultural. Los museos de algún modo vinieron a responder a la pregunta por la identidad nacional mediante objetos y representaciones del patrimonio cultural que tuvieran una materialidad firme y tangible y en donde la nación pudiera ser observada alejada de toda inestabilidad. Según lo define Andreas Huyssen, podríamos llamar a esta práctica del museo como "anclaje temporal", es decir una voluntad por detener la proliferación del sentido y dar un significado fijo a la

memoria nacional (1995: 7).⁸ La práctica del "anclaje temporal" procuraba, en el contexto específico de la Argentina finisecular, despolitizar a la historia y a sus héroes y preservarlos de todo vandalismo simbólico dentro del espacio inmóvil del museo.⁹

Conviene detenerme, antes de ingresar en los museos propiamente dichos, en una última consideración. La iconografía de la Argentina resulta durante el siglo XIX sumamente inestable. Elementos como el nombre, la capital, la bandera, el escudo o incluso la fecha de la independencia, permanecen en una sugerente ambigüedad y son sólo parcialmente estabilizados a partir de 1880.¹⁰

Los símbolos cívicos de la Argentina demoraron algún tiempo en adquirir condición nacional. Durante todo el período poscolonial la inestabilidad iconográfica se acentuó y esta vacilación puede ser examinada en el patrimonio cultural. Un ejemplo muy temprano lo encontramos en la Pirámide de Mayo, el primer "monumento nacional" argentino. El caso de la Pirámide de Mayo es elocuente. Según observa Munilla Lacasa, ante la propuesta de incluir en una de sus caras una conmemoración de las invasiones inglesas, los representantes provincianos de la Junta Grande manifestaron su oposición, por considerarlas un símbolo porteño, "suprimiendo de esta manera el carácter localista que el Cabildo había querido imprimir a la obra al aludir a las victorias de 1806 y 1807, exclusivamente porteñas" (1999: 108). Las invasiones inglesas se convirtieron así en un acontecimiento histórico ambiguo, cuya pertenencia a la tradición nacional quedó cuestionada y así persistió cuando se fundó el Museo Histórico Nacional.¹¹

Del mismo modo, otros "símbolos cívicos" fueron objeto de polémicas. La fecha de la independencia continúa hasta hoy siendo celebrada en Argentina en dos ocasiones: el 25 de mayo —usualmente considerada una tradición porteña y que conmemora la primera reacción pública contra la dominación española, en 1810— y el 9 de julio —una celebración nacional que evoca la declaración formal de la Independencia en Tucumán, en 1816—. Esta tensión Buenos Aires-interior se refleja en la oscilación iconográfica y se proyecta sobre la iconografía nacional (Quatrocchi-Woisson: 36). Las "fiestas mayas", con las que se conmemoró la independencia durante la mayor parte del siglo XIX en Buenos Aires y que incluso fueron evocadas en la celebración del centenario en 1910, son evidencia de la relevancia del 25 de mayo frente al 9 de julio, que sólo a fin de siglo adquirió una importancia comparable. Las fiestas patrias, junto a los monumentos y los museos, formaron parte de un conjunto de prácticas destinadas a ritualizar la nacionalidad (Bertoni: 78). La invención de la tradición es, entonces, un problema que permite observar cómo los museos finiseculares venían a intervenir sobre la inestabilidad iconográfica y a construir una historia nacional unívoca, alejada de las conflictivas memorias de facción que predominaron hasta 1880. La fijación de la memoria nacional debe ser leída no sólo como un esfuerzo por preservar el pasado, sino como evidencia basada en una colección de símbolos cívicos de la victoria de una facción sobre la otra. Los objetos y símbolos contenidos en el museo servirán para confirmar la hegemonía de Buenos Aires sobre el país, y la imposición de las ideas liberales como la narrativa dominante de la identidad.

Pero, ¿por qué 1880 marca una frontera? En parte porque la memoria individual comenzaba a extinguirse, debido a la muerte de los testigos de la historia nacional. La idea de capturar imágenes de un pasado en peligro de extinción es característica de la autobiografía, según lo ha señalado Sylvia Molloy, y también puede extenderse a las políticas culturales debatidas a fin de siglo, cuando se intentó construir una versión de la historia que la alejara de perspectivas individuales en pos de una visión colectiva. Los testimonios de sus protagonistas o — mejor aún— las reliquias de los padres de la patria servirían así para ordenar el pasado y objetificarlo en colecciones materiales. El congelamiento de la memoria en mercancías [*commodities*] y objetos han sido señalado por Adorno como una de las formas de la amnesia, que apunta a detener la actividad del recuerdo y petrificar su constante productividad. La memoria no es una entidad inmóvil, sino una búsqueda que (re)produce y (re)escribe el pasado sin cesar: la memoria posee una temporalidad propia que, paradójicamente, la aleja del relato inmutable y la aproxima a las metáforas acuáticas con las que ha intentado definirla (Urry: 48).

La memoria, como se sabe, pertenece al dominio de lo privado y de lo oral, en oposición a la historia, considerada como un discurso público y escrito. En este sentido, toda historización de la memoria colectiva se propone inscribir ese relato oral, fluido e inaprehensible sobre una superficie fija, pautada y escrita como es la historia. Dice Pierre Nora que

A coeur de l'histoire, travaille un criticisme destructeur de mémoire spontanée. La mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vrai est de la détruire et de la refouler. [...] Le mouvement de l'histoire,

l'ambition historique ne sont pas l'exaltation de ce qui s'est véritablement passé, mais sa néantisation (Nora 1997:25).¹²

Si los museos se pueden comparar con el texto por su voluntad de inscripción del pasado sobre una superficie, según esta perspectiva los museos se oponen a un tipo específico de producción escrita, que es la de la historiografía. Es necesario señalar que la fundación de los museos en la Argentina responde a los debates que emergieron entonces, como la reconsideración del pasado rosista¹³ o la ya mencionada cuestión inmigratoria. Aunque la aparición de los primeros trabajos históricos sobre el régimen de Rosas que plantearon una disidencia con la historiografía escrita hasta el momento, como los de Adolfo Saldías y Ernesto Quesada, no despertaron un debate público particularmente álgido, indican la presencia de una nueva mirada sobre el pasado. El tercer tomo de la *Historia de Rosas y su época* (luego reeditada bajo el título de *Historia de la Confederación Argentina*) de Saldías se publica en Buenos Aires en 1887, sólo dos años antes de la fundación del Museo Histórico. En particular me interesa destacar que en este caso los museos se oponen a la historiografía, no tanto por lo que ella comenzaba a decir, sino ante la percepción de una sociedad que cambiaba rápidamente y en la que los vestigios del pasado [*milieu de mémoire*] corrían peligro. La memoria y los objetos que suponen condensarla —fetiches y reliquias del pasado nacional— serán los instrumentos para controlar una movilidad percibida con inquietud. Los sitios de la memoria [*lieux de mémoire*] son establecidos entonces, como un reaseguro estable donde quedaran exhibidas, inmóviles, las memorias materiales de la nación.¹⁴

Dentro de este clima de ideas puede localizarse la fundación de museos en Buenos Aires, durante la última década del siglo XIX.

Las polémicas del Ateneo

El Ateneo se inaugura como una coalición cultural donde se reúnen letrados y artistas de la elite como respuesta a lo que se percibía como una crisis espiritual. Rafael Obligado, inspirador del Ateneo y uno de sus principales ideólogos, describió la crisis en estos términos: "Ochenta años de vida nacional [...] han bastado para conseguir un cuerpo de nación, [pero] no han sido suficientes para darnos un alma argentina" (Obligado 1894: 39). Su intervención recomendará emplear la acción cultural para intervenir sobre la "crisis espiritual".¹⁵ Aunque la política partidaria estaba fuertemente desacreditada, el Ateneo ejerció su influencia como un *lobby* de presión sobre el gobierno, a través de la prensa y de su acción pública. Su actividad consistía en reuniones periódicas en las que se pronunciaban conferencias, luego publicadas en los diarios, y en el auspicio de conciertos y exposiciones, pero me interesa destacar su influencia sobre la creación y gestión de museos. Varios de los directores de los museos existentes y de los que se fundarían en los años siguientes, tales como el Dr. Carlos Berg (Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires), Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori (ambos del Museo Nacional de Bellas Artes), Juan Bautista Ambrosetti (Museo Etnográfico) y otros, formaron parte del cenáculo e intervinieron en las polémicas que allí tuvieron lugar.

Uno de los problemas que apareció con insistencia en los debates del Ateneo fue la ya mencionada cuestión del cosmopolitismo. Las polémicas acerca de la cuestión inmigratoria y las reacciones desde la cultura ante la amenaza del cosmopolitismo han sido estudiadas exhaustivamente por la historia literaria y no me detendré en ellos.¹⁶ Me interesa, sin embargo, poner en cuestión ciertos presupuestos que indican (a) una posición homogénea por parte de la elite frente a la cuestión del cosmopolitismo y (b) la aceptación pasiva de los relatos exhibidos en los museos por parte de la ciudadanía. En el caso del Ateneo, la presencia de Rubén Darío dentro de la institución y la intensa actividad cultural desplegada por el poeta durante la década de 1890 en Buenos Aires demuestran que también había quienes podían ver los efectos del cosmopolitismo como una renovación necesaria del provinciano ambiente cultural porteño.¹⁷ En todo caso, el debate sobre el cosmopolitismo funcionó como un marco adecuado para la formación de los museos, tanto para quienes veían en ellos un antídoto contra el cosmopolitismo, como para quienes sin considerar la inmigración una amenaza severa, se lamentaban ante el escaso apoyo del Estado para el arte y la cultura, y compartían el diagnóstico de la crisis espiritual, aunque adjudicándole causas de distinta naturaleza. Esta última posición, encamada por Eduardo Schiaffino y en cierta medida por Ernesto Quesada, aprovechó la sensibilidad sobre el problema para impulsar la creación de los museos.

Lo que sin duda puede reconocerse es que los debates sobre la crisis espiritual permitieron la formación de roles claramente

diferenciados: por un lado, una clase letrada administradora del capital simbólico y embarcada en debates sobre la forma de organizar y acrecentar un patrimonio cultural percibido como caótico y necesitado de estímulo estatal. Esta élite funcionó como motor de los museos e instituciones culturales formadores de la nacionalidad y, particularmente a fines del XIX, se embarcó en la tarea de reclasificar el patrimonio cultural y asignarle espacios específicos. Es así como se fundan los dos museos que me interesan, el Histórico Nacional y el de Bellas Artes, a los que pueden sumárseles el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, levemente posteriores. Todos ellos se desprenden del Museo Público de Buenos Aires fundado por Rivadavia en 1823, y su multiplicación implicó una distribución del acervo original del Museo Público, donde no faltaron las disputas por el destino del patrimonio.¹⁸ También la creación de otras instituciones de archivo y enseñanza y el montaje de un complejo aparato de control cultural sobre la identidad, deben ser considerados parte de este proceso.

Por otro lado, esta formación también implicó el diseño de un público que será imaginado de diversas maneras, aunque en general como un sujeto pasible de ser educado —infantil o inmigrante— y al que se asignó la posición de observador y consumidor de la iconografía nacional exhibida en los museos.¹⁹ La exhibición de la memoria nacional debe ser leída en el contexto de un programa de educación cívica y estética. La cultura sería así un terreno de reconciliación —y también un espacio de lucha por el control del pasado—. Luego de un largo período

de división nacional, hacia fin de siglo, la "cultura estética se vuelve el sustrato o condición de posibilidad tanto para pensar como para forjar el sujeto político" (Lloyd y Thomas 1998: 42). Esto significa que no sólo los extranjeros serían el público para el museo. La elite era expropiada de sus reliquias, separada de los objetos exhibidos y obligada a ocupar el rol de espectador. Locales y visitantes, observadores nacionales y extranjeros serían iguales frente a los objetos que "capturan" la nacionalidad.

El museo adquirió así rasgos de un espectáculo y fue concebido como un teatro donde las familias patricias porteñas exponían muebles y reliquias que antes guardaban en sus casas, ante una audiencia de niños o extranjeros que los observaba con curiosidad. La audiencia era adoctrinada, transformando al sujeto del Estado en una ciudadanía cultural. La memoria nacional era producida por objetos familiares apropiados por los museos y exhibidos públicamente. Hanna Arendt discute el problema de los dominios privado y público, vinculando el dominio privado con la dimensión doméstica. De acuerdo con su tesis, "el crecimiento del dominio público tuvo lugar a expensas del dominio privado de la familia y el hogar" (1969: 29). Este es precisamente el proceso que permitió la formación de colecciones en el Museo Histórico: una nacionalización de las memorias familiares. Este movimiento puede observarse en el sentido inverso, como la identificación de la totalidad de la nación con la herencia de un puñado de familias. No obstante, al entregar sus reliquias familiares, estas familias perdían el control de su memoria y se separaban de sus objetos. Cuando los objetos históricos

ingresan en el dominio del museo, deben ser observados desde la distancia; la audiencia puede entonces ser equiparada con la ciudadanía, concebida como un sujeto colectivo pasible de ser adoctrinado por la liturgia patriótica.

El patrimonio, según recuerda André Chastel, debe su significado a la herencia familiar en la civilización romana —*patrimonium* se relaciona con la legitimidad familiar vinculada a la herencia (1997:1433)—. El patrimonio nacional será parcialmente construido con reliquias familiares, desplazadas hacia el sitio público de la memoria que había sido recientemente establecido por el Estado secular. Una vez en el museo, la cultura material ya no estaría bajo control familiar e incluso aquellas familias que antes poseían esos objetos tendrían ahora que observarlos desde la distancia y sin privilegios particulares: los inmigrantes y la elite se mezclaban, volviéndose una única audiencia frente a la memoria nacional.

Pero esa iconografía necesitaba ser previamente establecida y fue en torno a su composición y organización que tuvieron lugar los debates que a mí me interesan.

La nacionalización del pasado

La creación del Museo Histórico Nacional en 1889 coincide con un año récord en la llegada de inmigrantes a la Argentina. La formación de su acervo durante la década de 1890 es simultánea con un momento de escepticismo y durante el cual el olvido del pasado nacional busca ser replicado mediante la exhibición de imágenes que lo reflejen. Según lo ha

estudiado Lilia Bertoni, la presión de las colectividades de inmigrantes (que ya habían provocado la alarma de Sarmiento poco antes de morir), despiertan inquietud en el gobierno, que organiza a partir de 1887 una campaña de celebración del pasado nacional que incluye festejos públicos y una estrategia de propaganda. Bertoni señala un episodio más bien patético, en el que un octogenario guerrero de la independencia es "exhibido" en un acto público como si fuera una momia y saludado por delegaciones de escolares y de las colectividades extranjeras, en un acto celebrado en el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires.²⁰ Estos actos permitirán la formación del panteón nacional en el que estarán (sobre)representados ciertos héroes, en desmedro de otros, y ciertas regiones del país, en desmedro de otras, con un claro predominio de personajes y familias de Buenos Aires. Así, el Museo Histórico Nacional se inserta dentro de la reacción general ante la amenaza cosmopolita.

Resulta necesario señalar asimismo cómo el museo, además de diseñar y producir su público, produce su referente territorial y opera como un dispositivo tentacular que se extiende sobre ciertas regiones y proyecta sobre ellas imágenes espaciales. Ya el Museo Público, en su convocatoria original a las provincias para que enviaran los "objetos que formarían la colección", recibió la respuesta de la Audiencia de Montevideo, que quedó de ese modo registrada como "región representable" en la colección de la institución. El museo despliega así un mapa bidireccional: es un instrumento de territorialización pero también un canal a través del cual la identidad puede ser "invadida" por quienes buscan hacer oír su voz.²¹ A fin de siglo la hegemonía de Buenos Aires

sobre la nación se encuentra en plena consolidación y la postulación de la historia nacional como equivalente a la de la elite porteña demuestra los alcances de esta política.

Sin embargo, también sería preciso incorporar al análisis de este fenómeno las demandas de las colectividades inmigrantes en búsqueda de narrativas identitarias que los representaran. Si la oligarquía reaccionó alarmada ante la "babel de banderas" que inundaba la ciudad y con las que se identificaban las distintas colectividades, no deja de resultar asombrosa la eficacia con que la prédica cosmopolita fue neutralizada. Tal vez pueda pensarse la iconografía nacional como un relato que venía a satisfacer la demanda de comunidades que ya en Europa habían estado expuestas a la propaganda nacionalista y que ante la ofensiva simbólica finisecular respondieron con una permeabilidad que neutralizó con relativa rapidez las expresiones nacionalistas de sus respectivas colectividades. Quiero decir que la apropiación puede ser leída en una doble dirección: una ofensiva desde la elite pero también un afán de los sectores desposeídos por apropiarse de narrativas cristalizadas en la cultura material de los museos. Sería preciso incorporar las estrategias de apropiación de los sectores subalternos inmigrantes que reemplazarán las iconografías de sus naciones de origen por la iconografía nacional argentina.

Aunque esta política tuvo un despliegue importante, no todos compartían la estrategia pedagógica nacionalista como la solución adecuada para promover el culto del pasado. Obligado advierte contra "los museos de última invención", una moda europea que podía intentar

apoderarse de "las banderas conquistadas en las altas lides que aún se conservan en nuestros templos" (1891: 23). Su posición promovía frente al "cosmopolitismo, enemigo de la patria" (1894: 41), la edificación de un arte nacional por su tema, que se hiciera cargo del paisaje y de la historia nacionales para resolver así la crisis espiritual. La estrategia de Obligado desconfiaba del museo porque reconocía en él la huella de la secularización, a la que responsabilizaba por la crisis. Así, su diagnóstico sombrío recomendaba volver la mirada hacia el pasado y hacia el paisaje rural, donde recuperar los signos de la genuina nacionalidad. No será esa, sin embargo, la estrategia dominante en la formación del Museo Histórico y entre los intelectuales del Ateneo.

El museo representaba para ellos, antes que un santuario del pasado (aunque también lo era), una maquinaria para atacar las causas de la crisis. Su horizonte de expectativas, si bien se dirigía a una audiencia poco educada y necesitada de imágenes de la nación, funcionaba ante todo para un público futuro, una raza que aún no existía pero que sería el sujeto argentino conformado como resultado de la invasión cosmopolita. En este sentido, el Museo Histórico debía intervenir como una formación productiva antes que nostálgica, capaz de generar su objeto —el pasado— que será literalmente fabricado en las colecciones y no tanto representado en imágenes de la patria profunda, como quería Obligado. Adolfo P. Carranza, director y *alma mater* del Museo Histórico durante sus primeros 25 años, acumuló objetos con voracidad coleccionista y sin preocuparse por clasificarlos. Al observar el fruto de su cosecha se preocupó por generar la iconografía necesaria allí

donde las reliquias y los testimonios no bastaban para cubrir la historia nacional. Así, entre la numerosa colección de pintura histórica que integra la colección del Museo Histórico Nacional, un porcentaje elevado lo constituye pinturas por encargo realizadas durante las primeras dos décadas del museo y que fueron difundidas entre la ciudadanía. Entre ellas se encuentran algunos de los retratos más conocidos de San Martín y Belgrano, que fueron fijados en la memoria nacional como algunas de las representaciones más populares de la iconografía heroica argentina.

Dice Quesada en *El museo histórico nacional y su importancia patriótica*:

Debe consignarse que el museo no ha dejado pasar una sola oportunidad patriótica, sin contribuir a conmemorarla. En los días patrios ha distribuido profusamente al pueblo láminas conteniendo los retratos de varios próceres, y reproduciendo el ejemplar original de nuestro himno nacional: de esa manera permitía a las clases inferiores de la población familiarizarse con el recuerdo de los grandes argentinos, y adomar con esas láminas hasta las habitaciones más humildes (1897: 31).

El museo era concebido así, no tanto como un espejo de la Argentina incontaminada por la inmigración, como quería Obligado, sino como un dispositivo capaz de diseñar su audiencia, formada por un público que estaba siendo nacionalizado casi simultáneamente a los iconos de la nacionalidad. El museo era más una proyección al futuro que un reflejo del pasado. Los referentes de ese pasado se definían desde el museo y buscaban ser convertidos en la memoria inalterable de la nación.

Si, como sugiere Huyssen, la memoria se opone al archivo (1995: 7), también el Museo Histórico Nacional actuaba en esta dirección, procurando apropiarse de documentos que fueron disputados por el Archivo Histórico Nacional y que devinieron en peleas entre los directores de ambas instituciones por la propiedad de los documentos. Los partes

de batalla que Carranza reclamaba para el museo intentaban dar testimonio de los héroes desde una vitrina, donde ningún historiador pudiera alterar su sentido ni cuestionar su valor.

En síntesis, aunque sus colecciones reflejan un fragmento homogéneo y acotado de la nacionalidad argentina, el relato de la cultura material parece querer interpelar a un sujeto que excede el de esa fracción de clase y propone un horizonte más amplio que el que la colección parece representar. De hecho, lo que vemos en este proceso es la construcción misma de una subjetividad enteramente nueva: una ciudadanía cultural que se identificará con la cultura material exhibida. No importa cuanto el museo, consciente o inconscientemente, produce y afirma el orden simbólico, siempre hay un resto de sentido que excede las fronteras ideológicas, abriendo espacios para la reflexión y las memorias contrahegemónicas (Huysen: 15). En este caso la misma construcción de la memoria colectiva armada con pinturas hechas por encargo, insertas en una secuencia narrativa junto con obras "originales" para llenar los huecos, nos permite ver al museo más como un escenario que como un registro fiel de "lo que realmente ocurrió".

Paisaje y ambiente

Pero la función del museo que interesó especialmente a los miembros del Ateneo se encontraba en aquello que el museo era capaz de generar a su alrededor: un ambiente cultural que sirviera para difundir los valores nacionales y espirituales en un medio que percibían como dominado por la política y el afán de riqueza.²² En el marco de esta problemática, tanto

el Museo Histórico Nacional como el Museo Nacional de Bellas Artes operaban como instituciones performativas, destinadas a intervenir sobre la crisis espiritual y atacar sus causas. El primero, según vimos, por su acción pedagógica y estabilizadora de la iconografía nacional.

La actividad del Museo Nacional de Bellas Artes también se inserta en las prácticas nacionalistas dirigidas a construir iconografías nacionales. Estas prácticas incluían la promoción de nuevas generaciones de artistas que, a diferencia de sus predecesores, pudieran educarse en el país en lugar de tener que viajar a Europa. Hasta ese momento, la mayor parte de los artistas argentinos viajaban a Europa — principalmente a Italia— para recibir su formación artística. A través de su actividad pedagógica el museo tendría un impacto no sólo sobre la población general, sino sobre la comunidad de artistas, como generador de pintores y escultores educados en el país. El Ateneo también impulsaba la organización de exposiciones y el fomento de un mercado para el arte nacional. Por último, la producción de una crítica de arte que se gestó a partir de esta actividad resulta de interés por las polémicas que se despertaron sobre la naturaleza del arte nacional.

Todas estas iniciativas contaron con un caluroso apoyo del Ateneo, y la inauguración formal del Museo Nacional de Bellas Artes tuvo lugar a continuación de la cuarta y última exposición del Ateneo, en 1896, en el edificio *Au Bon Marché* de la calle Florida (hoy galerías Pacífico), donde el Museo tuvo su primera sede (Palomar 1942; Glusberg 1996:16).

Ernesto Quesada, en su reseña de la primera exposición de arte organizada por el Ateneo, decía:

El hecho sólo de que en un centro de más de medio millón de almas que se distingue especialmente por su carácter de factoría ultramarina, haya sido posible formar una agrupación exclusivamente intelectual como el Ateneo, y éste a su vez se haya sentido bastante autorizado como para crear el *Salón* anual de Bellas Artes, es un signo halagüeño de progreso que no puede tratarse de modo baladí y que merece fijar nuestra atención. (1893: 374).

La extensa reseña de Quesada recorre algunos tópicos previsibles, como la falta de apoyo del Estado a la cultura y la indiferencia generalizada del público, pero lo provocativo de su argumento radica en su señalamiento de la ausencia de un ambiente artístico que el salón, y luego el museo, serán capaces de revertir. Aunque la cuestión del ambiente evoca las teorías positivistas dominantes en el período, los argumentos de Quesada parecen finalmente contradecirlas: el ambiente necesario para la producción cultural no está determinado ni por la raza —criolla o cosmopolita—, ni por el clima, ni por ningún otro factor de índole biológica, sino por cuestiones estrictamente sociales cuya responsabilidad recae más en la elite que en los sectores subalternos y que la actividad cultural del Ateneo podía contribuir a modificar. El museo es concebido así como un instrumento dotado de una productividad específica sobre las tradiciones, capaz de generar efectos sobre el ambiente en el que se encuentra inserto.

Durante el año 1894 continúan en el Ateneo los debates sobre arte, y Rafael Obligado pronuncia una conferencia titulada "Sobre el arte nacional", luego publicada en el diario *La Nación* el 30 de junio. El eje de su argumentación insiste en la necesidad de que la pintura argentina

abandone las modas europeas y se ocupe de la llanura y el paisaje rural, que deben ser su tema y objeto. La réplica de Schiaffino, reproducida en su libro *La pintura y la escultura en la Argentina*, merece ser citada extensamente:

Supone el señor Obligado que la elección del tema o asunto importa más que la selección del espíritu, y se muestra inclinado a arrojar de su república al artista capaz de volcarse a sí propio sobre el papel o la tela, inconsciente o desdefioso del ambiente en que su cuerpo se agita. Le parece un crimen de lesa patriotismo el no tener una mirada de amor hacia las ovejas importadas, un gesto de ternura para los caballos y los toros, pero en cambio, encuentra altamente patriótico lamentarse a gritos de esa inmigración que viene a arraigar en nuestro suelo; que trae consigo el vasto espíritu, la sangre generosa de la humanidad entera, a sumergirlos en el crisol hirviente en el que se funde nuestra raza, modelada, transformada, transfigurada por obra y gracia del poderoso medio. Alzase en contra del cosmopolitismo, cuya grandiosa función social ignora, y echa de menos en un acceso regresivo a las naciones americanas, más o menos rezagadas en las que prima el elemento indígena; esos pueblos impropios para el ejercicio de la alta civilización, que parecen anemiados por la persistencia de uniones consanguíneas. La era cosmopolita será entre nosotros —como ya lo fue en los Estados Unidos—, un período de transición relativamente breve, el factor imprescindible de nuestra importancia numérica, la causa determinante de la selección de una raza destinada por la suerte a mayores designios. (1933:354-5).

Sus palabras ponen en cuestión la unanimidad de la elite frente al cosmopolitismo y sirven para reconsiderar los debates sobre la formación del patrimonio cultural. Schiaffino no sólo disiente en considerar la inmigración como la razón de la crisis espiritual, sino que ve en ella la posibilidad de resolverla. Pero si la crítica se distancia de los argumentos xenófobos contra la inmigración europea que se acrecentaron en el período, su argumento en cambio abunda en ideas racistas hacia las naciones latinoamericanas. La defensa del cosmopolitismo se apoya en argumentos de matriz tan racia lista como los que la crítica denuncia: no

fomentar la apertura hacia la inmigración entraña el riesgo de mirar hacia adentro y no permitir la entrada de "nueva sangre" en el cuerpo nacional. El argumento cosmopolita retorna así un eje racista, aunque desplazado de la xenofobia antiinmigratoria al racismo antilatinoamericano.

La réplica a Obligado postula sin embargo un uso de la memoria deliberadamente innovador, una intervención que concibe a la cultura más como un campo de combate por las imágenes y un territorio donde forjar la identidad hacia el porvenir, que como una cristalización inalterable de un pasado idéntico a sí mismo. La cultura material — reliquias, pinturas, objetos históricos— posee según esta percepción una capacidad casi mágica. Se la concibe como un instrumento para modelar la identidad colectiva, útil para producir el sujeto futuro de un orden aún en formación. Sin embargo, ese sujeto nunca habla por sí mismo. Debe ser representado en las colecciones de cultura material manipuladas por los administradores de las memorias materiales. En el caso de la Argentina hay una porción significativa del cuerpo social que nunca atravesó las puertas del museo para hablar por sí mismo: indígenas, mujeres, afroargentinos, trabajadores, inmigrantes. Todos ellos fueron raramente invitados al escenario de los museos estudiados en este trabajo, y todos ellos raramente se representan a sí mismos en las exhibiciones permanentes de los museos nacionales, excepto por una presencia reducida y estereotípica. El otro puede ser objeto de la representación pero no sujeto de un saber sobre su identidad, enunciado en un discurso donde se escuche su propia voz.²³ Ellos son el componente olvidado que por regla acompaña la invención de las

tradiciones, ya que el recuerdo y la amnesia son paralelos en la textura de la memoria. La identidad y la alienación, en las palabras de Slavoj Žižek, son estrictamente correlativas (1989: 24). La memoria cultural argentina no es la excepción. En verdad su memoria construye una narrativa monocroma que limita el antagonismo social a una confrontación entre la elite criolla y un subalterno europeo que precisa ser nacionalizado.

Notas

* Este artículo fue escrito gracias a un subsidio de investigación de la Fundación Antorchas

¹ Tomo el concepto de "coalición cultural" de Josefina Ludmer (1999: 25 y ss). Sobre el Ateneo véanse Schiaffino 1933, Palomar 1942, Fevré 1980, Rubione 1983, Malosetti Costa 2001. Hay leves diferencias en torno a la duración del Ateneo. Rubione propone las fechas mencionadas arriba. Sin embargo Palomar y Schiaffino extienden su actividad hasta 1898.

² Empleo el concepto de símbolo cívico tal cual lo desarrolla José Murilo de Carvalho en *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil* (São Paulo: Companhia Das Letras, 1995). Murilo de Carvalho define a los símbolos cívicos como aquellos signos, como los héroes nacionales, la bandera o el himno, manipulados para dar forma a los imaginarios sociales. Véase el capítulo 1.

³ Citado en Schwarcz 2000. Véase también el concepto de economía escritural en de Certeau 1988.

⁴ Lawrence D. Kritzman observa este desplazamiento en el caso de la Torre Eiffel, donde la fuerza corrosiva del tiempo despojó al monumento de sus raíces ideológicas (su función como un símbolo del modernismo revolucionario) y lo transformó en su encarnación contemporánea: un símbolo de la "poesía de París" (Prólogo a la edición inglesa de Pierre Nora, *Realms of Memory: the construction of the French past*, Nueva York: Columbia UP, 1996).

⁵ Dice Clifford Geertz que "las formas culturales pueden tratarse como textos, como obras de imaginación construidas con materiales sociales [...] No son meros

reflejos de una sensibilidad preexistente representada analógicamente; son agentes dinámicos en la creación y conservación de esa sensibilidad" (*The Interpretation of Cultures*; Nueva York: Basic Books, 1973: 449-51).

⁶ "Todas las colecciones, sostiene Pomian, están involucradas en organizar un intercambio entre los campos de lo visible y lo invisible que ellas establecen." (Benett 1995: 35).

⁷ De manera semejante a otros contextos poscoloniales, los museos latinoamericanos operan como dispositivos productores de sus audiencias. Como señalan Appadurai y Beckenridge, "*What is needed is the identification of a specific historical and cultural public, one which does not so much respond to museums but is rather created, in part, through museums and other related institutions. In India, museums need not worry so much about finding their publics as about making them*" (1999:405-6).

⁸ La proliferación de objetos y signos en constante movimiento ha sido señalada por Jonathan Crary como un rasgo de la modernidad que intentará ser resistido a partir de las "técnicas del observador". La sujeción y objetificación del observador busca detener la semiosis y conducir a una fijación del sentido. Este proceso implica fundamentalmente la separación del observador de su objeto de contemplación.

⁹ Según lo señala Chastel, el concepto de patrimonio siempre se opone a un vandalismo que amenaza la integridad de la cultura material y frente al cual se construyen estrategias de preservación (1987:1444). También Benett (1995: 63 y ss) compara al museo con una fortaleza rodeada por una multitud amenazante. Su contenido adquiere los rasgos de un tesoro que debe ser conservado intacto.

¹⁰ Bertoni señala que Zeballos establece la iconografía del escudo nacional en 1900.

¹¹ Según señalan Klugg y Ruffo, Adolfo P. Carranza, primer director del Museo, se negaba a considerar a las invasiones parte de la historia nacional, por haber tenido lugar antes de la Revolución de Mayo (1993:155).

¹² En el corazón de la historia trabaja una crítica destructora de la memoria espontánea. La memoria es siempre sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es suprimirla y destruirla. [...] El movimiento de la historia y su ambición no son exaltar sino aniquilar lo que realmente ocurrió. Traducción mía.

¹³ Véase Quattrocchi-Woisson, Bertoni y Zimmermann. El texto de Ernesto Quesada sobre Rosas ha sido considerado por los historiadores revisionistas como su precursor. Esta hipótesis es rechazada por la mayoría de la crítica historiográfica contemporánea.

¹⁴ Jens Andermann ha estudiado la formación del Museo Histórico Nacional bajo una perspectiva semejante. Se pregunta: "¿por qué es la memoria antes que la historia la que parece interpelamos desde el Museo Histórico Nacional" (2001:145).

¹⁵ "Policy –which, in its broad sense, I define as the governmental utilization of culture for specific ends" (Benett 1999: 382-3).

¹⁶ Véanse los trabajos de Gladys Onega, Carl Solberg, David Viñas, Alfredo V. E. Rubione, Adolfo Prieto, Tulio Halperín Donghi, etc.

¹⁷ Rubione sostiene que en el Ateneo convivían dos facciones, una liderada por Obligado, más conservadora, y otra agrupada en torno a Darío, más "cosmopolita".

¹⁸ El Museo Público de Buenos Aires se asemejaba más a un gabinete de curiosidades que a un museo moderno, en especial debido a su desorganización. Su colección estaba compuesta por objetos heterogéneos que incluían desde obras de arte hasta fósiles y rocas diversas. Sobre el Museo Público de Buenos Aires véanse A. Lascano González, *El Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires. Su Historia* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1980) y María Margaret Lopes, "Nobles rivales: estudios comparados entre el Museo Nacional de Río de Janeiro y el Museo Público de Buenos Aires" en Marcelo Montserrat, comp., *La ciencia en la Argentina de entresiglos* (Buenos Aires: Manantial, 2000).

¹⁹ Sobre la construcción del observador, véase Jonathan Crary 1992.

²⁰ Que se llamaba originalmente "Club Cosmopolita Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires" y que fue oportunamente rebautizado.

²¹ También resulta interesante incorporar a este análisis el caso del Museo de la Confederación Argentina de Paraná, que postulaba un mapa con fronteras que excluían a Buenos Aires y con otro objetos en su colección, principalmente minerales. Véase Podgorny 1997.

²² García Canclini señala la misión conservadora de los museos frente a la mercantilización y al impacto de la cultura de masas. Concebidos como "templos o parques nacionales del espíritu", se opondrían, según esta concepción, a la obra de arte reproducida mecánicamente. Esta posición supone a los museos como reservorios estáticos de un pasado inmutable e implica una fetichización de los objetos exhibidos, lo que García Canclini denomina el tradicionalismo sustancialista

(García Canclini 1997: 83). Según veremos, la actividad del Museo Nacional de Bellas Artes estuvo centrada en torno a una política de asimilación cultural de la inmigración y de educación popular. Tanto este museo como el Museo Histórico Nacional privilegiaron políticas pedagógicas inclusivas sobre valorizaciones esencialistas de lo auténtico.

²³ Los afroargentinos son ubicados en el período colonial y enviados a un pasado remoto; los indígenas están virtualmente ausentes en los museos históricos como protagonistas —sólo participan como símbolos de la barbarie—; tampoco figuran en los museos de bellas artes en tanto productores de arte. Su patrimonio cultural se envía a instituciones como el Museo Etnográfico, donde su cultura material se asocia con lo exótico y posee valor antropológico, no artístico (Batallán 1993). Algo semejante ocurre con las mujeres, los inmigrantes y los sectores populares. Todos ellos son representados por otros artistas —hombres y blancos, en su mayoría de clase alta— o en cultura material no producida por ellos y nunca como protagonistas de acontecimientos históricos o como autores de obras de arte.

Obras citadas

Fuentes primarias

- Obligado, Rafael. *Prosas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1974.
- Oyuela, Calixto. "La raza en el arte" en *Estudios Literarios*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1943: 199-222.
- Quesada, Ernesto. *Reseñas y críticas*. Buenos Aires: Lajouane, 1893.
- _____. *El museo histórico nacional y su importancia patriótica*. Buenos Aires: Kraft, 1897.
- Schiaffino, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina (1873-1894)*. Buenos Aires: Edición del autor, 1933.

Fuentes secundarias

- Andermann, Jens. "Reshaping the Creole past". *Journal of the History of Collections* 13, no. 2 (2001): 145-62.
- Appadurai, Arjun y Carol A. Beckenridge. "Museums are good to think: Heritage on view in India". En Boswell y Evans 1999: 404-20.
- Batallán, Graciela. "Museos, patrimonio y educación. Reflexiones en el museo etnográfico Juan B. Ambrosetti". En *Museo y sociedad*. Isabel Lamounier. Buenos Aires: CEAL, 1993.

- Benett, Tony. *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.
- _____. "Useful culture". En Boswell y Evans 1999: 380-93.
- Bertoni, Lilia Ana. "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, núm. 5, 1er. Semestre de 1992: 77-111.
- Boswell, David y Evans, Jessica (comps.). *Representing the nation: a reader. Histories, heritage, and museums*. Londres y Nueva York: Routledge/The Open University, 1999.
- Burucúa, José Emilio, (comp.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad, Política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- de Certeau, Michel. "The Scriptural Economy". En *The Practice of Everyday Life*. Traducido al inglés por Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Chastel, André. "La notion de patrimoine". En Nora 1997, 1: 1433-1469.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Fevré, Fermin. "El arte". En *La Argentina del ochenta al Centenario*. (comps.). Ferrari, Gustavo y Ezequiel Gallo. Buenos Aires: Sudamericana, 1980: 364-83.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. "El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional". En *El patrimonio nacional de México*. Enrique Florescano. México: FCE, 1997.
- Glusberg, Jorge. "El Museo Nacional de Bellas Artes: Apuntes para su historia". *Obras Maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: MNBA, 1996.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1997.
- Klugg, Diana y Miguel Ruffo. "Un análisis de la mentalidad fundadora del Museo Histórico Nacional: Archivo de correspondencia de A. P. Carranza". *Segundas jornadas de los museos: Patrimonio*,

- Investigación y Difusión*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 1993: 149-174.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. (comps.). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1983.
- Nora, Pierre, dir. *Les Lieux de Mémoire*. 3 vols. París: Gallimard, 1997.
- Macdonald, Sharon y Gordon Fyfe. (comps.) *Theorizing Museums: Representing identity and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fin del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mitchell, Timothy. *Colonizing Egypt*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1991.
- Munilla Lacasa, María Lía. "El Siglo XIX: 1810-1870". Burucúa 1999.
- Palomar, Francisco A. *Primeros salones de arte en Buenos Aires: reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962.
- Podgorni, Irina. "Alfred Marbais du Graty en la Confederación Argentina. El Museo Soy Yo", *Ciencia Hoy* 17:38 (1997): 48-53.
- Quatrocchi-Woisson, Diana. *Los males de la memoria: historia y política en la Argentina*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- Rubione, Alfredo V. E. "Estudio preliminar" a *En torno al criollismo: textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.
- Stocking, George W., Jr, (comp.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Urry, John. "How societies remember the past" en Macdonald y Fyfe 1996: 45-65.
- Wechler, Diana B. (comp.) *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del jilguero.

Zimmermann, Eduardo. "La época de Rosas y el reformismo liberal del cambio de siglo". En Fernando Devoto, ed. *La historiografía argentina en el siglo XX (I)*. Buenos Aires: CEAL, 1993.

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.