

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

**POR LAS GALERÍAS DEL PUEBLO.
MUSEOS, CULTURA VISUAL Y CULTURA
HISTÓRICA EN CHILE Y ARGENTINA
(1938-1955)**

Informe final para optar al grado de Licenciado en Historia Seminario de
grado: Identidad, cultura y política en Chile y América Latina (siglo XX)

Estudiante:

Matías Marambio de la Fuente

Profesora guía: Claudia Zapata Silva

Santiago, diciembre de 2010

Agradecimientos . .	4
Abreviaciones . .	5
Preludio bonaerense . .	6
El problema, sus justificaciones, los materiales . .	6
Coordenadas contextuales . .	8
Armazón del texto . .	11
1. Aclaraciones (o disquisiciones) conceptuales . .	12
Visualidad . .	12
Museo y exposición . .	14
Cultura histórica . .	15
Alcances metodológicos . .	16
2. El pasado en exhibición . .	18
Musealidad oligárquica . .	18
Historias americanas . .	19
Observar y comprender: sobre el valor de exposición de la maqueta . .	23
Las museografías nacionales . .	28
3. Exposiciones del pueblo/exposiciones para el pueblo . .	37
Representar al pueblo . .	37
“Cultura que no es popular, no es cultura”. El pueblo como fin . .	42
Pueblo americano . .	46
Último salón: conclusiones . .	49
Bibliografía . .	54
Corpus de documentos: libros, folletos, catálogos . .	54
Corpus de documentos: revistas y publicaciones periódicas . .	54
Bibliografía . .	55

Agradecimientos

¿Cómo dimensionar los aportes de quienes han hecho posible o colaborado con la realización de este texto? Es difícil de calibrar. Yo mismo estoy aún inconsciente de los alcances que tiene esta trama y de los grados de responsabilidad que nos caben a todos los involucrados. La composición del texto es necesariamente un momento de confrontación con las propias capacidades escriturales; y al mismo tiempo, escribir es también ser parte de una enorme red de digitadores, que pulsan las teclas a años de distancia, a kilómetros de distancia, a idiomas de distancia. Dar un agradecimiento es hacer partícipe de este proceso a una serie de personas, que de manera más o menos directa, más o menos oblicua, se encuentran presentes en esta investigación.

En primer lugar, a mis padres María Angélica y Maximiliano, que no solamente aguantaron cuatro años de vaivenes políticos y académicos (algunos siempre más justificados o comprensibles que otros), sino que además me permitieron realizar una estadía de investigación en Buenos Aires, sin la cual hubiera sido imposible llevar adelante este proyecto. También mis agradecimientos a Andrés Herrera, Carlos Bucheli e Irving Moncada, que tuvieron la generosidad y la paciencia de alojarme en sus casas durante mi periplo porteño.

Igualmente, quisiera dar las gracias a quienes contribuyeron en la elaboración de este trabajo con comentarios, referencias, críticas, discusiones, y toda esa serie de actos que ponen el texto a prueba. Pablo Saldivia, Javier Sinclair, Isabel Jara y Azun Candina leyeron el manuscrito en distintos momentos y me hicieron ver puntos que podrían ser aclarados e ideas que era importante desarrollar. Alicia Salomone y Juan Aedo me dirigieron a textos que resultaron útiles para precisar más el análisis. Barbara Korte, Sylvia Paletschek y Maria Grever, a quienes cito, tuvieron la generosidad de responder a mis preguntas a la distancia y referirme bibliografía.

No todo compañero de ruta realiza siempre la misma trayectoria. Pero no por eso hay que excluir de este gesto co-participatorio a las personas del Seminario de Grado dentro del que se enmarca este trabajo, especialmente a su profesora guía: Claudia Zapata. Incluyo también a mis compañeras de la Licenciatura (ellas y ellos saben a quien me refiero), que han logrado maniobrar mi propensión a divagar y transmitir más de la cuenta sobre estos temas de la cultura, la historia y lo visual.

Los errores y desaciertos que pueda haber no dejan de ser míos, aun cuando haya querido incluir a tantas personas dentro y fuera del texto.

Abreviaciones

Las siguientes nomenclaturas identifican el material documental al que se está haciendo referencia.

Arte popular: Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, *Arte popular*, Santiago, Imprenta “Cóndor”, 1938.

Casa del acuerdo: Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, *Guía ilustrada del Museo y Biblioteca de la Casa del Acuerdo*, San Nicolás de los Arroyos, Talleres gráficos Sebastián de Amorrortu e hijos, 1949.

Catálogo MHN-AR: Ministerio de Educación de la Nación, *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, tomo I, Buenos Aires, Talleres gráficos EGLH, 1951.

EAPA: Universidad de Chile. *Exposición americana de artes populares*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1943.

Maquetas: Patria e Historia Ltda. *Exposición de maquetas históricas. 18 de septiembre de 1948*, Santiago, Talleres gráficos “La Nación”, 1948.

Museo Etnográfico: Instituto de Antropología, *El Museo Etnográfico*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1948.

Museo Mitre: Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, *Museo Mitre. Guía descriptiva: El Museo, serie 1*, Buenos Aires, 1948.

Pintura argentina: Ministerio de Educación de la Nación/Museo Nacional de Bellas Artes, *Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952.

Pintura chilena: Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Exposición de pintura y escultura chilenas contemporáneas*, Buenos Aires, Talleres gráficos Guillermo Kraft, 1953.

Plan: Ministerio de Educación de la Nación/Subsecretaría de Cultura, *Plan de su estructuración*, Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1948.

Reglamento: Segundo Congreso Interamericano de Municipios, *Exposición histórico-urbanística americana: reglamento*, Santiago/Valparaíso, Imprenta y Litografía Mauricio Kegan, 1941.

Revista MHN-CH: Museo Histórico Nacional de Chile, *Revista del Museo*, Santiago, 1939-1950.

Itinerario y hoja de ruta: a modo de introducción

Preludio bonaerense

Es un día de octubre. Es la década de los 40. Es Buenos Aires. Lorenzo Ferretti toma el tranvía (o el subte) camino al trabajo. La gente se nota agitada. ¿Qué será? “Seguro no otra guerra en Europa” le dice la señora sentada al frente, mientras lee el diario. Lorenzo Ferretti llega a la oficina en Belgrano. Dan las 10:30 y hay cada vez más agitación en la calle. El jefe aparece a las once menos cuarto y avisa: “Y ya no se puede hacer nada hoy, está todo parado. Mejor nos vamos y vemos si mañana funciona algo”. Lorenzo Ferretti sale a la calle, llama a su casa (“No me esperen a cenar, llego tarde”) y se une a un grupo de los oficinistas a ver qué diablos está pasando. Apenas y pueden acercarse unas cuadas a la Plaza de Mayo, la masa es inabarcable con la mirada. La masa desborda todo. La masa se encuentra en todas partes. La masa obstruye el paso. La masa invade la ciudad. La masa comete incluso la osadía de mojar los pies en la fuente, cual horda en estampida por la selva de cemento, sin atender a la policía, a las señoras bien arregladas, a los periodistas, a nada ni nadie. Otro argentino dirá, tres décadas después:

Ciertamente, la masa no sabía bien lo que quería; pero una fractura producida en la estructura de la sociedad tradicional permitió que algunos de sus miembros le ofrecieran algo que parecía un programa resumido en la delegación de todo el poder en manos de aquel en quien depositaban su esperanza¹.

Que la historia de Lorenzo Ferretti sea plausible no es algo casual. Por el contrario, la verosimilitud de que Lorenzo Ferretti o cualquier otro oficinista, empleado fiscal u obrero argentino haya sido testigo de los acontecimientos del 17 de octubre de 1945 responde al contexto histórico específico de Argentina en particular y América Latina en general. Siete años antes en Chile, un proceso de movilización masiva llevó al poder a Pedro Aguirre Cerda, primer presidente del Frente Popular y militante del Partido Radical. El país que se vive a partir de esta coyuntura es ciertamente distinto del que conocieron los padres de quienes se movilizaron en los años 30 y 40: se trata de las sociedades de masas, precipitándose vertiginosamente hacia una modernización desarrollista cuyos límites son aún inciertos y cuyas coordenadas políticas la oponen a la sociedad tradicional u oligárquica de décadas anteriores. Y es dentro de ese contexto que se sitúa esta investigación: al interior de una serie de transformaciones y proyectos que toman forma durante estas décadas con el fin de darle un espacio en la sociedad a quienes hasta el momento no lo habían tenido (sin que ello necesariamente significase un cambio total). Sin pretender agotar todas las dimensiones posibles de un período complejo, se trata de interrogar a un pasado que parece ya demasiado otro, demasiado alejado (al menos desde esta orilla del continente y desde el siglo XXI).

El problema, sus justificaciones, los materiales

Este trabajo pretende dar cuenta de las maneras en las cuales se produjeron relatos históricos en medios visuales (específicamente museos y exposiciones) durante el período

¹ Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 411

denominado como nacional-popular en Chile y Argentina. Se abordan tanto los espacios institucionales y estables del Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en ambos países, como espacios transitorios y temporales; esto es, exposiciones organizadas por instituciones como bibliotecas públicas o universidades. Se busca explorar las formas de producción de interpretaciones del pasado en soportes no-escritos, en el contexto general de un cambio en las coordenadas políticas y culturales de los países latinoamericanos.

La preocupación por el museo como sitio de producción de un relato histórico es relativamente reciente en la historiografía latinoamericana, destacándose mucho más su rol institucional en la conformación del Estado-nación durante el siglo XIX que los cambios ocurridos al calor de las diversas trayectorias que adquieren las sociedades latinoamericanas en el XX. En consecuencia, este trabajo apunta a realizar un análisis de narrativas y prácticas exposicionales en Chile y Argentina durante el período nacional-popular, buscando reconstruir los relatos producidos y problematizar los modos de imaginación del pueblo y lo popular en tales instancias, teniendo siempre en cuenta que dichos relatos y dichos modos de interpelación poseen un lugar de enunciación específico: las instituciones vinculadas al Estado y a sus discursos oficiales.

Se trata, entonces, de pesquisar las formas en las cuales se articulan discursos sobre el pasado (esto es, discursos históricos) en exposiciones de diversa índole. Entiendo al museo como uno de los lugares *desde donde* se producen discursos y *en donde* éstos pueden ser puestos a circular entre un público determinado, que no siempre coincide con el público (implícito) a quien se dirigen. Sostengo que estos discursos son parte integral de la *cultura histórica* de una sociedad determinada. Ahora bien, los discursos en cuestión no tienen cualquier soporte, sino uno que podría considerarse como eminentemente *visual* (aun cuando intervienen otros medios, especialmente textuales, objetuales, y performativos). Desde ese punto de vista, esta investigación se ocupa del cruce de dos niveles o campos culturales (el histórico y el visual) preguntándose por su articulación en un momento determinado. En lo que respecta a los materiales a trabajar, estos corresponden a catálogos de exposiciones y a documentos producidos por instituciones museales, como boletines, folletos y revistas.

Mi propuesta interpretativa aquí es que las transformaciones sociales, políticas y culturales que demarcan el período nacional-popular implican una reformulación de las narrativas producidas en los espacios museales y exposicionales, que se relaciona con los cambios en el imaginario nacional. Ello ocurre mucho más a nivel de los contenidos (trama discursiva, artefactos exhibidos) que de las tácticas de visualización: se exhiben nuevos objetos y dentro de una narrativa que los significa en clave nacional. El desplazamiento de una narrativa oligárquica-elitista por una nacional-popular implica rehacer el relato histórico configurado previamente con el fin de producir la integración de nuevas colectividades sociales masivas, nacidas al calor de la modernización nacional(ista). Dicho desplazamiento operará tanto desde instituciones previamente creadas para la producción y circulación de cultura histórica (museos) como desde exposiciones de instituciones públicas fuertemente vinculadas al Estado (universidades y bibliotecas), herederas de una cultura letrada que se va *democratizando* y *nacionalizando* con el fin de producir un nuevo relato compartido sobre el pasado al calor del proyecto integracionista del Estado nacional-popular.

Considero pertinente ahora apuntar una o dos cosas respecto de las motivaciones de este trabajo, al igual que justificar el recorte espacial y temporal. Quisiera visitar la experiencia exposicional nacional-popular en función de los desafíos que tenemos

hoy como historiadores pertenecientes a un espacio que se entiende a sí mismo como *público* (i.e., la Universidad de Chile). Más que un mero ejercicio nostálgico de rescate contemplativo, mi intención es explorar procesos históricos que interpelen las maneras actuales de producción y circulación de conocimiento histórico, desdramatizando la tan citada distancia entre academia y mundo social. Si propongo este itinerario de investigación es precisamente para recalcar las posibilidades de intervención en el espacio público, y no para perpetuar complejos culpógenos de pertenencia al espacio universitario. En otro nivel, la elección del recorte espacial tiene que ver con un deseo de ampliar la mirada más allá de las fronteras nacionales, con el fin de problematizar las trayectorias históricas que permiten hablar de América Latina como espacio complejo, tensionado por las particularidades nacionales, pero también delineado por las experiencias comunes. Como se verá más adelante, hay procesos que permiten hablar de un período a nivel continental (o en el peor de los casos, a nivel de los dos países en cuestión). Los umbrales temporales (1938 y 1955) son aquí mucho más una referencia para ordenar que un recorte rígido y substantivo. El inicio de los gobiernos del Frente Popular en Chile y el golpe que derroca a Juan Domingo Perón en Argentina fungen de hitos demarcatorios que agotan solamente la investigación, pero no las trayectorias históricas que se dan cita en el espacio chileno y argentino a lo largo del siglo XX.

Coordenadas contextuales

El llamado período nacional-populista o nacional-popular en América Latina ha sido abordado y caracterizado desde distintas perspectivas analíticas y enfoques teórico-metodológicos, los cuales, no obstante su diversidad, parecen concordar a la hora de diagnosticar una coyuntura de cambio a fines de los años veinte y principios de los treinta del siglo XX². Dicha coyuntura estaría dando cuenta de una transformación en las sociedades latinoamericanas que implica una crisis del orden oligárquico consolidado hacia fines del siglo XIX. Crisis que tendrá sus expresiones en el plano económico, con el colapso del capitalismo comercial monoexportador tras 1930; en el plano político, con las cada vez más crecientes demandas de participación de los grupos populares; en el plano social, con la intensa migración campo-ciudad y la consiguiente transición hacia una sociedad de masas; en el plano cultural, con la consolidación de discursos críticos y prácticas culturales que ponen en entredicho el proyecto civilizatorio de las élites decimonónicas, re-elaborando lo que se entiende por nación.

² Huelga dar aquí algunas referencias de trabajos que han planteado el problema en términos continentales o con una perspectiva que permite pensar más allá de las estrechas fronteras del Estado-nación. En el plano de las historias generales cabe mencionar: Bethell, Leslie. 1990. *Historia de América Latina*, v. 15 El Cono sur desde 1930, Barcelona, Crítica; Halperin Donghi, Tulio. 1981. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, y Carmagnani, Marcello, Hernández, Alicia & Romano, Ruggiero (eds.). 1999. *Para una historia de América*, México, COLMEX/Fondo de Cultura Económica; en la historia económica: Cardoso, Ciro & Pérez-Brignoli, Héctor. 1999. *Historia económica de América Latina*, Barcelona, Crítica; Bulmer-Thomas, Victor. 1998. *La historia económica de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica; en la historia social y política: Carmagnani, Marcello. 1984. *Estado y sociedad en América Latina*, Barcelona, Crítica; Mackinnon, María Moira & Petrone, Mario Alberto (comps.). 1998. *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998; en la historia de la cultura: Romero (1976), Subercaseaux, Bernardo. 2007. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, Tomo IV. Nacionalismo y cultura, Santiago, Universitaria y King, John (ed.). 2004. *The Cambridge companion to modern Latin American culture*, Cambridge, Cambridge University Press.

Se trata aquí de un cambio en las fuerzas que conforman un bloque hegemónico al interior de una sociedad determinada, el cual adquiere especial relevancia por tratarse de un fenómeno cuyos contornos bien pueden avistarse al ampliar la escala de observación a un nivel continental³. Así, me parece posible meditar sobre las observaciones de Gabriel Salazar y Julio Pinto respecto de la situación chilena para pensar el caso de países como Argentina o Uruguay: “La aparición de partidos políticos de masas, de los Frentes Populares y de un liderazgo intelectual y universitario donde figuras y un ‘espíritu mesocrático’ se hacen visibles, impide hacer una relación automática entre liderazgo y clase dominante” (1999B: 30). Los mismos autores señalan también que “era su modelo de país [el de la élite], era su práctica como clase hegemónica la que estaba fallando” (Salazar & Pinto 1999B: 40). Siguiendo aquí a Raymond Williams, considero a la hegemonía como:

Un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos – que en la medida que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente⁴.

Precisamente y en la medida que hablamos de un cambio de hegemonía es que el periodo en cuestión comporta una temporalidad tensionada y abierta: los horizontes de sentido que se configuran al interior de una formación hegemónica comienzan a resquebrajarse y se debilita la certidumbre que alguna vez fueron capaces de proveer. Porque “una hegemonía dada es siempre un proceso [...] Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (Williams 1980: 134).

En el contexto específico de Chile y Argentina, esto implica reconocer un proceso de cambio y movilización política en torno a la construcción de referentes que posibiliten la participación de sectores hasta entonces excluidos. Dicho proceso tendrá como anclaje discursivo el diagnóstico de esta crisis de la sociedad oligárquica, denunciando la incapacidad de la élite para seguir conduciendo los destinos de la nación (siempre, hay que decirlo, con más virulencia a medida que nos acercamos al Río de la Plata). Así, el Frente Popular en Chile (1938-1952) y el período que abarca desde la Revolución de junio hasta el fin del primer gobierno de Juan Domingo Perón en Argentina (1943-1955) pueden ser leídos como un período dentro del cual se desarrollan procesos análogos, caracterizados por la conformación de una nueva hegemonía. En tanto modelo de sociedad y proyecto político, cobra relevancia aquí la noción de Estado nacional-populista, o nacional-popular, según sea el énfasis. En cualquier caso, se trata de un momento de movilización de las masas urbanas, además de una política económica de crecimiento hacia adentro, con las consecuencias que eso tiene en términos de movilidad campo-ciudad y al interior de la ciudad misma (Mackinnon & Petrone 1998: 20). El Estado asume una relación con los sectores populares

³ En los casos específicos de Chile y Argentina, referencias importantes son Salazar & Pinto. 1999 A. *Historia contemporánea de Chile*, v. 1 Estado, legitimidad, ciudadanía, Santiago, LOM, y 1999B. *Historia contemporánea de Chile*, v. 2 Actores, identidad y movimiento, Santiago, LOM para Chile; Mackinnon & Petrone (1998), Torre, Juan Carlos. 1998. “Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo”, en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 173-195 y Sidicaro, Ricardo. 1998. “Consideraciones sociológicas sobre las relaciones entre el peronismo y la clase obrera en la Argentina, 1943-1955”, en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 153-172 para Argentina.

⁴ Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, p. 131.

(en general) y con el movimiento obrero (en particular) que ya no se verifica en una política represiva frente a la movilización. La promoción de la escolarización (política insigne del gobierno de Pedro Aguirre Cerda) va también en línea con este proyecto, el cual no es menos reconocible por no encontrarse formalizado y homogéneamente formulado.

Si pensamos aquí en los términos y periodificaciones que propone Bernardo Subercaseaux (2007: 15-20), cabría hablar de un proceso que se ubica en la transición de la integración a la transformación. Dicho de otro modo, “con el Estado Nacional-Popular, se buscó integrar a nuevos sectores sociales, pero siempre en una perspectiva asimilacionista o de mestizaje y no de diversidad”, pero que al mismo tiempo implica “un cambio de la estructura socioeconómica en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos. El concepto de nación se vincula al de clase...” (Subercaseaux 2007: 22 y 18). Dentro de esta amplitud conceptual, es posible entender la lectura que realiza Alain Touraine del período, al considerar que se desarrolla en América Latina una política nacional-popular que aglutinaría “independencia nacional, modernización política e iniciativa popular”⁵; en otras palabras, existirían para Touraine tres componentes: “el Estado, los mecanismos de integración política representados a nivel de los actores sociales por una ‘clase media’ que en realidad no tiene otra definición que de ser agente de integración política y cultural a través de la educación y la participación política y, en tercer lugar, los actores sociales y en particular el pueblo” (Touraine 1998: 335). En rigor, lo que me interesa aquí de las ideas de Touraine es que permiten un amplio margen de maniobra para volver inteligibles dos realidades difícilmente homologables. Si el proceso de Argentina está mucho más marcado por la intervención de militares progresistas que favorecen la incorporación subordinada del movimiento obrero al Estado, Chile da cuenta de una contienda que se entiende a sí misma en términos de movilización de masas al interior de un sistema democrático. Asimismo, el distinto avance en el proceso de industrialización, junto al desarrollo más potente de una industria cultural de masas en Argentina⁶ permiten establecer puntos de contraste. No obstante, ambos contextos manifiestan un horizonte de sentido común respecto del cambio que significa la llegada al poder de grupos comprometidos política y culturalmente con una noción de pueblo a veces vagamente formulada, pero no por ello menos importante a la hora de comprender las transformaciones históricas que pretendieron llevar adelante. Se trata aquí de una mutación producida por la irrupción de las masas en la ciudad, que altera las coordenadas políticas de la época. En ese sentido, el proyecto nacional popular implica la formación de un “discurso de masa” que permite vehicular las “reivindicaciones sociales y políticas de las clases subalternas”, preferencialmente en espacios masivos (Martín-Barbero 1998: 223). Sin ser una revolución socialista⁷, me parece que no puede dejar de considerarse al período nacional-popular como un episodio que efectivamente logra consolidar una nueva hegemonía en donde el rol de los sectores tradicionalmente subordinados (grupos populares, sociedades indígenas, en primera instancia, pero también ciertos sectores de las clases medias) cambia de manera ostensible.

⁵ Touraine, Alain. 1998. “Las políticas nacional-populares”, en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, p. 333

⁶ Cf. Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 230-234.

⁷ Me parecen aquí acertadas las observaciones de José Luis Romero (1976), para quien el populismo constituiría una alternativa a la crisis que se manifiesta en 1930, que evitaría elegir entre capitalismo y socialismo como modelos socioeconómicos y políticos.

Armazón del texto

Corresponde aquí otorgar algunas pistas sobre la manera en que he estructurado este trabajo, con tal de no hacer *tan* escabroso el recorrido. Dedicaré un primer capítulo a explicar con un grado mayor de detalle ciertos conceptos relevantes para esta investigación. Es el caso de las nociones de cultura histórica, complejo exposicional, visualidad, y tecnología. Esto no implica en ningún sentido una distinción tajante entre ‘teoría’ y ‘análisis’. Más bien, quisiera darme la libertad de elaborar aspectos teórico-metodológicos de manera menos engorrosa. Posteriormente, daré paso al cuerpo mismo del trabajo mediante en análisis de catálogos y documentos referidos a muestras específicas con temáticas históricas o que establecen una relación con el pasado. Problematizaré aquí las formas de presentación y las narrativas presentes en estas exposiciones, poniendo atención al contenido y los modos de articulación de los relatos históricos que se dan cita en dichas muestras. ¿Qué contenido manifiestan (i.e., qué artefactos muestran) las exposiciones? ¿Mediante qué recursos se hace efectiva una muestra? En el tercer capítulo, intentaré trabajar los mismos materiales, pero ahora poniendo atención a las estrategias mediante las cuales se imagina y escenifica al pueblo. ¿Qué artefactos se eligen como índices de lo popular? ¿Cómo se caracteriza al “pueblo”, sujeto por excelencia del proceso político nacional-popular? Al interior de ambos capítulos buscaré calibrar el rol que cumplen los productores institucionales de las exposiciones. En último lugar, en las conclusiones intentaré sistematizar los aspectos insuficientemente tratados por la investigación, sintetizando igualmente de manera problematizadora los planteamientos (siempre demasiado generales e insuficientes a mi gusto) desarrollados a lo largo del trabajo.

1. Aclaraciones (o disquisiciones) conceptuales

En términos teórico-metodológicos, la investigación se plantea en el cruce de, al menos, tres campos de estudio: los estudios sobre cultura visual, los estudios sobre cultura histórica, y los estudios museales (o *museum studies*). Como tales, dichos espacios son de formación relativamente reciente en el campo académico: el caso de los estudios visuales permite trazar genealogías que llevan hasta fines de los 70; el concepto de cultura histórica (o *Geschichtskultur*) se ha desarrollado fundamentalmente en espacios de habla alemana a partir de los años 90⁸; los estudios museales por su parte permiten ubicar referentes teóricos a fines de los años 80, con lo que se llamó el *Heritage boom* en el Reino Unido⁹. Con esto en cuenta, me gustaría enfatizar que mis pretensiones son ante todo las de una reflexión en clave histórica recurriendo a estos referentes. La presencia de una pulsión historizante se verifica, entonces, no en una elección de tema ni en el acopio de información ‘de época’, sino más bien en el deseo por no realizar una mera especulación abstracta en base a planteamientos apriorísticos.

Visualidad

Comenzaré discutiendo el concepto de *cultura visual*. Es necesario reconocer que existen divergencias respecto de la definición del campo de la cultura visual, siendo una de las propuestas la de los enfoques que simplemente establecen una enumeración de elementos, como el caso de John Walker y Sarah Chaplin, quienes consideran suficiente hablar de la cultura visual como un campo “definido en términos de sus constituyentes, las artes, la artesanía, el diseño y los medios de comunicación, tal como existe a finales del siglo XX”¹⁰. Por otra parte, autores como Marita Sturken y Lisa Cartwright ensayan una definición ‘conceptual’ al hablar de “...aquellos aspectos de la cultura que se manifiestan en forma visual – pintura, impresos, fotografías, cine, televisión, video, anuncios, imágenes noticiosas e imágenes científicas”¹¹.

Frente a estos intentos evidentemente tautológicos de circunscribir un campo/objeto de estudio creo que lo más prudente sería intentar elaborar una definición mediante una serie de ‘vigas maestras’ o ‘conceptos fundamentales’; esto es, categorías que componen el grueso del campo, pero que no lo agotan ni hacen excluyente la incorporación de nociones complementarias. En ese sentido, adquieren relevancia las propuestas de la teórica Irit

⁸ Korte, Barbara & Paletscheck, Sylvia (eds.). 2009. *History goes pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld, Transcript, pp. 3-4. A lo largo de la investigación, las traducciones del inglés y del alemán son mías.

⁹ Ver Vergo, Peter (ed.). 1989A, *The new museology*, London, Reaktion Books.

¹⁰ Walker, John A & Chaplin, Sarah. 2002. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Octaedro/EUB, p. 53

¹¹ Sturken, Marita & Cartwright, Lisa. 2005. *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, p. 4.

Rogoff, para quien es posible entender el campo de la cultura visual como uno “conformado por al menos tres componentes distintos. Primero, están las imágenes [...]. Segundo, están los aparatos de visión que tenemos a nuestra disposición [...]. Tercero, están las subjetividades [...] desde donde vemos y desde donde informamos lo que vemos”¹². En otras palabras, se entrelazan los objetos (“imágenes”), las tecnologías (“aparatos de visión”) y las subjetividades mismas. En otro plano, WJT Mitchell propone una serie de preguntas que circunscribirían el campo:

¿Qué es la visión? ¿Qué es una imagen visual? ¿Qué es un medio? ¿Cuál es la relación de la visión con otros sentidos? ¿Con el lenguaje? ¿Por qué está la experiencia visual tan llena de ansiedad y fantasía? ¿Tiene la visión una historia? ¿Cómo informan los encuentros visuales con otras personas (y con otras imágenes y objetos) la construcción de la vida social?¹³

Considero relevante aquí la definición de imagen planteada por Jens Jäger y Martin Knauer: “Las imágenes, en el sentido que se pretende aquí, son visualizaciones materialmente producidas y ópticamente percibibles, cuyas huellas se ubican en diferentes soportes [*Trägermedien* ¹⁴”¹⁵. Tal lectura resulta del todo complementaria con los planteamientos de Rogoff, toda vez que ella no provee una definición más específica de imagen. Paralelamente, es relevante traer a colación aquí las críticas que el historiador Gerhard Paul hace al denominado “paradigma representacional”, en el cual “las imágenes cumplen [...] funciones complementarias y correctivas, sea para preguntas de la historia del género, de las mentalidades o del recuerdo. [Las imágenes] valen primordialmente en tanto representación *pasiva e inmediata* [*unmittelbare*] o como espejo del acontecer”¹⁶. El mismo Paul refiere a las propuestas de Thomas Lindenberger sobre la necesidad de “considerar las producciones y escenificaciones [*Inszenierungen*] visuales como medios que generan ellos mismos realidad” (2009: 131).

Lo que me interesa particularmente de estas propuestas es que permiten avanzar hacia una concepción de la cultura visual como un espacio *histórico* en el cual es posible detectar relaciones de poder, en donde se forman y transforman subjetividades y discursos; que no se limita a considerar (de manera ingenua y – digámoslo – un tanto improductiva) las imágenes como mera representación visual inmediata, y que permite trabajar una serie de registros y soportes. Contra una idea autonomizante de la cultura visual, o que la focaliza únicamente en los objetos visuales (i.e., en las imágenes), insistir en la historicidad de las prácticas de visión (en otras palabras, de la visualidad misma) implica también desacentuar una idea omnicomprensiva de lo visual. La efectividad de los mecanismos de formación subjetiva y la facilidad con la cual ciertos discursos pueden circular en un registro visual debe ser contrastada con procesos históricos específicos y con situaciones localizadas. Elegir el espacio latinoamericano como sitio de análisis no es, entonces,

¹² Rogoff, Irit. 2002. “Studying visual culture” en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, p 28.

¹³ Mitchell, WJT. 2002. “Showing seeing: a critique of visual culture” en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, p. 99

¹⁴ Una traducción literal de la palabra *Trägermedien* sería “medios portadores”. Sin embargo, me parece que la palabra *soportes* da a entender de manera más clara el punto en cuestión: aquello en lo que se materializa la imagen.

¹⁵ Jäger, Jens & Knauer, Martin (eds.). 2009. *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*, München, Wilhelm Fink, p. 17.

¹⁶ Paul, Gerhard. 2009. “Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven” en Jens Jäger & Martin Knauer (eds.), *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*; München, Wilhelm Fink, p. 130.

ninguna casualidad, puesto que me parece necesario interpelar las elaboraciones teóricas sobre la cultura visual desde un contexto particular, que demande la re-interpretación de hipótesis y categorías usualmente referidas a espacios metropolitanos o primermundistas, según sea el momento histórico. Del lado de los estudios visuales, esta investigación se enfrenta a la pregunta por la conformación de un tipo específico de 'objeto': la exposición.

Museo y exposición

La elección de la exposición como sitio de análisis no trae consigo una necesaria historización. Por ejemplo, propuestas como las de Jean-Louis Déotte¹⁷ privilegian al museo como *el* espacio de formación del moderno sistema de arte; desarrollan hipótesis interesantes en la línea de la estética y la crítica cultural, pero no atienden necesariamente a las especificidades históricas del proceso que se describe. De ahí que prefiera alinearme, en el campo de los estudios museales, con aquellos enfoques que enfatizan la historicidad del espacio museal, a la vez que se lo pone en relación con otros lugares de exhibición. La referencia obligada aquí es el trabajo de Tony Bennett *The birth of the museum: history, theory, politics*¹⁸. En ella Bennett desarrolla la noción (con claros tintes foucaultianos) de *complejo exposicional* [*exhibitionary complex*]¹⁹, que aglutina espacios como el museo, las ferias industriales, las galerías, las exhibiciones itinerantes, y las muestras de arte: "Instituciones, entonces, no de reclusión, sino de exhibición, formando un complejo de relaciones disciplinarias y de poder cuyo desarrollo se podría más fructíferamente yuxtaponer a que alinear con la formación del 'archipiélago carcelario' de Foucault" (Bennett 1995: 59). La formación del complejo exposicional comporta para Bennett un reordenamiento del espacio objetual que funciona de materia prima para el nacimiento del museo: "las instituciones que comprenden 'el complejo exposicional' [...] estaban involucradas en la transferencia de objetos y cuerpos desde los dominios cerrados y privados [...] hacia arenas progresivamente más abiertas y públicas" (1995: 61).

La configuración del complejo exposicional, al calor de las transformaciones de la sociedad europea del s. XIX, implicó la creación de un espacio con capacidades performativas respecto de los artefactos que se albergan en su interior. Las complejas operaciones que se dan cita aquí tienen que ver con procedimientos de encuadre, selección, representación, producción de relatos, elaboración de dinámicas espaciales, control de flujos de visitantes, conformación (arquitectónica y simbólica) de un espacio público, entre otros. En tanto lugar de mediación, el complejo exposicional establece diversos modos de ver, atravesados de intencionalidad, procesos de significación, apropiación de los objetos mostrados, etcétera²⁰. Resulta significativo que, en tanto espacio de mediación de lo visual, el museo sea también un sitio al cual se le hacen ciertas demandas, dos de las cuales resultan cruciales para esta investigación: la accesibilidad pública y la adecuación

¹⁷ Déotte, Jean-Louis. 1998. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa y el museo*, Santiago, Cuarto Propio.

¹⁸ Bennett, Tony. 1995. *The birth of the museum: history, theory, politics*, London, Routledge.

¹⁹ El capítulo 2 del libro de Bennett (1995: 59-88) está dedicado específicamente a la discusión, delimitación, y tematización de la categoría de complejo exposicional.

²⁰ Baxandall, Michael. 1991. "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", en Ivan Karp & Steven D Lavine, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, pp. 33-41.

representacional (Bennett 1995: 90). En otras palabras, la posibilidad de que una audiencia lo más amplia posible pueda ingresar (física y simbólicamente) al museo, junto a una exigencia relativa a la correcta escenificación de los aspectos de que trata el museo.

En el caso específico que me interesa, los cambios en los complejos exposicionales chileno y argentino durante el período nacional-popular implican una reinterpretación de ambos principios: ¿el museo para quién? ¿La historia de quiénes? ¿Contada de qué forma? ¿Con qué trama, con qué énfasis? ¿Qué objetos entran al complejo exposicional y cuáles quedan fuera? Se vuelve necesario confrontar en lo específico estos procesos, atendiendo a las *tecnologías* utilizadas en cada caso. Tomo la categoría de Gillian Rose, quien las define como “las técnicas prácticas de articular formas particulares de saber/ poder: ‘las técnicas de efectuación de los significados’”²¹. Analíticamente, y siguiendo las propuestas metodológicas de Rose (2007: 184-190), distinguiré entre los siguientes tipos de tecnologías para poder ordenar la interpretación de los materiales: tecnologías de exposición [*display*], como vitrinas, dioramas, reconstrucciones, maquetas, técnicas de iluminación; tecnologías de interpretación como son los paneles, etiquetas, folletos y guiones museográficos; y tecnologías de distribución [*layout*], como el montaje y el recorrido. Es en la forma de la tecnología en donde es posible encontrar el cruce concreto de los tres campos (visual, histórico, museal), puesto que ahí es donde se encarna la exposición. Ciertamente, el análisis de estas tecnologías, sea para reconstruir narrativas museales o para identificar los modos de escenificación del “pueblo”, supone una puesta en situación que conlleva tanto una contextualización como una referencia a quienes producen e implementan las tecnologías en cuestión. Puesto que las tecnologías no son una materialización autónoma de la entelequia del complejo exposicional (una interpretación de este tipo no me atrae en lo absoluto, puesto que no hace sino extraer los aspectos menos interesantes y productivos historiográficamente de los aportes de Foucault y Bennett), sino el resultado de acciones bien determinadas que responden (de manera más o menos oblicua y más o menos mediada) a un proyecto político.

Cultura histórica

Respecto del concepto de *cultura histórica*, hay que señalar que ha sido desarrollado principalmente desde la teoría y la didáctica de la historia en el contexto investigativo alemán. “Por cultura histórica se entiende la investigación de la conciencia histórica de una sociedad [...] al igual que el análisis de las interpretaciones de la historia de distintas instituciones y medios culturales, tanto comerciales como estatales y sociales (por ejemplo universidades, escuelas, museos, administración, asociaciones históricas)” (Korte & Paletschek 2009: 10-11). Otra definición es aquí posible siguiendo a Maria Grever, quien define la cultura histórica como un campo que “implica el estudio de narrativas e infraestructuras: la producción y reproducción del conocimiento y la comprensión histórica, al igual que la infraestructura social del campo de la historia (como son los museos, los programas de estudio de historia, las fiestas patrias, y otras prácticas de memoria [*memorial observances*])”²².

²¹ Rose, Gillian. 2007. *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, London/Los Ángeles, Sage, p. 183.

²² Grever, Maria. 2009. “Fear of plurality: historical cultura and historiographical canonization in Western Europe”, en Angelika Epple & Angelika Schaser (eds.), *Gendering historiography: beyond national canons*, Frankfurt/New York, Campus, p. 54.

Quisiera destacar que en el caso de esta investigación, el énfasis estará puesto en las narrativas, si bien éstas se abordarán en el contexto de una infraestructura específica como es el complejo exposicional. La categoría de cultura histórica deja un amplio margen de maniobra en el plano teórico-metodológico, puesto que es posible relevar las dimensiones textuales de las exposiciones en su rol de mediadoras de conocimiento histórico como las formas institucionales de producción de dicho conocimiento. En otras palabras, la cultura histórica no separa una cosa de otra, sino que las pone en relación, lo que nos previene de enfoques excesivamente ‘discursivistas’. Paralelamente, la noción de cultura histórica permite poner un énfasis adicional en el rol que juegan los productores y mediadores del conocimiento histórico en diversos niveles.

A estas alturas, bien puede hacerse la pregunta, ¿qué diferencia habría entre los conceptos de cultura histórica y memoria? Sin considerarlos como excluyentes, me parece que la noción de cultura histórica es más amplia y abarca más elementos que la idea de memoria (colectiva, se entiende). Como señalé arriba, el papel de las instituciones resulta aquí fundamental, puesto que el campo cultural no es una entelequia, sino que se encarna en espacios bien definidos (en este caso, museos y exposiciones). Por otro lado, un enfoque que piensa más en términos de cultura histórica que de memoria permite interrogar el estatuto epistémico de las narrativas forjadas al interior del complejo exposicional en cuestión. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para la emergencia de ciertas narrativas en términos del desarrollo de un saber disciplinar? Barbara Korte y Sylvia Paletschek se preguntan asimismo “¿qué rol juegan los/las expertos/as científicos/as en [la] cultura histórica popular? ¿Hay medios que sean más aceptables para la ciencia²³ que otros?” (2009: 49). Pensándolo en términos del problema de esta investigación, habría que preguntarse mucho más por el rol de los *intelectuales* (asociados más o menos directamente al Estado) a la hora de intervenir en el campo de la cultura histórica con una propuesta interpretativa del pasado. La intención es siempre combinar, como dice María Grever, narrativas e infraestructuras. La exposición es un resultado específico que da cuenta de estos dos niveles, y que para ser explicada como elemento constitutivo de una cultura histórica debe ser analizada en relación con ambos. El énfasis está puesto así mucho más en la narrativa-como-interpretación (cultura histórica) que en la narrativa-como-recuerdo (memoria), entendiendo que no es posible separar de manera taxativa ambos tipos de relato, puesto que los dos implican reconocer un espacio narrativo con grados de formalización y estandarización textual distintos al de la historiografía.

Alcances metodológicos

Quisiera dedicar los siguientes párrafos a aspectos usualmente denominados ‘metodológicos’. En primer lugar, creo importante destacar que no hay una discontinuidad entre teorización y metodología; se trata más bien de operaciones interconectadas que permiten operativizar una investigación, y que van desde la configuración del problema hasta la sistematización de los resultados²⁴. Con lo anterior en mente es que corresponde considerar las operaciones con las cuales se trabajará el conjunto de

²³ Hay que aclarar que el término alemán para ciencia (*Wissenschaft*) no posee la carga semántica que solemos darle en castellano. Funciona mucho más en el sentido de ‘disciplina articulada’ o ‘campo académico’ que en el de ‘cuerpo de saber exacto con carácter predictivo’ (a la manera de algunas ciencias naturales).

²⁴ Topolski, Jerzy. 1992. *Metodología de la historia*, Madrid, Crítica.

materiales documentales (*corpus*) que permitan reconstruir los relatos históricos elaborados en espacios museales y exposicionales. Un lugar privilegiado lo ocupan aquí los catálogos de exposiciones y colecciones, al igual que los textos curatoriales e institucionales (como la *Revista del Museo*, publicada por el MHN de Chile). Debe quedar en claro que concentraré mi atención en la interpretación de los materiales desde lo que suele llamarse el polo de la producción, mucho más que en el de la recepción. Me parece necesario (y estratégicamente sensato) realizar primero este trabajo; sin haber mapeado previamente el ámbito discursivo de una cultura histórica se vuelve extremadamente difícil explorar los modos de apropiación de las narrativas en cuestión²⁵. Sin embargo, me sumo aquí a las observaciones de Barbara Korte y Sylvia Paletscheck (2009: 48) respecto de la importancia de tematizar el polo de la recepción.

En lo que respecta a las operaciones específicas con las que se trabajarán los materiales, he intentado abordar los dos dominios del trabajo (las narrativas y la interpelación del público) mediante lo que ampliamente puede denominarse análisis de discurso. Me remito aquí a las observaciones de Gillian Rose (2007: 146-147) respecto del análisis de discurso como una aproximación a textos, imágenes, prácticas, aparatos institucionales que busca desentrañar formas de producir verdades, saberes, y (como interesa aquí) visualidades. Se trata de problematizar las significaciones propuestas por los expositores al interior del entramado discursivo que conforman los objetos en exposición, poniendo atención a las estrategias y dispositivos retóricos que crean la narrativa histórica en cuestión. En esa línea, es relevante hacer aquí la distinción sugerida por Grínor Rojo²⁶ entre texto y discurso, al igual que sus observaciones sobre la posibilidad de encontrar más de un discurso al interior de un texto (discursos que, por lo demás, pueden entablar diversas relaciones entre sí).

En consecuencia, un análisis de discurso que se mueve en estas líneas tiene un interés especial por las relaciones texto-contexto y por no ‘discursivizar’ excesivamente los objetos de estudio. Cada elemento del *corpus* se inserta dentro de una trayectoria y un itinerario de usos y significaciones al interior de la cultura que le da origen. Confinar el análisis a la textualidad de los materiales no hace sino ir en contra de las mismas premisas que guían este trabajo. Precisamente porque como textos no dan cuenta únicamente de ámbitos discursivos, incorporar la dimensión ‘extra-discursiva’ de los materiales se vuelve una exigencia. Específicamente, los aspectos performativos de las muestras museales adquieren relevancia para no caer en el callejón sin salida de la “determinación en última instancia” de la textualidad. El espacio museal comparece aquí como parte de lo que puede denominarse “historia vivible”, esto es, aquella en la cual “el público experimenta [*erfährt*] la historia ‘en vivo’, de manera tal que entra en contacto sensible y/o material con objetos del pasado en espacios originales o simulados [*echten oder simulierten Räumen*], o se transforma en espectador performativo, o bien en co-participantes de acontecimientos históricos” (Korte & Paletscheck 2009: 40-41). Un corolario de esta dimensión performativa del complejo exposicional es la dimensión ‘objetual’ de los artefactos en exhibición (Rose 2007: 219-223): la materialidad de los objetos en tanto propiedades físicas, significaciones adheridas a atributos especiales, y su movilidad dentro de un espacio geográfico.

²⁵ Por lo demás, hay una suerte de *impasse* teórico-metodológico si procedemos ‘a la inversa’. ¿Qué es lo que se recibe? ¿Cómo problematizar los modos de apropiación si no se tiene una noción mínima de las configuraciones específicas de aquello que es apropiado? En la medida que la interpretación es un verbo transitivo, eludir las cuestiones de la creación del objeto por privilegiar a quienes están ‘on the receiving end’ resulta insensato, poco prudente, o derechamente improductivo en términos analíticos.

²⁶ Rojo, Grínor. 2002. *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago, LOM.

2. El pasado en exhibición

Entender qué y cómo los museos y sitios históricos significan depende de evaluar sus relaciones con, y ubicación dentro de, todo un repertorio de convenciones textuales por medio de las cuales la zona socialmente demarcada del pasado es conectada con preocupaciones sociales, culturales, y políticas contemporáneas (Bennett 1995: 132).

Esta cita de Tony Bennett resulta programática a la hora de pensar las relaciones entre historia y museo. En este capítulo, centraré mi atención en los relatos sobre el pasado que se elaboran al interior de las muestras de museos y exposiciones. Daré cuenta de un hito particularmente interesante durante el gobierno del Frente Popular en Chile: la *Exposición de arte popular americano*. A continuación, discutiré el rol que cumplen maquetas y miniaturas como dispositivos de exhibición en dos muestras sobre ciudades e historia. Cerraré el capítulo con un análisis de los espacios museales oficiales dedicados a la historia en Argentina y Chile. Sin embargo, me parece necesario otorgar, antes, ciertas nociones sobre el entorno (físico y temporal) que circunscribe al complejo exposicional durante el período nacional-popular. Más que pensar aquí en un contexto histórico amplio, quisiera señalar algunas cosas sobre el espacio museal de la coyuntura histórica previa al período nacional-popular.

Musealidad oligárquica

La formación de un espacio museal y exposicional entre fines del siglo XIX y principios del XX (la llamada coyuntura del cambio de siglo) ocurre bajo el predominio de una élite numéricamente reducida que controlaba el poder político y el económico. Son las oligarquías heredadas del proceso independentista de principios del s. XIX, productoras de un discurso predominantemente *civilizatorio* que interpreta los ideales de la modernidad ilustrada en términos de una oposición entre luz y oscuridad, progreso y retraso, evolución y primitivismo, en fin, “civilización y barbarie” (cf. Subercaseaux 2007: 16-17). Se trataba sobre todo de producir una separación entre el período colonial y el republicano, marcando las diferencias de manera taxativa y categórica, afirmando el carácter heroico de la gesta independentista²⁷.

En esa línea, “la construcción de una cultura nacional se gestó a fines del siglo XIX como una disputa entre lo culto y lo popular que terminó por diseñar posiciones hegemónicas encargadas de definir los signos de lo local, pero dentro de los parámetros

²⁷ El correlato historiográfico de este proyecto es analizado brillantemente por Germán Colmenares (2006 [1987]) en *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*, Santiago, Centro de Investigaciones Históricas Diego Barros Arana.

de la modernidad”²⁸. El momento transicional del cambio de siglo es un período bullente de exhibiciones, muestras, ferias industriales, salones de pintura (i.e., un complejo exposicional en expansión), en donde hay una tensión permanente por la definición de lo nacional (su historia, su cultura, su cuerpo ciudadano). Ciertamente, la élite oligárquica es la que cuenta con más armas dentro de esta contienda, y busca consolidar los espacios exposicionales como dispositivos de auto-representación con un doble público: los observadores metropolitanos y las masas urbanas en proceso de engrosamiento. La promoción de un arte nacional en Argentina, por ejemplo, tiene como dimensión interna el “vehicular una imagen de coherencia identitaria, convivencia pacífica y progreso” y como dimensión externa el “lograr el reconocimiento del propio capital simbólico en los centros de arte”²⁹.

Existe un contraste aquí entre Chile y Argentina que me parece importante de mencionar, y que hace referencia a dos tensiones que se dejan ver mucho más acuciantemente en el espacio argentino que en el chileno: por un lado, la rivalidad entre la capital y las provincias, y por otro, el debate en torno al cosmopolitismo³⁰. Las exposiciones se hacen eco de estas tensiones, y funcionan a modo de síntoma de un proceso mucho más amplio que se deja percibir en otros registros culturales y políticos. Al mismo tiempo, el complejo exposicional es otro de los lugares de la disputa por estos temas, un sitio en donde es posible ganar posiciones de influencia, mantener el poder y el control que se tienen en otros ámbitos, no ceder en la guerra de posiciones que significa la actividad cultural. La élite apuntaba a la producción de una narrativa homogeneizante que confirmara su posición mediante una formulación excluyente de la historia nacional, del arte nacional, de la cultura nacional. “Los museos [argentinos] debían proveer una respuesta a la pregunta por la identidad nacional, apelando a objetos y representaciones del patrimonio cultural que tuvieran un formato tangible, y en donde la nación pudiera ser observada como dotada de permanencia y continuidad” (Fernández Bravo 2005: 80). Los objetos a exhibir aquí, a ambos lados de la Cordillera, serán preferentemente los pertenecientes a antepasados de las élites capitalinas, pertenencias de los próceres y padres de la patria, reliquias familiares, y (en el mejor de los casos) vestigios indígenas precolombinos que han sido vaciados de toda carga que pudiese remitirlos a la situación de las sociedades indígenas contemporáneas a la creación de los museos nacionales.

Historias americanas

²⁸ Hernández, Carmen. 2006. “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”, en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, p. 264.

²⁹ Dosio, Patricia Andrea. 2006. “Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)”, en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, p. 299.

³⁰ Ver Dosio (2006), Fernández Bravo, Álvaro. 2005. “Material memories: tradition and amnesia in two Argentine museums”, en Jens Andermann y William Rowe, *Images of power. Iconography, Culture, and the State in Latin America*, New York y Oxford, Berghan books, pp. 78-95 y Fernández Bravo, Álvaro. 2006. “Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires 1910 – Río de Janeiro 1922)”, en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 331-372.

Frente a este panorama exposicional, con este tipo de relatos dominantes, con estos artefactos como parte visible de la cultura histórica construida a principios del siglo XX, quisiera contraponer un caso específico que permite calibrar los cambios efectuados al calor de las transformaciones en curso durante el período nacional-popular. Como tal, no tiene (no puede tener) un valor general o universal. No da cuenta de la totalidad del complejo exposicional de Chile y Argentina ni menos aún de la cultura histórica de ambos países. Sin embargo, y al mismo tiempo, sus características permiten entender los contornos de la situación en un momento específico del período. Que no sea un ejemplo representativo del conjunto total no quiere decir que no sea representativo de nada. El caso en cuestión es la *Exposición americana de artes populares*, organizada por iniciativa la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, coordinada por Tomás Lago y abierta al público entre abril y mayo de 1943 con motivo del centenario de la Universidad de Chile³¹. No obstante una amplia convocatoria y los esfuerzos del cuerpo diplomático chileno (que en esos momentos incluía a intelectuales como Marta Brunet y Pablo Neruda), la situación de guerra en Europa y el Asia-Pacífico sólo permitió la participación de nueve países: Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, México, Paraguay, Perú, y Venezuela. La totalidad de los artefactos exhibidos fue donada por las delegaciones a la Universidad, quedando constancia de los objetos en un catálogo de cuidadosa edición (empastado y con un papel similar al couché) editado ese mismo año.

¿Cómo puede ser esta exposición un caso para el estudio de la cultura histórica del Chile de la época? Pregunta en todo momento legítima. Creo que hay que atender aquí de manera especial a los organizadores de la muestra. En el contexto específico de los años 40 la Universidad de Chile tiene un vínculo casi orgánico con el aparato estatal, lo que no equivale a postular una identidad carente de conflictos entre Estado y Universidad. En consecuencia, como bien sugiere Fiona McLean³², una exposición de estas características nunca puede ser asimilada a un discurso monolíticamente impuesto desde el Estado, imposible de combatir, sino que más bien debe ser considerada como un espacio *público* de discusión sobre el carácter de la nación, de la historia, de la cultura. Atendiendo al momento de organización de la exhibición, son decisivos los dos textos que presentan el catálogo: uno de Juvenal Hernández, Rector de la universidad, y otro de Amanda Labarca, Presidenta de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Resulta notorio aquí el diagnóstico que da inicio a la presentación de Juvenal Hernández:

Suspendidos los vínculos directos con los centros vivos de la civilización europea, de la cual en conjunto los pueblos de América somos herederos, se impone un examen de nuestros recursos vitales. Más aún, se impone estimular una voluntad afirmativa de existencia, volviéndonos hacia nosotros mismos y hacia nuestro pasado (EAPA³³: 7).

Producto de la situación contingente de la II Guerra Mundial es que se produce un giro introspectivo que interpela al continente en su conjunto a examinarse no sólo a sí mismo, sino también a examinar su historia. Sin deseos de realizar inferencias artificiosas, me parece decidir que este sea el comienzo del primer texto que presenta el catálogo de la exposición. Partir destacando la necesidad de un 'volcarse sobre sí' de los "pueblos de América" evidencia un contraste casi brutal con los discursos civilizatorios predominantes

³¹ Esta exposición es la que dio origen al actual Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

³² McLean, Fiona. 2005. "Museums and National Identity", *museum and society*, v. 3, n° 1 (March 2005), p. 2.

³³ Daré las referencias a material documental utilizando las abreviaciones correspondientes y el número de página (ahí donde lo hubiere).

a fines del s. XIX y principios del XX. Al mismo tiempo, el relato que opera aquí tiene una temporalidad abierta que recurre al pasado para “estimular una voluntad afirmativa de existencia”. Nada de nostalgia patrimonialista ni conservadora, lo que no quita una intención de marcar diferencias con el pasado: “superada la etapa de independencia *política* que entraña una actitud de ruptura con ese pasado, debemos recoger, ahora, el patrimonio inseparable de nuestro propio modo de ser, para dar cumplimiento a la responsabilidad histórica que afrontamos” (EAPA: 7. La cursiva es mía). ¿Por qué adjetivar la independencia? ¿Por qué diagnosticarla como un momento de ruptura con *un* pasado (habría que preguntar con cuál)? Sobre todo, ¿qué tiene que ver todo eso con una exposición de lo que hoy llamaríamos simplemente ‘folklore’?

El texto de Juvenal Hernández nos puede parecer, visto desde hoy (después de la Revolución Cubana y la Unidad Popular), un tanto ingenuo. Falto de radicalidad política. Incluso, poblado de los lugares comunes de un americanismo que tiene más pinta de añejo que de otra cosa en nuestra situación presente. No obstante, el discurso histórico que se aloja al interior de las líneas que he citado debe ser calibrado ‘al revés’ para leerlo históricamente; no contra nuestras obviedades, sino respecto de la constelación discursiva que lo precede y que convive con él. No Juvenal Hernández versus Walter Mignolo, sino Juvenal Hernández versus Diego Barros Arana. La cultura histórica que se quiere instalar con esta exposición tiene que contrastarse con la que se produjo en el contexto epocal inmediatamente anterior: frente al relato triunfal de las oligarquías patriotas (siempre nacionales), las creaciones artísticas del pueblo americano. El relato que organiza y da sentido a la exposición se comprende a partir de esta operación de inversión en lo que respecta a los papeles protagónicos de la historia y lo histórico. Hay aquí una noción bien específica sobre los sujetos de la historia, que tiene más encima un alcance continental:

Debemos mirar nuestras propias cosas, nuestros usos, nuestras costumbres – que en el pueblo se conservan puros a través del tiempo y muestran su secreto en las formas sensibles – para sacar de allí una idea más exacta de nuestra realidad histórico-social que es, simultáneamente, la de todos los países americanos (EAPA: 7).

Si el relato (histórico) predominante durante formación de los Estados nacionales (oligárquicos) en el s. XIX tendía a reforzar la idea de diferenciación nacional (de ahí el rol clave de las historiografías nacionales en la creación de los nacionalismos decimonónicos), es posible identificar aquí enunciados explícitos y tropos que remiten a una historia común de las sociedades americanas. Hernández habla de “nuestra realidad histórico social que es, simultáneamente, la de todos los países americanos”, y más adelante Amanda Labarca remite a “un Museo vivo de la cultura genuinamente americana, que muestre en su integridad el proceso histórico social de estos países...” (EAPA: 10). La historia, entonces, como un proceso que tiene más de común y de unido que de separado, lo que evidencia un diagnóstico cuyo estatuto político cae dentro de un campo vagamente internacionalista, difícil de entender a mi gusto si no ponemos atención al contexto de enunciación de estos discursos. Sugiero aquí que el texto clave para hacer inteligibles estos relatos es *La raza cósmica* de José Vasconcelos³⁴. Sin adentrarme en los recovecos argumentativos y en las riquezas retóricas del ensayo de Vasconcelos, quisiera simplemente destacar cómo su propuesta americanista da cuenta tanto de un ‘mesticismo’ como de un universalismo internacionalista de raigambre profundamente humanista. En Vasconcelos encontramos un destino *común y abierto* para los países/pueblos/razas americanas en la medida que se superen las diferencias y los particularismos de cada nación.

³⁴ Vasconcelos, José. 1948 [1925]. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

¿En qué medida la *Exposición de arte popular americano* da cuenta de y dialoga con esta narrativa histórica de *La raza cósmica*? Resulta claro que sin ser ‘vasconcelistas militantes’, los organizadores de la muestra tienen al menos una sintonía con las propuestas del intelectual mexicano en lo que respecta a la consideración de una historia común, que puede también ser leída con una carga anti-imperialista³⁵. Si una de las premisas teóricas que guía esta investigación es que un texto puede (de hecho, en la práctica lo hace) contener dentro de sí varios discursos, que no tienen por qué entablar entre sí una relación de total coherencia (cf. Rojo 2002: 61), no puedo sino señalar que la propuesta de la *Exposición de arte popular americano*, considerada ella misma como una textualidad compleja que no se agota en sus soportes *escritos*, también evidencia conflictos intratextuales. En concreto, algunas apuestas curatoriales quedan reñidas en su diagnóstico sobre la originalidad histórica del arte popular americano. Frente a la lectura ‘vasconcelista’ de Labarca y Hernández, el texto de Bernardo Canal Feijóo, curador argentino pone en cuestión la existencia de un estilo americano a partir de un lenguaje característico de la estética más tradicional, que enfatiza los aspectos formales del objeto (EAPA: 13).

En el plano de la selección de los artefactos, la elección es de objetos cotidianos, de arte que remite mucho más a lo decorativo que a la experiencia de lo bello. Esto implica una suerte de ‘bajada de volumen’ en términos visuales, toda vez que la gran pintura y las reliquias patrias son desalojadas del complejo exposicional como plataforma metonímica para la visualización de la historia. El tejido discursivo iguala plásticamente al arte “occidental y civilizado” con el arte popular: “en medio de su fragor cromático y el desorden de la composición late un sentido decorativo magnífico” (EAPA: 15)³⁶.

Exhibicionalmente, la *Exposición de arte popular americano* posiciona una narrativa histórica que recurre a las potencialidades expresivas (visuales) del objeto para poder desplazar a los relatos hasta entonces dominantes. La curiosa paradoja que produce esta operación es que el relato histórico *políticamente* emergente recurre a elementos y/o tropos que acentúan y recurren a la residualidad *cultural* de los objetos, situándolos en una temporalidad profunda, de permanencia más que de cambio. “Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo – y a menudo ni eso – como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams 1980: 144). Respecto de la decoración en las industrias artísticas como un elemento indígena, Canal Feijóo dice que “pervive un atavismo religioso, que silenciosamente se desquita de la compulsión catequística del conquistador” (EAPA: 14). Por su parte, Enrique Sánchez Narváez (curador boliviano) sostiene que “España [...] no pudo absorber el espíritu artístico tradicional del indígena, que era mucho más vigoroso que el del conquistador” (EAPA: 22). Se construye, así, una cultura histórica que sobre-acentúa el carácter vernáculo y permanente de las artes populares, y que tiene como referente obligado el proceso colonial y los avatares del mestizaje. Se refiere a la llegada de los españoles y al proceso del mestizaje como las grandes matrices que fundan las industrias populares, lo que sitúa de manera problemática el

³⁵ Por cierto un desarrollo satisfactorio (y por ende más exhaustivo) de esta noción demanda una dedicación que desborda los límites de esta investigación.

³⁶ Me parece relevante aquí señalar cómo es posible subrayar el valor visual y estético del arte popular *sin* recurrir a paradigmas teóricos postcoloniales o multiculturalistas. El actual entusiasmo con la alteridad cultural no es, con mucho, algo particularmente original. Este tipo de discursos constituyen una señal de alerta con una temporalidad doble y dislocada: sobre la posibilidad en el pasado de tomar posiciones políticas con carácter emancipatorio, y sobre la necesidad (o no) en el presente de abandonar ciertos marcos analíticos y lenguajes políticos occidentales y/o modernos.

período colonial dentro del relato histórico de la exposición. Si las narrativas predominantes durante la hegemonía oligárquica tendían a subrayar los hiatos entre Colonia y República, aquí podemos constatar una permanencia constitutiva de las artes populares que resulta ineludible. Resulta decidor de la sensibilidad política y cultural de la época (Chile, principios de los 40) que esta narrativa no entre en una confrontación directa y total con la narrativa anterior; sería mucho más prudente hablar de un ‘reformismo exposicional’ que de una revolución en el campo de la cultura histórica que se visibiliza en las muestras y exhibiciones.

Como caso particular, la *Exposición de arte popular americano* se enmarca dentro y da cuenta de un proceso mucho más amplio de democratización de la cultura y de los sentidos de lo nacional. Tal proceso debe recurrir a una relectura del pasado para poder disputar el espacio social simbólico ocupado previamente por grupos oligárquicos. En el camino, se recurre a figuras de unidad histórica que inscriben a las naciones americanas dentro de un pasado y de un futuro común, que contrasta abiertamente con el desperdigamiento nacionalista que acompaña la conformación de los Estados nacionales. Consecuentemente, la extroversión histórica que caracteriza al complejo exposicional elitista de fines del siglo XIX y principios del XX (i.e., “el destino de América es ser como Europa”) se intenta contrarrestar mediante una introversión de América sobre sí misma, escenificada mediante la exhibición de artefactos populares de las “razas americanas”. Me pregunto si el carácter particularmente atípico (pero no por ello menos posible ni importante) de esta exposición puede explicarse invocando los fantasmas de Andrés Bello y José Martí, impulsores ambos de un proyecto americanista que veía en la Universidad uno de sus frentes de batalla más importantes. De alguna manera, la *Exposición de arte popular americano* cobra vida gracias a los espectros de Bello y Martí, sin dejarse manipular por ellos al modo de un títere; los pasados (y los futuros) imaginados por los organizadores de la muestra no apuntan a un encaje con los pasados imaginados por el americanismo del s. XIX, y sin embargo no es posible deslindar completamente la cultura histórica que late en este proyecto museal de aquella forjada por Martí y por Bello.

Precisamente por su carácter aparentemente atípico es que me ha parecido importante comenzar por esta exposición: para tematizar los límites de lo decible y explorar cómo una institución de un peso inobjetable en la sociedad de la época (como lo es la Universidad de Chile) es capaz de impulsar lecturas progresistas del pasado en atención a las circunstancias históricas y políticas en las que se ve inserta. En el entendido de que el complejo exposicional no se agota en este tipo de muestras, quisiera fijar mi atención en otros espacios, con el fin de complejizar el escenario museal del período.

Observar y comprender: sobre el valor de exposición de la maqueta

Si fuese posible establecer tal cosa como *la* paradoja constitutiva de la exposición y del museo, entonces una alternativa de peso podría ser la contradicción entre la imposibilidad de representar transparentemente la realidad y la historia, y la existencia efectiva de muestras que escenifican cosas como el arte y el pasado. Existe una separación entre los elementos que componen la muestra y aquello que buscan representar, entre el artefacto y el relato histórico, en este caso. Y sin embargo, las exhibiciones existen igual y no por ello tienen un menor peso dentro de la cultura histórica de una sociedad, adquiriendo

en muchos casos valores de verdad indisputable. Pero, como bien señala la historiadora Ludmilla Jordanova: “es una ilusión creer que los museos pueden enseñarle a sus visitantes sobre términos abstractos – hablando en propiedad, no puede haber tal cosa como un museo de la humanidad, la niñez, o la naturaleza”³⁷. Esta paradoja (la imposibilidad de representar totalmente el pasado, y el intento a pesar de todo de hacerlo en muestras concretas) hace que se vuelva necesario poner atención a las diversas tecnologías de exhibición que pueblan el complejo exposicional, sabiendo que ellas están pobladas de interferencias que impiden una adecuación representacional absoluta; aun cuando tengan (o bien, habría que decir, precisamente porque tienen) pretensiones de transparencia y objetividad. En este sentido, me interesa llamar la atención sobre un grupo particular de tecnologías: las maquetas y las miniaturas.

Recurrir a una maqueta no es, con mucho, una innovación de mediados del siglo XX, en el sentido de fabricar un objeto para ser visto en una exposición con fines ilustrativos. Tecnologías de exhibición de un alto grado de elaboración estaban en uso (en América Latina y Europa) durante el siglo XIX. Un lugar crucial lo ocupan aquí los panoramas y los dioramas³⁸, artefactos visuales que permitían a los espectadores de ferias y exhibiciones contemplar escenas de países lejanos, de pueblos primitivos, de animales exóticos, entre otros. Anne Friedberg señala: “las fantasmagorías, los panoramas, los dioramas – dispositivos que encubrían su maquinaria – dependían de la relativa inmovilidad de sus espectadores, que disfrutaban la ilusión de la presencia de figuras virtuales. Estos aparatos producían una ilusión de *referencialidad inmediata*” (2002: 401. Las cursivas son mías). Como tales, se inscriben dentro de una tradición de recursos disponibles dentro del complejo exposicional, y de los cuales los organizadores de una muestra pueden echar mano.

Sin embargo, no son las únicas tecnologías mediante las cuales escenificar el pasado. Las maquetas y las miniaturas fueron los protagonistas de al menos dos exposiciones históricas en el Chile del período nacional-popular, siendo la ‘mejor’ documentada la *Exposición de maquetas históricas* de 1948. Esta fue organizada por los arquitectos Pedro Rivera y Guillermo Niño de Zepeda, junto al maquetista Óscar Cortés y el bibliógrafo Guillermo Santa Cruz, quienes dentro de sus motivaciones señalan: “Esta exposición – la primera que se hace en el mundo –, tiene por objeto mostrar a los ciudadanos de hoy la Historia de Chile, tanto política como social, en una nueva expresión, más objetiva, más clara, más fácil de comprender y de recordar” (*Maquetas*). Quisiera destacar aquí cómo desde un comienzo se realiza una valoración de la maqueta como soporte para la representación de lo histórico: clara, objetiva, “fácil de comprender y recordar”. Esto implica otorgar un valor epistémico al acto del ver que, al igual que los dioramas y los panoramas, resalta la inmediatez y la transparencia como características del conocimiento del pasado que produce el soporte en cuestión (en este caso, la maqueta). Son interesantes las observaciones de Jordanova, para quien

Pretender que ‘conocemos’ el pasado mirando reconstrucciones devalúa la investigación histórica y le permite a las audiencias cultivar una creencia bastante poco realista sobre su grado de saber [*knowledgeability*]. Lo que ven es altamente selectivo porque sólo aquellos aspectos que son fáciles de visualizar están presentes (1989: 25-26).

³⁷ Jordanova, Ludmilla. 1989. “Objects of knowledge: a historical perspective on museums” en Peter Vergo (ed.), *The new museology*, London, Reaktion books, p. 40.

³⁸ Una descripción más detallada se puede encontrar en Friedberg, Anne. 2002. “The mobilized and virtual gaze in modernity. Flâneur/Flâneuse”, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, pp. 395-404.

La afirmación de Jordanova es problemática, puesto que pareciera sugerir a primera vista que los visitantes están sencillamente equivocados y que quienes investigan la historia presentan una imagen correcta del pasado. Sin embargo, creo que a lo que se apunta en la cita es mucho más a las presuposiciones respecto de la representación que a una calificación de la inteligencia de historiadores y público. Dicho de otro modo, la observación de Jordanova pone de manifiesto el carácter ilusorio que constituyen las tecnologías de exhibición que funcionan en base a reconstrucciones del pasado, puesto que se encuentran inherentemente limitadas por aquello que (en un momento dado y con los recursos que se encuentran a la mano) puede ser fabricado de manera tal que sea inteligible y leíble por el público del momento.

En ese sentido, no es posible desligar las técnicas de visualización de la historia con las concepciones predominantes de la labor historiográfica. Revisando los planteamientos de Stephen Bann, Tony Bennett destaca los vínculos entre la conformación de la disciplina histórica y el desarrollo de técnicas de exhibición que “constituían un nuevo espacio de representación preocupado por mostrar el desarrollo de pueblos, estados, y civilizaciones a través del tiempo, concebido como una serie progresiva de estadios de desarrollo”, siendo los principios de “la *galleria progressiva* y la sala de época, a veces ocupados individual y a veces conjuntamente – los que constituyen la poética distintiva del museo moderno” (1995: 76). Las maquetas históricas de la exposición de 1948 integran un relato lineal y progresivo, que va “desde el desc[ubrimiento] de América... hasta la soberanía de Chile en Antártica” (*Maquetas*). Sin ambigüedades, los organizadores tienen un afán por abarcar todo lo que, para ellos y en ese momento, significaba la historia de Chile. No obstante, esta ambición de linealidad termina siendo traicionada por los límites mismos de la tecnología de la maqueta y su modo de exhibición: el montaje de una exposición debe manejar la presencia simultánea en un espacio de todos los artefactos. Tal dificultad no se plantea en el soporte impreso, y grafica con claridad la dificultad de visualizar el pasado que señala Jordanova. Los 1.500 metros cuadrados en los cuales se distribuyen los modelos a escala deben organizarse de tal manera de preservar el relato que los organiza y da sentido.

Aun cuando el cuerpo del texto del folleto no da cuenta de un guión museográfico en su totalidad, se incluye una lista de cerca de 160 maquetas (de un total de 300) que permite pensar en la narrativa que conforma la exposición. Dividida en siete períodos (“Descubrimiento”, “Colonia”, “Revolución de 1810”, “Reconquista”, “Independencia”, “República” y “Época contemporánea”), la lista enumera episodios y escenas que puntualizan los hitos representables de la historia que la muestra busca abarcar. Muchas de estas maquetas-acontecimientos retratan precisamente aquellos momentos de la historia que forman parte integral de la cultura histórica republicana. Un proceso o hecho tiene una importancia correlativa a su significación al interior de la narrativa de la historia patria y republicana, lo cual remite a esquemas interpretativos propios de la historiografía chilena del siglo XIX, en donde el sesgo por la Independencia se verifica en el espacio asignado dentro de la obra³⁹. Así, no obstante realizarse la muestra en 1948, cinco de los siete períodos se dedican a mostrar la historia de Chile post-1810. La exposición refuerza las interpretaciones tradicionales que le dan más peso a la historia republicana mediante una retórica que, tácitamente, valora la relevancia histórica del “Descubrimiento” y la Colonia mediante su inferior presencia numérica. Dentro de la pedagogía visual de la maqueta, el valor de lo cuantitativo se relaciona con la acentuación o no de períodos

³⁹ Las observaciones de Germán Colmenares respecto de la *Historia Jeneral* de Barros Arana son decidoras: “En total, más de doscientos años se describen en cinco volúmenes (de los dieciséis de la obra), en tanto que los veinticinco años que van de 1808 a 1833 se relatan en nueve” (2006: 61).

enteros de la historia de Chile. Del “descubrimiento de América” pasamos directamente a “Descubrimiento de Chile. Expedición de Diego de Almagro 1535” (*Maquetas*), siendo todos los episodios subsecuentes parte de la épica de la “Guerra de Arauco”. Las referencias a los mapuche es indiferenciadamente como “indios” o bien como “araucanos”, y su representación es en escenas costumbristas, ‘típicas’ y ‘folklóricas’ o en pie de guerra. Esta operación borra de la historia a los mapuche como colectividad, y sólo los hace aparecer nuevamente en el relato una vez que ocurre la “Conquista de Arauco” (*Maquetas*) en la segunda mitad del s. XIX.

Frente a este relato tradicional y consolidado como parte de la cultura histórica republicana, (que valoriza y muestra interés por los pueblos indígenas en los momentos ‘originarios’ y ‘primigenios’ de la historia nacional, pero los silencia cuando se vuelven una presencia política presente⁴⁰), la tematización, al parecer *in extenso*, de la llamada “Época contemporánea” resulta, al menos, extraña. Tal vez sea el afán omnicomprensivo de la muestra el que la obliga a adentrarse en los escabrosos terrenos de lo contemporáneo, relevando acontecimientos políticos (en el sentido tradicional) con un nivel de detalle que llega casi a ser agobiante. Posiblemente la turbulencia que inaugura la coyuntura de mediados de los 20 sólo sea negociable narrativamente mediante un encadenamiento de hechos que se suceden unos a otros, sin dejar entrever estructuras o procesos de más largo alcance. Estaríamos frente a una forma de entender la historia que, en palabras de Walter Benjamin, “carece de armazón teórica. Su proceder [*Verfahren*] es aditivo: suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío”⁴¹

La maqueta sería particularmente funcional como soporte representacional de una historia de acontecimientos, puesto que puntualiza el pasado a visualizar y tiende a encapsularlo dentro de los límites de lo identificable. Lo anterior no impide que haya intentos por representar acontecimientos de carácter más abstracto, como son las distintas Constituciones o la separación entre Iglesia y Estado. Con la maqueta (en tanto miniatura), importa mucho más su capacidad de representar un pasado ‘frío’ y petrificado que su potencialidad para evocar conceptos que escapan la figuración. Como señalan los organizadores del Segundo Congreso Interamericano de Municipios, quienes convocan a una exposición histórica de maquetas urbanísticas, estas son una “demostración objetiva [...] en que la visión material contribuye a dar toda la fuerza necesaria a los contornos reales de cada ciudad” (*Reglamento*). Asimismo, los organizadores de la *Exposición de maquetas históricas* enfatizan tácitamente la mejor adecuación representacional de las maquetas *vis-à-vis* otras tecnologías de exposición:

Nuestra obra tiende a mostrar el desarrollo de nuestra historia objetivamente. No se trata de libros ni estampas, sino de maquetas ejecutadas en madera, que representan escenas, personajes y hechos, tanto militares como sociales, y la evolución arquitectónica, en cada época del desarrollo de nuestra patria. (*Maquetas*).

Los objetos clásicos de la cultura histórica occidental, libros y estampas, son desechados frente a la pretendida objetividad de las maquetas.

Este descarte podría parecer absurdo e insensato, pero si nos detenemos un poco en las modalidades de presentación del relato histórico de cada uno de los soportes será posible entender por qué (a juicio de los organizadores – que, curiosamente, no son

⁴⁰ Ver Earle, Rebecca. 2006. “Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX” en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 27-64 y Hernández (2006)

⁴¹ Benjamin, Walter. 1992. *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart, Reclam, p. 152.

historiadores, sino arquitectos) la maqueta sería la tecnología más adecuada. El texto impreso establece una relación entre lector y libro que implica (en esta época al menos) una relación individualizada y que tiende a ser las más de las veces lineal, con excepción de la lectura de revistas⁴². La secuencialidad y linealidad de los libros de historia implican la presencia de un lector que no tiene una idea del conjunto del relato o del episodio dentro del texto hasta que ha terminado de leerlo. Asimismo, se debe hacer uso de una serie de recursos narrativos y retóricos para poder evocar las escenas narradas en el lector, que en algunos casos producen un nivel de interferencia con la aspiración de objetividad del texto histórico.

En contraste, la maqueta produce a un espectador posicionado por sobre el objeto, en una relación espacial que emula de manera más vívida la idea de ‘observador imparcial’. El visitante de una muestra de maquetas es capaz (cosa que el lector no puede hacer) de abarcar la exhibición con la mirada, observando de manera panorámica el conjunto de los objetos. Como tecnología de exhibición, la maqueta miniaturiza el mundo para la contemplación del espectador, y produce una simulación del objetivismo al que aspiran los organizadores. En tanto representación plástica, la maqueta fija los episodios del pasado para la comprensión y escrutinio del público observador, puesto que carece de toda posibilidad de hacer que la historia ‘se mueva’. La evocación aquí es evidentemente artificial, pero dicha característica es enmascarada por los organizadores bajo la rúbrica de la neutralidad: a diferencia del museo, la exposición de maquetas no cuenta con ningún ‘original’. La *Exposición de maquetas históricas* debe producirlo todo, no cuenta con objetos personales de los próceres ni papeles que documenten alguna de las efemérides nacionales; sus artefactos carecen de lo que, en jerga benjaminiana, se denomina aura: “el fenómeno único de una distancia, sin importar qué tan cerca se esté”⁴³. No obstante su carácter de ‘únicas’ (puesto que no han sido producidas mecánicamente), las maquetas en cuestión no están impregnadas del carácter histórico que tienen las llamadas ‘reliquias’ de los museos. Y sin embargo, aspiran a otorgar una visión de la historia capaz de quedar permanentemente registrada en la mente del visitante, “pues la representación objetiva es la manera más pedagógica de dar a conocer una trascendente realidad” (*Maquetas*). Lo que se pierde en el plano de lo aurático lo gana la exposición en el plano de la transparencia evocativa. Aun cuando no se identifica la maqueta con la realidad, como solía ocurrir con el panorama y el diorama, sí se mantiene esta relación de inmediatez y pureza representacional. En definitiva, el uso que los organizadores de la *Exposición de maquetas históricas* le dan a esta tecnología termina por posicionarla dentro de un campo mucho más cubierto de la retórica de la pedagogía y la comprensión visual que dentro de la contemplación religiosa del panteón patrio que predomina en los museos durante el siglo XIX (y, como mostraré más adelante, durante gran parte del siglo XX).

Quisiera cerrar este apartado reflexionando brevemente sobre un aspecto de la *Exposición de maquetas históricas* que me parece que permite caracterizar de manera más precisa el tipo de relato que producen los organizadores con la muestra. Se trata de una maqueta que busca anticipar la ciudad por venir: “Como broche de oro en este maravilloso conjunto de maquetas de antaño, llenas de colorido y ambiente local de cada época, se realizará, a cargo de los arquitectos, una maqueta que representa un ensayo del Santiago futuro” (*Maquetas*). La trama de la exposición encadena un acontecimiento tras otro, en una continuidad sin interrupciones, abarcando todo lo que los organizadores entienden

⁴² Para una discusión más detallada de las prácticas de lectura de los años 30 y 40 en Chile, ver Soffia, Álvaro. 2003, *Lea el mundo cada semana. Prácticas de lectura en Chile, 1930-1945*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

⁴³ Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations. Essays and reflections*, New York, Schocken books, p. 222.

por “historia patria”. Se trata de una muestra que, con la sanción del Estado, exhibe una línea constante de hitos sedimentados y objetivados, inclusive aquellos que se adentran en el ámbito de lo contemporáneo. No obstante, se habla de un cierre narrativo (“broche de oro”) con un objeto que intenta mapear el futuro. Las escenas del pasado “llenas de colorido y ambiente local” se contraponen al porvenir, que le pertenece por completo a las pericias de los cuadros técnicos y profesionales que construyen la ciudad: “Para este difícil estudio urbanístico y arquitectónico, se contará con la colaboración de los mejores urbanistas” (*Maquetas*).

¿A qué responde el interés por *cerrar* la exposición con una maqueta del futuro? ¿Qué concepción de tiempo histórico muestran aquí los organizadores de la muestra? Si nos abstraemos un poco del espacio reducido y acotado de la exposición y pensamos en las formas sociales de experimentar el tiempo en el contexto de exhibición de las maquetas, podemos constatar una coyuntura en la cual la industrialización ha ido acelerando progresivamente la experiencia del tiempo. El sitio de lo histórico es el futuro, y su espacio físico es la ciudad. Para José Luis Romero, “las regiones y los países giraron, aún más que antes, alrededor de las grandes ciudades, reales o potenciales” (1976: 388). Me da la impresión que aquí se está articulando, exposicionalmente, una forma de representación de lo que ocurre a nivel social: el reformismo desarrollista impulsado por el Frente Popular ha implicado un cambio de las coordenadas de lo histórico, que ha sido desplazado de la rememoración del pasado a la gesta por el futuro. Como señala un epígrafe de Guido Niño de Zepeda (uno de los arquitectos): “La tradición es la fuerza del pasado que influye en el presente con presión de realidad” (*Maquetas*).

Esta manera de relatar la historia, incorporando pasado, presente y futuro, no deja de plantear una tensión entre la petrificación de los acontecimientos en las maquetas y la apertura del tiempo histórico en el ensayo del Santiago por venir. Tensión que, curiosamente, termina resolviéndose haciendo de la maqueta del Santiago futuro el cierre del relato. La clausura de la narrativa histórica instalada por la *Exposición de maquetas históricas* no es ni más ni menos que algo que no ha ocurrido, pero ello, más que poner en riesgo la apuesta narrativa exposicional, la refuerza. Como señalé anteriormente, los organizadores incluyen el conjunto de lo que consideran histórico, incluyendo la “época contemporánea”. En ese sentido, su decisión por cerrar la muestra con el “ensayo del Santiago futuro” habla de una idea de historia que siempre debe presentarse como completa y total. Nada escapa a la mirada del espectador de la exhibición, todo ha sido desplegado y todo es dominable. Pasado, presente y futuro yacen frente a la mirada como los objetos de la cognición del visitante. Se trata de un pasado patrio que augura “con presión de realidad” el futuro por venir. Un tiempo abierto y optimista que se ofrece ante un visitante a quien se busca, tácitamente, hacer parte de ese futuro.

Las museografías nacionales

Estudiar el denominado “complejo exposicional” en el período nacional-popular en Chile y Argentina demanda poner atención a un espacio amplio en el que conviven muestras transitorias y permanentes, alojadas en distintos tipos de instituciones. Dentro de ellas, son de especial relevancia los museos de carácter nacional asociados al Estado, por cuanto permiten poner en discusión las coordenadas de la política oficial respecto de los museos. La existencia en Argentina y Chile de un Museo Histórico Nacional (MHN) habla de un

interés de parte del Estado por hacerse parte del complejo exposicional. Este es uno más de los frentes en donde se juega la legitimidad de las narrativas históricas oficiales, a la vez que es también un sitio de producción y difusión de las mismas. Sin embargo, esto no quiere decir que tales museos sean lugares en donde se aloja un solo discurso, siempre el mismo, que repite de manera constante la letanía de la historia patria. Por el contrario, postulo que los espacios oficiales, como son el MHN de Argentina y el de Chile manifiestan cambios en su interior durante el período nacional popular.

Como tales, estos museos no darán un giro radical en términos museográficos, sino que irán desarrollando actividades que apuntan a posicionarlos dentro del campo disciplinar de la historiografía. Son museos que no enarbolan una interpretación del pasado que quiebre con el relato hasta entonces dominante, ni tampoco desafían las convenciones museográficas del momento. A uno y otro lado de la cordillera se mantiene vigente el relato tradicional de la historia patria y se recurre a las mismas tácticas para representarlo. ¿Qué puede decirse entonces que cambia? Determinar el tipo y el alcance de las transformaciones de las museografías nacionales no puede hacerse si se busca una fórmula que atienda únicamente a las conjunciones y similitudes entre Chile y Argentina. Soy de la postura que un ejercicio comparativo debe dar cuenta (también) de los puntos en donde las trayectorias se bifurcan y adquieren matices diferenciados. Ello no implica desligar a un espacio del otro, sino remarcar la especificidad de cada museo dentro de su contexto nacional⁴⁴. Para dar una mejor idea de estos contextos y genealogías, otorgaré algunas pistas sobre los museos históricos en cada país.

Tanto en Argentina como en Chile existen antecedentes para la fundación de museos históricos en los años posteriores al proceso independentista. Sin embargo, estas iniciativas solían tomar la forma de galerías de antigüedades o de secciones de cuadros históricos al interior de gabinetes de lectura y salones de pintura. En el caso Argentino, sabemos de la existencia de un Museo que funcionó con algunos cuantos objetos de manera más o menos autónoma a partir de 1826. Empero, la fundación oficial del Museo Histórico Nacional se dio en 1889 por gestiones de Adolfo Carranza, bajo el nombre de Museo Histórico de la Capital. Carranza fue nombrado como director a principios de 1890, y el museo adquirió carácter de nacional en septiembre de 1891 (*Catálogo MHN-AR*: 18-19). Los primeros años de funcionamiento del museo implicaron sucesivos cambios de locación, hasta que adquirió su asiento definitivo en el edificio del Parque Lezama, lugar en donde se encuentra ubicado actualmente. Por su parte, el MHN de Chile tiene como antecedente la llamada “Exposición del Coloniaje”, organizada por Benjamín Vicuña Mackenna en 1873⁴⁵, cuya colección dio origen al año siguiente al “Museo histórico del Santa Lucía”. Ahora bien, sólo en 1911 se produciría la fundación en propiedad del MHN, que agrupará un conjunto de colecciones dispersas en varias instituciones, y que no tendrá un edificio propio hasta su traslado al anexo de la Biblioteca Nacional en calle Miraflores 50 (hoy ocupado por el Archivo Nacional

⁴⁴ Es necesario señalar que no limitaré el análisis sólo al MHN en cada país, puesto que el espacio argentino no cuenta con sólo un museo dedicado a la historia nacional (tendencia que se ve con menos claridad en Chile). Así, el Museo Mitre y el Museo de la Casa del Acuerdo de San Nicolás cuentan con materiales que trabajaré a lo largo del apartado.

⁴⁵ Particularmente interesante para comprender las motivaciones y alcance de esta exposición es el catálogo razonado escrito por Vicuña Mackenna, que consigna y describe cada uno de los objetos que se mostraron en la ocasión, además de dar un panorama del ‘guión’ de la muestra. Ver Vicuña Mackenna, Benjamín. 1873. *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago, Imprenta de Sud-América de Claro i Salinas.

Histórico). Las dependencias actuales del MHN de Chile se encuentran en lo que fue el edificio de la Real Audiencia, traslado que se llevó a cabo a principios de los ochenta⁴⁶.

Una particularidad notoria de los museos del espacio argentino es su fuerte arraigo dentro de la institucionalidad cultural del Estado, lo que en cierta medida explica la aparente profusión de material *sobre* los museos. Esto coincide con una coyuntura de institucionalización e intervención del campo cultural por parte del Estado, que adquirió contornos diversos según fuera el área (literatura, campo intelectual, arte, etcétera). Sigo en esto las propuestas de Flavia Fiorucci, para quien

En el caso de Argentina, el avance del estado en la gestión cultural comenzó en los tempranos años treinta y constituyó un proceso que se articuló en paralelo a la institucionalización del campo intelectual. El estado peronista continuó por lo tanto un proyecto que lo antecedía, por lo que sería erróneo asimilar la expansión estatal al mero objetivo del peronismo de intervención (2007: 5).

Parte de esta expansión estatal se verificó en la creación de la Subsecretaría de Cultura, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación, siendo figuras claves aquí Óscar Ivanissevich (ministro) y Antonio Castro (subsecretario). Ambos forman parte lo que Fiorucci identifica como la intelectualidad peronista: integrantes del campo intelectual que las más de las veces lograron mayor notoriedad en función de su afinidad con el régimen, en lugar de consolidarse por su obra, siguiendo los códigos internos de valoración del campo intelectual (Fiorucci 2007: 7-8). En Chile, en cambio, la preocupación de los gobiernos del Frente Popular por la educación no se tradujo en un interés por la conformación de una infraestructura institucional que diera sustento permanente a las actividades del campo cultural⁴⁷.

Dentro de la producción extra-museal del complejo exposicional argentino dedicada a la historia, llama la atención la publicación de dos catálogos por parte del MHN de Argentina: uno sobre la colección de objetos y otro sobre documentos. En lo que sigue, me dedicaré a analizar el primero de ellos, en el entendido que es la exhibición y colección de objetos lo que caracteriza el rol que cumple el museo al interior de la cultura histórica de una sociedad. La relación con los documentos no es, en ese sentido, impropia, sino que tiende a operar dentro de los protocolos del archivo como institución de la cultura histórica y de la memoria cultural, que regula la supervivencia de *ciertos* restos del pasado⁴⁸. Bajo esa premisa, la publicación del catálogo del MHN se inscribe dentro de un interés por “[brindar] a los estudiosos la posibilidad de utilizar el rico acervo del Museo Histórico Nacional como nueva y valiosa fuente de información para un mejor conocimiento de nuestra historia” (*Catálogo MHN-AR*: 11). El museo considera la catalogación de sus fondos como “obra indispensable

⁴⁶ Ver Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1982. *Museo Histórico Nacional*, Santiago, DIBAM.

⁴⁷ Dar cuenta con mayor profundidad de las razones por las cuáles la institucionalización del campo cultural es más errática (y tardía) en Chile me desviaría de los propósitos de esta investigación. La bibliografía sobre el período es relativamente escasa, aunque los aportes de Patrick Barr-Melej son cruciales para entender las relaciones entre cultura y política en Chile de la primera mitad del siglo XX. Ver Barr-Melej, Patrick. 2001. *Reforming Chile: cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*, North Carolina, University of North Carolina Press.

⁴⁸ Referentes importantes para la discusión de la relación entre historia y archivo son aquí Derrida, Jacques. 1994. *Archive fever: a Freudian impression*, Chicago, Chicago University Press; Steedman, Carolyn. 2002. *Dust: the archive and cultural history*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, y Burton, Antoinette (ed.). 2005. *Archive stories: facts, fictions, and the writing of history*, Durham/London, Duke University Press. Una propuesta interesante sobre la relación entre memoria y archivo se encuentra en Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck.

para los estudiosos de nuestra historia” (*Catálogo MHN-AR*: 15). La institución se reconoce como una parte más del campo disciplinar de la historiografía, y siente que parte de su deber como tal es colaborar en el ordenamiento de un conjunto de objetos que puedan ser pesquisados por los historiadores. Así, el espacio de la cultura histórica no se restringe únicamente a las cátedras universitarias o a las publicaciones académicas, sino que penetra dentro de otras instituciones. El catálogo “da cuenta de 11.116 reliquias, cifra que señala su importancia” (*Catálogo MHN-AR*: 15), siendo el resultado de un proceso de clasificación realizado por el personal del museo. Se encuentra ordenado en tres secciones, una de ellas con subdivisiones: el período precolombino, la sección argentina, y la sección extranjera. Este orden no refleja, necesariamente, la división cronológica y temática del museo mismo; más bien, habla de la organización conceptual que el propio museo hace de los objetos bajo su cuidado, y a partir del cual se componen las exposiciones.

Hablando en propiedad, un catálogo no es un documento de difusión, sino un texto que da cuenta de un conjunto, tipificando los objetos e identificándolos con información que permita su uso por parte de un conjunto de especialistas. Esto vale tanto para catálogos de colecciones de museos como para catálogos de exposiciones de arte. Estos últimos posteriormente se irán transformando hasta dar paso al catálogo como elemento de igual jerarquía que la exposición, editado de manera cuidadosa y con un conjunto de ensayos críticos que discuten las obras de una muestra o artista. Particularmente en Chile, este giro se constituirá a partir del trabajo de miembros de la llamada “Escena de Avanzada”, en especial Nelly Richard, Ronald Kay y Francisco Zegers⁴⁹.

Teniendo lo anterior en cuenta, no deja de ser interesante observar la manera en la cuál se establece la periodificación al interior del catálogo. Cada sección cuenta con un número disímil de objetos: 10.796 en la sección de historia nacional y sólo 40 en la de historia prehispánica. El mismo catálogo remarca esta desigualdad:

La atención se vuelca, indudablemente, sobre la parte Argentina, la cual – a su vez – se subdivide en los siguientes períodos: Dominación Española, Independencia, Gobierno de Rosas, y los Últimos Cien Años; además, los grandes acontecimientos militares – como las Invasiones Inglesas, la Guerra con el Brasil y la Guerra con el Paraguay –, como así también el movimiento religioso cultural de las Misiones Jesuíticas, tienen sus secciones especiales dentro del período correspondiente (*Catálogo MHN-AR*: 17).

Como podemos notar, no sólo es desigual la distribución de objetos, sino que es también diferente el nivel de detalle que alcanza la clasificación por período. Ello puede deberse, en parte, a la cantidad de objetos de cada sección, pero me da la impresión que también da cuenta de la vocación del museo por un tipo específico de historia. Se trata, evidentemente, de una historia *nacional*, lo que ordena la manera en la que el MHN se aproxima a su propio acervo.

De cierto modo, la anterior periodificación da cuenta ya de una cronología y de una trama museal que establece la política de colecciones. Si la colección es la condición de posibilidad de la exposición, resulta decidir que aquí se hable de “Dominación española” y no de colonia, a la vez que se la incluya dentro de la historia argentina (cosa que no ocurre con el período precolombino). Esto testimonia la manera en que el MHN se aproxima a la presencia material del pasado en el presente (los objetos de sus colecciones): se asimila

⁴⁹ Debo parte de estas referencias conversaciones con Felipe Rivas y Nelly Richard, además de la ponencia de Carolina Olmedo “Las vías de “internacionalización del arte chileno”: Antecedentes editoriales, historiográficos y críticos sobre textos de arte en Chile, 1970-1981”, realizada en el contexto del Congreso “Chile: visiones críticas desde el Bicentenario”, organizado por la Corporación Chilena de Estudios Históricos en junio de 2010.

la colonia al pasado argentino, no así el pasado indígena previo a la expansión europea. Y sin embargo, dicha asimilación no toma los tintes del hispanismo, que hablaría en este caso de “sociedad indiana” en vez de “colonia”; posiblemente, este énfasis en el hecho de la dominación, por sobre el estatuto jurídico del territorio argentino previo al proceso de Independencia, hable de un interés por configurar un relato sobre la historia nacional en función del conflicto subyacente con la monarquía española, que estaría ya presente incluso antes de la Independencia. Sin embargo, la ausencia de textos historiográficos que den cuenta de la lectura oficial del MHN del periodo colonial me impide ir más allá de las sugerencias interpretativas.

Un aspecto del catálogo que testimonia la retórica museal de la época es el término con el cuál el MHN se refiere a los artefactos de la colección: reliquias. De hecho, el catálogo consigna las secciones del museo como cuatro: “Reliquias, Numismática, Archivo, y Biblioteca. Este catálogo comprende la primera, o sea, Reliquias, que es la específica del Museo” (*Catálogo MHN-AR*: 15). La noción de reliquia remite al carácter de elemento único, valioso, que es al mismo tiempo poseedor de propiedades sagradas. Como tal, la reliquia funge como materia prima del espacio museal histórico de la época, y es un término compartido por ambos países; la adquisición del piano de Eusebio Lillo es descrita así: “el histórico y viejo piano, donde una tras otra se fueron agrupando las notas musicales de nuestro himno, ha venido a enriquecer el conjunto de reliquias que atesora el Museo Histórico Nacional” (*Revista MHN-CH* 1949: 83-84). La retórica museal crea así un relato que produce al pasado como objeto de veneración, y al museo como el sitio de esa interacción cuasi-religiosa con el pasado. Por ejemplo, el catálogo del MHN de Argentina consigna que en 1940 “el Museo Histórico Nacional fue puesto bajo la advocación del General José de San Martín, y desde entonces todos los 17 de agosto se evoca su memoria” (*Catálogo MHN-AR*: 23). Podemos constatar que el foco de atención de la narrativa histórica que producen los museos sigue siendo la Independencia, mucho más que los periodos recientes de la historia republicana. Esto puede leerse a la vez como causa y efecto de la cultura histórica del momento: socializados dentro de un sistema escolar y universitario en donde predominan las narrativas de la fundación republicana y de la construcción del Estado nacional, los organizadores de las muestras museales ayudan a producir (a la vez que reproducen) dichas narrativas.

En definitiva, se trata de museografías que apelan al carácter ejemplar de los acontecimientos y personajes que buscan evocar. Así, dos museos argentinos que integran el complejo exposicional (además del MHN) se concentran en la figura de Bartolomé Mitre y en lo que se denomina como “periodo de organización nacional” (la oposición a Rosas fundamentalmente). Ambos museos, el Museo Mitre y el Museo de la Casa del Acuerdo de San Nicolás respectivamente, produjeron guía ilustradas para los visitantes, siguiendo los lineamientos de la Subsecretaría de Cultura y la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos. Ambos, también, reproducen la retórica de la gesta patriótica en sus guiones. Por ejemplo, la guía del Museo Mitre dice:

En esta casa, Mitre cultivó su grandeza; toda esa grandeza que la historia le reconoce y que sus conciudadanos, en diversas circunstancias, lo han proclamado en forma apoteósica. [...] Aquí yacen, en efecto, intocadas, junto con el espíritu del egregio ciudadano, la suma de sus virtudes patricias, reveladas a lo largo de las luchas civiles y en la acción cívica; en el gobierno y en el parlamento; en su gabinete de humanista y en su mesa de periodista constructivo y veraz; en su acción de conductor de multitudes, o en la intimidad de su hogar (*Museo Mitre*).

Bartolomé Mitre es aquí el ejemplo por excelencia del prócer abnegado, entregado por completo al servicio de la patria, luchador incansable y humilde. Se nos dice que “[descendió] de la Presidencia de la Nación, más pobre que cuando asumió el mando” (*Museo Mitre*). La retórica museográfica no escatima elogios: debe pintar un cuadro perfecto de virtud, modelo a seguir por todos los ciudadanos, inmaculado y prístino. El museo no debe dejar lugar a dudas de este carácter heroico de los próceres, puesto que es él mismo parte de un circuito de conmemoración y veneración patria,

Un templo de civismo, adonde sus conciudadanos [los de Mitre] llegarán a reclinar su mente e inspirarse en los sagrados postulados del derecho, la libertad y las justicia, conculcados por el prócer, y que fueron, además, la causa de sus luchas titánicas, de sus luchas justas (*Museo Mitre*).

El carácter de *templo cívico* del museo explica que sus mecanismos de exhibición para construir dicha narrativa estén permeados del vocabulario cuasi-religioso de la adoración patria. Se habla de “ambiente evocativo”, y en fotografías se nos muestra una banca, con el pie de foto que indica “el Gral. Mitre solía reposar en este banco y en este mismo lugar” (*Museo Mitre*). El visitante comulga con el pasado mediante la peregrinación a la residencia del “apóstol de las causas nobles, [...] patriarca del civismo de su patria” (*Museo Mitre*). La labor del museo es tejer un relato en virtud de la evocación, dando pie a la contemplación interna del ciudadano. El museo de la Casa del Acuerdo de San Nicolás no se distancia para nada de esta línea:

Quien a ella llega escucha palpar los fervores mayúsculos de aquellos días de énfasis prodigioso, que flotan en el ambiente severo y recoleto de esta sencilla mansión, cuyos muros humildes *se enriquecieron de inmortalidad*, como inmortales son sus manes rectores, que los siglos venideros seguirán reverenciando, porque la Casa del Acuerdo de San Nicolás es *brújula perenne* que oriente con su simbólica vivencia, dando *destino y gloria* a los libres del Sur (*Casa del Acuerdo: 7*. Las cursivas son mías).

Una mirada atenta a la retórica de la presentación del museo nos hace pensar que entre la historiografía patria del siglo XIX y el relato que presentan los organizadores de exposiciones a mediados del siglo XX no ha cambiado nada. Y lo cierto es que parece haber más continuidades que quiebres. En efecto, se sigue pensando en el museo como una “institución especializada de historia patria, puesta como una atalaya perpetuadora del recuerdo de los forjadores de las instituciones republicanas de la Nación, manteniendo vivo el culto cívico de éstas y de aquéllos en el fervor popular” (*Casa del Acuerdo: 11*). El museo, una vez más, como sitio de re-producción del “culto cívico”, el contacto con el momento originario y fundacional de la Nación.

Como templo cívico, el museo no deja de poseer un recorrido que resulta las más de las veces errático. Ello no quita que haya una organización de las salas en torno a episodios fechados y ubicables de la historia política y militar. En el caso del Museo de la Casa del Acuerdo de San Nicolás, “la preferencia en estos episodios inseparables y correlativos en el orden cronológico y político, señala de por sí la jerarquía de este centro de divulgación histórica y la responsabilidad de su labor en función de la cultura cívica, como exaltación permanente de aquellos patricios que abrieron los cauces de la grandeza argentina” (*Casa del Acuerdo: 16*). El relato y el recorrido se ordenan así en función de los mismos próceres; pareciera que se trata de una secuencia cuya obviedad es indiscutible (“episodios inseparables y correlativos”), marcada por la unidad y la continuidad narrativa: “Se lo ha dividido [al museo] en salas, procurando ofrecer al visitante que lo recorre un ordenamiento prolijo, con entidad orgánica” (*Casa del Acuerdo: 16*). Sin embargo, el deseo por el orden no siempre es fácil de implementar en el plano de un edificio que no está

pensado desde un principio para ser un museo. En el caso del MHN de Argentina, existe un libro conmemorativo de su cincuentenario que cuenta con fotografías de cada una de sus salas, además de un plano del edificio. Me permito hacer la salvedad de que el mismo texto señala que se realizarán modificaciones en la distribución de las salas, por lo cual es razonable suponer que el recorrido se vio al menos levemente alterado.

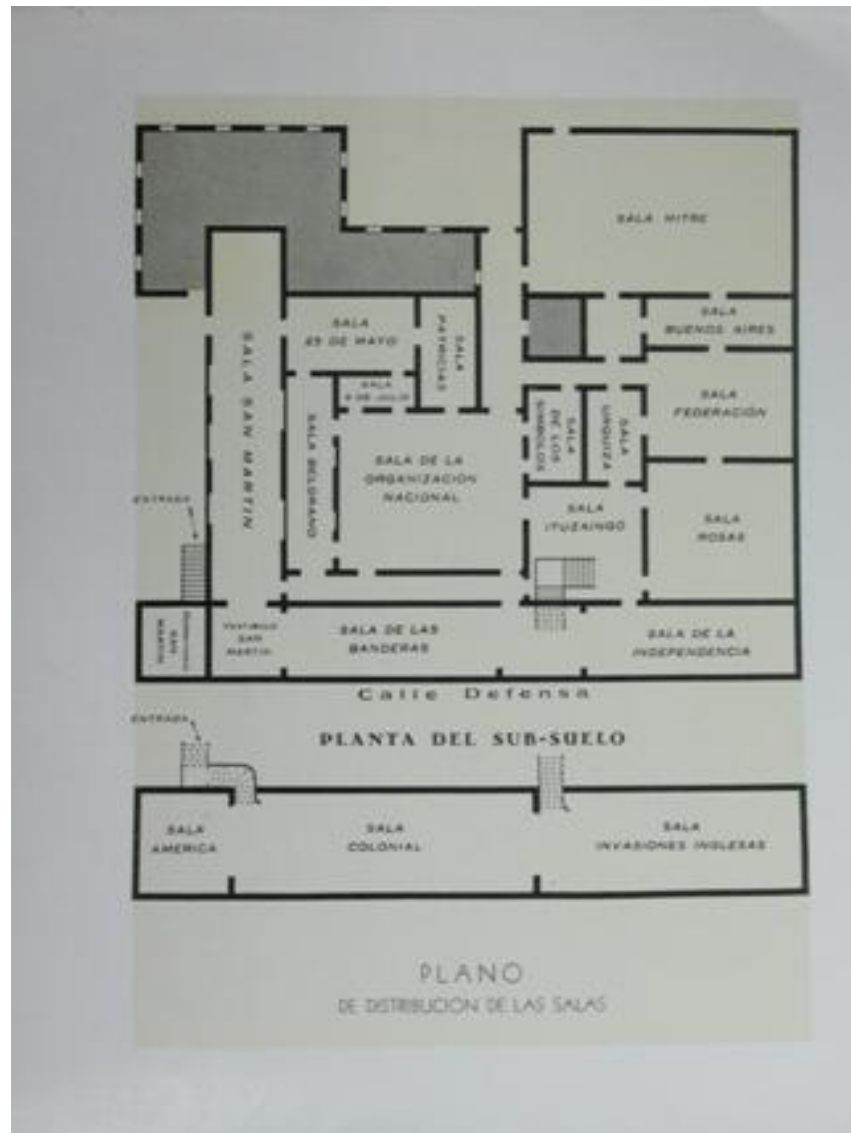


Figura 1. Plano del Museo Histórico Nacional de Argentina en 1939. Fuente: El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario (1939)

La imagen busca presentar el plano de la manera más limpia posible, despejando los objetos que se contienen al interior de cada una de las salas. Sin embargo, el recorrido parte de manera lineal en el subsuelo para luego perderse en las salas de la planta baja. Tras las “Invasiones inglesas” se llega a un cruce en donde el visitante puede llegar a seguir una serie de secuencias posibles. El recorrido prescrito, por otra parte, determina que dos largos salones son los que dan inicio a la secuencia de la planta baja: la “sala de la Independencia” y la “sala de las banderas”. Ambas se encuentran dominadas visualmente por la reconstrucción del vestíbulo y el dormitorio de San Martín, que funciona como un anclaje espacial y narrativo para el museo.



Figura 2. Sala de las banderas. Fuente: El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario (1939)

Las salas son de tipo longitudinal, y ordenan la visita de manera tal que el visitante se encuentra flanqueado por los objetos (las “reliquias”) que componen el relato de la historia patria. La fotografía nos muestra un espacio sin perturbaciones. Quieto. Dispuesto para la contemplación del visitante, que se deja rodear por artefactos impregnados del carácter semi-sacro de la gesta independentista. La perspectiva frontal ubica como punto de fuga al vestíbulo de San Martín, dando la impresión que todos los objetos confluyen en el prócer. Cual catedral, el MHN de Argentina en los años treinta y cuarenta construye visualmente la experiencia del culto cívico, manteniendo más que alterando las prácticas museales decimonónicas.

Más allá de estas evidentes líneas de continuidad (que testimonian un carácter aparentemente conservador de la institución museal en el plano historiográfico), lo que me llama la atención es el interés declarado del gobierno peronista por estas instituciones vinculadas a la Independencia y la construcción republicana. Curiosamente, si en Chile una exposición histórica cerraba con una maqueta sobre el futuro, en Argentina pareciera haber un vuelco particular hacia el pasado. En una coyuntura de intensas transformaciones sociales, es curioso que la política peronista en el campo de la cultura histórica mire hacia atrás. Tengo la impresión que esta orientación hacia los hitos fundantes de la nación argentina se debe a una imaginación histórica que concibe al peronismo como una ‘nueva independencia’. Publicaciones como la revista *Mundo Peronista* subrayan de manera mucho más explícita esta concepción, reproduciendo frases de Perón como por ejemplo “solamente la inmensa masa de trabajadores argentinos hoy, como en la época de nuestra independencia, puede salvar a la nación” (*Mundo Peronista* nº 13: 5). Pensar en la cultura histórica del peronismo es una tarea que escapa de mis manos en estos momentos, pero que como itinerario de investigación aparece como necesario para una comprensión más cabal del aporte museal a la cultura histórica argentina de la época.

Me gustaría cerrar este capítulo reflexionando brevemente sobre un punto que sugerí más arriba: el rol del museo como productor de conocimiento histórico. Puede que aquí sea

donde más se noten las diferencias entre los museos de la época oligárquica y del período nacional-popular. Al interior del complejo exposicional del siglo XIX, los museos históricos cumplen mucho más un rol de templo cívico y de panteón de los próceres nacionales que de lugar para la creación de conocimiento⁵⁰. En cambio, durante esta coyuntura la labor de la producción y difusión de conocimiento aparecen como vitales. Así, el MHN de Chile comenzará la edición de la *Revista del Museo*, la cual tendrá por objetivo la publicación de artículos de carácter disciplinar y “científico” (*Revista MHN-CH* 1939). Al igual que su homólogo en Argentina, el MHN chileno busca legitimarse y posicionarse dentro del campo de la producción de conocimiento, siendo un énfasis marcado el interés por los temas de arqueología y etnografía. Posiblemente, esto se deba al interés del director del museo hasta 1947, Aureliano Oyarzún. La vocación de Oyarzún por la producción primaria de conocimiento parece ser tal que envía un grupo de investigación a Temuco en 1942 para hacer un estudio de “Antropología constitucional de 116 araucanos actuales de Temuco y sus alrededores” (*Revista MHN-CH* 1942: 3). La *Revista del Museo* se posiciona dentro de la disciplina, tomando posturas teórico-metodológicas que orientan la investigación. Por ejemplo, en su comentario a la traducción que hace del artículo “El método histórico y cultural. Áreas culturales y su desarrollo en el Viejo Mundo y Sud-América”, Aureliano Oyarzún remarca enfáticamente:

Este método forma los fundamentos de la etnología actual, que ha conseguido dominar el extenso campo de la doctrina que desde años profesamos en el Museo Histórico Nacional de Chile, y que ya ha modificado la enseñanza de la pre-historia de nuestro país, encauzándola en la senda de la realidad objetiva, dejando a un lado las teorías de la escuela psicológica-positivista que hasta hoy la había dominado (*Revista MHN-CH* 1940: 138).

Vemos cómo el museo asume un rol dentro de la creación de conocimiento que va más allá del mero cuidado de objetos que pudieran ser de interés para un cuerpo de investigadores externo a la institución. Dentro del complejo exposicional, los museos históricos configuran tanto una narrativa oficial como un espacio para la profundización del conocimiento del pasado nacional. Tanto Chile como Argentina mantendrán los parámetros más tradicionales del relato histórico que se representa en los museos, siendo en todo caso digno de notar que mientras que en Chile las colecciones de etnografía y arqueología se integran al MHN, en Argentina parece haber una separación más marcada entre las colecciones (lo que queda evidenciado en la casi nula presencia de objetos precolombinos en las colecciones del MHN, si los comparamos con la cantidad de objetos de la sección argentina). En definitiva, se trata de un posicionamiento cuyo peso efectivo dentro de las actividades de la disciplina queda aún por determinar, pero lo cierto es que el esfuerzo y la intención por producir esa influencia están a la vista.

Si el complejo exposicional muestra esta heterogeneidad en el tipo de narrativas históricas que se representan en cada una de las muestras, algo bastante similar ocurre con el segundo elemento del que me interesa dar cuenta en esta investigación: las formas de representación del pueblo y lo popular. En el siguiente capítulo volveré sobre algunas de las exposiciones ya discutidas y traeré a colación otras, buscando relevar los modos en que los organizadores visualizan al pueblo al interior del complejo exposicional.

⁵⁰ Esto se matiza en los museos científicos, en los cuales la creación de conocimiento ocurre en paralelo al desarrollo de actividades de exhibición. Ver, para el caso chileno, Shell, Patience A. 2001. “Capturing Chile: Santiago’s *Museo Nacional* during the nineteenth Century”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, n° 1, pp. 45-65. Agradezco a Juan Aedo por esta referencia.

3. Exposiciones del pueblo/exposiciones para el pueblo

Habiendo ya sugerido algunas líneas interpretativas sobre los relatos históricos presentes en las muestras museales y extra-museales del período nacional-popular, exploraré a continuación el segundo de los ejes de esta investigación: las formas de escenificación e imaginación del pueblo, en tanto sujeto político por excelencia del período. Para ello, concentraré primero mi atención en las representaciones del pueblo y lo popular en las muestras de arte, para luego discutir el papel que le cupo al pueblo como justificación del desarrollo de una política exposicional particular. Terminaré el capítulo refiriéndome a algunos aspectos del americanismo presente en las muestras que he trabajado a lo largo de la investigación.

Representar al pueblo

Un museo es ante un lugar en donde se exhiben ciertos objetos. Al momento de exhibirlos, se los hace entrar en una relación tal, que en su conjunto conforman algo más que una mera colección. El museo, junto al complejo exposicional, funciona así como un espacio de representación que escenifica la historia, el arte, la ciencia y lo nacional. Pero representar nunca es una tarea sencilla o unívoca; por el contrario, la elaboración de representaciones trabaja dentro de la ambigüedad de la representación como tropo (*darstellen*) y la representación política (*vertreten*), como bien trabaja Gayatri Chakravorty Spivak⁵¹. Por ende, como sitio de imaginación y escenificación de lo nacional, el museo es uno de los muchos lugares abiertos a la disputa cultural por la asignación de significados y por la elaboración de representaciones. Sigo aquí a Carmen Hernández cuando señala que “además de la labor de lo escriturario, el campo visual de las estrategias expositivas configura representaciones sociales porque distribuye lugares de poder por medio de mecanismos de selección que visibilizan unos rasgos mientras ocultan otros” (2006: 264). De esta manera, es posible pensar que las exposiciones organizadas durante el período nacional-popular fungen como estrategia de re-distribución de estos lugares de poder mediante la ampliación y ‘democratización’ del imaginario nacional. Frente a un relato museal en donde lo popular queda totalmente fuera de escena, desechado como el residuo prescindible del mestizaje y testimonio de la inferioridad indígena, será posible constatar la elaboración de nuevas propuestas de representación de lo popular. Propuestas que invierten la valoración de lo popular y que, por ende, intentan desplazar al sujeto predominante de las exhibiciones museales: la élite oligárquica y los objetos asociados a su actividad cultural.

Considero que este desplazamiento debe ser observado con particular atención, puesto que encierra pliegues y ambigüedades que es mucho mejor productivizar que

⁵¹ Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista colombiana de antropología*, volumen 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

simplificar. Las mutaciones al interior del complejo exposicional no ocurren en función de un cambio autopoiético, sino que son impulsadas por grupos específicos que tienen intereses particulares en proponer una nueva representación de lo nacional que tenga como eje principal una cierta concepción de lo popular. En específico, se recurrirá a la organización de exposiciones de arte popular (o folklore, abordaré esta ambigüedad más adelante) como estrategia de dignificación de lo popular. Se utiliza aquí una propiedad del complejo exposicional: la dignificación del pueblo se realiza mediante la dignificación de sus objetos. El museo, como suerte de templo secular, se encarga de transferir una carga positiva a los objetos que dentro de él habitan⁵², administrando los patrones de valoración del campo de la alta cultura. Ello no significa que no existan tensiones al interior del espacio museal, sino más bien que, en el contexto del período nacional-popular, es posible sostener que el acceso al museo es una manera de dotar de significado a los objetos del pueblo (sea como fuere que se lo conciba). En ese sentido, no es menor que las exposiciones de arte popular organizadas por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual se hayan realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes, y que haya contado con el apoyo de instituciones estatales o vinculadas al Estado: la Empresa de Ferrocarriles del Estado, la Subsecretaría de comercio del Ministerio de Relaciones Exteriores, y la Universidad de Chile, entre otras.

Esta nueva representación del pueblo opera mediante el ingreso de los objetos populares al espacio de la alta cultura. Esto implica que las transformaciones de complejo exposicional en el período nacional-popular no pueden leerse como una deconstrucción radical de la distinción entre lo culto y lo popular, sino como una transformación de los objetos que legítimamente pueden ingresar al dominio de lo culto. La valoración artística de lo popular no implica, necesariamente, una reflexión sobre qué constituye el carácter de lo artístico; se asume sin mayores debates que lo exhibido es *arte* popular, y no *folklore*, *imagería* o *artesanía*. Este gesto, al parecer irreflexivo, de otorgar estatuto artístico a un conjunto de objetos es parte fundamental de la representación que se quiere instalar del pueblo. Ya no una horda de campesinos incultos, ni una masa desbordando los espacios de la ciudad en expansión, sino un sujeto colectivo capaz de producir *arte*. La aceptación de la división alta/baja cultura permite un espacio de maniobra para la inclusión de sujetos anteriormente invisibilizados, negados, o derechamente reprimidos en su capacidad para elaborar objetos que tuvieran un estatuto artístico. Más aún: el arte popular se entiende como la expresión del alma nacional. Existiría una continuidad entre lo popular y lo nacional en términos culturales que viene a ser representada por los objetos que se exhiben. Tomás Lago, uno de los miembros de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y organizador de varias muestras de arte popular a fines de los 30 y principios de los 40, presenta así uno el folleto de una exposición: “El arte popular existe sólo en aquellos países que disfrutaban de un estado cultural avanzado. No es cosa baladí el que la gente del pueblo, acepte, crea y prefiera unas formas u otras en sus utensilios usuales; es el alma colectiva que se expresa en las formas del ajuar doméstico” (*Arte popular*: 3).

Podemos ver acá la formulación ambigua del dominio de objetos que entraría a conformar el “arte popular”: “utensilios usuales”, el “ajuar doméstico”. Si hojeamos el folleto constataremos que la exposición se encuentra integrada por alfarería, choapinos, tejidos, talabartería, espuelas, estribos, cestería, además de “obras de ingenio” y “trabajo de la mujer”. En una lógica que podríamos pensar en inconsciente sintonía con la noción de

⁵² Hay que reconocer, sin embargo, que el museo también puede ser utilizado para mostrar aquello que se valora como despreciable. Un ejemplo bien trabajado es la exposición de arte expresionista organizada por los nazis, *Entartete Kunst* (arte degenerado) en 1937. Para una breve discusión de los aspectos museales de la muestra, ver Vergo, Peter. 1989B. “The reticent object”, en Peter Vergo (ed.), *The new museology*, London, Reaktion books, pp. 54-57.

ready-made, objetos de uso cotidiano entran al circuito artístico en función del poder performativo del complejo exposicional. Un cántaro de greda de Pomaire, por ejemplo, ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes, fue ubicado en un pedestal junto a otros cántaros, iluminado de manera cenital, posicionado en un sitio determinado del recorrido planificado para la visita. Si un día estuvo en una casa cumpliendo funciones domésticas, ahora “el museo lo ha transformado en un objeto de interés visual”⁵³. Es precisamente a esta operación a la que me refiero con el poder performativo del complejo exposicional (y del museo en específico al interior de dicho complejo): la capacidad de cambiar el estatuto cultural de un objeto mediante las operaciones y dispositivos que *producen* el interés visual. No quiero negar con esto que sea posible identificar recursos expresivos formales dentro de los objetos que son partícipes de este proceso, sino más bien destacar la complejidad de las operaciones que ocurren al interior de una exhibición. En especial, me parece interesante que se pretenda que lo nacional se identifique con la producción popular de utensilios que se encuentran fuera de los códigos de inscripción del campo artístico⁵⁴, puesto que esto implica al menos una tensión al interior de la institución museal al intentar utilizarla como plataforma para la elaboración de un nuevo relato sobre lo nacional.

En su abordaje del conjunto objetual que integra las muestras de arte popular, los organizadores recurren a términos como “expresar” y “reflejar” el “espíritu” o “alma” de lo popular – y, por ende, de lo nacional. Existe una vocación por leer en estos artefactos la intermediación de una esencia de lo popular, que viene a substituir la esencia propuesta por los relatos oligárquicos. Ahora bien, si el arte popular-nacional ‘expresa’ algo, ello ocurre mediante una ontologización de lo popular y del pueblo; el pueblo se transforma así en una categoría anclada en una temporalidad profunda, eterna, originaria; un sujeto único que se mantiene inalterado y cuya interioridad se manifiesta de manera inequívoca en el arte popular. Tomás Lago habla así de las “creaciones formales del espíritu popular”, sosteniendo que:

Chile debe, como ningún otro país, impulsar el *puro instinto* del *trabajador anónimo*. El hombre que gastó un esfuerzo ciego en concebir y confeccionar un objeto de uso o de adorno, lo hizo obedeciendo sólo al *llamado de su sangre*. Al comprenderlo debemos señalar su valor y ponerlo en evidencia, porque ello crea el rasgo particular que nos define como *nación* (*Arte popular*: 4. Las cursivas son mías).

Me interesa llamar la atención sobre los términos elegidos por Lago. Sus afirmaciones tienen un carácter no sólo programático, sino también diagnóstico sobre los productores de arte popular, sus modalidades de creación y la relación entre lo popular y lo nacional. Es posible advertir un tono romántico en su calificación del arte popular, puesto que se habla de “espíritu popular”, lo que nos remite al vocablo preferido de los románticos alemanes, que para estos efectos viene a significar lo mismo: *Volksgeist*. Al otro lado del Atlántico y casi 150 años después, los organizadores de muestras de arte popular están operando una retransmisión a distancia de las formas de relación de la alta cultura con lo popular. Pero todo aquel que haya visto una retransmisión sabe que siempre se filtran ecos locales, siempre hay interferencias y ruidos de fondo, siempre hay distorsiones y mutaciones en el contenido efectivo que se manifiesta en la retransmisión. Nunca es propiamente lo mismo que el original, y en este caso no se trata de la aristocracia alemana buscando legitimar la unificación política de lo que se entiende como una unidad cultural. Por el contrario, se trata

⁵³ Alpers, Svetlana. 1991. “The Museum as a Way of Seeing” en Ivan Karp & Steven D Lavine, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, p. 25.

⁵⁴ O como diría Michael Baxandall, el *troc*, entendido como las formas de relación entre productores y consumidores de arte. Ver Baxandall, Michael. 1989. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, pp. 63-66.

de intelectuales chilenos y latinoamericanos que apuestan por representar al pueblo en su dimensión de creador de los rasgos que definen lo nacional.

Sugiero que debemos calibrar esta representación del pueblo contra la idea del artista individual que produce arte a partir de su genio personal. Se nos habla de un “trabajador anónimo” que crea arte de manera espontánea (“respondiendo al llamado de su sangre”), desplazando tácitamente la figura excepcional del pintor en su taller y de las reliquias patrias que deben ser veneradas por la ciudadanía. Por el contrario, la categoría indiferenciada de “pueblo”, visibilizada en el “trabajador anónimo”, es el sujeto de la creación del arte popular como suerte de emanación corporal de lo nacional. Insisto en el contraste que esto representa frente a la coyuntura exposicional previa, en donde “se prefiguraba la organización social, privilegiando el rol de contingente masculino asociado a la historia heroica” (Hernández 2006: 269). Esto es, la nación entendida como la oligarquía volcada sobre sí misma se ve desafiada por la nación como el conjunto del ‘meta-sujeto’ pueblo. Si el complejo exposicional fue utilizado por la élite oligárquica para representarse a sí misma y consolidar su posición hegemónica en el plano interno, durante el período nacional-popular podemos observar cómo ese espacio empieza a poblarse de otras representaciones.

Tales representaciones ocurren, como ya señalé, merced a una esencialización del pueblo, en donde éste es el protagonista de la cultura (y la historia) nacional. Y la exposición cumple un rol clave en la escenificación de dicha propuesta representacional. Retomo aquí una cita de Juvenal Hernández que comenté más arriba: “Debemos mirar nuestras propias cosas, nuestros usos, nuestras costumbres – que en el pueblo se conservan puros a través del tiempo y muestran su secreto en las formas sensibles” (EAPA: 7). La heterogeneidad y multiplicidad de lo cultural (“nuestras propias cosas, nuestros usos, nuestras costumbres”) se condensan en la unidad indiferenciada, pura y estable de *el* pueblo. De ahí que se eluda una de las tecnologías características del espacio museal: la etiqueta que identifica al autor del artefacto exhibido. Todos los objetos concurren en tanto producidos por la entidad anónima del pueblo, tanto en la *Exposición de Arte Popular Americano* como en la *II Exposición de Arte Popular*. En ambos casos, la extensión numérica de las colecciones hace que los objetos se visibilicen mejor en masa, como la suma de repeticiones miniturizadas. Los pequeños formatos predominan en las exposiciones de arte popular, pero la estrategia de los organizadores es su gesto de agregación de los artefactos. Se abandona la reliquia vinculada al héroe y el cuadro asociado al pintor y se prefiere la iteración de las pequeñas creaciones del pueblo: cántaros, platos, figuras de greda, retablos, muebles, instrumentos musicales, esterillas, tejidos, flores de papel, cerámicas. Si el museo opera de manera metonímica (representa el todo por la parte), la manera en que se está representando al pueblo verifica una transformación no sólo cuantitativa, sino fundamentalmente cualitativa. Esto ocurre incluso al nivel de los elementos que componen los artefactos exhibidos, puesto que si dentro de la lógica oligárquica sólo pueden ingresar al museo las obras fabricadas a partir de materiales nobles (mármol, óleo, acuarela, oro, bronce, por ejemplo), en este caso veremos el arribo de materiales absolutamente cotidianos:

Porque el pueblo también hace cosas con nada, con vidrios recortados, con yeso, con barro, con tapas de botella, con conchas marinas, con tallos vegetales que abundan, pero todo lo que sale de sus manos y lo acompaña en su vida doméstica adquiere en seguida su sello, cierto sentido humano inconfundible, íntimamente ligado a la nacionalidad (EAPA: 82).

Los elementos no poseen ningún valor económico, y se encuentran totalmente fuera del circuito de la producción de las bellas artes. Y sin embargo, son estos los materiales que se dice que componen el arte que se identifica con el espíritu nacional. La identificación de

pueblo con nación es total, al punto que la vida cotidiana misma del pueblo se visibiliza como la que produce la nacionalidad. Es posible constatar cómo, incluso al nivel de los materiales, las exposiciones de arte popular representan al pueblo como el portador de lo nacional. En su dignificación de lo popular, las exposiciones del período manifiestan un enamoramiento que bien podría describirse como ingenuo, pero que en ningún caso está exento de una dimensión tensionante de la hegemonía cultural de las élites sobre los espacios de la alta cultura.

Ahora bien, esta lectura que identifica lo popular con lo nacional no es propia del espacio chileno. En el contexto de la *Exposición de arte popular americano*, casi la totalidad de los curadores de las muestras señalan esta continuidad. Para el boliviano Enrique Sánchez Narváez, “la creación artística popular ha llegado a adquirir en Bolivia, como en otros países de nuestro continente, una importancia notoria: en primer término, porque refleja el espíritu y cultura del pueblo...” (EAPA: 19). Para el curador mexicano, por su parte, “este trabajo de noble artesanía lo realizan los mexicanos a toda hora y en todas partes, gozosamente, naturalmente como una parte esencial del ritmo que dirige la vida nacional” (EAPA: 149). La misma Amanda Labarca habla del “fondo milenario de nuestras razas” y sostiene que “en la arquitectura simple e ingenua de estos artistas populares, América se revela con una riqueza de variedad y sentido estético que maravillan” (EAPA: 10). En ese sentido, pueblo no es sólo igual a nación, sino que en el caso específico de la *Exposición de Arte Popular Americano*, pueblo es igual a pueblo americano/raza americana. Dicha representación unitaria es resumida por Sánchez Narváez de la siguiente forma: “Visitar todas las regiones de la Nación [boliviana] y estudiar las distintas manifestaciones del arte popular con detenimiento es estudiar en síntesis el arte popular americano” (EAPA: 47). Aquí el valor metonímico adquiere un alcance geográfico amplio, abarcando todo el continente. La vocación de unidad puede identificarse en la manera en que los curadores sitúan históricamente los objetos del pueblo, dado que, de una manera u otra, son el resultado del proceso de conquista y colonización española y el posterior mestizaje.

Como señalé en el capítulo anterior, no es menor que se nos ofrezca un relato sobre la historia común de los pueblos americanos, por lo que tampoco es menor que se nos ofrezca una representación del pueblo americano que enfatiza la unidad por sobre la diferencia. El trasfondo de la colonización aparece como un tema a discutir en la presentación del arte popular, dando un espacio a diversos discursos que bien podríamos situar dentro del indigenismo. Por ejemplo:

España [...] no pudo absorber el espíritu artístico tradicional del indígena, que era mucho más vigoroso que el del conquistador. [...] En cada aborigen y en cada mestizo hay un artista que rinde fervoroso culto a la tradición, y un inteligente transformador de los elementos que la civilización pone a su alcance (EAPA: 22 y 23-24).

Ya no se niega ni se excluye lo indígena, transformando la anterior inferiorización en una valoración hiper-positiva, que no sitúa a los indígenas en un plano de igualdad con los españoles, sino que los representa como superiores en el plano artístico. Cabe mencionar, sin embargo, que esta representación no es construida por los mismos indígenas, sino por aquellos intelectuales que logran acceder a espacios que les permiten articular una representación capaz de disputar la predominancia en el orden simbólico de aquellas que elaboraron los intelectuales de la élite. Así, a decir de Ángel Rama, se trata de un grupo que “extiende la reclamación que formula a todos los demás sectores sociales oprimidos y se hace intérprete de sus reclamaciones que entiende como propias, engrosando así el caudal de sus fuerzas con aportes multitudinarios”⁵⁵.

⁵⁵ Rama, Ángel. 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, p. 142.

En síntesis, lo que he querido mostrar es cómo las exposiciones proveen de una instancia para la formulación de una nueva representación de lo popular, caracterizada por la identificación del pueblo con la nación. La rearticulación de la relación entre lo nacional y lo popular significará un intento (a mi juicio exitoso) por desplazar a la élite como el sujeto que se identificaba con la nación, instalando en su lugar a un pueblo que ha sido encasillado dentro de sus producciones anónimas, siendo el portador eterno, inmemorial y vernáculo del “espíritu nacional”. Sin embargo, esto no viene sin sus costos. Lo popular comparece como una esencia trascendente, privado de estatuto autoral en sus creaciones, mayoritariamente confinado a los espacios rurales. La dignificación de arte popular y su ingreso a los espacios hegemónicos de la alta cultura ocurre en un momento en que la cuestión del empoderamiento político de las masas urbanas presiona de manera cada vez más fuerte los límites de la institucionalidad política. Resulta decidir que en las representaciones del pueblo que se escenifican en el complejo exposicional nacional-popular no aparezcan las masas trabajadoras, más aún cuando (como sostiene María Pía López para el caso argentino) “no es sólo la incorporación electoral o sindical de la población obrera lo que se puso en juego allá por el '45, sino, y fundamentalmente, su aparición pública, su visibilidad como nueva encarnación de la siempre amenazante figura de la multitud”⁵⁶. Se representa al pueblo, pero no a todos aquellos que podrían adscribir a dicha denominación identitaria. El significante aparece entonces como mucho menos determinado de lo que podría pensarse en un principio, siendo lo popular un sitio de disputa de representaciones que se articulan en el espacio de la exposición, pero que no aparecen totalmente determinadas por ella.

“Cultura que no es popular, no es cultura”. El pueblo como fin

Hasta ahora he hablado de experiencias que representan al pueblo y lo popular en el espacio chileno. Si lo he hecho así, es porque el espacio argentino no pareciera manifestar una actividad exposicional con una vocación tan marcada por la representación de lo popular. Ello podría parecer una paradoja, en circunstancias que el desarrollo político del populismo (y no solamente una política nacional-popular) fue mucho más intenso en Argentina que en Chile. La disputa por la definición del contenido del significante “pueblo” implicó un esfuerzo para el peronismo, precisamente porque el pueblo debía ser producido a la vez que representado. Paradojalmente, esta vocación por la promoción política del pueblo no se tradujo en su hegemonía al interior del complejo exposicional en términos de *qué* se muestra. A diferencia de Chile, no hay exposiciones de arte popular que pueblen los espacios oficiales. No hay ingreso de la artesanía o del folklore a la institución museal, al menos no a la institución oficial. Posiblemente esto se deba a la articulación de una suerte de oposición transversal del campo intelectual contra el peronismo (cf. Fiorucci 2007), una relación conflictiva del peronismo con la alta cultura, y la preferencia explícita del justicialismo por los canales de la cultura de masas a la hora de producir propaganda⁵⁷. De cualquier modo, lo cierto es que si bien la escenificación del pueblo como productor de arte

⁵⁶ López, María Pía. 2000. “Están de fiesta los muchachos (1945-1955)”, *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Año II, Nº 2, p. 79.

⁵⁷ Ver Gené, Marcela. 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores durante el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, especialmente pp. 11-19.

no es la principal preocupación de quienes participan del complejo exposicional durante el peronismo, la representación de lo nacional se convierte en un tema de primer orden.

Si no se representa al pueblo, ¿cuál es su lugar dentro del complejo exposicional argentino? A modo de propuesta, sugiero que el pueblo ocupa aquí el rol del espectador y del público, siendo el sujeto *para quien* se montan las muestras en espacios museales y no-museales. El pueblo se transforma en la justificación de la exhibición, no sólo porque se entienda que es el pueblo quien la visita, sino que es el pueblo mismo el fundamento político del desarrollo de una política exposicional determinada. Tácitamente, el pueblo ocupa el lugar de quien ve; es el “espectador implícito”⁵⁸ en el guión museográfico. Ello implica conferirle un poder escópico, puesto que es en función de *su* mirada que se organiza la muestra. De manera similar al poder político que se le otorga al pueblo, el poder escópico es un poder subordinado a ciertas modalidades ya prescritas por el complejo exposicional. En ese sentido, al igual que en Chile, el espacio argentino admite modificaciones al interior de la lógica del complejo exposicional (en tanto espacio de la alta cultura), pero no se concibe la idea de re-estructurar los principios que rigen las dinámicas mismas del complejo exposicional. Esta operación, que transforma al pueblo en el centro del ver, tiene relación con la identificación de pueblo con nación, y de la necesidad de hacer circular la *cultura nacional* por los circuitos del pueblo.

El empoderamiento visual es una manera de incorporar al pueblo dentro del orden cultural nacional, buscando que internalice los códigos que presupone el complejo exposicional: la *galleria progressiva*, el ordenamiento secuencial, la descontextualización de objetos y su transformación en ‘arte’, entre otras operaciones. Más específicamente, la política peronista de transformar al pueblo en el protagonista implícito de la exposición (aun cuando no sea el pueblo quien es exhibido) implica un empoderamiento visual que produce la aceptación de los códigos, símbolos, valores y objetos que la institucionalidad cultural del peronismo consideran como nacionales. Análogamente, el empoderamiento político de la masa identificada como “pueblo” requirió de la internalización de los códigos políticos peronistas. Ambas vías de empoderamiento fueron fundamentalmente heterónomas, pero supusieron, al mismo tiempo, la suplantación del anterior bloque hegemónico. Reconozco que no estoy en posición de determinar cuál fue la respuesta efectiva de los asistentes a las exposiciones organizadas en Argentina durante el primer peronismo en lo que respecta a la oferta que se les hizo. Más bien, me interesa aquí desmontar las estrategias a las cuáles se recurre para proponer una muestra museal que sitúa al pueblo en relación con una cultura nacional que previamente lo excluía, o (en el mejor de los casos) le restaba relevancia. El resultado de este proceso se encuentra necesariamente en el espacio difuso de las transacciones entre grupos subordinados y grupos dominantes.

Para clarificar, un ejemplo. En 1952 se organizó en Buenos Aires la *Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo* en el MNBA de Argentina. Los objetivos de la exhibición se nos presentan de la siguiente forma:

Esta muestra es, por lo tanto, un balance de cincuenta años de obra plástica argentina realizada y una revista de valores, de los valores artísticos que responderán desde el ser íntimo y desde los modos expresivos propios de nuestro pueblo a la futura vida nacional y a la participación y la marcha de esta vida común en lo internacional. Es para lo que ha sido organizada y se exhibe (*Pintura argentina*: 9).

⁵⁸ La noción de “espectador implícito” es una especie de variación del concepto de “lector implícito” desarrollada por la Estética de la recepción, cruzado con el concepto de espectador [*spectator*], distinto de *viewer*, desarrollado en el campo de la cultura visual. Para el primero, ver Jauß, Hans Robert. 1987. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en J A Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, pp. 59-85. Para el segundo, ver Sturken & Cartwright (2005: 72-73)

Hay aquí varios puntos interesantes. En primer lugar, que se subentiende como obvia la consolidación de un arte nacional, cosa que no estaba en lo absoluto clara en la coyuntura histórica inmediatamente anterior, como muestran los trabajos de Dosio (2006) y Fernández Bravo (2006). Los debates sobre el cosmopolitismo se presentan al público como ya clausurados, al punto que no son siquiera mencionados. En una segunda instancia, es posible notar cómo el texto intenta remarcar la particularización de los objetos que se exhiben. No se trata de cualquier artefacto, sino de la “obra plástica argentina”; no se trata de objetos cualesquiera, con propiedades visuales indeterminadas, sino que responden e interpelan al pueblo “desde el ser íntimo y desde los modos expresivos propios de nuestro pueblo”⁵⁹. La muestra aparece como retrospectiva (la revisión del arte argentino del siglo XX) y como prospectiva (pensando en la vida común que viene), escenificando la temporalidad doble del desenvolvimiento social e histórico del pueblo y de la nación. El pueblo se ve reflejado en el arte nacional, siendo su justificación tácita, el sujeto ausente que le otorga su razón de ser, que logra encarnarse en la obra particular del artista. El arte resulta ser

Una síntesis única e insustituible, de carácter biológico-cultural, de lo que son y de lo que quieren la comunidad y la época del artista. Por eso es por lo que los pueblos perduran en su arte a través de la historia y es por eso por lo que las naciones encomiendan a su arte el mensaje a las demás naciones de lo que aquéllas son en esencia y en apariencia (*Pintura argentina*: 9)

El léxico esencialista aparece aquí de manera explícita como el motivo fundante del arte nacional. La entidad colectiva del pueblo mandata (de una manera sin especificar) al artista para que éste cree el arte que corresponda al mensaje *nacional* que el pueblo expresa a lo largo de la historia. Una vez más, pueblo y nación se convierten en términos intercambiables, en el entendido que es lo popular aquello que funge como base transhistórica de lo nacional. En un contraste con el espacio chileno, no es posible constatar a primera vista una dignificación de los objetos creados por el pueblo, sino que se sitúa al pueblo como fuente del arte nacional, lo que resulta una operación mucho más ambigua (pero no por ello menos interesante).

Dentro de la coyuntura del primer peronismo, la actividad que anima al complejo exposicional (muestras transitorias, museos, exhibiciones temáticas) se entiende como deudora del pueblo. Los organizadores de la muestra de pintura argentina del siglo XX constatarán la consolidación internacional del arte argentino, pero diagnosticarán igualmente que “faltaba, empero, que nos ocupásemos de él, reuniéndolo por el orden que le es particular para hacerlo tomar y mantener más estrecho contacto con el pueblo, ya que éste, por otra parte, es su fuente natural” (*Pintura argentina*: 10). Todo esfuerzo se encuentra justificado por el intento de acercar objetos artísticos al pueblo, en el entendido que éste es la fuente provisoria de sentido de la política (cultural y no cultural). Asimismo, el pueblo es el lugar de origen del arte nacional, “su fuente natural”.

Este conjunto de afirmaciones puede parecer excesivamente general, pero sugiero que se insertan dentro de concepciones, narrativas y discursos más amplios sobre la cultura, el arte, la historia y lo popular, que en el caso del peronismo apuntan a identificar pueblo con nación, elevándolo dentro de la escala de valores que conforma el campo de lo políticamente disputable. Por ende, el rol del pueblo como fuente provisoria de sentido no se verifica únicamente en la cultura, sino que aparece en otras áreas de la acción del Estado. La abstracción de la categoría “pueblo argentino” sirve para unificar a las masas en torno

⁵⁹ Nótese la repetición aquí de la figura de la interioridad nacional portada por el pueblo, la cual se “expresa” a través de diversos soportes y en distintos medios.

a un referente con alcance nacional, a la vez que encubre (en este caso específico) el alcance limitado de las actividades exposicionales. Lo cierto es que no todos los argentinos pudieron acceder a muestras como la organizada en el MNBA, pero la igualación de pueblo con nación permite suturar esa tensión. Los organizadores sitúan a un público diverso como los posibles receptores de la exposición, pero desarrollan una progresión en donde pareciera que el pueblo es la categoría más abarcadora, capaz ella sola de subsumir a las otras en su amplia generalidad: “el historiador del arte, el crítico, el profesor, el estudiante, el estudioso, el contemplador en general, *el pueblo argentino*, [...] jamás han tenido ante sus ojos una expresión artística así, formada del espíritu singular que les es común” (*Pintura argentina*: 11. Las cursivas son mías).

La preeminencia de lo popular como fuente de sentido de la actividad exposicional puede llegar a intuirse en aspectos que van más allá de la organización narrativa y de las justificaciones de la muestra. En su organización del espacio y en la distribución de las obras a exhibir, los encargados de la *Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo* intentan reflejar su interpretación de la historia artística nacional en torno a dos corrientes: el arte modernista (que comenzaría con el impresionismo y llegaría al arte abstracto) y el neo-realista. En el entendido que el neorrealismo “vive y expresa la historia cultural argentina de distinto modo” (*Pintura argentina*: 10), se le asigna un espacio diferenciado que “por vecindad de concepto general pero también debido a razones de espacio, se halla en las grandes salas de la planta alta” (*Pintura argentina*: 11). Me parece que la formulación ambigua de la organización de la planta museal deja entrever las preferencias estéticas del peronismo. El relato de la exposición produce un contrapunto que pareciera querer expresar una dicotomía entre una visualidad cosmopolita/abstracta y otra nacional/concreta. La elección del peronismo se verificaría no tanto en el guión museográfico, sino en la distribución de los cuadros en el espacio. El vestíbulo del MNBA tiene un retrato de Perón y de Evita, además de dos esculturas de bronce y tres pinturas argentinas del siglo XIX (un retrato y dos pinturas costumbristas)⁶⁰. Los cuadros ‘modernistas’ quedan en la planta baja y el ‘neorrealismo’ en la planta alta. El recorrido queda organizado de manera tal que las figuras líderes de la nación se encuentran al centro, acompañadas por los símbolos de la alta cultura oligárquica, pero presidiendo sobre ellos y apropiándose de su capacidad para representar el espacio rural y bucólico del interior. Luego de este primer apronte, la pintura abstracta queda a ras de piso, agrupada por debajo del arte figurativo. Si entendemos que las ordenaciones nunca son ingenuas, me parece que es posible intuir la valoración peronista del arte figurativo en esta distribución de realismo por sobre las estéticas vanguardistas. Creo que en ello está actuando un deseo de identificación con el “gusto popular”; la idea de que aquello que mejor expresa el alma nacional es aquello que el pueblo puede entender. La propuesta del recorrido puede interpretarse así como una narrativa que privilegia lo nacional/figurativo por sobre lo cosmopolita/abstracto mediante la colocación de lo primero en un nivel físicamente superior. Esto no quiere decir, en cualquier caso, que la utilización de un repertorio pictórico y expresivo no-figurativo fuese (o debiese ser) leído *a priori* como una forma de arte anti-nacional. Por el contrario, las pulsiones y proyectos modernistas que buscaron elaborar un lenguaje visual y desarrollar una dinámica representacional propiamente latinoamericana y universalista deben ser tenidas en cuenta, aun cuando un tratamiento de la cuestión queda fuera de los alcances de este trabajo

La presencia del pueblo como fin último y como fuente de sentido de la política exposicional no es privativa de las muestras de arte, ni se manifiesta únicamente en

⁶⁰ Las obras en cuestión son las esculturas “La República” de Francisco Cafferata y “Retrato” de Lucio Correa Morales, y las pinturas “Un alto en el campo” y “El Rodeo” de Prilidiano Pueyrredón, y “Retrato de la señorita Macedonia Escardó” de Carlos Morel.

los aspectos que acabo de referenciar. Propongo leer aquí las actividades del complejo exposicional dentro del marco de un conjunto más amplio de proyectos culturales que apuntan a la democratización de la cultura, sus recursos y sus productos, como trabaja Flavia Fiorucci (2006 y 2007). La articulación de una institucionalidad cultural, materializada en la creación de la Subsecretaría de Cultura, da cuenta de un esfuerzo más sistemático que el chileno a la hora de desarrollar políticas culturales en relación con el pueblo. Para el peronismo, se trataba de llegar a las masas (de Buenos Aires y del interior) acercándoles los objetos que se consideraban parte de la alta cultura. Como consigna el catálogo de una exposición de pintura chilena realizada en 1953: “es por el camino del enaltecimiento espiritual de los pueblos que se afirma la grandeza de las naciones” (*Pintura chilena*: 11). Tras los esfuerzos culturales del peronismo encontramos un ideal iluminista, que entiende al pueblo como sujeto que debe ser educado e ilustrado, pero que no deja de considerar esta labor como parte de los imperativos políticos de la “Nueva Argentina Justicialista”. La organización de muestras de arte y otros objetos de interés visual quedará articulada así con otras medidas, como las funciones de teatro para grupos gremiales, conciertos sinfónicos, teatro infantil, ballet y coreografía en parques públicos, salones de arte en espacios sindicales, facilitación de espacios gratuitos para artistas, premios literarios, bibliotecas populares, creación de escuelas, entre otras (*Pintura chilena*: 11-12).

El correlato más específico de este clima democratizador de la cultura puede constatar en los esfuerzos de la Subsecretaría de Cultura para hacer más accesible el complejo exposicional. Los proyectos de remodelación de edificios, la implementación de visitas guiadas y el desarrollo de guías y folletos hablan de un interés por llegar al público que se encontraba más difusamente formulada en el período anterior. Museos como la Casa del Acuerdo, el Museo Mitre o el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires (cf. *Museo Etnográfico*: 40-41) publicarán distintos tipos de impresos para que su público objetivo maniobre de manera más cómoda sus propuestas museográficas. Esto no significa, en ningún caso, que se ponga al pueblo (como espectador y visitante ideal de las muestras) en un plano de igualdad respecto de los organizadores de las distintas exhibiciones. Más bien, son los síntomas de una política cultural más general que confía en el poder transformador de la cultura para alimentar el proyecto político peronista.

En ese sentido, y para cerrar esta sección, cabe destacar la manera en la cual el pueblo es interpelado. El complejo exposicional produce y reproduce una relación paternalista y personalista del pueblo con Perón. Tanto él como Evita aparecen como los grandes benefactores del pueblo, aquellos que han permitido que las iniciativas tomen forma. Si el pueblo, en el complejo exposicional argentino, tiene una presencia fantasmática, como el fundamento político de las muestras, Perón será una presencia constante, como la autoridad que supervigila la democratización cultural justicialista. El pueblo no es representado directamente, sino que aparece como el “centro ausente”, el espectador frente a quien se disponen los objetos de la cultura nacional, resultado del espíritu trascendental del mismo pueblo. El empoderamiento escópico que mencionaba más atrás ocurre en la ausencia de representaciones directas del pueblo, y siempre bajo el significante de Perón (y, en menor medida, de Evita, la “Jefa Espiritual de la Nación”).

Pueblo americano

Quisiera concluir este capítulo con una discusión breve del abordaje que recibe la cuestión de la unidad americana en las muestras de arte e historia en Chile y Argentina durante el período nacional-popular. De alguna manera, ya he tocado estos temas en otras secciones del trabajo, por lo que intentaré sistematizarlos, al tiempo que abordaré cuestiones adicionales.

En primer lugar, considero necesario destacar cómo el complejo exposicional es capaz de albergar distintos tipos de discursos. No obstante el decidido énfasis en las especificidades chilenas y argentinas durante el período nacional-popular, ello no invalida ni contradice la presencia de un discurso fuertemente americanista. Podría hablarse así de una suerte de clima de solidaridad continental que permea las muestras, lo que se verifica en el léxico utilizado. Las figuras del mestizaje, del indigenismo, de las razas americanas, o sencillamente la palabra “América” sirven para ir produciendo un sentido de unidad. La solidaridad continental encontrará expresión también a nivel binacional, mostrándose como uno de los motivos que justifica la realización de la *Exposición de pintura y escultura chilena contemporáneas*: “El sentimiento fraternal Chileno-Argentino, enraizado en la tradición e historia de ambos países, se expresa de forma viva y concreta” destacando cómo los presidentes (Ibáñez y Perón) construyen “sobre un pasado común, un común destino de grandeza y paz” (*Pintura chilena*: 11).

Destacar la unidad por sobre la particularidad tiene aquí una carga política importante, más todavía en el clima posterior a la II Guerra Mundial y con la creciente hegemonía de Estados Unidos en el continente. En ese sentido, la promoción de la idea de “pueblo americano” operará como parte de otros discursos críticos del imperialismo cultural y económico estadounidense en América Latina. Quienes trabajan al interior del complejo exposicional contribuirán a esta labor crítica produciendo visualmente dicha unidad, agrupando objetos (como en la *Exposición de Arte Popular Americano*) o fomentando la circulación de exposiciones a través del continente. Amanda Labarca, por ejemplo, dice: “En la arquitectura simple e ingenua de estos artistas populares, América se revela con una riqueza de variedad y un sentido estético que maravillan” (EAPA: 10). La exposición tiene así el poder performativo de crear una realidad recurriendo a dispositivos visuales. Dicha realidad es ante todo un sentimiento de comunidad, de aquello compartido, que se visualiza en la capacidad emotiva de la simplicidad del arte popular. “América”, como meta-sujeto, se manifiesta en el espacio de la exposición encarnada en objetos dispersos, lo que no hace sino revelar la necesidad de operaciones de ordenamiento e inclusión dentro de una trama narrativa que apelan al carácter mestizo de los pueblos americanos.

Cabe sumar a lo anterior un aspecto que no debiera soslayarse. En el caso argentino, al menos, existe una política de parte del régimen que apunta al desarrollo del latinoamericanismo (y del hispanismo) dentro de las actividades culturales (ver *Proyecto*). Las directrices oficiales no deben interpretarse como aquello que operaba en cada una de las iniciativas impulsadas por la Subsecretaría de Cultura, sino como una declaración de intenciones que fija un horizonte de lo políticamente deseable. En ese sentido, es decidir que dicha política se explicita, por cuanto permite pensar en las posibilidades de desarrollo de un cierto anti-imperialismo peronista. Sin embargo, no debiésemos esperar una consistencia total de estas políticas, puesto que son la condensación de una doctrina oficial que se hace sobre la marcha en base a las propuestas de Perón y sus colaboradores.

Una forma adicional en la cual se manifiesta el problema de ‘lo americano’ en las exposiciones chilenas y argentinas durante el período nacional-popular se relaciona con la presencia de artefactos indígenas. El fuerte énfasis en lo mestizo requiere de un reconocimiento de la presencia de sociedades indígenas al momento de la conquista

y posterior colonización hispánica. Ahora bien, la incorporación de objetos indígenas al complejo exposicional permitirá establecer vínculos con otros espacios americanos, a la vez que aportará a la consolidación de ciertas narrativas sobre la historia nacional. Si bien no se propone una lectura de los pueblos indígenas como los elementos constitutivos de 'lo americano', su presencia en museos permite establecer puntos de contacto. Por ejemplo, en el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires se trabajan "en primer lugar las antigüedades de América y especialmente las sudamericanas, con particular desarrollo de los temas argentinos" (*Museo Etnográfico: 4-7*), considerando de manera aparte las colecciones de etnografía americana. Si bien la existencia de lo americano existirá en función del abordaje de cuestiones nacionales, me parece que no debiésemos desechar por completo el giro que esto representa respecto del nacionalismo oligárquico del siglo XIX, que vio la confrontación armada de los países del continente en función de disputas territoriales. Como muestra el plano del Museo Etnográfico, el peso relativo de la etnografía americana dentro de la exhibición permanente no puede despreciarse. Por el contrario, me parece que revela un americanismo que, si bien no tiene necesariamente una carga de militancia anti-imperialista, sí representa una postura favorable a la unidad continental.

Este énfasis en la unidad del pueblo americano, como señalé más arriba respecto de las representaciones de lo popular, tiene la desventaja de conllevar una esencialización de lo que se entiende por 'lo americano'. La articulación de un discurso en torno a los elementos que unifican a los distintos pueblos implica también un borramiento de las diferencias y las especificidades de las trayectorias históricas de cada sociedad americana. Sin embargo, me parece que esta esencialización y esta vocación por la unidad americana son las condiciones de posibilidad para la emergencia de un anti-imperialismo más combativo. Con esto no quiero decir que el americanismo del período nacional-popular es una etapa dentro de la secuencia necesaria de progreso en el descubrimiento de una 'conciencia americana'. Considero tal teleología como un error interpretativo, que sólo busca en el pasado aquellos elementos que puedan confirmar una lectura apriorística de la historia como el mero devenir hacia una dirección prefijada. En este caso, mi postura es que no hubiera sido posible la aparición de un americanismo más radical sin el sustento del americanismo que es posible detectar en el complejo exposicional nacional-popular⁶¹. Asimismo, hay que notar cómo los discursos americanistas deben siempre lidiar con la cuestión de las particularidades nacionales, aun cuando sea para subsumirlas dentro de un meta-relato del devenir común americano.

⁶¹ Además está decir que no sostengo que sea sólo el complejo exposicional el que funciona como condición de posibilidad, sino un entramado cultural y político mucho más amplio.

Último salón: conclusiones

El recorrido que he hecho es intencionalmente parcial, no (sólo) porque haya decidido abordar el problema desde una perspectiva y no de otra, ni porque haya elegido un corpus determinado y no otro, sino porque no he agotado (ni estoy en condiciones de agotar) todo lo relacionado a los museos y las exposiciones en Chile y Argentina durante el período nacional-popular. El final del recorrido es parte de la inevitablemente arbitraria clausura de la significación, pero contiene al mismo tiempo la paradoja de que nunca es posible cerrar del todo un texto. Intentaré recapitular algunas de las principales propuestas de este trabajo, junto con señalar los puntos que requieren aún de un tratamiento más acabado.

Mi propósito a lo largo de esta investigación ha sido mostrar cómo el denominado “complejo exposicional” actúa como sitio para la creación de nuevas narrativas históricas y de nuevas representaciones sobre el pueblo durante un período específico de la historia latinoamericana. Dicho período está caracterizado por la crisis profunda de la hegemonía de la oligarquía del siglo XIX, y la consiguiente incorporación de las masas urbanas a la vida política nacional. El complejo exposicional no es ajeno a estas transformaciones, y como parte de la cultura histórica de las sociedades en cuestión es un espacio para la disputa de la hegemonía cultural de la élite anteriormente dominante. En ese sentido, más que un conflicto abierto con los grupos oligárquicos al nivel de las narrativas que se despliegan en el complejo exposicional, lo que he podido detectar es el desplazamiento de dichas narrativas mediante la aparición de pulsiones e iniciativas exposicionales contrahegemónicas en espacios oficiales.

Las actividades desarrolladas al interior del complejo exposicional nacional-popular vienen a ser parte de un proceso más amplio de disputa por el sentido, y como tales son impulsadas por grupos vinculados al Estado o a instituciones oficiales. Así, la Subsecretaría de Cultura en Argentina y la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual (relacionada con la Universidad de Chile) serán las impulsoras o gestoras de iniciativas que apuntarán a la democratización de la cultura. Veo en ello un correlato (aunque no un reflejo total y equivalente) del proceso de democratización que experimentan las sociedades chilena y argentina bajo los gobiernos del Frente Popular y de Juan Domingo Perón respectivamente. La ampliación de la comunidad política, entendida como la reformulación de la categoría de nación, se relaciona así con la ampliación del horizonte representacional del museo y el predominio de narrativas que desplazan a las oligarquías como los únicos sujetos de la historia nacional. El complejo exposicional construye cultura histórica precisamente de esta forma: planteando otras coordenadas para entender el pasado nacional.

Pero que existan cambios y rupturas no quiere decir que nada de la cultura histórica previa sobreviva en el período nacional-popular. Los espacios museales oficiales dedicados a la historia manifiestan discontinuidades muy acotadas y mantienen los códigos y tecnologías de exposición predominantes a fines del siglo XIX y principios del XX. Dentro del panorama general del complejo exposicional, parecieran ser las muestras transitorias aquellas que permiten articular nuevas narrativas sobre lo nacional y sobre lo popular de manera más flexible. Es el caso de la *Exposición de Arte Popular Americano* en Chile y de exposiciones retrospectivas de pintura nacional en Argentina. En cualquier caso, el repertorio de tecnologías de exhibición y las maneras de organizar el recorrido se

mantienen dentro de los parámetros tradicionales, con la excepción de aquellos lugares que desarrollan guías o folletos para facilitar la visita al público. Desde ese punto de vista, el interés por una democratización de la cultura no tiene aparejada la creación de una didáctica museal innovadora o profesionalizada.

Al nivel de los relatos históricos que es posible identificar dentro de las muestras, he querido hacer énfasis en el rol que cumple un tipo específico de americanismo a la hora de dar forma a una interpretación del pasado que subraya el trasfondo común a las naciones americanas, y la necesidad de dar un vuelco en la narrativa común sobre el pasado. Dicho giro se verificaría en el tránsito de un nacionalismo elitista excluyente, oligárquico y eurocentrado, hacia un americanismo nacional-popular, que sitúa al pueblo como el sujeto por excelencia de los procesos históricos. Paralelamente, será posible notar la aparición de narrativas históricas afines al proyecto desarrollista, que subsumen el conjunto de la historia nacional en la épica republicana del desarrollo. Ello convive con relatos históricos oficiales (presentes en los Museos Históricos Nacionales) que mantienen una vocación por la exhibición de “reliquias” del pasado. El museo sigue operando en función de sus resemantizaciones seculares de lo religioso, manteniendo líneas de continuidad con la formación de los Estados nacionales republicanos durante el siglo XIX. Tal vez el cambio más relevante que es posible observar en los Museos Históricos Nacionales es el intento por consolidar al museo como lugar de producción de conocimiento. La aparición de revistas académicas y catálogos dará cuenta de los intentos por otorgar relevancia al museo dentro del campo historiográfico, lo que en cierta medida amplía los circuitos de producción y circulación de saber histórico. Tanto la emergencia de relatos historiográficos contrahegemónicos como el desarrollo de estas actividades no pueden entenderse en una esfera desvinculada absolutamente del aparato estatal o de las instituciones oficiales, sino que comparecen en una relación colaborativa (o, al menos, de coexistencia pacífica).

Desde el punto de vista de las escenificaciones del pueblo y lo popular, cabe hacer algunas apreciaciones. En primer lugar, notar la diferencia (aunque no necesariamente divergencia) entre Chile y Argentina. A uno y otro lado del continente vemos dos dimensiones distintas de lo popular al interior del complejo exposicional. Si en Chile las muestras de arte popular permitieron la escenificación de representaciones del pueblo en espacios tradicionales de la alta cultura, en Argentina el pueblo es la justificación de una política cultural que busca hacerle más accesible los objetos, recursos y significaciones museales, poniéndolo al centro del complejo exposicional como espectador y como fuente provisoria de sentido (político). Me parece que esta diferencia se debe en parte a los esfuerzos más exitosos en Argentina por formar una institucionalidad cultural y por la oposición de gran parte del campo intelectual al peronismo. La existencia de grupos de intelectuales progresistas y con un compromiso nacional-popular en Chile es también un factor que podría dar cuenta de estas trayectorias. Lo anterior no quiere decir que en Chile no hubiera institucionalidad cultural en lo absoluto, ni que el peronismo no pudiera contar con un solo intelectual en sus filas. Más bien, se trata de procesos paralelos en donde los acentos van cayendo más en un campo que en otro. En parte por las trayectorias históricas previas que configuran el campo de lo posible dentro de cada país, y en parte por las decisiones tomadas por los actores involucrados en el proceso. Así, hubiera sido virtualmente imposible para la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual llevar adelante su propuesta exposicional de arte popular si no hubiera existido una institución como la Universidad de Chile: a) dispuesta a respaldar su proyecto; b) en sintonía con los principios, intereses y objetivos políticos de la Comisión.

Dentro del recorrido de esta investigación he tratado de dar pistas sobre las ramificaciones que necesariamente implica un intento de representación escritural del pasado a través de fragmentos. Al mismo tiempo, estoy consciente de que hay aspectos insuficientemente abordados, por los más diversos motivos. Una de las ramificaciones vinculadas a este trabajo tiene que ver con las modalidades de articulación del americanismo de los organizadores de las muestras, a ambos lados de la Cordillera. Es necesario hacer un análisis más detallado para detectar las posibles sintonías y divergencias entre las propuestas peronistas (nucleadas en torno al gobierno justicialista) y aquellas presentes en el espacio chileno, calibrar sus horizontes políticos, atender a la manera en que interpelan a otras instituciones y actores sociales, buscar el impacto que logran dentro del espacio nacional e internacional. Los discursos americanistas podrían llegar a leerse con una carga anti-imperialista, pero me parece fundamental mantener los pliegues y las ambigüedades de dichos discursos, para no caer en simplificaciones que los descalifiquen por ingenuos. Otro de los puntos que he abordado insuficientemente tiene que ver con la conexión existente entre la actividad museal y las políticas culturales de los gobiernos del período nacional-popular. Al respecto, la investigación es incipiente en Argentina y virtualmente inexistente en Chile, al menos en lo que se refiere a abordajes generales y panorámicos de las políticas culturales. Un punto adicional, vinculado a este, tiene que ver con el rol que juegan las instituciones educacionales en este proceso de primera democratización del complejo exposicional. ¿Qué peso le cabe a las escuelas y universidades en el acceso a la cultura, sus productos y sus recursos de los grupos recientemente incorporados a la vida nacional? Con esto no estoy intentando decir que las masas urbanas carecieran de cultura, sino más bien me interesa destacar que su participación de la vida política nacional viene en tándem con una participación de prácticas y significaciones características del espacio urbano y letrado, participación hasta entonces menos difundida. Otra línea importante de desarrollo futuro de esta investigación es la referida a aspectos más específicos del espacio museal. Lamentablemente, el *corpus* con que he trabajado me ha impedido abordar los elementos propios del museo de una manera detallada. Tengo la impresión que es el carácter escasamente sistemático de la actividad exposicional el que hace que los materiales sean dispersos, y que aborden la propia praxis museal de manera poco reflexiva. Una última consideración sobre la investigación tendría que señalar la necesidad de abordar las maneras de recepción de las propuestas exposicionales que he investigado. Por cierto, eso se aventura como una tarea compleja, puesto que a en el período en cuestión no existen instrumentos propios de los museos que registren de manera sistemática las apreciaciones de los visitantes. Se requiere un trabajo exploratorio que proponga formas de mapear la recepción y apropiación diferenciada de las narrativas y escenificaciones producidas por el complejo exposicional.

Como señalé al principio de la investigación, son al menos dos los motivos que me llevaron a abordar el complejo exposicional chileno y argentino durante el período nacional-popular. De un lado, la posibilidad de intervenir el campo cultural en el espacio público para poder disputar las formas de relación de una sociedad con el pasado, proponiendo nuevas narrativas y nuevas escenificaciones que reemplacen a aquellas que sirven para perpetuar, naturalizar y legitimar la hegemonía de un grupo sobre la sociedad; de otro, el deseo de señalar las convergencias existentes entre dos sociedades que parecieran tan distintas como Argentina y Chile, enmarcadas dentro del horizonte interpretativo común de América Latina. Ambas motivaciones se encuentran relacionadas, y las entiendo como posturas disciplinares a la vez que políticas. La coyuntura histórica actual ha tendido a desproblematizar el campo cultural, reduciéndose en muchos casos la acción en éste a la gestión administrativa de fondos estatales para la producción de eventos

escasamente reflexivos. La respuesta autonomista y alternativista a la coloquialmente denominada “fondartización de la cultura” me parece necesaria, pero en último término insuficiente. Paralelamente, los esfuerzos por vincular las prácticas culturales y las propuestas intelectuales al horizonte latinoamericano son poco exitosos. La hegemonía alcanzada por cierta vertiente de los estudios postcoloniales (estoy pensando ante todo en la última etapa del pensamiento de Walter Mignolo⁶²) ha llevado a señalar una continuidad necesaria entre eurocentrismo, modernidad, colonialidad y la existencia de América Latina, dotando a cada uno de esos términos de una connotación negativa y políticamente indeseable. Me parece que con ello se cae en un error estratégico y epistemológico grave, y si bien no ha sido el interés principal de este trabajo el discutir tales asertos, me parece que algunos de mis planteamientos van en la línea de cuestionar las implicancias políticas que se seguirían de estas ideas.

En su último libro, *La ciudad letrada*, el crítico uruguayo Ángel Rama caracteriza el período abierto en 1911 (con la revolución mexicana) y cerrado hacia 1973 (con la caída de la Unidad Popular) como “segundo gran parto continental”⁶³. De alguna manera, los procesos ocurridos durante el período nacional-popular pueden pensarse al interior de un universo de sentido afín a aquel de la transformación (reformista o revolucionaria) de los años 60 y 70. La proyectualidad establecida por las iniciativas nacional-populares es, en cierta medida, radicalizada en las décadas posteriores frente a las evidentes limitaciones del horizonte nacional-popular. El *crescendo* resulta así insoslayable, aun cuando sea imposible sostener la existencia de una teleología, de una progresión necesaria y unívoca hacia los proyectos reformistas y revolucionarios que se inauguran con la revolución cubana en 1959.

He usado (quizás abusado) el término nacional-popular para englobar una serie de fenómenos, procesos, subjetividades, discursos, objetos, representaciones, escenificaciones, etcétera. El englobamiento ha sido intencionado, y he intentado mostrar las fisuras al interior de este *complexus* necesariamente tensionado dentro sí mismo. La misma visualidad configurada por los distintos actores dentro del período es también heterogénea; no existe *un* modo de ver que ‘corresponda’ mecánicamente a lo nacional-popular. Por el contrario, durante el período existen las más variadas alternativas, que incluyen la pervivencia de la sacralidad visual de las reliquias republicanas, el dispositivo de la maqueta como modo de pedagogía visual del pasado, la muestra de arte popular que produce al sujeto pueblo y lo equipara con la nación, y la exposición de pintura nacional que coloca al pueblo como espectador empoderado. Etiquetar cada una de estas instancias como ‘nacional-popular’ es una simplificación grosera. Más bien, lo que corresponde es inscribirlas dentro de un horizonte espacial y temporal que les es común y que las dota de inteligibilidad, no sin un cierto ruido de fondo que reclama la especificidad de cada formato.

Si volvemos a la historia de Lorenzo Ferretti, es muy probable que, una vez aparecido Perón al final de la jornada del 17 de octubre, hubiese vuelto a su casa sin tener totalmente claro qué significaba todo lo que vio. Todas las personas clamando por la libertad de quien parecía ofrecerlo todo a cambio de su fidelidad política, todas las consignas, todas las pancartas, todos los rostros que se multiplicaban para formar a la masa que disolvía sus identidades particulares, todos esos gritos que diseminaban de manera ubicua la palabra clave de las próximas décadas: *pueblo*. Es muy probable que la masa convocada en la Plaza de Mayo no estuviera totalmente consciente de lo que implicaban sus actos. Pero en último término, eso no es tan relevante como el espacio que abrió la irrupción de

⁶² Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa.

⁶³ Rama, Ángel. 2004. *La ciudad letrada*, Santiago, Tajarar editores, p. 160.

las masas en la arena pública y su alteración del orden simbólico. De eso seguramente estaban conscientes, y aunque no lo hubiesen estado, ello no invalidaba la legitimidad de su reclamación de un lugar. Los salones que he recorrido hasta ahora dan pistas sobre las modalidades de construcción de ese lugar, de ese sitio de imaginación de popular y lo nacional, siempre incompleto y parcial, siempre incapaz por sí mismo de alterarlo todo, pero al mismo tiempo siempre necesario en los intentos por ir más allá de la mera lucha por la subsistencia. El poder que se ejerce por medio de la cultura no es el mismo que se manifiesta en la violencia física, pero no es por ello menos gravitante. Lo que se jugó en el complejo exposicional no fue otra cosa que la posibilidad de asignar un nuevo sentido al pasado, al pueblo, y a la nación. Un sentido que no agotaba el horizonte de la emancipación, un sentido que en muchos casos ni siquiera se planteó sus preguntas usando el término emancipación, pero que permitió configurar un itinerario en donde la emancipación se hacía posible ahí donde antes era desquiciado pensarla.

Bibliografía

Corpus de documentos: libros, folletos, catálogos

- Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, *Arte popular*, Santiago, Imprenta “Cóndor”, 1938.
- Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, *Guía ilustrada del Museo y Biblioteca de la Casa del Acuerdo*, San Nicolás de los Arroyos, Talleres gráficos Sebastián de Amorrortu e hijos, 1949.
- Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos, *Museo Mitre. Guía descriptiva: El Museo, serie 1*, Buenos Aires, 1948.
- Instituto de Antropología, *El Museo Etnográfico*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1948.
- Ministerio de Educación de la Nación, *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, tomo I, Buenos Aires, Talleres gráficos EGLH, 1951.
- Ministerio de Educación de la Nación/Subsecretaría de Cultura, *Plan de su estructuración*, Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1948.
- Ministerio de Educación de la Nación/Museo Nacional de Bellas Artes, *Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952.
- Museo Histórico Nacional de Argentina, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario*, Buenos Aires, Talleres gráficos Guillermo Kraft, 1939.
- Patria e Historia Ltda, *Exposición de maquetas históricas. 18 de septiembre de 1948*, Santiago, Talleres gráficos “La Nación”, 1948.
- Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Exposición de pintura y escultura chilenas contemporáneas*, Buenos Aires, Talleres gráficos Guillermo Kraft, 1953.
- Universidad de Chile, *Exposición americana de artes populares*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1943.

Corpus de documentos: revistas y publicaciones periódicas

Mundo Peronista, Buenos Aires, 1951-1955.

Museo Histórico Nacional de Chile, *Revista del Museo*, Santiago, 1939-1950

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. 1991. "The Museum as a Way of Seeing" en Ivan Karp & Steven D Lavine, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, pp. 25-32.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck.
- Barr-Melej, Patrick. 2001. *Reforming Chile: cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*, North Carolina, University of North Carolina Press.
- Baxandall, Michael. 1989. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume.
- #. 1991. "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", en Ivan Karp & Steven D Lavine, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution, pp. 33-41.
- Benjamin, Walter. 1968. *Illuminations. Essays and reflections*, New York, Schocken books.
- #. 1992. *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart, Reclam.
- Bennett, Tony. 1995. *The birth of the museum: history, theory, politics*, London, Routledge.
- Bethell, Leslie. 1990. *Historia de América Latina*, v. 15 El Cono sur desde 1930, Barcelona, Crítica.
- Bulmer-Thomas, Victor. 1998. *La historia económica de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Burton, Antoinette (ed.). 2005. *Archive stories: facts, fictions, and the writing of history*, Durham/London, Duke University Press.
- Cardoso, Ciro & Pérez-Brignoli, Héctor. 1999. *Historia económica de América Latina*, Barcelona, Crítica.
- Carmagnani, Marcello. 1984. *Estado y sociedad en América Latina*, Barcelona, Crítica.
- Carmagnani, Marcello, Hernández, Alicia & Romano, Ruggiero (eds.). 1999. *Para una historia de América*, México, COLMEX/Fondo de Cultura Económica.
- Colmenares, Germán. 2006 [1987]. *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*, Santiago, Centro de Investigaciones Históricas Diego Barros Arana.
- Déotte, Jean-Louis. 1998. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa y el museo*, Santiago, Cuarto Propio
- Derrida, Jacques. 1994. *Archive fever: a Freudian impression*, Chicago, Chicago University Press.
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1982. *Museo Histórico Nacional*, Santiago, DIBAM.
- Dosio, Patricia Andrea. 2006. "Juego de miradas: el arte en las exposiciones internacionales argentinas (1882-1910)", en Beatriz González Stephan & Jens

- Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 295-330.
- Earle, Rebecca. 2006. "Monumentos y museos: la nacionalización del pasado precolombino durante el siglo XIX" en en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 27-64
- Fernández Bravo, Álvaro. 2005. "Material memories: tradition and amnesia in two Argentine museums", en Jens Andermann y William Rowe, *Images of power. Iconography, Culture, and the State in Latin America*, New York y Oxford, Berghan books, pp. 78-95.
- #. 2006. "Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires 1910 – Río de Janeiro 1922)", en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 331-372.
- Friedberg, Anne. 2002. "The mobilized and virtual gaze in modernity. Flâneur/Flâneuse", en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, pp. 395-404.
- Gené, Marcela. 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Grever, Maria. 2009. "Fear of plurality: historical cultura and historiographical canonization in Western Europe", en Angelika Epple & Angelika Schaser (eds.), *Gendering historiography: beyond national canons*, Frankfurt/New York, Campus, pp. 45-62
- Halperin Donghi, Tulio. 1981. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza.
- Hernández, Carmen. 2006. "Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional", en Beatriz González Stephan & Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, pp. 261-294
- Jäger, Jens & Knauer, Martin (eds.). 2009. *Bilder als historische Quellen? Dimensions der Debatten um historische Bildforschung*; München, Wilhelm Fink.
- Jauß, Hans Robert. 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" en J A Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, pp. 59-85.
- Jordanova, Ludmilla. 1989. "Objects of knowledge: a historical perspective on museums" en Peter Vergo (ed.), *The new museology*, London, Reaktion books, pp. 22-40.
- King, John (ed.). 2004. *The Cambridge companion to modern Latin American culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Korte, Barbara & Paletscheck, Sylvia (eds.). 2009. *History goes pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld, Transcript.

- López, María Pía. 2000. "Están de fiesta los muchachos (1945-1955)", *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Año II, Nº 2, pp. 79-92.
- Mackinnon, María Moira & Petrone, Mario Alberto (comps.). 1998. *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- McLean, Fiona. 2005. "Museums and National Identity", *museum and society*, v. 3, nº 1 (March 2005), pp. 1-4.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa.
- Mitchell, WJT. 2002. "Showing seeing: a critique of visual culture" en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, pp. 86-101.
- Paul, Gerhard. 2009. "Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven" en Jens Jäger & Martin Knauer (eds.), *Bilder als historische Quellen? Dimensions der Debatten um historische Bildforschung*; München, Wilhelm Fink, pp. 125-147.
- Rama, Ángel. 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- #. 2004. *La ciudad letrada*, Santiago, Tajamar editores.
- Rogoff, Irit. 2002. "Studying visual culture" en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The visual culture reader*, London, Routledge, pp. 24-36.
- Rojo, Grínor. 2002. *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago, LOM.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rose, Gillian. 2007. *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, London/Los Ángeles, Sage.
- Salazar, Gabriel & Pinto, Julio. 1999 A. *Historia contemporánea de Chile*, v. 1 Estado, legitimidad, ciudadanía, Santiago, LOM.
- #. 1999B. *Historia contemporánea de Chile*, v. 2 Actores, identidad y movimiento, Santiago, LOM.
- Shell, Patience A. 2001. "Capturing Chile: Santiago's *Museo Nacional* during the nineteenth Century", *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 10, nº 1, pp. 45-65.
- Sidicaro, Ricardo. 1998. "Consideraciones sociológicas sobre las relaciones entre el peronismo y la clase obrera en la Argentina, 1943-1955", en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 153-172.
- Soffia, Álvaro. 2003. *Lea el mundo cada semana. Prácticas de lectura en Chile, 1930-1945*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. "¿Puede hablar el subalterno?", *Revista colombiana de antropología*, volumen 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

- Steedman, Carolyn. 2002. *Dust: the archive and cultural history*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.
- Sturken, Marita & Cartwright, Lisa. 2005. *Practices of looking. An introduction to visual culture*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Subercaseaux, Bernardo. 2007. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, Tomo IV. Nacionalismo y cultura, Santiago, Universitaria.
- Topolski, Jerzy. 1992. *Metodología de la historia*, Madrid, Crítica.
- Torre, Juan Carlos. 1998. "Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo", en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 173-195.
- Touraine, Alain. 1998. "Las políticas nacional-populares", en María Moira Mackinnon & Mario Alberto Petrone (comps.), *Populismo y neopopulismo en América Latina: el problema de la cenicienta*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 329-358
- Vasconcelos, José. 1948 [1925]. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Vergo, Peter (ed.). 1989A. *The new museology*, London, Reaktion books.
- #. 1989B. "The reticent object", en Peter Vergo (ed.), *The new museology*, London, Reaktion books, pp. 41-59.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. 1873. *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago, Imprenta de Sud-América de Claro i Salinas.
- Walker, John A & Chaplin, Sarah. 2002. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Octaedro/EUB.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.