



Evidencias y ensueños: el gabinete del Dr. Moreno.

Autor:
Andermann, Jens.

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 57- 66



Artículo



EVIDENCIAS Y ENSUEÑOS: EL GABINETE DEL DR. MORENO

... en ninguno de los museos públicos o privados de los Estados Unidos hoy, ni en museo alguno de las capitales de Europa en la última ocasión cuando yo los visité, durante el año 1885, existen colecciones tan numerosas de grandes fósiles armados, de ningún orden de mamíferos, como la que hay aquí en el museo La Plata. Tan sorprendido estuve de cuanto ví en él que mi primer visita me parecía un ensueño en el que me había entregado a saborear las delicias de fantásticas visiones. Solo después de repetidas visitas pude convencerme de que todo aquello era, en efecto, una realidad.

Henry A. Ward, "Los museos argentinos" (1889)

Uno de los recuerdos más nítidos que conservo de mi primera visita al Museo de La Plata, poco más de un siglo después del asombro con que Henry Ward, naturalista eminente, contemplaba las riquezas fósiles de una Argentina que aspiraba a ocupar su lugar en la vanguardia del progreso universal, es el de una mancha clara en la pared amarillenta por encima de una estantería que contenía jarras, flechas y otros objetos de piedra. Era un mueble modesto de madera, vidrio y plástico, estilo funcional de los cincuenta o sesenta. La mancha, que delataba la existencia anterior de otra vitrina considerablemente más alta, subrayaba y resumía el desfase notable entre los salones monumentales y la exposición (o lo que quedaba de ella) que hacía esfuerzos torpes y vanos por llenarlos. Era la imagen de una decadencia, la huella de una ambición frustrada: es por eso que la quiero evocar, como punto de partida, y para sugerir que tal vez haya que buscar esas manchas para eludir la autoridad y la elocuencia de los museos y poder volcar hacia ellos mismos la perspectiva—museográfica, desde luego— del arqueólogo.

¿Cómo leer un museo? La metáfora macedoniana del museo-novela no es arbitraria ni mucho menos: la disposición de una colección de objetos en el espacio arquitectónico del museo toma, necesaria o fatalmente, la apariencia de un relato, y el avance del visitante por las salas se asemeja a una suerte de cinematógrafo invertido; proceso de lectura que prescinde, por parte del lector, de toda necesidad de alfabetización. ¿Cómo acceder, entonces, a las capas de

sentido que encierra esa caminata, cómo aplicar a ese texto heterodoxo las herramientas de la crítica? El estudio de caso que quisiera esbozar aquí adelantará también una hipótesis metodológica al acercarse a su objeto por dos vías complementarias, una iconológica y otra narratológica: esto es, mediante una pregunta por qué se narra y otra por cómo se narra en el museo, una pregunta por el corpus iconográfico y otra por las figuras retóricas y por el género.

En la Argentina (con algunas pocas excepciones como el Museo Público de Buenos Aires fundado ya en 1823, a iniciativa de Rivadavia, aunque mantenido en los años siguientes por los dueños de la farmacia de enfrente)¹ los museos empiezan a proliferar recién en el último tercio del siglo XIX. Aparecen en conjunto con dos fenómenos de la modernidad a los que, de algún modo, responden proporcionando nuevos marcos de contención simbólica: el Estado y las multitudes. Los museos, en efecto, surgen en un momento que quizás no sería excesivo caracterizar como una crisis de la representación: son una tecnología cultural para restablecer continuidad y permanencia en un instante de transición y corte. Más todavía que a los relatos letrados que hasta entonces se habían empeñado en construir articulaciones hegemónicas con vista a un proyecto nacional, esta crisis afectaba a la centralidad misma de la escritura (o de una determinada forma de practicarla) como generadora y administradora exclusiva de los sentidos: es entonces cuando surgía como problema la aparente incapacidad de esa letra por interpelar a una masa creciente y heterogénea de sujetos “otros”; problema que pareciera indicar la necesidad de marcos alternativos y más idóneos para construir y divulgar las iconografías del positivismo evolucionista y, casi al mismo tiempo, del nacionalismo cultural.

El Museo de La Plata fue fundado en 1877, en palabras del ministro provincial Vicente G. Quesada, “para guardar en él las curiosidades arqueológicas y antropológicas que se descubran en nuestros territorios todavía inexplorados, vestigio de un pasado perdido y cuyas reliquias, clasificadas científicamente, servirían para la solución de complicados problemas” (Quesada 1890, 7). La institución había surgido de un acuerdo entre el ministro y el joven aficionado Francisco Pascasio Moreno, quien consentía en donar su colección particular de fósiles a cambio del puesto de director vitalicio. La federalización de Buenos Aires y la fundación de la nueva capital provincial La Plata—nombre sugerido por José Hernández— en 1882, determinaron el traslado de las colecciones y la construcción de un edificio que imitaba la arquitectura neoclásica del *British Museum* y que abrió sus puertas al público en 1888.² La inauguración

¹ Sobre el Museo Público de Buenos Aires, véase José M. Gallardo. *El Museo de Ciencias Naturales en la Manzana de las Luces*. Buenos Aires. Imprenta Coni, 1976.

² Sobre la historia del Museo, véase Irina Podgorny. *Arqueología y educación. La inclusión de la arqueología pampeana en la educación argentina*. La Plata. UNLP. 1994; y Mario E. Terruggi. *Museo de La Plata 1888-1988. Una centuria de honra*. La Plata. Fundación Museo de La Plata. 1988.

de la casa en medio de un extenso parque que ocupaba un lugar destacado en la ciudad-modelo del nuevo orden, no solo se concebía como un paso decisivo para “las ciencias físico-naturales e históricas” (Moreno 1890a, 4) y la institución museo que así dejaba atrás su etapa de gabinete y entraba en la del rigor metódico, sino que también ratificaba, como evidencia monumental, la consolidación del Estado-nación cuyas colecciones —producto de incursiones a tierras aún ocupadas por sujetos otros— habían colaborado en preparar y anticipar. La creación del museo materializaba, pues, la emergencia de un nuevo sujeto, sujeto coleccionista que encarnaba a su vez la articulación emergente entre un positivismo evolucionista y un orden social patricio surgido de una alianza interprovincial de oligarquías liberales.³

El Gran Relato sobre la Naturaleza que armaba Moreno en la exposición de sus colecciones, como antes lo había esbozado en sus apuntes de viaje, contiene entonces un subtexto donde se narra junto a “la historia completa de nuestro suelo a partir de las épocas más remotas” (Moreno 1890b, 153) la constitución de un sujeto, tanto biográfico como nacional, dotado de autoridad para coleccionar y exhibir. Esa narrativa, quisiera proponer, tiene la estructura de una iniciación heroica, estructura ritual que produce un sujeto autorizado por dos tipos de dominio, de relegación de un otro al status de un objeto:⁴ por una práctica de coleccionar y otra de exhibir.

Si la catedral de los nuevos saberes del Ochenta —que, con sus metáforas patológicas e higienistas, trataban de contener y disciplinar un espacio social cuya masificación empezaba a demostrar fisuras y grietas desconcertantes— era la clínica, el “férreo trasfondo” darwinista que sostenía esa mirada médica sobre lo social se manifestaba en la “evidencia natural” acumulada y dispuesta por el museo.⁵ La metáfora médica de la *nación como cuerpo* solo pudo ser viabilizada, pues, remitiéndose a aquella de la *patria como biotopo*, noción que subyacía en las ficciones geológicas, botánicas, paleontológicas y antropológicas que venían

³ Sobre el orden social y político del Ochenta, véanse Natalio R. Botana, *El orden conservador*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986; Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980; y Noé Jitrik, *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

⁴ O sea, la violencia no es solo constitutiva para la formación de un objeto de colección y de exhibición, sino también viceversa: “Une violence politique explique l'élimination de la violence dans l'étude des particularismes ou de la 'culture' populaire. Ce qui a permis ces paradis offerts aux lettres, c'est chaque fois la victoire d'un pouvoir” (Michel de Certeau, “La beauté du mort”, *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, 1987, 68).

⁵ Sobre la relación entre positivismo médico, evolucionismo darwiniano y disciplinamiento social, véase Oscar Terán, *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987; también Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1995; y Benigno Trigo, “Crossing the Boundaries of Madness, Criminology and Figurative Language in Argentina (1878-1920)”, *Traves(s)ía, Journal of Latin American Cultural Studies* 6, 1 (1997), 7-20.

narrando los viajes naturalistas de la década anterior.⁶ El corpus de las “expediciones al desierto” (que eventualmente culminaban en la campaña del general Roca de 1879 como una suerte de fundación triunfal del estado de “paz y administración”), en el discurso del Ochenta adquiriría, pues, la tónica heroica de una iniciación aventurera y romántica del país positivista, del que los héroes naturalistas se acababan de convertir en los funcionarios principales.⁷

El mismo Moreno escribe su carrera —del viajero aficionado al director del Museo Provincial— en términos de un *Bildungsroman* emblemático.⁸ La escritura que produce este relato, escritura naturalista que consigna los ingre-

⁶ Las principales de estas exploraciones pioneras fueron la del río Negro por Ceferino Ramírez en 1869 y por Martín Guerrico en 1872, las expediciones de Mariano Bejarano al Neuquén y de Ramón Lista al interior de la Patagonia entre 1876 y 1878, y las expediciones que subían por el río Santa Cruz a la región de los lagos australes (la expedición Feilberg de 1873, la de Moreno y Berg de 1875, y de Moreno y Moyano en 1876). Al mismo tiempo los jóvenes médicos y naturalistas que más adelante se convertirán en la élite orgánica del orden roquista, respondían a esas iniciativas “pioneras” con la creación de sociedades e institutos dedicados a la geografía y las ciencias naturales, instituciones que eventualmente iban produciendo el aparato científico para las campañas militares a la Patagonia y al Chaco: en 1872 se funda la Sociedad Científica Argentina, en 1879 el Instituto Geográfico; en 1875 comienza la publicación, con dirección de Estanislao Zeballos, del *Boletín Científico*, en 1876 de los *Anales de la Sociedad Científica*, y en 1879 del *Boletín del Instituto Geográfico*. Entre 1874 y 1875, además, Zeballos edita los *Anales Científicos Argentinos* en colaboración con José María Ramos Mejía, el futuro autor de *Las multitudes argentinas*. Véase Martín Pérez, “Los estudios geográficos y la cartografía en la generación del 80”, en *Revista de la Universidad* 27 (1981), 149-173.

⁷ Así, por ejemplo, Moreno recuerda sus primeras lecturas de la *Excursión* de Mansilla, de alguna manera el texto fundacional de toda la serie viajera, como una iniciación reveladora y de la que surgió el deseo de emular el ejemplo: “... aquella llanura sin fin, aquel misterio me impresionaron de tal manera y ejercieron tal atracción sobre mí que ya de regreso en el Azul resolví penetrar en esas tierras, averiguar lo que encerraban y vivir en el medio salvaje que encontró Mansilla entre los Ranqueles.” Francisco P. Moreno, *Por un ideal*, Ojeada retrospectiva de 25 años; Cómo nació, cómo se formó y cómo se aprovechara el Museo de La Plata, La Plata, Talleres del Museo, 1893. edición no distribuida. Citado por Carlos A. Moncaut, “Un libro desconocido del Perito Moreno”, *Revista de la Universidad* 22 (1970), 260. Sobre el género del viaje como escritura territorializadora véase mi *Letras confines*, *Perspectivas para una arqueología literaria del espacio argentino*. Buenos Aires. Biblos (en prensa); también “La patria petrificada: viaje naturalista y nacionalismo territorial”. ponencia presentada en la 2ª Reunión de Antropología del Mercosur, Grupo de Trabajo “Museos y Patrimonio Antropológico”, Piriapolis/Uruguay, 11-14 de noviembre, 1997.

⁸ La de Moreno es en más de un aspecto una carrera emblemática del Ochenta, en cuanto se manifiesta en ella el cambio de estilos y saberes autorizados respecto de la época anterior, asociada a los nombres de la “Generación de 1837”, y la posterior que, alrededor del Centenario de la Independencia, vivirá una suerte de contramarcha culturalista que eventualmente rearticulará, sin desplazarla del todo, la hegemonía positivista del fin de siglo. Nacido en 1852, Moreno desde muy joven empieza a demostrar inclinaciones naturalistas, patrocinadas luego por el Dr. Germán Burmeister, botánico alemán y desde los tiempos de Mitre director del Museo Público de Buenos Aires. Aunque Burmeister era uno de los últimos “vulcanistas”, sus discípulos argentinos tardaron poco en hacer suyas las nuevas ideas “neptunistas” de Darwin, revelación que constituía el material del primer relato fantástico argentino, escrito en 1875 por el joven naturalista Eduardo Holmberg.

dientes del territorio es, quisiera argüir, un equivalente funcional de la acción militar que va convirtiendo las tierras ajenas en cementerios y necrópolis desde donde vuelve el antropólogo con su “cosecha” de huesos y piedras. No obstante su vinculación directa con el proyecto anexionista —donde los científicos intervienen no solo acompañando a las divisiones militares sino, ante todo, al producir una escritura que paraliza, particulariza y clasifica a rocas, animales y hombres, pasando de un *paisaje* a una *colección*—⁹ los viajes naturalistas argentinos se inscriben en la formación que Mary Louise Pratt (34) ha caracterizado como “anti-conquista”; se empeñan en producir imágenes utópicas de sujetos imperiales *inocentes* cuya visión hegemónica aparece como desprovista de poder. En los *Viajes* de Moreno ese sujeto inocente aparece a menudo asociado a la fascinación adolescente:

Niño aún, la lectura de las aventuras de Marco Polo, de Simbad el Marino y de las relaciones de los misioneros en la China y el Japón publicadas en los *Anales de Propaganda Fide*, hecha en alta voz en el refectorio del colegio, despertó en mí un vivo deseo de correr tierras. Y, más que todo, [...] los viajes y exploraciones de Livingstone, ese verdadero apóstol que tan bien supo conciliar las ideas de Cristo con las de la ciencia, [...] suscitaron en mi alma un sentimiento de profunda admiración por esos mártires de la ciencia y un vivo anhelo de seguir, en esfera más modesta, el ejemplo de tan atrevidas empresas. Podría atribuir esta disposición natural a herencia de sangre, pues mi apellido materno, Thwaites, ha sido llevado por más de un naturalista viajero. Dos años más tarde, nuevas lecturas despertaron mi afición por la Historia Natural e influyeron a que me decidiera a formar un ‘museo’. El camino de Palermo fue puesto a contribución los días domingo, procurándome abundante acopio de cornalinas y jaspes, mientras los empedrados de las calles suministraban magníficos ejemplares de otras rocas (Moreno 1997, 9)

Después de repetidos viajes a la Patagonia y Tierra del Fuego (1873, 1875, 1876 y 1879) Moreno asume la dirección del Museo Provincial a la que solo renuncia en 1906 cuando la institución pasa a formar parte de la Universidad Nacional de La Plata. Es un dato significativo y que subraya la preeminencia acordada a las disciplinas naturalistas que en el conflicto con Chile sobre los límites australes (1897-1902), mientras el peritaje chileno fue ejecutado por el historiador Barros Arana, la parte argentina nombró a Moreno cuyos argumentos “científicos” eventualmente llegaron a convencer al árbitro nombrado por la corona inglesa, coronel Thomas Holdrich. Véase al respecto José Babini, *La ciencia en la Argentina*. Buenos Aires. Eudeba. 1963; Marcelo Montserrat. “La mentalidad evolucionista: una ideología del progreso”, en Ferrari/Gallo. *La Argentina del Ochenta al Centenario*. 785-818.

⁹ Paisaje, por supuesto, no en el sentido de una cohesión orgánica previa al discurso imagístico que la produce, sino como un orden de la representación diferente (y, en términos históricos, anterior a) la colección, tal como lo expresan el término alemán *Landschaft* o el inglés *landscape*.

La figura del niño naturalista es casi un arquetipo del sujeto inocente e inofensivo que, lejos de intervenir en el orden que su escritura contempla, se limita a descifrar el destino manifiesto de civilización y progreso inscrito en la superficie del “hermoso parque que la naturaleza ha formado sin ayuda del hombre y que espera a este para aprovecharlo” (Moreno 1997, 442). Al mismo tiempo, alegoriza el papel de socio menor, de aprendiz modesto del viajero inglés al que debe aspirar el naturalista argentino quien, por su linaje y por las ambiciones de su patria, es casi un sujeto imperial. Poco sorprende que, cuando Moreno presenta su flamante Museo al público científico, la primera palabra le quedará reservada al “profesor Flower, el sabio director del Museo Británico” y que, comenta el discípulo, “encierra tanta enseñanza para los que en estos países (donde desgraciadamente son la mayoría) creen que un museo debe ser [...] un simple depósito de curiosidades” (Moreno 1890b, 29).

En el otro extremo de la modestia inofensiva con la que se va constituyendo, en estos pasajes, un sujeto coleccionista argentino, está la violencia epistemológica y concreta con que este sujeto proporciona las bases “evidenciales” de jerarquías “raciales” firmemente ancladas en una naturaleza positivizada. En un contexto de disputa territorial como el que signa los viajes de Moreno, *arqueología* y *anatomía* —los dos registros “antropológicos” para clasificar al otro— son ante todo estrategias complementarias de subalternización: ninguna imagen ilustra mejor esa constitución, al mismo tiempo, de un objeto científico de estudio y de sometimiento de un enemigo que la del salón de antropología anatómica del Museo, donde por encima de una vitrina en dos pisos con docenas de esqueletos indígenas, varios de ellos —se felicitaba Moreno— “de jefes de renombre” caídos en las campañas militares, se habían colocado los bustos de algunos de los próceres de la antropología americana. El donante principal de esa alegoría lúgubre del progreso, el joven Estanislao Zeballos, publicó a base de mediciones antropométricas una serie de conclusiones acerca de la aptitud de las comunidades indígenas a “civilizarse”, recomendando el exterminio rápido de

... aquellos que no pasaban el examen. Otro dato sumamente malo era la presencia, en el Museo, de varios caciques con sus familias que habían sido llevados a Buenos Aires como prisioneros y que ahora vigilaban como porteros y guardianes sobre los restos de sus ancestros y familiares, mientras iban produciendo objetos textiles para las colecciones etnográficas.¹¹ Cuando, poco después de la inauguración del edificio, los primeros indígenas murieron de afecciones pulmonares, después de tomar las medidas de sus cadáveres, extraer

¹⁰ Véase Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los araucanos* [1881], Buenos Aires, Hachette, 1954.

¹¹ Explica un colaborador del Museo, a cargo de la sección antropológica: “... les femmes devaient enrichir les collections ethnographiques par leurs travaux de tissage en même temps qu’ou pouvait étudier leurs mœurs.” (H. Ten Kate, “Matériaux pour servir à l’anthropologie des Indiens de la République Argentine”. *Revista del Museo de La Plata* 12 (1904), 31-57)

los cerebros y el cuero cabelludo, y realizar mascarillas faciales, sus esqueletos fueron limpiados y agregados a la colección anatómica.¹²

El museo construye, entonces, un sujeto de orden y autoridad al reproducir a nivel de la exposición la violencia fundacional de la acción militar, al mismo tiempo que negándola en cuanto violencia y colocándola, en cambio, en el lugar de la *evidencia* científica. En un escrito inédito de Moreno fechado algunos años después de la inauguración del museo, ese paso de la violencia a la evidencia aparece nuevamente narrado como escena de iniciación, de “impresión original” que moldea a un futuro sujeto de orden. Ahora, sin embargo, no se trata de una iniciación bucólica sino marcial:

Años más tarde, niño todavía, oí una música marcial entre el bullicio de los carros [...] Acudí al sitio del bélico ruido; eran los restos gloriosos del 6° de línea que regresaba de su larga y penosa campaña del Paraguay [...] y ese batallón diezmado por los asaltos, [...] ¡qué grande impresión causó a mi espíritu! Y es así que la vocación natural por las cosas de la naturaleza, el ejemplo de los que a cultivarlas se dedicaron en bien del común, [y] la sensación experimentada ante aquellos heridos y aquellos soldados sobrevivientes en la lucha por el suelo nativo amenazado [...] dieron tal giro a mi imaginación, que produjeron a la larga, por una sucesión de hechos en que se encuentren asociadas esas impresiones, mi modalidad presente que permite aplicar inclinaciones naturales [...] al engrandecimiento de la Patria, sin violencias de ningún género [...] No olvido los veteranos del 6° de línea, y cumplido lo que he creído mi deber, tomo reposo a mi vez, evocando hechos de la lucha, en la tranquilidad del hogar, en el centro de lo que considero mi obra, viendo desfilar ante el bullicio de mis hijos, siluetas que se desvanecen sin borrarse del todo, y creo escuchar lejos, muy lejos, alaridos de salvajes, dianas de fronteras, reminiscencias del que es soldado a su manera ... (Moreno, citado por Ygobone 271-272).

Nada más elocuente para caracterizar a la colección naturalista como instancia de contención —de reproducción y transformación— de la violencia

¹² Es interesante observar que, cuando la hegemonía positivista empieza a dar lugar a un discurso culturalista sobre la nacionalidad argentina, posterior al Centenario, la sala anatómica es redefinida por la nueva dirección del Museo como “Panteón de los Héroes Autóctonos” (Luis María Torres, *Guía para visitar el Museo de La Plata*, Buenos Aires: Imprenta Coni, 1927). En los años treinta, los esqueletos son retirados de la sala y reemplazados por las mascarillas faciales y finalmente por bustos de varios de los caciques, junto a la publicación de una serie de notas “iconográficas”. Desde 1973, los restos han sido reclamados por comunidades indígenas exigiendo que se les conceda “cristiana sepultura”. Sobre la colección anatómica del Museo véanse Irina Podgorny y Gustavo Politis, “¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del Museo de La Plata y la Conquista del Desierto”, *Arqueología contemporánea* 3 (1990/92), 73-79; y Jens Andermann, “Total Recall: Texts and Corpses, the Museums of Argentinian Narrative”, *Traves(s)ia* 6, 1 (1997), 21-32.

militar que esa “tranquilidad del hogar” que ha reemplazado a las reminiscencias de “salvajes” y “dianas de fronteras”. No por nada, sin embargo, las imágenes de la violencia retornan aquí, despotenciadas, en la figura pacífica y doméstica del “bullicio de mis hijos”: convertido el naturalista en museógrafo, la violencia subalternizante de las pautas de colección es reemplazada y recuperada por aquella de la pedagogía del Museo; el sometimiento del otro indígena, después de la Campaña del Desierto, proporciona los términos para educar al otro popular. Coleccionar y exhibir evidencias, las dos “modalidades” de actividad naturalista, son también dos formas complementarias de producir y ejercer poder; un poder que subalterniza, de distintas maneras, a los que deben mirar y a lo que deben mirar.

Nuevamente la estructura de iniciación es aquí convocada por Moreno, revelando su funcionalidad múltiple en la construcción de imágenes de lo nacional. De hecho, la instalación del museográfica es, de alguna manera, un simulacro de la naturaleza primordial en donde a su director le fueron reveladas las verdades de la evolución: como al niño Moreno la “miscelánea pintoresca” de su colección de piedras, también la del museo debe revelar paulatinamente al visitante las leyes del universo, despertar su “curiosidad” para disciplinarla y convertirla en un “saber útil”:

La heterogeneidad de elementos no existe cuando estos están debidamente colocados donde deben estar, y basta solo hacerlo para que se conviertan en útiles los objetos que fueron meros artículos de curiosidad. La impresión que el visitante común poco instruido recibe de estos objetos, es decir, de los que puede comprender con su máximo de criterio, transmitida luego a sus amigos, incita a éstos a verlos, luego los interpretan, los comentan, y de comentario en comentario van despojando a las primeras impresiones de los falsos atavios que hayan podido vestir y nace así el interés consciente por el museo. [...] Para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un sitio ameno de reunión; respetuoso, observa lo que contiene, [...], y olvida la taberna que quizá lo lleva al crimen (Moreno 1890b, 33-34).

Otra vez, entonces, se trata de “primeras impresiones” que causan “admiración” y “respeto”, como las aventuras de los viajeros ingleses al niño naturalista: el museo es la instancia de educación del otro popular porque es la imagen domesticada de la naturaleza fronteriza donde había vivido su iniciación heroica la élite gobernante, convertida ahora de sujeto guerrero en sujeto educador.

Para el diseño del Museo se adoptó, por lo tanto, la forma de una “larga galería” propuesta por el paleontólogo Albert Gaudry, a quien Moreno había conocido durante sus estudios en París adonde el gobierno lo había enviado, en versión de Ernesto Quesada, “de incógnito, para llenar los vacíos de su

preparación académica, pues en el país, y dada su calidad de director del museo, ello no le sería fácil ...” (Quesada 1924, 12) La planta tenía un diseño elíptico, lo que hacía avanzar al visitante a lo largo de un itinerario oval que lo conducía, en palabras de Moreno, “sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe ...” (Moreno 1890b, 39). En el interior del “anillo biológico” formado por las galerías de los dos hemicírculos estaban los salones dedicados a la vida humana, y donde otro relato evolucionista volvía a sugerir un recorrido ascendente desde los esqueletos indígenas hasta las salas reservadas a la biblioteca y la colección de bellas artes, pasando por piezas de la edad de piedra y las colecciones precolombinas.

Como la exposición carecía, en su mayor parte, de carteles explicativos, la función de “comentario”, de producción de contextos y sentidos, se le encargaba a la decoración arquitectónica y artística. El museo se convirtió, pues, en una verdadera máquina de producción de iconografías culturales, inventando una suerte de antigüedad argentina de líneas griegas y ornamentos incaicos que se adelantaba, de alguna manera, al programa filológico del Centenario. Oleos con escenas paisajistas que variaban motivos paleontológicos y antropológicos de la colección,¹³ bustos de “las principales glorias de las ciencias físico-naturales” y relieves mostrando “alegorías de la ciencia” (Moreno 1890b, 40), convertían la evidencia material acumulada en un relato monumental.

Es en la última palabra de ese relato, ahí donde termina el recorrido por el Museo, donde Moreno se permite disentir con el modelo europeo. En el último salón del Museo, ahí donde Gaudry había propuesto colocar una “figura de artista y de poeta, [...] reflexionando lo que podría hacer al mundo aún mejor” (Gaudry citado por Moreno 1890b, 52), Moreno no vacila en identificar como argentina a esa encarnación del progreso humano:

¹³ La mayoría de esos cuadros imitaba el paisajismo pintoresco tardiorromántico, convirtiendo de esa manera en viables a sus sujetos exóticos por inscribirlos en un lenguaje artístico convencional. Muchos de los artistas eran inmigrantes de primera generación, al igual que la mayor parte del personal científico: ambos planos de construcción de iconografías nacionales, el artístico y el naturalista, estaban administrados en su gran mayoría por sujetos y discursos extranjeros. Los títulos de las obras que adornan las rotondas de la planta baja y el primer piso indican su función de ilustrar los campos principales de interés del Museo —paleontología y antropología— y de colaborar en la tarea de “hacer historia de la prehistoria” que había formulado Moreno: “La vuelta del mastodonte” de Bouchet. “Una cacería prehistórica” de Giúdice. “El mastodonte y los gliptodontes” de Matzel. “El esmilodonte” de Coutaret. “La caza del guanaco” de Speroni. “Un parlamento indio” de Bouchet. “Descuartizando un gliptodonte” de De Servi. y “El rancho indio” de Giúdice, decoraban la rotonda inferior: “El ombú” de Veccioli. “Incendio de campo y caza del ñandú” de Giúdice. “Selva misionera” de Ballerini. “Alrededores del Volcán Tronador” y “La quebrada de Lutes” de Jorgensen. “La alta cordillera de los Andes” de Giúdice. “La vuelta de Torres, en el delta del Paraná” de Coutaret. e “Indios canoeros en el delta, frente a las barrancas del Paraná” de Bouchet, la rotonda superior.

El visitante, después de abrazar a través de esas salas la inmensidad de los tiempos pasados; de haber visto desarrollarse lentamente las formas vitales de la lucha sin tregua, precursoras del hombre, y levantarse y hundirse generaciones humanas que solo dejan rastros de su paso en piedras toscamente talladas, épocas de barbarie que preparan la llegada de las sociedades autóctonas perdidas también ya, necesita sintetizar el recuerdo de los mundos y de los seres que acaba de evocar, y creo que en vez de 'una figura de artista y de poeta', debería ocupar el centro de esta rotonda la estatua de alguna de nuestras glorias, cuya grande obra encarne el paso del pasado al presente y nos sirva de ejemplo para el porvenir (Moreno 1890b, 53).

El recorrido termina, pues, ahí donde los recuerdos de infancia habían comenzado: monumentaliza al sujeto del rito museográfico, sujeto que encarna la iniciación heroica del estado-nación. No es de sorprender que esa estatua, cuando efectivamente fue instalada en 1924, fuera la del Dr. Moreno —niño naturalista, explorador de fronteras, director de museos—, del autor y héroe fundacional de esa épica argentina.

JENS ANDERMANN

Instituto de Estudios Latinoamericanos - Universidad Libre de Berlín

OBRAS CITADAS

- MORENO, FRANCISCO P. 1890a. "Al lector", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1890b. "El Museo de La Plata. Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1890c. "Proyecto de una exposición retrospectiva argentina con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América", *Revista del Museo de La Plata* 1.
- _____. 1997. *Viaje a la Patagonia Austral*. Buenos Aires. El Elefante Blanco.
- PRATT, MARY LOUISE. 1993. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London. Routledge.
- QUESADA, VICENTE. 1890. "Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Dr. don Vicente G. Quesada. presentada á las Honorables Cámaras Legislativas al abrir el periodo de 1877". *Revista del Museo de La Plata* 1.
- QUESADA, ERNESTO. 1924. "Discurso en la inauguración del busto de Moreno". *Revista del Museo de La Plata* 28. 6.
- YGOBONE, AQUILES D. 1952. "Francisco P. Moreno. precursor de la Patagonia". *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas* 5.