

Museos históricos en Montevideo: entre la dispersión y la nostalgia

María Silvia Di Liscia

Universidad Nacional de La Pampa

Introducción

Las posibilidades de narración históricas son parte constitutiva de los espacios de exposición museística. Por lo tanto, un estudio de la organización de los museos en determinados países, como Uruguay, significa profundizar en las representaciones sociales sobre el pasado y sobre los sentidos de su ordenamiento. Montevideo, a diferencia de otras ciudades importantes del Cono Sur, no tuvo un solo edificio como museo histórico nacional, sino que distribuyó las exposiciones de objetos del pasado con una lógica diferente. Así, las viviendas de notables, caudillos y líderes del siglo XIX y principios del XX se convirtieron en centros históricos y espacios museísticos relativamente acotados, a la vez que en su origen se vertebraba una tradición basada en el consenso por sobre el conflicto político.

Los museos históricos constituyen artefactos de utilidad pedagógica de singular importancia, y su aparición va unida a una intencionalidad política, en la medida que proveen instrumentos para materializar (y en ocasiones, simplificar), los complejos y conflictivos imaginarios nacionales¹. Y también, gran parte de los estudios sobre museos, que no son objetos naturales sino creaciones concretas, se han dirigido a examinar “los discursos legales y los manifiestos” y “han olvidado

¹ Una síntesis bibliográfica en Marisa González de Oleaga, María Silvia Di Liscia y Ernesto Bohoslavsky, “Looking from Above: Saying and Doing in the Historical Museums of Latin America”, en *Museum and Society*, 9, 1 (2011): 49-76. Disponible en: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/Issue..> Los debates al respecto se sintetizan en Sharon Macdonald, (ed.), *A Companion to Museum Studies* (Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, 2006).

preguntarse igual o más urgentes: de qué manera exhibir, estudiar, conservar y sobre todo, qué, cómo y en nombre de quién coleccionar”².

Nuestra intención es recuperar ambas cuestiones de manera entrelazada, apuntando también a las proyecciones de las muestras y a los diálogos (o monólogos) establecidos con el público. En ese caso particular, la generación y mantenimiento durante más de medio siglo de la narrativa de uno de los museos históricos más importantes de Uruguay va paralela a un proceso político de intelectuales y decisores para reafirmar en el imaginario la noción nacional de un colectivo pacífico y sin conflictos, donde prima el heroísmo, pero también la civilidad y el sentido de la justicia se une a la libertad (o la limita). En tal sentido, este artículo desarrolla la historia del Museo y el ordenamiento de las colecciones en relación al origen y devenir de uno de sus principales mitos heroicos, el de José Gervasio Artigas, analizando fuentes y documentación vinculada directamente con la institución que se complementa con entrevistas a una de sus directoras. Se describe también su situación contemporánea—el relevamiento fue realizado en el año 2014—, atendiendo a las dificultades de encontrar y refrendar de manera colectiva un relato histórico vertebrador que asuma la particularidad actual de Uruguay y la conexión entre pasado y presente.

Mostrar la historia, ordenar el pasado y potenciar al héroe

Como analizamos en el caso del Museo Histórico de Buenos Aires³, la construcción de la nacionalidad en los nuevos Estado-nación latinoamericanos

² Miruna Achim e Irina Podgorny, “Introducción. Descripción densa, historia de la ciencia y de las prácticas del coleccionismo en los años de la revolución, la guerra y la independencia”, en Miruna Achim e Irina Podgorny, editoras, *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870* (Rosario: Prohistoria Ediciones, Colección Historia de la Ciencia, 2014), 16-26.

³ Desde su inicio (se fundó en 1889 como municipal y se nacionalizó en 1891), este Museo ubicado en porteño barrio de San Telmo, estuvo atravesado por tensiones entre coleccionistas, políticos e intelectuales acerca de cuál debía ser su función, quiénes serían sus encargados y cuáles debían ser las “reliquias” argentinas a exponer. Su primer director, Adolfo Carranza, solicitó donaciones a las familias patricias porteñas y luego del resto del país, para incorporar el mayor número de “trofeos” que materializaran la nacionalidad. Inicialmente se trató de una institución financiada por el Estado, pero sin sede propia hasta 1897. Su función básica fue acumular objetos sin orden ni sistematización, saturando del ojo del espectador. Los objetos seleccionados representaban a las matronas y patricios, héroes fetichizados convertidos en modelo de civilidad y humanidad. Durante casi un siglo no hubo importantes variaciones en la organización ni en las colecciones del museo; el escaso espacio disponible para las muestras ceñía la organización cronológica y temática en un orden previsible: Sala Colonial, Sala de las Invasiones Inglesas, Sala de Mayo, Sala de San Martín, Dormitorio de San Martín, Antesala de Rosas y Sala de Rosas y su época. Así, el Museo asumió un rol nacionalista, construyendo su pasado desde la colonia hasta la organización nacional (María Silvia Di Liscia, Marisa González de Oleaga y Ernesto Bohoslavsky “Del centenario al bicentenario. Memorias y desmemorias en el Museo Histórico Nacional”, en *A Contracorriente: Revista de Historia social y literatura en América Latina*, Vol. 7, No. 3 (2010) http://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_10/).

sirvió de aglutinante para la formación de colecciones destinadas a enaltecer y fortalecer el vínculo identitario de sus habitantes, sobre todo si muchos de ellos eran inmigrantes carentes supuestamente de este soporte cohesivo, o niños a quien se debía educar en una pedagogía patria. En Uruguay, es interesante observar que el Museo Histórico fue producto final de un proceso de disgregación paulatina de colecciones. La primera institución con parte de ese nombre—Museo Nacional—, nacida en 1837, se componía de objetos heterogéneos, tanto documentos como elementos representativos de la historia natural, malacología, fósiles y muchos más.

Este museo “ilustrado”, como lo denomina Islas, fue posteriormente un museo “patrio”, cuando se consideró que la colección histórica debía conformar un espacio separado para la exposición de los vestigios para la veneración de la patria⁴. Dicho proceso se manifestó al finalizar la Guerra Grande, que había implicado una fractura entre diversos proyectos políticos y grupos de facción⁵. En las primeras décadas del siglo XX, predominó en el imaginario histórico batllista la noción de una sociedad hiperintegrada, fusionada en razas y culturas, que no había luchado contra las sociedades indígenas, un crisol de identidades sin los “inquietantes problemas del indio o del negro”; así, esta representación omitió los aportes africanos y, luego, los de los inmigrantes de la Europa oriental y central⁶. Parte de estas cuestiones se observan en la organización de los espacios y la ideología de sus relatos.

Ahora bien, la formación específica del Museo Histórico Nacional obedeció a una intención de las élites de conmemorar el triunfo de la independencia nacional, considerando como fecha patria el 25 de agosto de 1825, cuando el Congreso de la Florida, integrado por representantes de los cabildos de la Banda Oriental y bajo el liderazgo de Lavalleja luego del episodio de los Treinta y Tres Orientales, declaró la independencia del Imperio del Brasil y se consideró parte de las Provincias Unidas del Río de La Plata⁷. En 1900, la prensa de

⁴ Ariadna Islas, “Museo abierto: recuperación de otra historia/historias otras en los relatos posibles de la nación”, en *Revista Museos* (2011): 15-23.

⁵ No es posible, en el marco de este trabajo, detenernos sobre la compleja historia política del siglo XIX y principios del XX. Para más información consultar Juan A. Oddone, “La formación del Uruguay moderno, ca. 1870-1930”, en Leslie Bethell, *Historia de América Latina*, T. 10: América del Sur, c. 1870-1930 (Cambridge / Barcelona: Crítica, 1992): 118-15; y en particular sobre Artigas, ver Ana Frega, “La virtud y el poder. La soberanía particular de los pueblos en el proyecto artiguista”, en Noemí Goldman y Ricardo Salvatore, comp., *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema* (Buenos Aires: Eudeba, 1998), 101-133.

⁶ Gerardo Caetano y Adolfo Garré, “Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX”, en Oscar Terán, coordinador, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004), 309-418.

⁷ La otra tendencia que fracasó en esta especie de debate histórico-nacional,

entonces citaba que la organización fue impulsada por una Comisión de notables, formada por caballeros, auxiliada por “damas distinguidas” y presidida por un médico, Joaquín de Salterain. La colección histórica fue expuesta separadamente en salones de la Universidad de la República y con gran interés del público. Los objetos, además de ser parte del acervo del Museo Nacional, llegaron de distintos lugares del país y del extranjero:

en medio de la avalancha de donativos y préstamos, hay naturalmente muchos que resultan cómicos y abonan la ingenuidad de los propietarios (...) y piezas de verdadero mérito y valor, dignas de figurar en más de un museo permanente. La importancia de una institución de esta clase es indiscutible, y sin referirnos al célebre Cluny de París, bastará el ejemplo del Museo Histórico de Buenos Aires para justificar y alentar una fundación semejante entre nosotros.⁸

La mención del objetivo máximo—un museo parisino—y mínimo—un museo argentino—es parte del imaginario de las élites intelectuales y políticas uruguayas que compartían por entonces otros grupos latinoamericanos: abrir espacios que fuesen no sólo para la nostalgia sino para vertebrar la civilización, a su vez nacional y cosmopolita, sembrada de hitos heroicos en el pasado. El modelo francés, imposible de alcanzar, era sin embargo más fácilmente abordable a través de otra nación rioplatense y por eso se consideraban las realizaciones argentinas en comparación, aunque en realidad el museo porteño no tenía por entonces para demostrar un camino exitoso, sino las mismas dificultades y carencias presupuestarias que la Casa Rivera. En el momento de su inauguración, y de acuerdo al discurso del presidente de la Comisión, el Museo tenía cerca de 2.500 objetos, en una muestra organizada “a la carrera” y en apenas un mes⁹.

El entusiasmo de la Comisión de notables citada anteriormente, sin embargo, no tuvo un impacto posterior a la celebración de la independencia ya que durante décadas, esas colecciones agrupadas con tanto encomio y rapidez (producto de un grupo y de un momento, de “dar un lugar a la memoria”, al decir

consideraba el día del nacimiento nacional al 18 de julio de 1830, cuando se juró la primera Constitución y se separó formalmente la Banda Oriental de las Provincias Unidas. En esa discusión, vuelta una y otra vez a resonar en la historiografía (y en la política) uruguaya, la nación había tenido una preexistencia independiente o su origen era parte de la diplomacia inglesa.

⁸ Juan E. Pivel Devoto, *Catálogo descriptivo, Museo Histórico Nacional*, Tomo I a VII (Montevideo: Historia General de la República, 1944), 81.

⁹ Salterain describía las “caras reliquias” de los que se fueron: “manuscritos casi borrados y desteñidas divisas, banderas hechas girones y de tintes desvanecidos, instrumentos de guerra y útiles y atavíos del culto interno del hogar, que no son cosa baladí por su mérito intrínseco sino por las ideas que sugieren y por los mundos que evocan (...) Porque al más insignificante de ellos están vinculados un acontecimiento, una fecha, una época y porque así considerados, la bandera de la patria los cobija entre los pliegues color de cielo” (Discurso, 25 de agosto de 1900, en Pivel Devoto, 89).

de la historiografía francesa¹⁰) no tuvieron realmente una exposición organizada, y el mismo espacio donde guardarlas presentó un problema sin resolver, en un Estado que quizás tenía la intención de fortalecer un discurso nacional pero no los recursos técnicos y humanos para llevarlo adelante.

Veamos esa situación de manera más detallada: en 1901, se formó una Comisión honoraria y el gobierno le otorgó como sostén económico un presupuesto limitado al alquiler de un local donde colocar la muestra—ya que no se podía dejarla en la Universidad por más tiempo—y le permitió gastos para cubrir los sueldos del personal compuesto por 9 personas y para sus publicaciones, la descripción de entonces indica que el financiamiento era el “estrictamente necesario”. Por entonces, el Museo tenía un catálogo de 2.500 objetos (similar entonces a la colección inicialmente citada), compartido con materiales de archivo (documentos históricos, de ciencias naturales y de “Bellas artes”). En 1911, las colecciones se dividieron por la formación de otros conjuntos museísticos (justamente, de ciencias naturales y artes). Entre 1915-1920 el Museo estuvo cerrado, aunque funcionaba el archivo y, en 1926, se escindieron de la colección los manuscritos y textos que pasaron al acervo del recientemente formado Archivo General de la Nación. Durante todo ese período, hubo intentos infructuosos por conseguir un espacio propio o por ocupar otros, tanto públicos como privados (Pivel Devoto, 100-102).

Es en 1940 cuando el Museo parece haber encontrado su sino, en la medida que asumió su control durante décadas el historiador Juan Ernesto Pivel Devoto¹¹ director de manera ininterrumpida hasta 1982—cuando asumió el Teniente Coronel Angel Corrales. No puede negarse su dinamismo ya que logró que se le otorgaran al Museo, de manera definitiva, las viviendas de dos generales considerados próceres uruguayos del Partido Blanco: la Casa de Fructuoso Rivera y la de Juan Lavallejas—Museo Romántico. Más adelante, se organizó como Museo la Casa Quinta de José Batlle y Ordóñez, caudillo político “colorado” y referente singular del reformismo uruguayo y la de Luis Alberto Herrera, líder del

¹⁰ Ver al respecto Pierre Nora en Jacques Revel, “La carga de la memoria. Historia frente a memoria en Francia hoy”, en *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005), 271-283.

¹¹ La biografía de Pivel Devoto (1910-1997) y su colección donada al AGN puede consultarse en: <http://www.agn.gub.uy/pdf/pivel1.pdf>, 11/10/15. Como síntesis, merece señalarse que fue líder del Partido Nacional (1970-1983), Director del Museo entre 1940-1982, Ministro de Educación entre 1963-1967 y, con el advenimiento de la democracia, en 1985, presidente del Consejo Directivo Central de la Administración Pública de Uruguay. Se trata de una figura vinculada a la tradición política tradicional y muy activa desde los años cuarenta en adelante en el rescate del patrimonio museístico, literario e histórico (por ejemplo, publicó la Colección de Clásicos uruguayos y dirigió la Comisión de monumentos históricos).

Partido Nacional.

Para este historiador, “la nacionalidad está prefijada desde los orígenes de nuestra formación social” (en Caetano y Garré, 393). El proyecto de Pivel Devoto incluyó así espacios museísticos como representaciones simbólicas de una unidad y una partición republicanas del universo político y puso en marcha una propuesta museística a la vez técnica y política, a la luz de una particular interpretación de la historia uruguaya que visualizaba a través de “un relato de consenso vinculado al sistema de representación de gobierno de Uruguay en la coparticipación y equilibrio de los partidos políticos tradicionales, blanco y colorado” (Islas 21). En la línea retórica, el Museo asumía como fin diseñar el nacionalismo uruguayo, considerado desde sus orígenes aborígenes hasta finales del siglo XIX y sin avanzar hacia problemáticas más actuales o a narrativas diferentes, en un esquema expositivo autoritario y a la vez paternalista (por otra parte, clásico en los museos históricos de entonces y del presente).

De acuerdo a la síntesis realizada por Pivel Devoto, el espacio museal, la Casa Rivera, pasó a manos del caudillo recién en 1834, pero su construcción databa de la época colonial ya que perteneció al adinerado comerciante Cristóbal de Salvañach, “cabildante y bravo soldado durante las invasiones inglesas, y sus muros guardaban no pocas memorias espeluznantes como el asesinato de la esposa de Salvañach, arrojada desde las escalinatas del primer piso por sus ‘negras esclavas’”. Además de ese relato, preñado de espectacularidad pero sin más información, se informaba de que había sido sede de la primera Sociedad Filantrópica de Damas Orientales, y que la arquitectura tenía construcciones añadidas en varias etapas, que los arquitectos Italo Digliero y Beltrán Arbelache trataron de respetar cuando se transformó en Museo (Pivel Devoto 107-109). En realidad, el caudillo Rivera había sido dueño de la propiedad pocos años, pero en el imaginario de Pivel Devoto, la decisión política de otorgarle la función de museo podía unirse a la constitución de su imagen como patriota a la vez ilustrado y militar¹².

En 1942, el Museo se habilitó al público, con 19 salas. Cada una de ellas reflejaba, de acuerdo a su Director, una etapa de la evolución del país¹³. El museo,

¹² Mario Falcao Espalter, escritor y recopilador de obras literarias e históricas, abría la Colección de Clásicos Uruguayos indicando que “todavía en 1825, el general Fructuoso Rivera aguarda la hora de la batalla del Rincón hojeando bajo su tienda volante el contrato social”, que Mariano Moreno había traducido en 1810 para enaltecer el espíritu” de los revolucionarios (1983, 1era ed en 1926, a cargo del Museo y de la edición el Tnte Coronel Corrales).

¹³ El visitante, de acuerdo a esta impronta, debía ingresar por la “Sala indígena”, continuar por la “Colonial”, de allí a “Invasiones Inglesas”, “La Patria Vieja”, “La Cisplatina”, la “Sala de la independencia”, La organización constitucional”, “Los símbolos

desde el punto de vista historiográfico, destila una visión tradicional de la historia nacional, centrada en los acontecimientos políticos y que segrega en áreas estancas y subordinadas la cultura y la sociedad, por otra parte común a otras narraciones anteriores y/o contemporáneas¹⁴.

La obra de Pivel Devoto no terminó en la apertura del Museo, sino que su labor se intensificó con la confección de un catálogo e inventario, publicado en 1958 en siete tomos, que constaba de las siguientes secciones: 1. Historia general de la República, 2. Historia social, 3. Historia de la cultura, 4. Iconografía, 5. Grabados y cartas, 6. Numismática, 7. Colección de Manuscritos y 8. Biblioteca. En cada una de las secciones, aparecían clasificados los siguientes objetos: cuadros; muebles; armas; cañones; uniformes; trajes y vestidos; banderas; esculturas; miniaturas; placas, coronas, condecoraciones, medallas e insignias; divisas; documentos y libros; transportes y finalmente, objetos diversos. Luego de la etapa de acumulación anterior a su nacimiento, se indicaban las pautas concretas de selección, restauración y estudio del material para probar de manera fehaciente su valor histórico (Pivel Devoto 117-118).

Una lectura atenta del Catálogo nos permite percibir en detalle la ubicación de los objetos en el espacio museístico, ese pequeño universo ordenado por una divinidad. Frente a la montaña indeterminada de medallas, sables, capas, banderas, botas y tantos objetos más que el Director indicaba—con cierto paternalismo—, se habían acumulado en etapas anteriores, el saber experto respecto al arte, la historia, la numismática, disponía un cosmos, una forma de acceso a la vez singular y precisa, dando a los visitantes un itinerario concreto que demostrase los principios “reales” del Uruguay. Los objetos coleccionados de manera apresurada tomaban ahora sentido, eran colocados en un sitio concreto (catalogados, o sea, señalados y numerados en un sistema mayor), y tomaban valor—o lo perdían—en relación a su particular papel dentro del proyecto general del Museo. Además, la institución debía adquirir lo que necesitaba para llevar adelante su objetivo nacional y no recibir solamente “donaciones espontáneas, no siempre encuadradas dentro del criterio selectivo con que debe formarse el material que integra las colecciones”, por lo cual, de manera soterrada, se criticaba la incorporación acrítica de objetos frente a la necesidad de incorporar colecciones

nacionales”, “Los gobiernos de Rivera y Oribe”, “La Guerra Grande”, “La política de fusión”, “El caudillismo y el principismo”, “La cultura nacional”, “Numismática” y finalmente “Historia Social” (Pivel Devoto 115).

¹⁴ Francisco Bauzá, *Historia de la dominación española en el Uruguay*, 2da edición, Casa, A. Barreiro y Ramos (Montevideo: Editorial Librería Nacional, 1895) y Eduardo Acevedo, *Obras históricas. Anales históricos del Uruguay*, Tomo I-V. Casa A. Barreiro y Ramos (Montevideo: Editorial Librería Nacional, 1933).

indispensables, como las obtenidas a través de Pablo Blanco Acevedo, Roberto Boulton, Alejandro Gallinal y Roberto Pietracapina (Pivel Devoto 103).

Las fotografías del Museo de los años Cuarenta, con sus Salas ordenadas desde las sociedades charrúas hasta finales del siglo XIX, así como el Catálogo, presentan una historia patria modelística y una línea narrativa específica y, a la vez, detenida en el tiempo. Aunque tributaria de luchas fratricidas, la historia también es fruto del heroísmo militar, del cual dan fe la abundancia de armas y uniformes; su desenlace lleva implícita la convivencia pacífica entre las diversas facciones. Los objetos expuestos fueron seleccionados en relación con la particular apuesta histórica del Director, y confrontados a su vez con documentos escritos que esclarecen la participación de los héroes. Verdad e historia, entonces, iban unidas al acerbo museístico ya que ese espacio no podía contener otros objetos que no hubiesen sido probadamente parte de un hecho del pasado sobre el cual suministraban y corporizaban su verificación. Los visitantes, a través del recorrido, no sólo debían percibir un orden equilibrado desde un pretérito indígena hacia un pasado patrio, sino que tener la certeza de que la historia narrada a través de los objetos había sido revisada profesionalmente; las insignias, monedas y trajes, espadas y cañones rotulados prolijamente en los estantes y en esa seguridad de las cosas, surgía “naturalmente” el mensaje de identidad uruguayo.

Ahora bien, en el variopinto proscenio nacional era preciso un prócer cuyos valores trascendieran a la conflictiva generación de la Guerra Grande y sus caudillos, y esa construcción implicó a la figura de José Gervasio Artigas¹⁵. Mucho tiempo antes, cuando se organiza una “autobiografía” de la nación, se inicia su reivindicación histórica, como puede observarse en la obra de Francisco Bauzá (citado por Pivel Devoto)¹⁶. Uno de los discípulos de Pivel Devoto, Washington Reyes Abadie, quien estuvo a cargo del Archivo Artigas, impulsó un primer revisionismo histórico declamando los valores del héroe, denigrado por sus contemporáneos como bandolero salvaje, a través de la publicación de los documentos¹⁷. Más adelante, otros historiadores siguieron esa línea revisionista

¹⁵ Lo mismo parece haber sucedido en el Museo Histórico Nacional, en Buenos Aires con la imagen sarmentiniana Durante la dirección de Federico Santa Colonna (1932-1939), se reconstruyó del salón-réplica del dormitorio de José de San Martín en su exilio en Boulogne-Sur-Mer. A través de este santuario laico teatralizado, se proponía a los visitantes los valores del personaje: rectitud, pobreza y alejamiento del poder (De Oleaga, Di Liscia y Bohoslavsky 4).

¹⁶ Fernando Devoto, “La construcción del relato de los orígenes en Argentina, Brasil y Uruguay: las historias nacionales de Varnhagen, Mitre y Bauzá”, en Carlos Altamirano, director, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T I: La ciudad letrada. De la conquista al modernismo. Jorge Myers, editor de T I. (Madrid: Katz Editores, 2008): 269-311.

¹⁷ Entre las fuentes, merece nombrarse la “Oración inaugural del Congreso de

que completó y complejizó aún más la historiografía de los años sesenta, al proponer a Artigas como caudillo de masas, impulsor de la Patria grande americana y de la revolución agraria (Frega 104-105).

La apuesta del primer Director, quien publicó el Archivo Artigas y propuso adquirir para el Estado el lote en Montevideo donde estuvo su vivienda, impregnó al Museo durante décadas y fue parte incluso de otras muestras, como la organizada por la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas en 1952. Esta Comisión se había formado dos años antes, como conmemoración de los cien años de su deceso, y realizó entre otras actividades una Exposición en el Teatro Solís de Montevideo (donde habían estado años antes los materiales nómades del Museo), presidida por Leopoldo C. Agorio por entonces rector de la Universidad de la República; su Vice presidente fue el historiador y miembro del Partido Nacional Felipe Ferreiro y entre los vocales se incluyó a Ulises Pivel Devoto, también militante del Partido Nacional y a César Batlle Pacheco, periodista, dirigente reconocido de clubes de fútbol y miembro del Partido Colorado. Estas personalidades del mundo académico, político, de la información y el deporte asegurarían que la visión sobre el héroe estuviese jalonada por una nacionalidad a la vez viril¹⁸ y neutral ya que unificaba a todas las banderías políticas. La misión de esta exposición era llevar a “conocimiento popular” obras y documentos en los cuales se materializaba la gesta artiguista. A través del proceso de reconstrucción artística se fijaban “los rasgos físicos (...) del carácter y la voluntad” y a través de la reconstrucción histórica, “se persigue el establecimiento de la verdad” en la figura histórica de Artigas ¹⁹.

Arte e historia han sido y son en los Museos históricos una constante fuente de interés y, a la vez, de conflicto. Para los curadores de las muestras el valor de una obra pictórica o escultórica estaba otorgado por su contemporaneidad al hecho, de manera tal de “ilustrarlo” convenientemente, proporcionando el asidero visual y la impresión de realidad requerida (ese “yo

abril desarrollada por el Ciudadano José Artigas, delante de Montevideo (4 de abril de 1813), donde se lee la frase: “Los pueblos deben ser libres” o las famosas “Instrucciones” a los diputados de la Provincia Oriental ante la Asamblea (13 de abril de 1813) reproducidas posteriormente en el Museo, que expresan la necesaria declaración de “independencia absoluta de estas colonias”, libertad civil y religiosa, igualdad, libertad y seguridad todos los ciudadanos y sus pueblos (en Washington Reyes Abadie, *Historia uruguaya*, Tomo 2, Volumen 2: Artigas y el federalismo en el Río de La Plata (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998), 144-149.

¹⁸ Llama poderosamente la atención que entre los casi 30 integrantes de la Comisión no se convocase ninguna mujer, en un país que había sido líder en el sufragio femenino (desde 1927) y que ya por entonces llevaba adelante una importante política de igualdad en relación al divorcio y los derechos laborales.

¹⁹ Ver tales cuestiones en el Discurso inaugural de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas. Artigas en la historia y en el arte, Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952: 7.

estuve ahí, he aquí mi testimonio”, que luego se asumirá para las fotografías).

En el caso de la muestra de Artigas de 1952, el presidente de la Comisión, cuya profesión era la arquitectura, indicó que la exposición se había conformado en esa dualidad, para, por un lado, colocar en su justo pedestal al héroe oriental, reivindicando su labor y sus valores como ciudadano y militar ejemplar—esa contradicción permanente, también ejercida con otras figuras patrióticas—, lejos del salvaje y del bandido. Para ello, se incorporaban las obras de Bauzá, Eduardo Acevedo y otros como forma de asir la verdad a través de la escritura histórica, afirmando una y otra de manera circular la “recia figura de Artigas” (Comisión Nacional de Homenaje, 7).

Para los organizadores, era más sencillo verificar los hechos a través de los documentos que tener la certeza de su apariencia física: los cuándo y cómo—porque se trata de una historia-acontecimiento y no necesariamente problema—emanarían naturalmente de la lectura documental, cuestión que la historiografía desde hace más de cincuenta años se ha encargado de eliminar de cuajo. En esta visión, se remitía a una identidad automática entre letras y perfil diseñado por la escritura, con una dificultad creciente entre imagen pictórica y referencia con el objeto.

Detengámonos un momento en esta cuestión: se expusieron en ese momento 59 obras, de las cuales 24 pertenecían al Museo Histórico y otras estaban en la Corte Suprema, el Salón de Recepciones de Casa de Gobierno y en el Palacio Legislativo, en el Consejo Nacional de Enseñanza Media y Normal y otras escuelas, en el Museo de Bellas Artes y en el Museo Zorrilla y aun en la Asociación Uruguaya de Fútbol. A esa dispersión de la iconografía artiguista en sedes del sistema republicano y en instituciones educativas, culturales y deportivas habría que agregar también monumentos y estatuas en parques y jardines, sobre todo ubicados en Montevideo, ya que se exponían numerosas fotografías sobre todo con el líder ecuestre en un modelo heroico tradicional. Todo esto da fe de la intencionalidad política asumida frente a Artigas, del cual, sin embargo, se disponían sólo un retrato “fidedigno” realizado por el dibujante francés Alfred Demersay en Paraguay y reproducido en muchas oportunidades²⁰. Otros artistas

²⁰ El Proyecto educativo Ceibal, que enfatiza el uso de recursos digitales para la enseñanza y aprendizaje, ha recuperado las obras artísticas existentes sobre el héroe recientemente; puede consultarse en: <http://www.ceibal.edu.uy/> (página consultada 14/10/15). Es interesante observar que, pese a tratarse de estudiantes del siglo XXI, se mantuvo exactamente la información de catálogo de la obra existente en el Museo Histórico Nacional, que indica “Artigas en el Paraguay!” (litografía de C. Savaugot sobre dibujo a lápiz de Alfredo Demersay, 413 x 253 mm). Artigas, ya en sus últimos años, aparece en figura de medio cuerpo y de perfil hacia la izquierda, sentado una rústica silla de la que se ve un trozo de respaldo. La parte anterior de la cabeza es calva, mientras que

reprodujeron a Artigas según el modelo de un anciano, en reposo y quizás con añoranza de su tierra, de rostro afilado y cabellera cana. Tal fue el caso de José Luis Zorrilla de San Martín, quien lo utilizó para sus famosos “Estudios sobre la fisonomía de Artigas”, 14 dibujos frontales y de perfil del héroe que parten del retrato y paulatinamente lo rejuvenecen de manera tal que quien los observa advierte cómo se borra el rastro del tiempo, y se recuperan los años de su juventud y madurez, cuando eran habituales los triunfos bélicos y el quehacer político²¹.

Pero este Artigas que posó para Demersay—se desconoce exactamente cuándo—, copiado muchas veces y “rejuvenecido” por las manos de Zorrilla de San Martín, estaba ya en el exilio y próximo a su muerte, acaecida en 1850. Si bien el énfasis en la austeridad y la pobreza no deja de ser una enseñanza, tanto quienes generaron la imagen de Artigas como los que continuaron y aún la fortalecieron debían aumentar ese lustre heroico a través de una postura que demostrase el valor y la entrega a la patria, además del sacrificio. Como puede observarse en el Catálogo de la muestra, los óleos de grandes dimensiones, como los de Carlos María Herrera y Juan Manuel de Blanes, incorporaron una figura madura, marcial y con capacidad de decisión, y no un anciano vencido por las contrariedades²². De acuerdo a Malosetti Costa, este último es parte de una tradición pictórica que creía al arte “útil y edificante, inculcando en las gentes grandes ideales (...) para así crear en naciones jóvenes imágenes de la memoria colectiva”²³. Las obras de Blanes, quien se consideraba a sí mismo un artista americano, tenían claridad compositiva y buscaban la veracidad histórica (tal es el ejemplo de la célebre “Desembarco de los 33 orientales”, realizada en 1878, y presentada en Buenos Aires con gran suceso).

la posterior se encuentra cubierta de abundante cabello blanco que se prolonga sobre la descarnada mejilla y termina después ocultando, prácticamente, la nuca. Su mano derecha, levantada a la altura del pecho, se apoya en un bastón. Está vestido con humilde poncho”.

²¹ Son dibujos a carbonilla y tiza que se pueden observar hoy en el Museo Histórico Nacional y que en 1952 pertenecían al autor (Comisión Nacional de Homenaje, N.º 41 s/p).

²² Perteneciente a Herreras, es el óleo “Artigas en el Hervidero”, de 1911, 3100 x 3740. En la descripción, se advierte que la figura está montada a caballo, es de tamaño natural y se ubica frente a la meseta del Hervidero donde observa el Río Uruguay y a lo lejos, se divisa la costa argentina. Artigas viste uniforme militar y lleva un poncho que lo cubre casi totalmente, asomando el sable (Comisión Nacional de Homenaje, N.º 27, s/p). A Blanes pertenece “Artigas en el puente de la ciudadela de Montevideo”, s/d, óleo sobre tela, 1190 x 1820. El catálogo de la exposición indica que el prócer viste uniforme del cuerpo de blandengues y se encuentra frente al puente levadizo de la ciudadela de Montevideo (Idem N.º 25 s/p). Varios estudios preliminares de este cuadro se pueden observar del mismo autor (Idem N.º 222, 23 y 24 s/p). Las obras de Blanes corresponden al acervo del Museo Histórico.

²³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001): 80.

La preocupación por la apariencia fisonómica de Artigas era paralela a su construcción heroica, sobre la cual acordaban distintos partidos y grupos políticos uruguayos. Pero a diferencia de lo sucedido con San Martín, figura también aglutinante, el Museo histórico Nacional de Montevideo no le brindó un espacio propio, sino que dispuso las obras que referían a él de una u otra manera en la Sala Patria Vieja y en la Sala Cisplatina. El revisionismo histórico que entre varias otras cuestiones es también una corriente con una perspectiva radicalmente politizada de la historia, tuvo en Uruguay como primer representante a Luis A. Herrera. Una vez reivindicado Artigas (cuestión que sucedió ya a principios de siglo XX y continuó profusamente)²⁴, estos estudios configuraron una retórica para desagrar a Manuel Oribe, entrevistado en esta tendencia como un patriota en las luchas por la coparticipación y para conseguir garantías electorales²⁵, y ya observamos que el Director y otros historiadores habían argumentado en relación a Fructuoso Rivera como un soldado ilustrado.

El Museo, con el modelo patriótico de Pivel Devoto, incorporó en 1942 la Sala “Los gobiernos de Rivera y Oribe”, única denominada con los apellidos personajes históricos de todo el edificio (Pivel Devoto 115). En este caso, la tarea historiográfica fue aunar a la identidad nacional a dos personajes claramente enfrentados en la política, de la cual Artigas se sustrajo por propia decisión para evitar ingresar en una contienda fratricida (Acevedo 271). Sin embargo, para el relato original del Museo era la ciudadanía política, representada por los partidos, quien estaba en el sustrato del Uruguay. Por eso, los dos primeros presidentes uruguayos conformaron la identidad partidaria colorada (Rivera) y blanca-nacional (Oribe) por lo cual, el basamento de la nacionalidad es también la negación de la oposición frente a los acuerdos y la negociación.

Tal y como afirma Demasi, esa particular construcción del pasado conflictivo y bélico de una nación consideró a los enemigos como adversarios y a todos ellos, en un camino común hacia la democracia política²⁶. Esta “memoria domesticada” forjó un mito nacional de una sociedad modelo donde se amortiguaron los conflictos y se borraron las fracturas y golpes a la democracia ,

²⁴ Acevedo dedica gran parte del Tomo I a establecer la singularidad de Artigas, ya que su accionar “hizo triunfar para siempre la idea republicana del Río de La Plata”, es un personaje vigoroso, respetado, un “militar ciudadano” y formó a sus soldados en “heroísmo y humanidad”, fue el único que combatió “contra todos los despotismos” y su labor supera a la Banda Oriental, ya que es “fundador del régimen federal argentino” (Acevedo 79, 103, 121, 153 y 266).

²⁵ José Rilla, “Revisionismos e izquierdas en Uruguay y Argentina”, en *Revista uruguaya de Ciencia Política*, Volumen 19, N° 1 (2010): 82.

²⁶ Carlos Demasi, “Entre la rutina y la urgencia. La enseñanza de la dictadura en Uruguay”, en: Elisabeth Jelin y Federico Guillermo Lorentz, comp. *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004): 131-162.

cuestión que analizaremos en el próximo apartado.

En el siglo XXI: El Museo y la persistencia de los mitos

El Museo dependía en el año 2014 del Ministerio de Educación y Cultura y su misión era “dar a conocer al público el proceso de formación del país como estado independiente, hitos de historia y culturas que se desarrollaron en el espacio geográfico y conformaron la sociedad uruguaya. Su objeto es contribuir a la “formación de la identidad, en un marco de diversidad y pluralidad culturales” (Islas 15). En una entrevista realizada en el año 2012, la directora afirmaba que:

Aún con esa matriz inicial, la riqueza del acervo permite la posibilidad de guiones múltiples, así la disciplina histórica podría relacionarse con el Museo de muchas maneras. Para estructurar un nuevo guión de museos es necesario acudir a la historiografía más reciente sobre la historia del país, porque de lo contrario el Museo sigue atado a una única interpretación. Eso tampoco quiere decir desplazar por completo, por ejemplo, la historia política del país, sino pensar en que otros sujetos históricos y otros temas históricos, además de la historia política, entren en el relato del museo”, además de otros condicionamientos como el espacial y las colecciones históricas que el Museo ya posee para futuras muestras. Se plantea una actualización edilicia (...) necesaria para ampliar las funciones del Museo como centro de acción cultural, de investigación y de difusión de conocimiento sobre la historia del país.²⁷

Recordemos que la historia reciente del Museo se relaciona (aunque sea, por su negación) también con el pasado uruguayo y la transición democrática con posterioridad a la dictadura cívico militar (1973-1985)²⁸. Como en muchas otras naciones, ese proceso fue difícil y caótico, aún más a causa de la severa crisis económica de la “década perdida” y de las presiones militares a los gobiernos democráticos, bajo el control del Partido Colorado primero y del Blanco-Nacional posteriormente. A través de la Ley de Caducidad, sancionada por el Congreso en 1986 y bajo la amenaza velada de un nuevo golpe, se renunció a castigar judicialmente las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. En el año 2000, el entonces presidente José Batlle estableció una Comisión de Paz para hacer frente a los reclamos de justicia de familiares y víctimas de la represión, pero recién seis años después, con la llegada de José Mujica al Poder Ejecutivo en el segundo gobierno de la coalición de izquierda—el Frente Amplio—se avanzó en el procesamiento de los presidentes de facto y de militares acusados de violaciones

²⁷<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/file/41208/1/museos-historiadores-e-historia-un-punto-de-vista.pdf>, consultada 19/10/15.

²⁸Una síntesis del proceso en Gerardo Caetano y José Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*(Montevideo: Grupo Editor, 1998) y sobre educación durante el período 1960-1980 en Carolina Greising, “La educación uruguaya, 1960-1984”, en Benjamín Nahum, coord. *1960-2010. Medio siglo de historia uruguaya. Política, economía, sociedad, educación, cultura* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2013), 351-397.

a los derechos humanos²⁹.

En la visita realizada en el año 2014, el edificio seguía manteniendo el estilo original de tres plantas, pintadas de blanco, con ventanas enrejadas hacia las dos calles³⁰. Las salas estaban en buen estado de conservación. El ingreso se realizaba por la Calle Rincón a un pequeño zaguán donde se colocaron dos cañones de fundición que apuntaban a las estatuas de dos en tamaño natural, de dos caciques charrúas. Tal disposición habla de la tradición fundante en la Banda Oriental de la integración social y étnica y, a la vez, del heroísmo que conquista un territorio, simbolizado por las armas de fuego y el poderío militar.

Hacia la izquierda, en Planta Baja, se encuentra la exposición permanente, que consta de tres estancias, una con muebles e imágenes religiosas (en lo que era la antigua capilla de la Casa), otra cuyo principal atractivo es un enorme libro con las 700.000 firmas de los uruguayos que conmemoraron en 1930 el Centenario de la Constitución de 1830, y una habitación mucho mayor con cuadros alusivos a la formación nacional de Uruguay. En este caso, tal como hemos analizado con anterioridad, el Museo asume también el origen nacional integrador y no conflictivo, incorporando la letra de la primera ley máxima de los uruguayos y sin cuestionar las dos posturas historiográficas que inciden en las fechas de la independencia uruguaya ya mencionadas (25 de agosto de 1825 o 18 de julio de 1830).

Una mención aparte respecto a los colores elegidos: Uruguay es uno de los pocos países que no tiene una sino varias banderas oficiales, donde los colores elegidos son el celeste y el blanco (franjas), el blanco y el azul (franjas) y el azul, blanco y una franja del rojo; esta última es la Bandera de Artigas. Recordemos asimismo la vinculación entre partidos y colores, ya indicada. En el Museo, el

²⁹ De acuerdo a Caetano y Garré (400-401), en 1971 cuando se forma el Frente Amplio se apela también al conjunto de la simbología artiguista dentro de una tradición política heredera de dirigentes e intelectuales comunistas, socialistas, demócratas cristianos y de la izquierda independiente cuyo afán era dar batalla simbólica al relato de los partidos tradicionales o históricos.

³⁰ En el año 2014, cuando fue realizado este relevamiento, el Museo mantenía la ubicación de 1940, en la Calle Rincón 437, esquina Misiones, en el Centro histórico de la Ciudad Vieja de Montevideo. Se encuentra ubicado enfrente del Banco y cercano a la Bolsa de Comercio de Uruguay, en una calle que si bien es céntrica está un tanto apartada del bullicio comercial. Se trata de una de las seis casas que componen esta institución; las otras cinco son: 1. Casa Montero o Museo Romántico (Calle 25 de Mayo, al momento de la visita cerrado sin aviso, posiblemente por refacciones), en la misma manzana que la Casa Rivera. 2. Casa Lavalleja, (Calle Zabala, cerrado igual que el anterior); 3. Casa Garibaldi, en la Calle Zabala, cerrado por refacciones; 4. Casa Giró (Calle Cerrito, no contiene materiales históricos) y 5. Casa Ximénez (Rambla 25 de agosto). No se hace una buena difusión de la oferta, salvo en el caso de la Casa Rivera que tiene folletera y aparece destacada en la página web. El resto de los museos visitados, aunque aparentemente debían estar abiertos, no lo estaban y no se informaba (salvo en la Casa Lavalleja y Casa Garibaldi) que no recibían visitantes.

color predominante afuera es el blanco y dentro el colorado, lo cual podría simbolizar la adopción nuevamente de una síntesis política entre ambos movimientos políticos. La cartelería es negra o roja con letras blancas y se destaca del fondo, aunque esté pintado casi del mismo color; tiene un formato moderno y brinda mucha información de manera descriptiva.

La disposición de los objetos obliga al visitante a un recorrido lineal, de manera cronológica. La noción de proceso se intenta construir desde un evento; en 2013, ha sido la Asamblea del Año 1813. Con anterioridad, la Constitución de Cádiz y, antes, de acuerdo a la entrevista con la Directora, a los hechos formativos de la nación uruguaya sucedidos desde 1810 en el Río de la Plata (ver Anexo 1). Hacia la derecha, en Planta Baja, puede visitarse la exposición “1813”, con un cartel en fondo amarillo de gran dimensión, que señala “ese fue un año de discusión política” e indica la situación del Río de la Plata en relación a la Asamblea Constituyente reunida en Buenos Aires. Abajo, a la derecha, se reproducen partes del escudo, con un gorro frigio rojo y un sol también colorado que asoma de una corona de laureles.

La muestra “1813” se localiza a lo largo de la Planta Baja, en una sala “en U” que rodea a su vez la sala donde está la muestra sobre Artigas. Se inicia con un gigantesco cuadro que representa al Rey Fernando VII y a partir de allí, se exponen objetos propios del final de la Colonia y de los problemas de todo el Virreinato, a la sazón, militares y políticos. Dos grandes bloques de trajes (de varones y mujeres, a izquierda y derecha respectivamente), permiten transcurrir de esta sala a las siguientes. Las otras salas que se unen a esta, siguiendo hacia la derecha, tienen objetos tanto en las paredes como en el centro (en vitrinas o en el centro) que representan a la vida cotidiana y a la sociedad uruguaya de entonces. Se destacan un grupo de 3 grandes morteros, que el Museo ya poseía en 1940 al momento de su apertura y que reúne en un conjunto. En vitrinas centrales, se exponen una colección de abanicos y objetos propios de los sectores acomodados y urbanos y por otro lado, objetos propios del ámbito rural (naipes, tabas, espuelas) y posiblemente de sectores populares. Esta clasificación “por tipo” también está presente en otra vitrina anexa, con registros documentales (libros importados del siglo XVIII y XIX en su mayoría), y con objetos propios de la escritura (plumas, papel y tinta). Lectura y escritura están unidas simbólicamente en el mismo espacio, destacándose en este caso el impacto de las nuevas ideas en relación a las luchas de la independencia con España.

Campo y ciudad están presentes, separados en dos vitrinas y a la vez, en la misma sala. En las paredes hay abundancia de pinturas de épocas posteriores pero

que dan cuenta tanto de la historia social como política del Río de la Plata en su conjunto. Escasean las menciones a la religión y, también, a los aspectos económicos que hacen a la conformación del proceso histórico, el cual parece depender de las variables culturales (Ilustración), de la sociedad y de la política. La sobresaturación de hechos políticos es una constante. En un pasillo, oculto por una pared, se encuentra tanto una Bandera de Uruguay como el Plano susodicho de Bartolomé, explicado minuciosamente. La conquista de la geografía en este caso de Montevideo es la clave de la diferenciación de un Estado formado entre dos grandes países, Argentina y Brasil.

En el bloque central, separada de la muestra 1813 pero formando parte de la misma, se ha localizado la muestra “Artigas. Un simple ciudadano”³¹. Dispone de un folleto que se entrega a los visitantes, con una frase que estimula los conceptos centrales a destacar en la construcción del imaginario sobre el prócer: la idea de ciudadanía, preexistente a la nación y al Estado uruguayo (ver al respecto Anexo II y Anexo III)³². Acuarelas, óleos y carbonillas demuestran la variabilidad de la representación del héroe a lo largo del tiempo: presidiendo la muestra, un cuadro gigantesco que pende del primer piso hacia abajo, donde Artigas está representado a caballo y vestido con un poncho. Se trata de la emblemática obra “Artigas en el Hervidero”, que, como la iconografía indicada anteriormente, había sido ya expuesta en el Teatro Solís en 1952. En este caso, se asume en la cartelería una versión deconstruida ya que las imágenes se presentan no ya como los intentos de abordar al prócer desde su imagen “real”, sino enfatizando la interpretación que cada artista hace de sus rasgos, procediendo a instalar esa figura entre el público³³. Esta forma de visitar a Artigas permite intuir formas más complejas de exposición, en un Museo que estaba en el año 2014 anclado, por decisión política, en el siglo XIX.

³¹ Los artistas no hicieron una representación neutra: trabajaron con relatos, con documentos, expresaron sus dificultades para encontrar una representación de esos hechos históricos. Y después, para la conmemoración de 1811 en 2011 escogimos la figura de Artigas, como una figura central de ese proceso y de un alto contenido simbólico en la identidad de los uruguayos. Se pensó la exposición en relación con la tradición historiográfica y política uruguaya, de ver en José Artigas uno de los protagonistas más importantes de ese proceso. Enfocamos entonces un estudio de la representación de Artigas y del artiguismo en el acervo pictórico y escultórico del Museo, al que sumamos algunas obras y documentación invitada. (en Entrevista, 2012: <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/file/41208/1/museos-historiadores-e-historia-un-punto-de-vista.pdf>, consultada 19/10/15.

³² http://issuu.com/museo-historico/docs/exposicion_simple_ciudadano_folleto.

³³ En la entrevista realizada a su directora A. Islas en el año 2014, ésta indicaba el interés por avanzar en la historia de la representación, a través del contacto y trabajo conjunto con la historiadora argentina Laura Malosetti Costa.

Algunas conclusiones

Los debates sobre el sentido y significado de los Museos superan en la actualidad a los decisores políticos y se advierte sobre la necesidad de dar un espacio concreto a quienes participan como visitantes de las muestras. A diferencia de la tradición civilizadora museística, que intentaba educar a masas pasivas a través de dispositivo de “retención” de la información, se incorporan los diferentes públicos como un actor fundamental, con dinamismo propio, capaz de proponer de manera entrecruzada sus propias respuestas sobre las exposiciones. No es esta, sin embargo, una propuesta completamente novedosa, porque ya entre 1930-1940, hubo investigaciones que incorporaron análisis sobre las expectativas del público, las etapas de la visita (precalentamiento, punto medio y punto de interés), las líneas narrativas (*storylines*) y el concepto y plan de la exposición, para adaptar mejor mensajes y públicos³⁴.

Como hemos indicado, el Museo Histórico Nacional, específicamente, la Casa Rivera, surgió desgajado de otros (Natural, Bellas Artes) y de colecciones de documentos, como el Archivo General de la Nación. Esa característica previa de paulatina pérdida, así como la acumulación y el entusiasmo de los notables de principios del siglo XX, marcaron el acervo inicial y las posibilidades de narración en el marco de un relato histórico centrado en la política, donde los patricios (las mujeres tienen escasa participación en el hilo), se demarcan como héroes militares e ilustrados ciudadanos. En 1940, las colecciones se sistematizan y se organizan en salas, como parte de un proyecto mayor que incluía otros Museos a través de la tarea de su primer Director, Juan Pível Devoto.

En la Muestra visitada en el año 2014, el Museo estaba detenido en el siglo XIX y “anquilosado”, en las palabras de su actual directora, apropiándose del mito de una nación “ciudadana”, respetuosa de los derechos y del debate político, una “Suiza de América”. Pero es preciso considerar de lo que un relato histórico siempre parte del presente y, en este caso, de un pasado cercano cuyas deudas no han terminado de pagarse. Caetano y Rilla afirman que la dictadura militar había aspirado a dividir a los uruguayos a través de la destrucción de zonas comunes, de sus sentidos de pertenencia a la comunidad histórica, y manipulado groseramente el pasado nacional y todo lo que él significaba de alimento para la memoria democrática; así, privilegió procesos y figuras e insistió en una lectura militar del artiguismo y de la independencia. Esta continuidad del mensaje se produce cuando paralelamente, en el ámbito político, hay sectores que pugnan por una

³⁴ Jacqueline Eidelman y Mélanie Roustan, “Introducción. Estudio de públicos: investigación básica, elección de políticas y apuestas operativas”, en: Jacqueline Eidelman et al, *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (Madrid: Ariel, 2013), 21-52.

narración histórica que contemple las fracturas y analice la conformación de un imaginario más complejo de la sociedad uruguaya. Como indicaba Demassi (137), al finalizar la última dictadura militar, la postura oficial en relación a la enseñanza de la historia era dejar de lado en los programas la segunda mitad del siglo XX y aún más, enfatizar la noción de acuerdo social y equilibrio político por sobre el debate crítico.

En este trabajo nos centramos en el estudio del origen, los alcances y la modificación de la narración histórica de una de las Casas que componen el Museo, artefacto fundamental de la política de conformación de la identidad nacional. Desde 1940 a la fecha persistió una continuidad en las formas de exposición de las colecciones, evidente desde esa fecha hasta 1985, fundado sobre todo en la rutinización de los funcionarios a cargo, pero que, a pesar de las transformaciones sociales, del quiebre político que significó la dictadura y del acceso al poder de otro sector político (vinculado a la izquierda, como el Frente Amplio), no se ha logrado establecer un cambio ni en el hilo narrativo ni en la propuesta museal, ceñida aún a los productos y proyectos nacionalistas de hace setenta años. También se mantuvieron estáticas las propuestas dirigidas sobre todo a escolares y turistas, que siguen siendo los usuarios mayoritarios del Museo.

Podría aparecer un resquicio en los últimos años debido a posibilidades de exposición vinculadas a otros conjuntos étnicos y donde tenga mayor visibilidad la historia social y cultural. En tal sentido, sería necesario también incorporar en un diálogo proactivo (y no un monólogo, como parece ser en el presente), a los futuros públicos del Museo, con quienes las autoridades admitían una deuda³⁵.

Bibliografía y fuentes

Acevedo, Eduardo. *Obras históricas. Anales históricos del Uruguay*, Tomo I-V.

Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1933.

Achim, Miruna e Irina Podgorny. "Introducción. Descripción densa, historia de la

³⁵ En el año 2015 se incorporó una Exposición sobre la celebración del Día Internacional de los trabajadores y los orígenes de su celebración en Uruguay. Se indica que "Esta exposición incorpora al Museo Histórico Nacional a los trabajadores como colectivo organizado y con activa presencia en la construcción de la historia del Uruguay. Es la primera de una serie de acciones que abordará temáticas no incorporadas hasta la fecha en el relato del museo" (en <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/70652/33/mecweb/1%C2%B0-de-mayo-dia-internacional-de-los-trabajadores-origenes-de-su-celebracion-en-uruguay>, consultado: 19/10/15).

- ciencia y de las prácticas del coleccionismo en los años de la revolución, la guerra y la independencia”, en Miruna Achim e Irina Podgorny, editoras, *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*. Montevideo: Prohistoria Ediciones, Colección Historia de la Ciencia, 2014. 16-26.
- Bauzá, Francisco. *Historia de la dominación española en el Uruguay*. 2da edición. Montevideo: Casa, A. Barreiro y Ramos, Editorial Librería Nacional, 1895.
- Caetano, Gerardo y José Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Grupo Editor, 1998.
- Caetano, Gerardo y Adolfo Garré, “Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX”, en Oscar Terán, coordinador, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004. 309-418.
- Comisión Nacional de Homenaje a Artigas. Artigas en la historia y en el arte, Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952.
- Colección de documentos originales de Uruguay que pertenecieron al Prof. Juan E. Pivel Devoto, 2007-2008. Archivo General de la Nación. Pagina web: <http://www.agn.gub.uy/pdf/pivel1.pdf>, consultada: 11/10/15.
- Demasi, Carlos, “Entre la rutina y la urgencia. La enseñanza de la dictadura en Uruguay”, en Elisabeth Jelin y Federico Guillermo Lorentz, comp. *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004: 131-162.
- Devoto, Fernando, “La construcción del relato de los orígenes en Argentina, Brasil y Uruguay: las historias nacionales de Varnhagen, Mitre y Bauzá”, en Carlos Altamirano, director, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T I: La ciudad letrada. De la conquista al modernismo. Jorge Myers, editor de T I. Madrid: Katz Editores, 2008. 269-311.
- Di Liscia, María Silvia, Marisa González de Oleaga y Ernesto Bohoslavsky “Del centenario al bicentenario. Memorias y desmemorias en el Museo Histórico Nacional”, en *A Contracorriente: Revista de Historia social y literatura en América Latina*, Vol. 7, No. 3, 2010 http://www.ncsu.edu/contracorriente/spring_10/.
- Eidelman, Jacqueline y Mélanie Roustán, “Introducción. Estudio de públicos: investigación básica, elección de políticas y apuestas operativas”, en Jacqueline Eidelman et al, *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Madrid: Ariel, 2013. 21-52.
- Falcao Espalter, Mario, *El Uruguay entre dos siglos*. Colección clásicos uruguayos,

Volumen 162. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1983 [1926].

- Frega, Ana, “La virtud y el poder. La soberanía particular de los pueblos en el proyecto artiguista”, en: Noemí Goldman y Ricardo Salvatore, comp., *Candillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. 101-133.
- González de Oleaga, Marisa, María Silvia Di Liscia y Ernesto Bohoslavsky, “Looking from Above: Saying and Doing in the Historical Museums of Latin America”, en *Museum and Society*, 9(1) 2011: 49-76. Disponible en: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/Issue>.
- Greising, Carolina, “La educación uruguaya, 1960-1984”, en Benjamín Nahum, coord. *1960-2010. Medio siglo de historia uruguaya. Política, economía, sociedad, educación, cultura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2013. 351-397.
- Islas, Ariadna. “Museo abierto: recuperación de otra historia/historias otras en los relatos posibles de la nación”, en *Revista Museos*, 2011: 15-23.
- Macdonald, Sharon, edited, *A Companion to Museum Studies*. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, 2006.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- Methol Ferré, Alberto. *Geopolítica de la Cuenca del Plata. El Uruguay como problema*. (Prólogo de Arturo Jauretche). Peña Lillo Editor. Montevideo: SRL, 1973 [1967].
- Oddone, Juan A. “La formación del Uruguay moderno, ca. 1870-1930”, en Leslie Bethell, *Historia de América Latina*, T. 10: América del Sur, c. 1870-1930. Cambridge / Barcelona: Crítica, 1992. 118-153.
- Pasturino, Martín, “La educación uruguaya en el cambio de siglo. Políticas educativas de la Administración Nacional de Educación Pública, años 1985-2009”, en Benjamín Nahum, coord. *1960-2010. Medio siglo de historia uruguaya. Política, economía, sociedad, educación, cultura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2013. 399-516.
- Pivel Devoto, Juan E. *Catálogo descriptivo, Museo Histórico Nacional*. Tomo I a VII. Montevideo: Historia General de la República, 1944.
- Reyes Abadie, Washington. *Historia uruguaya*. Tomo 2, Volumen 2: Artigas y el federalismo en el Río de La Plata. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, La República, 1998.
- Revel, Jacques, “La carga de la memoria. Historia frente a memoria en Francia hoy”, en *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos

Aires: Ediciones Manantial, 2005. 271-283.

Rilla, José, “Revisionismos e izquierdas en Uruguay y Argentina”, en *Revista uruguaya de Ciencia Política*, Volumen 19, N° 1. 2010: 69-93.

Páginas web

Archivo General de la Nación. Página web:
<http://www.agn.gub.uy/pdf/pivel1.pdf>, consultada: 11/10/15.

Museo Histórico Nacional,
<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/70652/33/mecweb/1%C2%B0-de-mayo-dia-internacional-de-los-trabajadores-origenes-de-su-celebracion-en-uruguay>, consultada: 19/10/15.

Museo Histórico Nacional:
<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/file/41208/1/museos-historiadores-e-historia-un-punto-de-vista.pdf>, consultada: 19/10/15.

Museo Histórico Nacional:
<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/75623/33/mecweb/recordamos-la-muerte-de-jose-artigas?parentid=64529>,
consultada: 29/08/15.

Museo Histórico Nacional:
<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/42285/33/mecweb/un-simple-ciudadano-jose-artigas?contid=41497&3colid=16980>,
consultada: 29/09/15.

Proyecto Educativo Ceibal, Uruguay, <http://www.ceibal.edu.uy/#institucional>,
consultada: 14/10/15.

Anexos

Anexo 1: Entrevista a la Directora del Museo, Ariadna Islas (24/02/14, realizada por María Sibilia Di Liscia en Montevideo)

P: Cuando inicia su desempeño como Directora?

R: En el año 2010. En ese momento, el Museo estaba alejado del público, y fue necesario renovar las salas. Solo se exponían “héroes” para su veneración, hechos y personajes. El cambio es una historia de las representaciones.

P: Como era el proyecto original del Museo?

R: El Museo se renovó en 1942, cuando era su director el historiador Pivel Devoto. Él escribió un Prologo en el Catálogo. En su origen, el Museo tenía colecciones de Historia Natural y luego de Bellas Artes, así como de Historia y Etnología. Fue producto de donaciones de notables y de comisiones especiales, así

como de material con acervo histórico. Se trata de una colección heterogénea, hecha voluntariamente. Tal cuestión la indica Carlos Passos en su introducción al catálogo original.

En 1911 se crea el MH junto al Archivo Histórico Nacional. Luego este se separa. El primer edificio se encuentra donde hoy está el Cuartel de Bomberos (Colonia y Minas); el 2do Edificio en la Primera Planta del Correo (Sarandí e Ituzaingó), el 3er edificio es el actual. Antes de ser Museo, fue Banco de Seguros y la casa del primer presidente de Uruguay, esta es la sede donde permanece desde 1940. En 1942 se inaugura la muestra.

P: ¿Cual es el relato que organizó el Museo por entonces?

R: Juan Pivel Devoto tenía una interpretación de la historia del país, que aun se mantiene. Para él, la historia de la nación es anterior a la independencia, y la nación se forma por la acción de los colorados y los blancos. El había escrito dos libros vinculados con la historia de los partidos políticos de Uruguay y así es como considera la historia, esa es la corriente que organiza el Museo. Existe entonces una Casa de Rivera (actual sede del MHN), la Casa de Lavalleja (Zabala y 25 de Mayo), y luego se adquieren otras Casas: La quinta de José Batlle y Ordóñez y la Quinta de Herrera. Estos dos presidentes, colorado y blanco, representaban a toda la historia de Uruguay. La concepción histórica era colaboración entre los dos partidos. Otras Casas exponen sobre Historia Social. El Museo Romántico (Casa de Montero) sobre el siglo XIX y el Museo Casa de Gómez, sobre la historia colonial.

P: ¿Hay estudios previos sobre la historia del Museo?

R: No, salvo los que yo realicé, publicados en la Revista del Museo. El director de entonces, Pivel Devoto, estuvo en el puesto hasta 1982 y nadie debatió sobre el Museo, porque este historiador tenía gran prestigio académico. El museo se anquilosó. De hecho, para Pivel Devoto, ya estaba todo hecho, terminado. Cuando se fue, estuvo estancado, sin proyecto, sin propuesta. Perdió terreno. El museo estuvo estancado en esa misión, se transformó en una institución administrativa.

P: ¿Cuáles son las propuestas a partir de 2010?

R: El Bicentenario significó abrir el museo a nuevos proyectos, con la búsqueda de nuevos destinatarios. En primer lugar, centrarse en los distintos representantes de las revoluciones del Río de La Plata, y hacer un replanteo de Artigas como héroe, el enfoque del Museo como oportunidad para discutir como problema no unívoco la nación. La historia como espacio de discusión.

P: ¿Cuáles son las exposiciones a partir de esa fecha?

R: Las exposiciones van variando. Entre 2010-2011: sobre los inicios de los ciclos revolucionarios. En 2012: Sobre la Constitución de Cádiz. En 2013: Sobre el debate político de 1813. A mí me interesa particularmente la historia de la representación, por eso estoy en contacto con una historiadora argentina, Laura Malosetti-Costa, con quien estoy organizando en conjunto un simposio en un congreso europeo.

P: ¿Cuáles son los destinatarios, el público al cual se dirige la muestra?

R: Tenemos un público cautivo, los escolares primarios, y aspiramos a llegar a los profesores de secundaria, para así incorporar a estudiantes de la secundaria. La idea es dar paso a un Museo científico, que no sea solamente un espacio de educación ciudadana. También tenemos como público a los turistas, pero para ello, debemos dar lugar a la historia del siglo XX en un relato concreto.

P: Bajo ese punto de vista, ¿cómo sería la nueva propuesta?

R: Necesitamos un nuevo edificio, donde poder mostrar la inserción de Uruguay en el mercado internacional, la historia política del siglo XX y los movimientos sociales, no sólo partidos, sino sindicatos, colectividades, la inmigración. Por ejemplo, los africanos están presentes en la iconografía (no son invisibles, aparecen en cuadros de batallas, por ejemplo) pero si son invisibles en los documentos. En la Casa de Garibaldi, se puede observar como contribuyeron los africanos uruguayos a la República en Italia. Los indígenas aparecen, también los mestizos, como fenotipo, por ejemplo, en la galería de Informes o en Exposiciones (Mirada de la Banda Oriental). Hay que destacar la emergencia de las mujeres, de la vida cotidiana. Y hay un desafío, que es recuperar las Casas dejando de lado el concepto del Museo como un “cubo” blanco, se debe mostrar a las Casas como pieza del acervo, la opción es abrirlas y mostrarlas en su conjunto. El desafío es no a la historia patria, y sí a la historia total. Adelantar hacia el siglo XX con una propuesta de objeto y relato con el uso de multimedios.

P: Desde el gobierno, ¿se han sentido apoyados?

R: Desde hace aproximadamente 5 años, durante la fase final de Tabaré Vasquez y ahora mucho más con Mujica, hay un intento de dar científicidad al área.

P: ¿Cual sería el modelo de Museo que le gustaría aplicar?

R: El modelo del Museo de Historia de Alemania, en Berlín, o bien el Museo histórico de Brasil. Ahí se encuentra un relato histórico.

P: ¿Qué sucede con la dictadura, como integrarla a la muestra?

R: Hay Museos de la Memoria de las víctimas de la represión, pero no está como proyecto integrarla a la historia.

Anexo 2: Registro de la Muestra

Documento: “Recordando la muerte de José Artigas, les dejamos el texto de su partida de defunción encargada por el Estado Oriental del Uruguay. Viva la República del Paraguay. Año de 1855”

“El Presbítero ciudadano Cornelio Contreras, cura de la Iglesia Parroquial del Santísimo Sacramento de la Recoleta, certifico que en el libro de difuntos se halla a f 81 vuelta, una partida que copiada a la letra es como sigue: En esta Parroquia de la Recoleta de la capital, a veintre y tres de setiembre de mil ochocientos cincuenta, yo el cura interino de ella, enterré en el tercer sepulcro del lance N. 25 del cementerio general, el cadáver de un adulto llamado don José Artigas, extranjero, que vivía en la comprehención de esta Feligresía: doy fe Cornelio Contreras.

Recoleta Agosto 21 de 1855”[...] otro si digo, que el referido sepulcro lleva una lápida con esta inscripción “General D. José Artigas-1850”: que en virtud de orden suprema no se ha enterrado en ese lugar ningún otro cadáver” (en: <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/75623/33/mecweb/recordamos-la-muerte-de-jose-artigas?parentid=64529>, consultado: 29/08/15)

Anexo 3: Registro de la Muestra

“Desde el 20 de octubre de 2011, se encuentra la exposición Un simple ciudadano, José Artigas, en Casa de Rivera”. (imagen: 1; retratos de Artigas en diferente formato)

“La muestra, que recorre el proceso de construcción de la imagen del prócer, cuenta con más de cincuenta pinturas, esculturas y elementos varios relacionados con la figura de Artigas. Se destaca una litografía, realizada por Alfred Demersay, el cual es el único retrato de Artigas al natural. El mismo muestra al héroe nacional en Paraguay, en el año 1847” (imagen 2, esculturas y espacio general de la muestra).

“También se exhibe un óleo de Eduardo Carbajal que muestra a un Artigas patriarcal durante los últimos años de su vida, en 1865. El nombre de la muestra deviene de las propias palabras de Artigas, quien consideraba que de todos los títulos que quisieron otorgarle, él prefería el de “simple ciudadano”. (imagen 3, espacio general de la muestra con retrato al fondo)

En: <http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/42285/33/mecweb/un-simple-ciudadano-jose-artigas?contid=41497&3colid=16980>, consultado: 29/09/15