

XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2011.

# **Figuras de Cera en el Museo Histórico - La Historia Figurada.**

Bonelli Zapata, Ana.

Cita:

Bonelli Zapata, Ana (2011). *Figuras de Cera en el Museo Histórico - La Historia Figurada. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/567>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

### **XIII Jornadas Interescuelas – Departamentos de Historia**

#### **Mesa 94: Colecciones, coleccionistas y museos en la conformación de campos disciplinares en la Argentina**

**Coordinadoras: Baldasarre, María Isabel; Bermejo, Talía; Blasco, María Éliada**

#### **Figuras de Cera en el Museo Histórico – La Historia Figurada**

**Bonelli Zapata, Ana.**

**Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori**

**DNI: 31.179.061**

**anabonelli@gmail.com**

**Autorizo publicar esta ponencia en el CD de las Jornadas**

Este trabajo<sup>1</sup> se propone, a partir del proyecto de un Museo Histórico formado por figuras de cera que realiza el artista francés Lucien Achille Mauzan, en 1930, analizar el uso de estos dispositivos visuales para representar momentos y personajes de la historia argentina en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, será necesario presentar primero las diferentes problemáticas teóricas y conceptuales en que este trabajo se inserta.

En primer lugar, consideramos a los museos como artefactos culturales y tecnológicos cuya función más importante y significativa es la transmisión de contenidos simbólicos e identidades, siempre signados por una ideología que los vincula estrechamente con los actores políticos y económicos dominantes.

De esta manera, será objetivo de esta investigación encontrar las posibles relaciones entre estos actores y su movimiento en el campo cultural y político de la época. Así, el proceso de ampliación electoral iniciado a principios del siglo XX, tanto como el primer Golpe de Estado producido el 6 de septiembre de 1930, por ejemplo, marcarán una sociedad con importantes tensiones que cruzarán las diversas acciones públicas, en particular en el caso de los Museos y las Exposiciones. Los objetos exhibidos, creemos, forman parte de un discurso determinado sobre la historia, y adquirirán, dentro del proceso

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una continuación de la investigación realizada para el Seminario de Metodología e Investigación de la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. El año anterior presenté, en las Jornadas del Instituto Julio E. Payró, un trabajo introductorio sobre el artista en su calidad de diseñador y afichista. Bonelli Zapata, Ana, “Lucien Achille Mauzan y las Artes Gráficas en Buenos Aires, 1927-1932”, en *IX Jornadas “El Arte de Dos Siglos: Balance y Futuros Desafíos”*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL, UBA (publicación en curso).

de formación de los Museos Históricos, un valor que excede lo puramente estético o documental, y se relaciona indisolublemente con su carácter específicamente público.

Sobre el nacimiento de los Museos en Argentina y la conformación de sus colecciones se ha escrito mucho. En general, los últimos estudios se centran en su rol protagónico dentro una política nacionalista que discurre por dos caminos relacionados entre sí: por un lado, la tardía institucionalización cultural en nuestro país<sup>2</sup>, impone una problemática que trasciende este campo, e implica la elaboración de complejos discursos formativos de la “identidad nacional”; el “Museo Nacional”, entonces, será un objetivo cultural, pero sobre todo político<sup>3</sup>. En segundo lugar, la creciente inmigración extranjera, en gran parte no hispano parlante, obliga a los primeros Museos a tomar una característica principalmente pedagógica, basándose, en su mayor medida, en dispositivos visuales. Se trata de educar el gusto, la vista, el sentimiento de los escolares, pero también de sus familias. Se trata, en definitiva, de crear al “ciudadano argentino”, transformándose las diversas salas y los objetos exhibidos en material de apoyo a educadores de todos los niveles<sup>4</sup>.

En este sentido, ya desde fines del siglo XIX, los intelectuales encargados de dirigir estas tempranas instituciones, se verán envueltos en debates que trascienden el carácter local, perteneciendo a una elite liberal, anticlerical y conservadora que, con los ojos puestos en Europa, necesitará crear una imagen a medida de la nueva Nación<sup>5</sup>. Los

---

<sup>2</sup> La Junta de Historia y Numismática se crea por impulso de Bartolomé Mitre entre 1893 y 1901, pero será denominada Academia Nacional recién en 1938; en 1895 se crea el Museo Nacional de Bellas Artes, pero la Academia de Bellas Artes se creará en 1905, a partir de la escuela que la Sociedad Estímulo mantiene desde 1878, nacionalizándose, más tarde todavía, en 1936; el Museo General, creado por Bernardino Rivadavia en 1823, se nacionaliza en 1884, y adquirirá el nombre de su creador en 1923 por decreto del presidente Alvear; el Museo Histórico Municipal se crea en 1889, y un año más tarde es nacionalizado, por citar sólo algunos de los ejemplos más oficiales.

<sup>3</sup> Castilla, Américo. “La Memoria Como Construcción Política” en *El Museo En Escena. Política y Cultura en América Latina*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2010

<sup>4</sup> Para más información sobre la relación entre Museos y Escuelas o Universidades, ver Podgorny, Irina, *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas. Coleccionistas, museos, estudiosos y universidades en Argentina, 1875-1913*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, como así también García, Susana, “Museos y Materiales de Enseñanza en la Argentina (1890-1940), en *El Museo en Escena* (op.cit.).

<sup>5</sup> Para un análisis detallado de los distintos proyectos de Nación que van conformando el pensamiento de la elite ilustrada de la Generación del 80, ver Halperín Donghi, Tulio (comp.), *Proyecto y Construcción de una Nación (Argentina 1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980 (actualmente en proceso de reedición),

distintos proyectos políticos y económicos tendrán su complemento cultural, con una mayor o menor apertura, y haciendo énfasis en los diferentes aspectos considerados como caracteres “nacionales” (el campo, el gaucho, la ciudad, el pasado colonial, etc.). No podemos olvidar que en el momento en que se conforma el Museo Histórico Nacional, sólo han pasado 10 años del final de la “campana al desierto”, y una de las obras que encargará el Presidente de la República, Julio Argentino Roca, para abrir las salas será, precisamente, el óleo de Blanes que conmemora lo que se consideraba una verdadera “gesta”<sup>6</sup>.

Dichos debates sobre los conceptos de Nación, Identidad, Pueblo, etc., no pueden ser separados de la reflexión acerca del “Público”, que dará forma y razón de ser a los Museos. Es por esto que su conformación será objeto de discusión en la época, y aparecerá, necesariamente, en los diversos proyectos de creación de las instituciones y en los documentos de propaganda y difusión que sus consecutivos directores publicarán durante la primera mitad del siglo XX. En la presentación del catálogo, Alejo González Garaño, por entonces director del MHN, hace explícita la finalidad docente del Museo, para que éste sea “un complemento valioso para la enseñanza de la historia patria, tal como ella se imparte desde las escuelas y colegios hasta las diversas instituciones de especialización”<sup>7</sup>.

Es necesario no confundir “Pueblo” con “Público”. Sin embargo, como otros estudios inscriptos en la historia social del arte se han encargado de definir, estableciendo sus vínculos y su incidencia en el campo cultural actual, estos dos conceptos se interrelacionan constantemente, indicando una problemática política que subyace a la formación del

---

[en línea], en [www.bibliotecayacucho.gob.ve](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve). Disponible en [http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin\\_at=48&tt\\_products=68](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=48&tt_products=68) [ultimo acceso 05/04/2011]

<sup>6</sup> Inclusive el óleo, que lleva la distinción de ser el encargo oficial de mayor tamaño en el país, fue realizado por el artista dentro de las instalaciones del Museo. Ver Amigo, Roberto, “Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina” en *Arte, Historia e Identidad en América Latina*. México, IIE-UNAM, 1994, como así también Masotta, Carlos, “Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900)”, en *Revista Aisthesis* N°46, Santiago de Chile, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

<sup>7</sup> AAVV, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario 1889-1939* (catálogo), Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, 1939, p.14. No sólo los profesores y alumnos son pensados como público, antes bien el objetivo es que todos los argentinos y extranjeros puedan “contemplar la trayectoria completa de la historia argentina”, p.7.

Museo<sup>8</sup>: definir el público sólo será posible en la medida en que se defina el “pueblo”, ya que es a éste a quien se le dedica la institución, a fin de cuentas. En ocasión de la inauguración de la Sala-Dormitorio del Gral. José de San Martín, el 17 de agosto de 1935, Ricardo Levene dirá “La historia es para el pueblo, ha dicho un publicista nuestro, y si no, no es nada, agrego yo”<sup>9</sup>. Cabe aclarar que el “publicista” a quien probablemente se refiera Levene sea Enrique Udaondo, entonces Director del Museo de Luján, y quien ejercerá un rol sumamente importante en la conformación, tanto de un “museo moderno” como de un “público moderno”.

La idea del público implica, a su vez, la conceptualización de un espacio, también público, determinado<sup>10</sup>. El Museo, al auto-declararse una institución “democrática”<sup>11</sup>, se conforma como espacio público, en el cual los discursos instaurados desde los objetos exhibidos se convierten, necesariamente, en una narración destinada a un interlocutor conformado también, muchas veces, desde los mismos discursos.

Pensar los Museos como parte de una práctica de apropiación de objetos y significados, como “formas diferenciadas de interpretación” y creación de esas representaciones

---

<sup>8</sup> El público “no es más que las representaciones ‘privadas’ que de él se han hecho, en este caso, en el discurso del crítico [...] es la clave de lo que no puede decirse, y es el tema más importante de todos”. Clark, Timothy, *Imagen del Pueblo*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p.12.

<sup>9</sup> Levene, Ricardo; Santa Coloma, Federico, *Homenaje al Libertador José de San Martín, Conferencia de Ricardo Levene sobre “San Martín, síntesis de la historia argentina” y Federico Santa Coloma Brandsen sobre “El Museo Histórico Nacional e inauguración de las nuevas salas”*, Buenos Aires, MHN, N° 1. Citado en Blasco, María Éliada, *El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires (Luján), 1918-1938*, Tesis Doctoral, FFyL, UBA, 2010, p.306. La primera parte de la tesis saldrá publicada como *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján (1918-1930)*, Rosario, Prohistoria (en prensa).

<sup>10</sup> Para más información sobre la formación del Museo Histórico Nacional como continuidad de las discusiones, a fines del siglo XIX, sobre la preservación de los lugares históricos, ver Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

<sup>11</sup> Si bien no podemos decir que la Revolución Francesa creó la institución Museo, sí sentó sus bases en cuanto a la apertura de las colecciones de la nobleza, permitiendo su formación desde una visión particular de la democracia. Para más información sobre las colecciones de los primeros museos franceses ver Vergnet-Ruiz, Jean; Laclotte, Michel, *Museos Provinciales Franceses*, Madrid, Aguilar, 1965.

colectivas<sup>12</sup> (“identidad”, “nación”, “pueblo”, etc.), nos permite también, como ya se dijo, reconocer los objetos exhibidos como artefactos visuales que mantienen una relación con la ideología de la clase que los construye como válidos para el espacio “sagrado” del Museo<sup>13</sup>, acentuando las tensiones y conflictos con la autodefinición de la misma clase<sup>14</sup>. Son, también, producto de una elaboración teórica que resalta determinados caracteres, y los construye con un fuerte valor simbólico, sacrificando, si es necesario, cierta cuota de “autenticidad”. Seguimos en este sentido la reflexión de Américo Castilla, para quien los museos, a través de las obras exhibidas, no sólo hablan de un pasado, sino que “plantan hipótesis acerca de la disociación entre ese pasado y las sociedades del presente y del futuro”<sup>15</sup>. Nuevamente, es ese pasado, resignificado por la Historia (como práctica colectiva y como disciplina académica), el que permite justificar una determinada identidad (un presente), un determinado proyecto (un futuro)<sup>16</sup>.

### **Contexto**

Es este planteo el que nos guía al analizar la propuesta que, en 1930, realiza el artista francés Lucien Achille Mauzan, a la Ciudad de Buenos Aires.

Pero, primero, debemos presentar al personaje que, en su visión emprendedora y aventurera, se embarca hacia Buenos Aires a principios de 1927, requerido por la Compañía General de Fósforos y la Agencia de Publicidad Éxitus. Conocido en Italia, a donde arriba al terminar sus estudios en la Academia de Lyon, luego de una importante trayectoria como uno de los más prolíficos cartelistas de la industria cinematográfica, llega

---

<sup>12</sup> Chartier, Roger, “La Historia Cultural Redefinida: Prácticas, Representaciones, Apropiaciones” en *Revista Punto de Vista*, N°39, Diciembre 1990, p.48. Para más referencia sobre estos conceptos, en relación a la práctica de la lectura, ver Chartier, Roger, *Escribir las Prácticas*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

<sup>13</sup> Pensar en la investidura de “Templo de las Glorias Nacionales” otorgada al Museo Histórico Nacional, como ejemplo de la significación del Museo como “Templo de las Musas”, reservorio de un pasado aurático. En este sentido, la conformación de un “Panteón de Héroes” (con láminas dirigidas a los escolares, encargos de bustos de personajes históricos, etc.), es inseparable de la organización del Museo mismo.

<sup>14</sup> “La necesaria puesta en relación de los discursos con la posición de quien los emite [y] la comprensión de las luchas entre las clases como luchas de representación, que ponen en conflicto las imágenes que los grupos o los poderes creen dar de sí mismos”, Chartier, Roger, “La Historia Cultural Redefinida”, op.cit.

<sup>15</sup> Castilla, Américo, op.cit., p.29

<sup>16</sup> La obra “responde siempre a la naturaleza del hombre, vuelto en parte a un pasado que le suministra datos para fabricar su presente y experiencias para modelar su futuro”, León, Aurora *El Museo. Teoría, Praxis y Utopía*, Cuadernos de Arte, Madrid, Cátedra, 1995, p.71.

a la porteña ciudad decidido a hacer valer sus conocimientos artísticos y comerciales. Prueba de esto es la Exposición que realiza a los pocos meses en el Pabellón de Bellas Artes de la plaza San Martín<sup>17</sup>.

En octubre de 1931, sin embargo, ya separado de la Compañía General de Fósforos y asociado a la Agencia Cosmos, será elegido por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para organizar la Exposición Nacional del Comercio y la Industria Alimenticia<sup>18</sup>. El porqué de esta elección es un misterio, sin embargo, debemos reconocer que el artista no permaneció al margen de la vida cultural y política del país<sup>19</sup>. El mismo año de su llegada a Buenos Aires, la “Peña de Salta y Victoria” le organiza un agasajo, durante el cual Conrado Eggers Lecour lee su conferencia sobre los afiches modernos. Esta misma Peña es la que reúne, con su carácter bohemio, a artistas y políticos, tanto argentinos como extranjeros. No es insólito pensar que, en éste ámbito, conoce Mauzan a los hermanos Olivesky (quienes lo elegirán para organizar, a fines de 1931, una de las primeras Exposiciones de Navidad de la Asociación Amigos del Arte), así como también a funcionarios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que en pocos meses le conseguirán el Pabellón de Retiro para exponer sus obras.

Mauzan, entonces ya un hombre conocido en el ambiente y seguramente con contactos dentro del ámbito artístico y político que avalaran su presentación, desarrolla el proyecto de un *Museo Histórico de Cera*, conformado por diferentes representaciones históricas (la Fundación de Buenos Aires, distintos episodios de la Independencia, etc.), folklóricas (escenas de bailes y pulperías) y religiosas<sup>20</sup>.

Se hace necesario aquí hacer una observación: en el texto de Eugenio Manzato, quien se basa en correspondencias y notas dejadas por el artista a su hija, Mirande Carnevale-Mauzan, no existe la referencia exacta de a quién ni dónde realiza el autor la propuesta.

---

<sup>17</sup> Sobre sus actividades como publicista me refiero en el trabajo ya citado, *Lucien Achille Mauzan y las Artes Gráficas en Buenos Aires*.

<sup>18</sup> Manzato, Eugenio “Mauzan en Argentine” en *Achille Mauzan* (catálogo), Musée de la Publicité, París, Ed. Henri Veyrier, 1983, p.11

<sup>19</sup> En la carta que envía a su primo, residente en México, a los pocos días de llegado a Buenos Aires, demuestra su interés en estos ámbitos, y su contacto con personalidades que lo mantienen informado, además de una positiva reflexión sobre las posibilidades económicas de su negocio.

<sup>20</sup> Manzato, Eugenio, op.cit. La inclusión en la referencia del autor (conservador del Museo de Treviso, en Italia, que reúne la mayor cantidad de los afiches realizados en la época italiana) es interesante, en relación al proyecto que presentará luego en el Museo de Luján.

Sin embargo, es posible esbozar algunas hipótesis en relación al por qué de este cambio de actitudes en el artista, por qué, de publicista exitoso, pasa a tomar parte en grandes exposiciones y eventos culturales.

En primer lugar, el Museo Histórico Municipal, creado en 1921, por decreto del por entonces Interventor Nacional de la Provincia de Buenos Aires, José Luis Cantilo, se conforma casi exclusivamente con la colección de Ricardo Zemborain, consistente en platería, monedas, mobiliario, porcelanas y otros objetos que siguen la historia de la Ciudad desde su fundación, y, con la colección de Andrés Lamas, el período de la Confederación y el gobierno de Rosas.

Existe, ya desde la creación del Museo, una ampliación del carácter puramente militar o político que prevalecía en el concepto de “Museo Histórico”, abriendo el espacio de exhibición a objetos que evocaran la cultura y las costumbres de cada época. Los diversos objetos ubicados en vitrinas y estantes, involucraban sin embargo una reflexión sobre su carácter documental, como mediadores entre el pasado y un presente ávido de respuestas. De esta manera, decía Cantilo en su discurso de inauguración: “Los nuevos estudios históricos han roto el molde simplista de la escuela clásica. La historia no es ya narración unilateral de hechos; quien quiera conocer a fondo el estado social de una época, no podrá formar juicio acabado sin investigar el género de vida de la colectividad, sus usos, costumbres, tendencias y gustos, por cuanto la vida de los pueblos, como la de los individuos, no puede juzgarse por las exterioridades o aspectos más impresionantes”<sup>21</sup>.

El Museo Histórico Nacional, por otro lado, y bajo la dirección de Antonio Dellepiane, quien impulsará “interesantes iniciativas”, ampliará también el repertorio de los objetos exhibidos. Se intentará reproducir “aspectos de la vida y de las costumbres, en distintas épocas y en las diversas esferas en que actuaban los elementos constitutivos de la sociedad de antaño”<sup>22</sup>. Los bustos y retratos de los próceres, encargados para que los visitantes visualicen y retengan en la memoria la imagen de los ilustres hombres de antaño, se complementarán así con la vajilla, el mobiliario, y demás “reliquias”. Los objetos

---

<sup>21</sup> Citado por Gelly y Obes, Carlos, “El Museo Municipal de Buenos Aires y la personalidad de su organizador, el doctor Jorge A. Echayde” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. L, Buenos Aires, 1977. Citado en Blasco, María Elida, op.cit., p.100. En relación a estos intereses de ampliar los contenidos de los museos históricos hacia la vida cotidiana, y el “clima de época” que compartía el Intendente de la ciudad de Buenos Aires, ver el análisis que realiza la autora en las páginas siguientes.

<sup>22</sup> AAVV, *El Museo Histórico Nacional en su cincuentenario*, op.cit.



exhibidos, como dijimos, asumen un valor distinto, dentro de un gui3n curatorial original, inserto en un discurso pol3tico mucho m3s amplio. Ya no son “interesantes” por su valor documental, sino que se convierten en testigos privilegiados de un pasado que a3n se est3 construyendo, adquieren el aura de lo sagrado. Y, como todo lo sagrado, asumen una jerarqu3a que se hace cada vez m3s dif3cil cuestionar.

Adem3s, la puesta en escena, o ambientaci3n de los objetos, servir3, en una pol3tica pedag3gica fuertemente condicionada por la necesidad de “ilustraci3n” de las masas en una nueva conciencia nacional, para fortalecer un sentimiento que la palabra por s3 sola no logra generar<sup>23</sup>. Lo que se est3 escenificando es un pasado, o, mejor dicho, una teor3a sobre el pasado, que, mediada por el discurso del Museo (complementando el de la escuela, la prensa, los folletos, etc., en fin, todo el repertorio de documentos p3blicos con que cuenta el aparato del Estado) se instala como el cimiento del 3nico futuro posible.

Cantilo ser3 un importante impulsor de la cultura y la creaci3n de museos, tanto en la ciudad como en la Provincia<sup>24</sup>. Amigo personal de Yrigoyen y presidente de la Uni3n C3vica Radical de la Ciudad de Buenos Aires, redactar3 el Decreto de Creaci3n del Museo Hist3rico y Colonial de Luj3n en 1917. De esta manera, permanecer3 vinculado a su Director, Enrique Udaondo, quien, como veremos, ser3 uno de los impulsores de una museograf3a moderna, a la altura de los grandes centros culturales internacionales<sup>25</sup>.

Lo suceder3, luego del golpe del 6 de septiembre de 1930, Jos3 Guerrico, quien tambi3n mantendr3 el contacto con Udaondo, y que realizar3 varias obras de ensanche de avenidas en Buenos Aires, siguiendo una importante pol3tica de revalorizaci3n urbana. Incluso el intendente Guerrico quedar3, para la historia, como el responsable de apagar

---

<sup>23</sup> “El arreglo ambiental o geogr3fico de los objetos se volvi3 un principio pedag3gico por sus posibilidades para imprimir im3genes en la memoria, sin requerir un entrenamiento especial de parte de los visitantes”, Garc3a, Susana, op.cit., p.100.

<sup>24</sup> Blasco, Mar3a 3lida, “Los Museos Hist3ricos en la Argentina entre 1889 y 1943” [en l3nea], en historiapolitica.com. Disponible en <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco1.pdf> [ultimo acceso 03/04/2011].

<sup>25</sup> En el 3mbito internacional, es alrededor de estos a3os cuando aparecen nuevas reflexiones en torno a la museolog3a, y la presentaci3n de los objetos en su contexto de exhibici3n. Entre otras cosas, en 1927 aparece la revista *Mouseion*. Ver al respecto Le3n, Aurora, op.cit., p.55

para siempre el último farol a kerosene, imponiendo, de esta manera, la iluminación eléctrica<sup>26</sup>.

Esta referencia a un progreso técnico como la electricidad no es gratuita. Buenos Aires, en estos años, intenta establecerse como una metrópolis ya formada, poniéndose a la altura de las grandes ciudades europeas y norteamericanas. Ya desde el pensamiento ilustrado y positivista de la Generación del 80, la alusión al progreso como parte indispensable de la conformación de la identidad argentina (marcando a veces una clara contraposición al resto de Latinoamérica) se hace patente en los discursos de los intelectuales y políticos.

La publicidad juega también un rol importante en la percepción de esta modernidad<sup>27</sup>, volviéndose los afiches índices del crecimiento urbano, pero también del confort y el progreso técnico que los nuevos productos ofrecen, resaltando esta característica, modernizando, también ellos, las técnicas de impresión y de difusión del “reclame” (el afiche callejero). Los nuevos caminos serán la vía privilegiada para el progreso, y la publicidad se encargará de difundirlos (afiches de empresas de transporte, ferrocarriles promocionando nuevos y más rápidos servicios, automóviles que son los mismos “que utiliza la realeza británica”), y de usufructuarlos mediante gigantescos letreros, publicidad en camiones y vagones, etc.

Esto no es un dato menor. En una entrevista para el diario La Razón, en abril de 1927 (y en fecha sumamente temprana si pensamos que su labor como organizador comenzará con la década del '30), Mauzan sugerirá un proyecto de reglamentación para la fijación de afiches en la ciudad, proyecto que presentará al Gobierno, aunque no han quedado registros sobre su posible aceptación.

Podemos creer que, en una ciudad marcada por fuertes tensiones sociales y económicas (que la continua alusión al “progreso” no logra disimular del todo), este proyecto de ordenación del reclame no era del todo incongruente con otros similares, creados desde la década anterior, a raíz de los festejos del Centenario. El objetivo de “educar” desde la vivencia misma y la experiencia urbana, en relación a la ideología de la clase dominante<sup>28</sup>,

---

<sup>26</sup> Luna, Félix, *Luces Argentinas. Una Historia de la Electricidad en Nuestro País*, Buenos Aires, Edesur, 2002, p.31

<sup>27</sup> Para más información sobre las primeras agencias de “reclame” en la Argentina y sus diferentes estrategias publicitarias, ver Anaut, Norberto, *Breve Historia de la Publicidad*, Buenos Aires, Claridad, Colección Breve Historia, 1990

<sup>28</sup> “La ciudad se convierte en educadora a partir de la necesidad de educar, de aprender, de imaginar... siendo educadora, la ciudad es a su vez educada. Una buena parte de su labor educadora está ligada a nuestro

se ve reflejado en la necesidad de justificar los nombres de las calles (Enrique Udaondo y Adrián Béccar Varela<sup>29</sup>), la señalización de los lugares y monumentos considerados relevantes, la historia de los pueblos o, incluso, árboles testigos de la historia (los últimos proyectos editoriales también de Enrique Udaondo).

La repetición de Udaondo no es casual. El que, a partir de 1923 será Director del Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires, ubicado en la estratégica Villa de Luján, formará parte de los círculos ilustrados que proyectarán y desarrollarán la noción de patrimonio y museo, en clara consonancia con un determinado concepto de identidad.

En principio, su insistencia en el papel activo de las familias, donando a los Museos sus colecciones (obras de arte, objetos utilizados por importantes personajes, o que simplemente “evocan” la sociedad a la que pertenecieron), demostrará, por un lado, su coherencia con los planteos de la época sobre un concepto ampliado del Museo Histórico.

Por otro lado, impulsará la contribución de otros agentes, con el objetivo de hacerlos partícipes del proyecto político y social, lo que fortalecerá esa percepción de estar ante nuestros “abuelos”, y no ante desconocidos personajes de la Historia. Percepción que se hace palpable en el comentario del redactor de la revista *Plus Ultra*: “Un sentimiento de respeto y ternura invade el ánimo del visitante. Allí, representados en figuras de cera, en actitudes graciosas y evocativas, que hablan de la gentileza de entonces, están nuestros bisabuelos, aquellos generosos seres que nos dieron vida como país libre e independiente”<sup>30</sup>.

El espacio físico y geográfico de su emplazamiento se convertirá en uno de los argumentos más poderosos para la creación de los museos, tanto por el acceso y las

---

posicionamiento político, y obviamente, a cómo ejercemos el poder en la ciudad”, Freire, Paulo, Conferencia en el *II Congreso Internacional de Ciudades Educadoras*, Goteburgo, Suecia, 1992

<sup>29</sup> “El objetivo era más bien confeccionar un ‘diccionario’ ordenado alfabéticamente de nombres de calles con la correspondiente explicación biográfica de la figura o el hecho histórico destacado”, Blasco, María Élide, *El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires*, op.cit., p.39. Como señala la autora, no era tanto un trabajo de relevamiento de la historia de las calles, sino que se proponía divulgar la historia argentina y la acción de sus próceres, a través de la señalización urbana. Ya Adolfo Carranza había llevado adelante un trabajo similar, ambos en el marco del Centenario, pero enfatizando en la historia de las propias calles.

<sup>30</sup> Ponse, Carlos, “El Museo Colonial e Histórico de la Villa de Luján”, *Revista Plus Ultra*. Buenos Aires, 1928

instalaciones (lo que generará muchas veces mudanzas repetitivas) como por la significación histórica y política del lugar. Esto será fundamental en el caso del Museo Histórico y Colonial de Luján, cuya razón de ser estará vinculada con los discursos nacionalistas que ubicarán a la villa de Luján como uno de los sitios fundacionales de la Nación Argentina. El carácter de reservorio de objetos provenientes de la época colonial, enfatizando la antigüedad del pueblo y de sus familias, irá transformándose hacia un discurso fuertemente impregnado del nacionalismo católico de la elite dominante, a través de objetos que exalten una filiación con el proceso de Independencia, y con sucesos de la historia más reciente.

En 1925, apenas dos años después de creado el Museo de Luján, Enrique Udaondo inaugura la *Sala del Gaucho*, y la *Sala del General Paz*, entre otros espacios. En ambas, la intención será, no sólo evocar, sino escenificar el hecho folklórico o histórico. En estas salas, nuevamente, el carácter del espacio y su valor agregado al significado de las recreaciones, jugará un rol fundamental. Sobre todo en la del prócer, utilizando la misma habitación donde había sido alojado en cautiverio. Si bien, como vimos, la recreación no apuntaba a la “veracidad”, sí lo hacía al contenido pedagógico, reuniendo, además, varios retratos realizados por diferentes artistas, sus “Memorias Póstumas”, etc.<sup>31</sup>

Como vemos, el uso de figuras de cera será un elemento indispensable en la “puesta en escena” que Udaondo desarrolla en cada sala. Si bien algunos de los maniqués son utilizados para vestir uniformes o trajes de época (como en la *Sala de las Modas Porteñas*, o en la de *Victoria Aguirre*, donde teatraliza una velada típica para las elites porteñas) retomando su carácter “documental”, en los casos donde la figura “representa” un personaje célebre, la utilización de esculturas con un alto grado de realismo incide en la “presentación” del discurso. Son actores, que, lejos bien de engañar los ojos de los visitantes, buscan “persuadirlo”, “conmoverlo”, en niveles más profundos que lo que podrían lograr un óleo o un bronce, en una sociedad para la cual la “obra de arte” ha empezado a perder su valor aurático. El carácter anónimo, la mayoría de las veces, de estas esculturas, fortalece su cualidad de “presente”, eludiendo la posibilidad alegórica o simbólica que se requiere, por lo general, en la obra de un artista<sup>32</sup>. Permiten, al mismo

---

<sup>31</sup> Blasco, María Élica, *El Museo Histórico y Colonial de la Provincia de Buenos Aires*, op.cit., p.153

<sup>32</sup> Podemos hablar, más que de *artesanal*, de una cualidad *industrial* de las esculturas. En los boletos de compra de las figuras de cera aparecen los nombres de las casas que los fabrican (López y Cia., Casa France

tiempo, representar el relato, la “obra teatral”, sin necesidad de seguir parámetros artísticos formales o estilísticos que las consagren.

Este desarrollo de la “puesta en escena” llegará a su punto culminante con la participación de personas comunes, habitantes del pueblo, “gauchos, indios, cabildantes, soldados”<sup>33</sup>, en los desfiles que el mismo Museo llevará adelante para conmemorar fechas patrias, o religiosas, como la celebración en el año 1930 de la consagración de la Virgen de Lujan como Patrona de la Argentina, Uruguay y Paraguay. La participación de personas devotas en esta fiesta, representando escenas del milagro que diera origen a la villa, o, en las fiestas cívicas, desfilando sobre las carretas y vehículos que la *Sala del Transporte* albergaba, muestra, una vez más, la moderna concepción del rol del Museo que Udaondo poseía. Era una *obra abierta*, similar a las actuales *repentizaciones* de los Museos contemporáneos, “en los que se trata sustancialmente de hacer partícipe al público en el proceso de realización de la obra, integrándose éste como *actor-productor* del espectáculo”<sup>34</sup>

La utilización de figuras de cera no era novedosa en Argentina. Las primeras exposiciones aparecen durante el decenio del Estado de Buenos Aires (1852-1862), y se resaltan sus posibilidades educativas, al mismo nivel que la necesidad de entretenimiento y reunión social de los porteños<sup>35</sup>.

Sus antecedentes en Europa, igualmente, están ligados a la formación de los museos de medicina y veterinaria, que acompañaban a las Universidades, y que preparaban, precisamente, las piezas anatómicas en escayola, cera y otros materiales, y que se encontraban, generalmente, anexos a las cátedras de Anatomía<sup>36</sup>. Uno de los primeros colegios donde se impartía la enseñanza de la veterinaria estuvo situado en Lyon, y su exposición de modelos de cera, probablemente, no resultaría desconocida a Lucien Achille Mauzan, quien estudió escultura y pintura en esa misma ciudad, en la Academia de Bellas Artes.

---

Ortega, por ejemplo), que, si bien pueden estar relacionadas con diversos artistas, conllevan una finalidad mayormente comercial.

<sup>33</sup> AAVV, *Álbum del Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires*, Luján, 1941

<sup>34</sup> León, Aurora, op.cit., p 62

<sup>35</sup> Dujovne, Marta y Telesca, Ana María, “Museos, Salones y Panoramas. La formación de Espacios de Representación en el Buenos Aires del Siglo XIX”, en *Arte y Espacio, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1997

<sup>36</sup> Cid Díaz, José Manuel, *Temas de Historia de la Veterinaria*, Murcia, Editum, 2000, p.154

Además, para 1920, el museo Madame Tussauds, ya instalado en Londres desde 1835, era conocido internacionalmente. Tanto el artista francés, como los directores de los museos, debían seguramente estar al tanto de su éxito y sus estrategias expositivas.

Lo que sí era novedoso, era su utilización en el espacio de un Museo de Historia. Si volvemos al contexto de la progresiva des-sacralización de sus salas y los objetos exhibidos, sin embargo, podemos ver la coherencia con un Museo que se acerca más al concepto contemporáneo de espectáculo y atracción turística. Las figuras en cera, y las recreaciones de habitaciones y hechos históricos, al igual que los desfiles urbanos, formaban parte de una pedagogía que, excediendo a las “estatuas”<sup>37</sup>, apuntaba a vivenciar la identidad argentina.

### **Primer proyecto: “El Sueño de Rivadavia”**

Mauzan presenta su primer proyecto de Museo Histórico en la ciudad de Buenos Aires. Como vimos, su labor ya excedía el ámbito publicitario, y la presencia de sus afiches en las calles, le impone una sensibilidad urbana que, desde los Boletines que editará con sus agencias, difundirá como su característica moderna y de vanguardia: “Los *affiches* Mauzan son gritos pegados en los muros”<sup>38</sup>.

Su estética estridente, rayando en lo humorístico y el absurdo, contrasta, sin embargo, con el proyecto que presentará a principios de la década de 1930, de escenas históricas con figuras de cera.

La imagen que nos ha quedado<sup>39</sup>, evidencia una intencionalidad diferente a la de sus afiches de aspirinas y bebidas. Se observa una voluntad realista, en el detalle fisonómico y la preocupación por la correcta recreación del ambiente y el mobiliario. Sin embargo, se separa de las escenas que Udaondo venía representando en el Museo de Luján, por su carácter eminentemente artístico, al ser, no ya una “recreación histórica”, sino una

---

<sup>37</sup> Para información sobre la “pedagogía de las estatuas” y el nacionalismo de Ricardo Rojas, ver Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María, “El arte y los historiadores”, en *La Junta de Historia y Numismática y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Academia Nacional de Historia, Tomo II, Buenos Aires, 1996

<sup>38</sup> *Boletín de la Editorial Affiches Mauzan* N° 3, Cia. General de Fósforos, Buenos Aires, 1927

<sup>39</sup> Agradezco al nieto del artista, Gabriel Carnevale-Mauzan, quien me ha enviado gentilmente la fotografía de “El Sueño de Rivadavia”, junto con los bocetos de Luján, los que se encontraban en el archivo personal de Lucien Achille-Mauzan.

construcción, un ensamblaje de elementos que conllevan tanto un interés formal, como una significación particular.

La escena se titularía, en el contexto del Museo Histórico, como “El sueño de Rivadavia”. En este “sueño”, es posible observar la imagen que contempla el prócer, y que simboliza el proyecto rivadaviano: una ciudad moderna, donde los rascacielos de arquitectura despojada y estilo internacional comparten el espacio urbano con las cúpulas de los grandes edificios académicos de fines del siglo XIX. No podemos dejar de asociar, con esta imagen, la entonces reciente iluminación eléctrica de la enorme cúpula del Congreso, al terminar el año 1930, lo que seguramente representó un impacto en la traza urbana y en la significación política del edificio, que, para la época, era visible desde toda la ciudad.

Esta metrópolis en permanente crecimiento también aparece simbolizada con la estructura de vigas que sobresale entre los edificios. Sólo nos queda imaginar, en esa ciudad soñada y detenida en el tiempo de la utopía, al obrero que sonríe, que también sueña, desde lo alto de un rascacielos en construcción. Ambos, el presidente de la Revolución, cuyas ideas de modernidad son rescatadas en esta “metrópolis” moderna y conflictiva de los años 20<sup>40</sup>, y el obrero, seguramente migrante del interior del país o de una Europa política y económicamente en crisis, sueñan con una ciudad del futuro, cuyo progreso indeterminado conlleve, en sus utopías, un progreso también social, una equidad que no siempre se consigue.

Otros elementos evidencian esta utopía modernizadora. La lámpara no se alimenta a kerosene, no son velas las que iluminan el sueño del presidente. La referencia a la electricidad, la cual, como vimos, estaba recién implementándose a nivel urbano, es una clara alusión a ese progreso técnico y social que la élite porteña asume como objetivo y victoria de clase. No es la primera vez, recordemos, que la luz se concibe como símbolo del progreso, y el pensamiento ilustrado, desde la Revolución Francesa, es el que acompaña teórica e ideológicamente los procesos independentistas americanos. El sueño de Rivadavia, como la construcción de una sociedad que continúe la cultura europea,

---

<sup>40</sup> “Un nuevo ritmo marca el desarrollo de las fuerzas productivas. El sueño de Rivadavia comienza a tomar perfiles reales. Se ha iniciado la etapa de la población del país”. Sommi, Luis, *Hipólito Yrigoyen, su época y su vida*, Buenos Aires, Ed. Monteagudo, 1947, p.33

iluminada, lo erige como un visionario, al que el “salvajismo” y la “tiranía” posterior impidieron concretar sus quimeras<sup>41</sup>.

Esta imagen romántica del prócer que con la pluma y sus pensamientos ilustrados, no sólo con la espada, busca cambiar una realidad atrasada y colonial, puede verse ya en el óleo de Pedro Subercaseaux sobre Mariano Moreno trabajando en su estudio, hoy en el Museo Histórico Nacional<sup>42</sup>. En esta imagen, el prócer, sentado a diferencia de Rivadavia en la escena de Mauzan, mira igualmente hacia el infinito, hacia la luz, interrumpidas sus escrituras por un pensamiento iluminador, una reflexión esclarecedora. Al contrario de la iconografía de la melancolía, no se trata de una meditación introspectiva, angustiada, sino que la mirada misma ilumina la habitación, se ve en los ojos, en la mano que en ambos casos sostiene la pluma, la resolución de un héroe.

Sin embargo, la inclusión de un cuadro con la figura de un gaucho en cuclillas, cuya sonrisa y rostro caricaturesco recuerda los personajes que Mauzan realizaba para sus publicidades (el mejor ejemplo la cabeza de Geniol, contemporáneo a esta obra), incluye otro elemento altamente significativo. Por un lado, el rasgo histriónico del personaje, su carácter cómico pero al mismo tiempo lo insólito de su presencia en el despacho presidencial, compartiendo el espacio físico y simbólico con el prócer que observa detrás del escritorio (y hasta enfatizado con un marco mucho más elaborado y complejo que el cuadro ovalado del héroe), habla de una frontera, de un borde que articula distintos sentidos, que estimula al público a encontrarse con ese sentido, siempre esquivo, nunca determinado por completo<sup>43</sup>. Habla al espectador de una obra de arte, no de un documento o una recreación pasiva, objetiva, de la historia. ¿Se refiere a una armonía buscada incesantemente entre lo urbano y lo rural? ¿O del acceso del pueblo a un espacio político privilegiado? ¿O de la ironía, siempre presente, de la historia política de un país que todavía se piensa, todavía se construye como tal?

---

<sup>41</sup> “Deslumbrado por el espectáculo de una Europa opulenta y brillante, vuelve compenetrado del espíritu de las luces y de la eficacia del progreso, pretendiendo importar aquellas instituciones q había visto en el viejo mundo”. Fernández, Jorge; Rondina, Julio, *Historia Argentina, 1810-1930*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2004, p.124

<sup>42</sup> Subercaseaux, Pedro, *Mariano Moreno en su mesa de trabajo*, óleo sobre tela, 1909. El cuadro fue encargado por Adolfo Carranza para las celebraciones del Centenario.

<sup>43</sup> “Lo cómico puede crecer, en un tiempo artístico, como uno de los estímulos originantes de la creación, a partir de la expansión, siempre, de un borde del sentido”. Steinberg, Oscar; Traversa, Oscar, “Del arte en lo cómico, de lo cómico en el arte”, *Revista Figuras N°3, El Arte y lo Cómico*, Buenos Aires, 2005, p.7



Este aspecto de comunicación y articulación de sentidos, propone a la obra como abierta a la interpretación de un público determinado. La utilización de una pantalla de vidrio para separar la escena del pasillo reservado al público (elemento que Udaondo ya había utilizado en su recreación de la Sala Victoria Aguirre, por ejemplo), aumenta la significación artística de la obra, jerarquizando su espacio dentro del museo.

### **Segundo proyecto: “El Milagro de Luján”**

El proyecto de Buenos Aires, como se dijo, no se concretó. No hemos encontrado, hasta el momento, más registros que la fotografía de la única escena construida por el artista. No hay notas tampoco de Mauzan, no sabemos si el proyecto fue presentado efectivamente, si alguien lo rechazó o si, por el contrario, prefirió cambiar de rumbo, hacia una empresa más audaz y ambiciosa, como la que presentará en Luján, entre 1931 y 1932.

En un trabajo anterior, propongo como hipótesis que el cambio de actitud de Mauzan, de diseñador y afichista, a emprendedor y hombre de negocios en el campo de la cultura, está relacionado con cambios más amplios y con la modificación del campo artístico en la ciudad de Buenos Aires. El concepto de “artista” se ve modificado por la acción de las vanguardias y los grupos de estudiantes que vuelven de los centros europeos, con ideas estéticas y sociales diferentes, controvertidas y muchas veces resistidas en el ambiente conservador porteño.

Mauzan realiza, en este contexto, un nuevo proyecto para los festejos que se realizarán en la Villa de Luján, con motivo del aniversario de su fundación. Además, como dijimos, en 1930 se consagra a la Virgen como Patrona de la Nación, con lo que el debate histórico y las diferentes ideologías se verán nuevamente tensionadas en el campo cultural y político.

En este sentido, la puesta en escena que proyecta Mauzan, en un plan sumamente ambicioso, con 270 metros cuadrados de extensión, que representaría el Milagro propiamente dicho, se incluye en el desfile organizado por el Director del Museo, Udaondo. Sin embargo, el proyecto no se concreta, por una cuestión económica (el presupuesto excedería en mucho lo dispuesto por el Museo), y seguramente también por un problema de espacio. Las celebraciones proyectadas por Udaondo conllevaban ya un gasto de energías y recursos importantes, y, si bien no rechazaba el esplendor, en miras de lucir la ciudad, la basílica y el propio Museo, apuntaba, como vimos, hacia la participación de los pobladores, y la identificación de los visitantes contemporáneos con sus “antepasados” ilustres.

El proyecto de Mauzan, por el contrario, se fundaba en un gran escenario teatral, donde las figuras de cera disputaran el protagonismo con costosos juegos de luces y aguas danzantes. El escenario se organizaba como una pequeña elevación, desde la cual se veía, a lo lejos, el horizonte de la pampa, con vegetación, carretas (posiblemente planeara utilizar las que, para la época, ya se encontraban en la *Sala del Transporte* del Museo<sup>44</sup>), y una gran cantidad de figuras de cera representando a los colonos y sus animales. La escena del milagro aparecía casi en el centro de la teatralización, pero dejaba lugar a detalles como la niña recogiendo flores, el paisano con el perro a la orilla del estanque, etc. El camino se abría en perspectiva, articulando la imagen en la frontera entre teatro y cuadro, gran lienzo y representación.

Podemos ver, por lo tanto, la intención de Lucien Achille Mauzan de participar en un evento tan importante y prestigioso como el que citamos, pero, también, su incapacidad de ajustar un proyecto tan caprichoso y ambicioso al objetivo fuertemente político que encubrían las celebraciones. El no poder comprender la necesidad de construir una identidad argentina, y un pasado cuyas victorias fuesen estratégicamente identificadas con un presente y una clase dirigente determinada, fue, seguramente, el factor que, no sólo evitó la concreción de sus proyectos, sino que también lo sumió en el olvido.

Cuando, en 1932, debe regresar a Europa, para acompañar a su esposa en sus últimos días de vida, Buenos Aires se lamenta de haber perdido a un gran hombre. Ya no un diseñador, sino un artista.

## **Conclusiones**

Como vimos, la puesta en escena de la historia, más en el caso de los desfiles, pone en evidencia la intencionalidad de abrir la significación de la obra u objeto museístico, al considerar las distintas expresiones culturales como comunicación y construcción de

---

<sup>44</sup> Resultaría interesante encontrar las fuentes en las que se basó Mauzan para realizar este boceto. Si bien hay cierto parecido con el óleo de Fortuny (que Udaondo utilizaba para recrear las distintas escenas en los desfiles, encargándoseles al artista catalán), hay dos diferencias que llaman la atención. En primer lugar, las figuras son mucho más importantes en el cuadro, mientras que en la escena proyectada por Mauzan el paisaje se torna también un elemento significativo. Además, los modelos de carretas son claramente distintas, y, aún más, mientras que Fortuny las pinta siendo transportadas por caballos, el artista francés coloca bueyes, siendo más fiel éste último al relato del fraile mercedario Pedro Nolasco de Santa María, el más antiguo conocido. Este motivo aparece, además, reiteradas veces en los cuadros de Palliere o Pueyrredón, empujando carretas.

sentido. Creemos que, en el caso de las figuras de cera, su hibridación entre escultura e industria, entre obra aurática y percepción cotidiana (las vidrieras de las tiendas, salones de entretenimiento, etc.), prepara el camino a un nuevo concepto de Museo Histórico y, por consiguiente, de la Historia como práctica y como disciplina.

En este carácter híbrido y abierto de la escultura en cera, y, en particular, en la recreación del “Sueño de Rivadavia” que Mauzan realiza, es que percibimos la *modernidad* de la propuesta. El artista no es artesano, no es científico, sino que es un emprendedor. A partir de esta época, el mercado, el espectáculo y la novedad como estrategias, serán indisociables de la práctica artística. Su extrema “vanguardia” para la época, sin embargo, hará que el proyecto quede en el olvido<sup>45</sup>, siendo rescatado, como una “invención argentina”, aún viniendo de uno de los más prolíficos e innovadores artistas franceses.





