

## **Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia. Buenos Aires, 1910 – Río de Janeiro, 1922**

Álvaro Fernández Bravo

*El materialismo que nos rodea es el mayor enemigo de nuestra poesía*  
Manuel Gálvez

*A minha alma é de bandido tímido, quando vejo dêsses monumentos,  
olho-os, tal vez, um pouco, como um burro; mas, por cima de tudo,  
como uma pessoa que se estarrece de admiração diante de  
suntuosidades desnesessárias*  
Lima Barreto

El centenario es un momento propicio para estudiar la cultura material, porque la celebración de los centenarios de la Independencia en Brasil y Argentina constituyó una apoteosis materialista, con la multiplicación de monumentos, edificios y estatuas que decoraron las ciudades y transformaron sus fisonomías. A la vez, ese mismo materialismo se volvió blanco de la crítica de quienes veían el derroche y la fiesta como prueba de la falsificación, el filisteísmo y la frivolidad dominantes en las culturas urbanas carioca y porteña de comienzos de siglo. Los escritores construyeron con palabras y miradas textos en los que es posible examinar la percepción de los monumentos de cultura material creados para conmemorar los centenarios de la independencia y su controvertido reflejo sobre la subjetividad colectiva. En este ensayo me propongo estudiar las exposiciones de Buenos Aires y Río de Janeiro, celebradas en 1910 y 1922 respectivamente, apelando tanto a documentos y monumentos oficiales como al testimonio de los cronistas y testigos que escribieron sobre ellas.<sup>1</sup>

---

Este capítulo fue escrito con un subsidio de la William and Flora Hewlett Foundation y durante un posdoctorado en Belo Horizonte, en la Universidade Federal de Minas Gerais, financiado por la CAPES (Brasil) y la SECYT (Argentina). Agradezco la ayuda de Ignacio Curi, Edgardo Dieleke y Rosario Hubert para obtener parte de la bibliografía.

<sup>1</sup> La bibliografía para ambos contextos es muy amplia. En la Argentina el ensayo de José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX* (Romero, 1965) inaugura una tradición. Los ensayos de Natalio Botana, *El orden conservador* (Botana, 1977), Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” (Altamirano y Sarlo, 1983) y Adrián Gorelik, *La grilla y el parque* (Gorelik, 1997) son algunos ejemplos. Para Brasil algunos de los

Mi corpus está formado por dos tipos de materiales. Por un lado el reporte oficial de las exposiciones, compuesto por los libros-catálogo publicados para conmemorar los centenarios, algunos informes internos de la Comisión Nacional del Centenario (argentina) y los restos edilicios de las exposiciones: arquitectura, reformas urbanas, esculturas, pabellones y muestrarios. Por otro lado, me interesa la perspectiva menos oficial (aunque con diferentes grados de vínculo con el Estado), formada por la obra de los escritores nacionales y extranjeros que fueron testigos de las exposiciones. El centenario implicó un balance general de la nacionalidad –una celebración patriótica que exaltaba los logros en cada país y fijaba un calendario de fiestas patrias todavía inestable– y también una crítica de la coyuntura por parte de quienes veían con menos satisfacción que sus hagiógrafos oficiales el estado de la nación.<sup>2</sup> La crítica en la que incurrieron escritores como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Roberto Payró, Lima Barreto, João do Rio y Euclides Da Cunha entre los argentinos y brasileños, comprende un entramado ideológico complejo y contradictorio. Los escritores a menudo consideraron al sistema político republicano como responsable de una coyuntura donde se mezclaban exhibiciones de prosperidad con una creciente polarización social, visible en la reconfiguración de los tejidos urbanos. Tanto en Brasil como en Argentina se aproximaban cambios, en Brasil por el ocaso de la Primera República, cuyas oscilaciones más acuciantes, los movimientos tenentistas, comienzan precisamente en el año del centenario.<sup>3</sup>

---

estudios más útiles para este trabajo fueron los de Margarida da Souza Neves, *As vitrines do progresso* (Souza Neves, 1986), José Murilo de Carvalho, *A formação das almas* (Carvalho, 1987), Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão* (Sevcenko, 2003), Marly Silva da Motta, *A nação faz cem anos* (Silva da Motta, 1992), Beatriz Resende, *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* (Rezende, 1993).

<sup>2</sup> Mona Ozouf (1976) y Christian Amalvi (1997) son dos autores que analizaron las celebraciones nacionales en Francia. Nótese que el 7 de septiembre en Brasil es una fecha compleja, por tratarse de una efeméride imperial y nacional simultáneamente (Cf. Silva da Motta, 1992 y Oliveira, 1989). El 25 de mayo fue impugnado en la Argentina por las provincias, por tratarse de una fiesta porteña, frente al 9 de julio, considerado más ‘nacional’. En ambos casos, como observa Amalvi para la Revolución Francesa, la folclorización de las fechas nacionales entraña un proceso de despolitización, aunque puede haber una repolitización, como en el caso de Maurras. Para la conmemoración en la Argentina, véanse Diana Quatrocci-Woisson (1995) y Álvaro Fernández Bravo (2004).

<sup>3</sup> Como señala Marly Silva da Motta, ‘No caso brasileiro, 1922 pode ser considerado um ano paradigmático, na medida em que nele se concentraram acontecimentos que a historiografia consagrou como marcos fundadores de um “novo” Brasil: a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a Semana da Arte Moderna e a primeira manifestação do movimento tenentista. Foi também o ano da comemoração dos cem anos da independência do país, fato que não mereceu, até hoje, senão meia dúzia de linhas em livros didáticos, enciclopédias e trabalhos acadêmicos’ (1992: 3).

En la Argentina, la Ley Saenz Peña, sancionada dos años después del centenario, en 1912, permitirá el acceso al poder en 1916 a través de elecciones limpias de un partido popular, la Unión Cívica Radical, poniendo fin al régimen oligárquico que había predominado hasta entonces. El nacionalismo cultural y los grupos de escritores e intelectuales formados en esos años fueron protagonistas del debate del centenario y hasta cierto punto articularon un soporte ideológico, oficialista y crítico a la vez del programa cultural estatal, frente a los cambios operados en ese período.<sup>4</sup>

Un factor importante que rodeó ambas celebraciones y que es un rasgo paradójico de la misma modernidad celebrada en las exposiciones se encuentra en la amenaza de las masas. La multitud de origen popular concentrada en un evento público masivo como eran las ferias, generaba una carga potencial de peligro que ya había sido tema de preocupación en las primeras exposiciones, donde la industria y los obreros habían sido centrales (Neves, 1986; Buck-Morss, 1989). Asimismo, la politización sindical, las huelgas y manifestaciones obreras, incluso los primeros atentados terroristas —el asesinato del General Ramón L. Falcón, jefe de la Policía Federal en Buenos Aires por parte de un anarquista; la bomba colocada en la función de gala del Teatro Colón— demuestran una agudización del conflicto social y la irrupción en la escena porteña de actores hasta entonces desconocidos. En Río de Janeiro, episodios como la revuelta de la vacuna, permiten también reconocer la inestabilidad crónica que afectó a la República Velha, atravesada por huelgas y rebeliones populares y militares (Sevcenko, 1984).

Las transformaciones en el sistema político respondieron, en parte, a un conjunto de reclamos que en la Argentina incluyeron huelgas y protestas, violencia urbana y presión de los sectores subalternos por la ampliación de la representación política. Los inmigrantes trajeron consigo una agenda política moderna rápidamente incorporada por los sectores obreros. En Brasil la débil legitimidad de la república, surgida como un

---

<sup>4</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano estudiaron a los escritores, como exponentes de la perplejidad ante la modernización acelerada y como manifestaciones de la autonomía del campo intelectual. Procuraremos indagar si la profesionalización genera un lenguaje sustancialmente diferente y distanciado de la política, así como examinar las fronteras de la ciudad letrada no sólo desde su interior, sino también en la obra de Lima Barreto, desde los arrabales del campo intelectual. Una figura comparable en la Argentina es la de Alberto Ghirardo, intelectual anarquista que compartió con el carioca una mirada crítica y no estatal sobre el centenario, pero no forma parte de este estudio. Lima Barreto es un crítico tenaz de los *mandarins*, el grupo de escritores oficiales nucleado en la Academia Brasileira de Letras (Rezende, 1993).

acuerdo de cúpulas y con escasa participación popular, marcó una existencia turbulenta en el período que se extiende desde 1889 hasta 1930.<sup>5</sup> Es importante señalar que las trayectorias de ambas ciudades no son simétricas: en Río, las primeras décadas del siglo XX son un período de dificultades económicas (desempleo, inflación, aumento de los alquileres), mientras en Buenos Aires, por lo menos hasta la Primera Guerra Mundial continúa la expansión económica y la inmigración, a pesar de la insatisfacción de sectores obreros que comenzaban a sindicalizarse y a hacer visibles sus reclamos. Según veremos más abajo, Buenos Aires ocupa un lugar destacado en el imaginario brasileño y carioca.

Lo que me interesa subrayar, más allá de la especificidad de cada contexto, es cómo los centenarios tienen lugar en un clima de inestabilidad política –ambas celebraciones transcurren bajo el estado de sitio– simultáneamente a una voluntad estatal triunfalista de celebración y festejo. Como observa Adrián Gorelik para la Argentina, la celebración del centenario, lejos de ocultar los conflictos tras sus máscaras, los puso en el lugar más visible: el espacio público (1997: 86). Paradójicamente, las manifestaciones y protestas de grupos organizados como los que actuaban en Buenos Aires, eran un signo percibido como uno de los efectos deseables de la modernización: aún con su carga amenazante, fortalecían la percepción de una masa disciplinada, preferible a la ofensiva caótica e impredecible.

Así, aunque las exposiciones del centenario buscaban mostrar una imagen de prosperidad y solidez institucional, permiten reconocer, más bien, un esfuerzo por sostener un sistema político desgastado, en vísperas de cambio y sometido a una fuerte ofensiva, tanto desde la izquierda por parte de anarquistas y socialistas, como por parte de sectores tradicionalistas que en Brasil y en Argentina defendían el patrimonio cultural del interior profundo, en oposición al litoral cosmopolita, parásito y extranjerizante. Lo que cuestionaban era la imagen visible de la nación, y en particular la imagen de las ciudades

---

<sup>5</sup> ‘E impossível desconhecer que a comemoração do centenário da independência, e, em especial, a inauguração da Exposição, deu-se em meio de uma grave crise política, detonada a partir da não aceitação da vitória, nas eleições de março de 1922, de Artur Bernardes, candidato oficial, contra Nilo Peçanha, da Reação Republicana. O clima de agitação que marcou todo o primeiro semestre –a possibilidade de um “motim” foi prevista com antecedência pela revista *Careta*– culminou com a revolta do Forte de Copacabana, batismo de fogo do tenentismo, em 5 de julho. Imediatamente o estado de sítio foi decretado, jornais da oposição foram fechados, jornalistas presos e deputados ameaçados de processo’ (Silva da Motta, 1992: 71-72).

capitales –europeizadas y europeizantes– asociadas con la falsedad y el desinterés por la auténtica cultura nacional. Como lo han señalado los estudiosos del fenómeno, es la sensación del peligro de pérdida lo que dispara un discurso patrimonialista y habilita la formación de un acervo material súbitamente amenazado. La noción de patrimonio como bien colectivo asociado al sentimiento nacional se produce inicialmente a partir de un sentimiento de pérdida, tal como surgió luego de la Revolución Francesa (Abreu, 2003; Gonçalves, 1996; Stewart, 1993). Es preciso señalar, también, que 1922 es el año en que se funda el Museo Histórico Nacional de Rio de Janeiro bajo la dirección del conservador y nacionalista Gustavo Barroso.

El problema en el contexto brasileño es aún más complejo. Como ha señalado Lúcia Lippi Oliveira, se mezclan los críticos de la república que rescatan el antiguo régimen (monarquistas) con sus impugnadores más modernos. En muchos de aquellos –Joaquim Nabuco, Eduardo Prado, Oliveira Lima– la república aparece como un sistema copiado y foráneo (Oliveira, 1989). Lima Barreto expresa su simpatía por el imperio, pero simultáneamente emplea una retórica anarquista y acusa a la burguesía de una codicia insaciable. ‘A República, mais do que o antigo régimen, acentuou êsse poder do dinheiro, sem freio moral de espécie alguma’ ( ‘São Paulo e os Estrangeiros’; Barreto, 1952: 52). En ambas críticas hay una fuerte censura de los privilegios de la clase política y una sospecha de corrupción, esta última asociada con las reformas urbanas que culminaron en la Exposición Internacional de 1922. Asimismo, la imagen de la república, a diferencia del imperio, que por el mismo hecho de haber sido una monarquía gozó de cierto encanto europeo, quedó asociada a la inestabilidad (Carvalho, 1988: 16). La realización de la exposición buscaba corregir esa imagen y operó sobre todo en el nivel superficial y escópico. Por esa razón, la condición escenográfica y teatral de las exposiciones será denunciada por los escritores, que perciben más allá de la fachada, las tensiones subyacentes del sistema político, o incluso la misma escenografía, asociada con la imitación y la falsedad, como un rasgo abominable del régimen. ‘Não será, pensei para mim, que a República é o regimen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de *parvenu*, tendo como *repoussoir* a miséria general?’–se pregunta Lima Barreto (1956:

35). En efecto, el problema de la fachada, del simulacro y el culto de la apariencia recorre las preocupaciones de los cronistas de la época, no sólo en América Latina.<sup>6</sup>

Ambas ciudades son visitadas por escritores extranjeros como Georges Clemenceau, periodista y estadista francés que recorrió Buenos Aires y José Vasconcelos, ministro e intelectual mexicano que presidió la delegación oficial de su país en la Exposición de Río. Sus observaciones sobre las exposiciones y su evaluación de la evaluación desplegada en las ferias tienen el valor de un distanciamiento de los conflictos locales y pueden ser leídas como una contribución a la fábula de identidad latinoamericanista.

Clemenceau resalta la condición latina de la Argentina y exhorta a Francia, cuya representación en la exposición había sido exigua, a no perderla de su rebaño.

Vasconcelos, fiel a sus posiciones antinorteamericanas, censura cierto “americanismo” en algunos edificios de la exposición, pero rescata en general el lugar del Brasil en la familia latinoamericana y se muestra impresionado por el progreso urbano, una lucha entre la naturaleza y la civilización donde la última se muestra triunfante.<sup>7</sup> Esta comprobación será útil para fortalecer su teoría de una raza ibérica superior. Si Vasconcelos ocupaba un lugar central en la política mexicana revolucionaria al visitar la Exposición Internacional del Centenario, Clemenceau sería poco tiempo después presidente del consejo de ministros de Francia y guiaría a su país durante la Primera Guerra Mundial. Ambos recorrieron las exposiciones como funcionarios encumbrados de sus respectivos gobiernos y se interesaron por las relaciones internacionales, el equilibrio mundial y la política hemisférica. Observaron las ferias en su cara externa, aunque también, según veremos, opinaron sobre algunos aspectos de la coyuntura interior.

En el otro extremo, Lima Barreto examinó la exposición siempre desde el ángulo de los desposeídos, los que no participaban de la fiesta y fueron despojados incluso de su lugar físico debido a las reformas urbanas implementadas para el centenario. Ante un régimen que, como muchos otros en América Latina, promovía la cooptación activa de los

---

<sup>6</sup> Nicolau Sevcenko señala que ante la alteración del antiguo orden social, la ropa adquiere mayor importancia. Las apariencias sirven para señalar el lugar social de cada uno, en un momento de intensa transformación: son un dispositivo de clivaje útil para saber quién es quién (Sevcenko, 2003: 57-58)

<sup>7</sup> Dice en *La raza cósmica*: ‘Luego el bulevar se ensancha todavía más, y aparece de un lado el Teatro Municipal, y del otro la Biblioteca, una masa de tres pisos, rodeada de escalinatas y parterres de estilo un poco yanqui. El teatro se ve grande, sin suntuosidad, de estilo italiano, y al fondo, cerrando la avenida, una columnata ridícula que rodea una fea casa llamada Palacio Monroe’ (Vasconcelos, 1999[1925]: 68).

intelectuales por parte del Estado, Lima Barreto siempre se resistió a cobijarse ‘a la sombra del poder’ y procuró mantenerse distanciado del gobierno, aunque esto no refleje necesariamente la autonomía (Resende, 1993: 149).<sup>8</sup> Sus crónicas hablan sobre Río de Janeiro, el gobierno y la ciudad letrada señalando complicidades, beneficios indirectos e impugnando la imitación y la proliferación de espectáculos públicos. El fútbol, que adquiere creciente popularidad, será sistemáticamente atacado por el escritor, en tanto práctica extranjera y distractiva (crítica frecuente entre los anarquistas). Como el sistema republicano y los palacios de la Exposición, el fútbol es foráneo y ‘superficial’, privilegia la imagen y desvía la atención colectiva de los problemas más profundos del país.<sup>9</sup> El eje de su crítica se encuentra en la disociación entre ‘los entusiasmos patrióticos’ y el ‘abatimiento general’. Los pomposos festejos con bailes y banquetes, el champagne y el lujo, contrastaban con el extrañamiento popular ante la efeméride (‘O Centenário’; Barreto, 1952a: 271-72). Lima Barreto reconoce la creación de una frontera invisible, donde algunos sectores de la ciudad, en particular la fachada exterior (el flamante centro, los hoteles de lujo, Copacabana) recibían los beneficios de la modernización en detrimento de los sectores marginales, deliberadamente alejados de la visibilidad pública. Se trata de las prácticas de segregación espacial, discriminación étnica y exclusión social típicas de la Regeneración (Sevcenko, 1992: 314).

Manuel Gálvez, por su parte, desde un nacionalismo mucho más recalcitrante y xenófobo, comparte sin embargo la impaciencia ante la exaltación de lo superficial y el reinado de las apariencias que predominan en el centenario. ‘¡La superficialidad! He aquí la condición más arraigada entre los argentinos del presente. La superficialidad es la síntesis de nuestras cualidades execrables. [...] Ella es el espejo en que el pueblo argentino contempla sus méritos exteriores, esos méritos exteriores que denuncian una absoluta vaciedad espiritual. Ella nos ha convertido en el pueblo más vanidoso de la Tierra. Aquí se vive en perpetua *mise en scène*, triunfa lo decorativo y se vituperan los valores éticos

---

<sup>8</sup> En una crónica de 1919, dice: ‘Aposentado como estou, com relações muito tenues com o Estado, sinto-me completamente livre e feliz, podendo falar sem rebouços sôbre tudo o que julgar contrário aos interesses do país. Os parques níqueis que a minha aposentadoria rende, dar-me-ão com o que viver, sem ser preciso normalmente escrever pelinescas biografias de figurões para comprar um par de botinas’ (*Bagatelas*; Barreto, 1956b: 134).

espirituales. [...] Aquí somos como ciertos propietarios que ponen todo el lujo de su casa en la fachada mientras el cuarto de baño carece de esenciales comodidades. La vida nacional está envenenada de exhibicionismo. Sólo admiramos lo exterior, lo que brilla, lo que deslumbra” (Gálvez, 2001[1910]:142).

El exhibicionismo, entonces, convoca y dispara la mirada crítica de los cronistas urbanos que centran sus ataques en la ciudad, emblema de los males del siglo: la fachada, la impostación, el culto de las apariencias. Hasta aquí, la crítica realizada sobre las exposiciones no parece distinta de la realizada por otros escritores a las exposiciones universales realizadas en Europa y los Estados Unidos. Como recuerda Tenorio Trillo (1996), Gustave Flaubert, Fiodor Dostoievski, Charles Baudelaire, T. S. Eliot, Horacio Quiroga, Rubén Darío o Paul Groussac también recorrieron, fascinados y horrorizados, los escenarios fantasmagóricos de las ferias. ¿Cuál es, entonces, la especificidad de las exposiciones celebradas en América Latina?

### **Enumeración de la patria**

La exhibición del patrimonio cultural reunido para representar a la nación y los debates suscitados en torno de la posición alcanzada por cada país y su lugar en el –como insisten en denominarlo los cronistas de la época– ‘concierto de las naciones’, permiten un estudio comparado de las auto-imágenes formuladas para representarse en cada caso. Las exposiciones, en tanto muestrarios de la nacionalidad, reunían colecciones de objetos a través de los cuales es posible reconstruir la percepción que tenían de sus naciones las élites urbanas argentina y brasileña en los objetos elegidos para representarlas. Las autoimágenes o la autoetnografía son un discurso en el que se produce un diálogo con la mirada metropolitana, buscando responder y en lo posible corregir las imágenes exotistas formuladas en Europa sobre las culturas periféricas. En general, la autoetnografía persigue una desexotización de la percepción extranjera, donde la cultura local se asemeje

---

<sup>9</sup> Gálvez por su parte ataca los espectáculos: las marquesinas, los cines, la cabarets que proliferan en Buenos Aires con la difusión de la vida nocturna. Ambos coinciden en una mirada moralizante sobre la modernización y la proliferación del ‘tiempo libre’ del cual el turismo también es un ejemplo.

lo más posible a los patrones de la civilización europea.<sup>10</sup> Aunque la autoetnografía pretende contestar las imágenes de la ciencia europea, no construye versiones menos artificiales que las del discurso metropolitano con el que dialoga; lo que ocurre es que ocupa desde el interior de la nación la voz de la autoridad etnográfica y pone de relieve los antagonismos sociales internos. Como señala Nicolau Sevcenko (1992), las reformas de Río de Janeiro, que se inician en 1904 durante la intendencia de Pereira Passos con el objeto de preparar la ciudad para la exposición de 1908 y culminan en 1922 con la exposición del centenario, servirían para contradecir las acusaciones de pereza y atraso que pesaban sobre el Brasil. La llamada ‘regeneración’ implicó un brutal proceso de segregación urbana que buscó separar y expulsar a los marginales radicados, por ejemplo, en el Morro do Castelo, a pocos metros del centro de la ciudad, donde se habían refugiado (esto es, una población marginal con un fuerte componente africano, con sus prácticas vergonzantes de superstición y miseria) luego de la demolición –el ‘bota-abaixo’– que abrió la Avenida Central a comienzos de siglo (Nonato & Melhem Santos, 2000).

Vale destacar que gran parte de la reforma fue realizada para modificar la imagen de la ciudad ante los visitantes a las dos exposiciones y en ocasión de la visita de los reyes de Bélgica, en 1920. La ciudad fue transformada para una mirada extranjera.

El *Livro de Ouro*, publicado para la Exposición de 1922 es un ejemplo del inventario realizado para la exposición y también una autoimagen materialista (*Livro...*, 1923). El volumen de más de 600 páginas traza un recorrido pormenorizado por la cultura, la historia, la geografía, la economía y la sociedad brasileñas, poniendo de relieve sus aspectos más afines a los cánones del progreso universal homenajeado en las ferias. El libro es un museo en sí mismo y como en todo museo, hay ausencias notables. La más significativa es la de la cultura africana y el pasado esclavista, la mancha ignominiosa a la que el catálogo de la exposición de 1889 (Santa-Anna Nery, 1889) todavía se refería y que ahora está virtualmente borrada de la memoria colectiva. Los capítulos son breves ensayos que recorren diversos tópicos, desde la historia (varios ensayos firmados por

---

<sup>10</sup> Mary Louise Pratt (1992: 7) emplea el término autoetnografía para referirse a otro momento de la formación de las identidades colectivas en América Latina. También lo emplea Mauricio Tenorio Trillo (1996: 7) para referirse a los pabellones latinoamericanos en las exposiciones universales.

Capistrano de Abreu, Rocha Pombo y Julio Carmo), la literatura y el arte (firmados por Ronald de Carvalho), los confines territoriales de Brasil (Mario de Vasconcelos), la enseñanza pública (un ensayo crítico de su estado, firmado por Afranio Peixoto), la religión, la ingeniería, el scoutismo, la arquitectura, el pensamiento filosófico, la sociedad brasilera, la prensa, la Academia Brasileña de Letras (José Veríssimo), el comercio exterior, las finanzas, el ejército, etc. En síntesis, un inventario de la nación en el que el capital simbólico no ocupa un lugar menor: se trata de la cultura de la élite, pero aún así, posee una relevancia que no encontraremos en su equivalente argentino, el *Album del Centenario*.

El *Livro* también contiene abundante publicidad de compañías privadas. La presencia de bienes de consumo como zapatos, remedios, vino, aceite, estos últimos representados por compañías importadoras portuguesas, permite reconocer una sociedad rica y cosmopolita. Las compañías exportadoras, de seguros, financieras nacionales e internacionales y transportadoras marítimas, muestran una sociedad integrada al mercado mundial. La participación brasileña en la Primera Guerra garantizó al país mejores lazos con la comunidad internacional y permite reconocer a la nación mejor inserta en el circuito del capital internacional, objetivo perseguido por las naciones latinoamericanas en las exposiciones universales (Tenorio Trillo, 1996: xiii). Brasil, a diferencia de Argentina, que no participó en la guerra y parecía encaminada a un creciente aislamiento, recibió numerosas delegaciones europeas (Alemania y Austria no enviaron representantes) acaso como recompensa de su participación en la contienda.

Figura 1: '7 maravilhas', *Livro de Ouro. Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 7 de setembro de 1822 – 7 de setembro de 1922 – 7 de setembro de 1923*. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil (Almanaque Laemmert), 1923.

La publicidad higienista y las recomendaciones para combatir enfermedades endémicas, como la tuberculosis o la sífilis, enfatizan la necesidad de espacios aireados y abiertos, argumento que también había sido utilizado para erradicar el Morro do Castelo, considerado un foco infeccioso en el centro de la ciudad. La publicidad resulta interesante por las referencias a íconos de la identidad colectiva y urbana. Notablemente, el Pan de Azúcar con su cablecarril (*ver figura 1*) que aparece comparado con otros monumentos

urbanos del mundo antiguo y moderno: la torre Eiffel, la Estatua de la Libertad, la Pirámide de Keops, el Faro de Alejandría. El Cristo Redentor, que sería inaugurado en 1931, aparece referido (*Livro...*, 1923: 367) todavía como proyecto e indica la voluntad de construir sitios de la memoria capaces de representar la identidad colectiva. Esos monumentos –el Pan de Azúcar, el Cristo Redentor– sin embargo, aparecen vaciados de contenido histórico: son espacios higienizados de marcas vergonzantes. El Pan de Azúcar, surcado por un medio de transporte moderno y espectacular, en contraste con el Morro do Castelo que, a pesar de haber alojado algunos de los edificios más antiguos de la ciudad, albergaba también a los marginales y a los pobres.

Junto al inventario de la nacionalidad conviven referencias a la misma exposición, que funciona como evidencia tangible del progreso. La exposición se piensa como una metonimia del centenario, de la nación y del progreso. El centenario se vuelve así un auto homenaje, antes que una conmemoración histórica del grito de Ipiranga cuyo significado y tradición republicana resultaban más ambiguos. Como coinciden en señalar Roberto Payró y Lima Barreto, es 1922 más que 1822 el año celebrado. Abundan fotos de los interiores de los pabellones, con vitrinas donde se exhiben objetos típicos: trajes, sombreros, muebles, productos de consumo. El capítulo ‘A exposição internacional’ (*ibid.*: 303-22) realza los logros: la feria como ‘expressão da energia constructora de uma raça nova’ y ‘a luta entre o homem, a montanha e o oceano’. ‘[D]esa luta sahiu o homem vencedor, apresentando como trophéu glorioso a espléndida realização do seu desejo e da sua força’ (*ibid.*: 303). La autoimagen resulta literalmente construida en la exposición, que aparece como resultado de una lucha planteada entre ‘el hombre’ y ‘la naturaleza’, universales abstractos que omiten otros conflictos y resistencias. Según veremos, para autores como Lima Barreto el trofeo no fue arrebatado a la naturaleza sino a una parte de la misma ciudad, la población pobre perjudicada por las reformas, cuya participación en los festejos es inexistente.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, la crónica ‘Variações’, donde habla del aumento de los alquileres como resultado de los ‘mejoramientos’ municipales y de la ‘vergonha que é a Favela ali, numa das portas de entrada da cidade’ y de la respuesta de los ediles: ‘gastan[m] cinco mil contos para construir uma avenida nas areias de Copacabana’ (*A.B.C.* Rio 14-1-22; Barreto, 1956: 185). Sobre la participación popular en el centenario, cf. ‘No próximo centenario’ y ‘Bônus da Independência’ (Barreto, 1956).

Las autoimágenes reconocibles en los libros-museo son colecciones de cultura material donde conviven obras de arte, productos y *commodities* (ganado, café, cereales, madera, minerales), edificios, mapas, máquinas y estadísticas empleados como evidencias del progreso. Los libros comprenden así un conjunto de objetos que buscaban reflejar la nacionalidad y, a su vez, funcionaban como espejo de la nación hacia el exterior. Se trata de inventarios que enumeran y clasifican logros nacionales, generalmente medidos en términos materiales: kilómetros de vías férreas, magnitud de las exportaciones, dimensión de las ciudades, estado de la educación, etc. Resulta comprensible, hasta cierto punto, la irritación de los escritores por un balance donde el progreso se mide siempre en condiciones materiales: incluso la cultura obtiene su nicho junto las máquinas y los productos y se *mercantiliza*.<sup>12</sup> Hay una historia de las cosas por escribirse: las escenografías montadas para las exposiciones, superpuestas a las viejas estructuras urbanas, son una superficie donde se proyecta, como en una pantalla, el imaginario social sobre el que se elabora la autoimagen. Pero esas autoimágenes dan relevancia particular a ‘cosas’ que, al ingresar en la exposición, pierden su valor de uso: son musealizadas y por lo tanto representan lo invisible. Ferrocarril equivale a progreso; esclavitud (y sobre todo, negritud), a barbarie y atraso. Por lo tanto debía ser ocultada y así se explica la demolición del Morro do Castelo y la ausencia de objetos africanos o indígenas en el *Livro de Ouro*.

Sin embargo, las cosas no tienen propiedades inmutables ni intrínsecas. Como ha señalado Arjun Appadurai (1988: 6-29), las cosas pueden convertirse en mercancías o emigrar de esa condición, de acuerdo a contextos específicos de circulación y consumo. Algunas cosas pueden también transformarse en obras de arte, o testimonios del pasado, al ingresar en una colección museal. También su autenticidad o falsedad es variable y sujeta a ciertas condiciones externas a la cosa misma. Así, los monumentos de las exposiciones, percibidos como copias (y por lo tanto opuestos a lo auténtico), adquirieron, con el tiempo, cualidades de autenticidad mucho más firmes que en el momento de su construcción: las avenidas Central (hoy Rio Branco) y de Mayo en la

---

<sup>12</sup> La relación de la literatura con el mercado y con el Estado es un problema central tanto en Lima Barreto como en Gálvez: ambos elaboran ideas sobre la incorporación de los escritores al mercado laboral y sus efectos sobre la literatura.

Argentina, son un ejemplo de esta mutación, pero también muchos de los edificios públicos entonces acusados de inautenticidad e imitación.

Las mercancías también sufrieron metamorfosis. En la Argentina, el ganado era exhibido en la muestra de la Sociedad Rural, instalada en su sede de Palermo (conocido hasta hoy como 'Predio Ferial de Palermo'), comenzado a construir en 1906 con miras a la Exposición del Centenario; el edificio principal, denominado Pabellón Frers, fue un proyecto de los ingenieros Vinent, Maupas y Jáuregui de líneas académicas francesas y grandes paños vidriados –vidrieras donde exhibir las mercancías producidas por la Argentina– y albergó en su momento un Museo de Agricultura y Ganadería de la Exposición. La ubicación de la Exposición de Agricultura en uno de los extremos geográficos de la Exposición del Centenario, es símbolo de la riqueza, la abundancia y del poder económico del campo.

Clemenceau observa: 'La exposición de productos argentinos, tales como animales, maderas, plantas, frutos, cereales, etc., retiene de una manera particularísima la atención del extranjero. Describirla sería hacer toda la historia económica del país. Se dice de todos lados que la exposición de los animales ha sido excepcionalmente bella. Esto no me sorprende. [...] Se sabe que la cria del caballo y de bestias de cuernos, así como del carnero, ha alcanzado en la pampa un desarrollo prodigioso. Ya tendré ocasión de hablar sobre este punto, así como de los famosos frigoríficos que alimentan el mercado inglés de carne sacrificada en Buenos Aires' (Clemenceau, 1999: 40-41). Las exportaciones argentinas de carne vacuna al mercado británico alcanzan entonces su punto más alto (Cortés Conde, 1979). Si el ganado había sido en el siglo XIX emblema de la barbarie incluso en relación con la ciudad (*Facundo*, 'El matadero'), ahora era un símbolo pleno de prosperidad instalado en la urbe y con un lugar destacado en el *Álbum del Centenario*. Las reses ya no representaban la brutalidad rural rosista, invadiendo la ciudad desde el sur; por el contrario, la Sociedad Rural montó sus pabellones en Palermo, donde permanecen hasta hoy, en el extremo norte hacia donde la ciudad se extendía en su circuito elegante.

En Brasil, Río de Janeiro completa su reforma y procura alejar las ideas de insalubridad, así como 'blanquear' la ciudad poblada ahora de edificios monumentales, iluminados por

la luz eléctrica que dejaba ver los diversos palacios durante la noche, reflejados sobre la Bahía de Guanabara, creando la impresión ‘feérica’ a la que se refieren los cronistas.

En síntesis, los índices de progreso buscaban contraponer a las fantasías de barbarie europeas, pruebas tangibles de la civilización de las naciones latinoamericanas, manifiestas en monumentos, edificios y muestras. Cabe preguntarse, no obstante, cómo leer la acumulación de objetos que se disponen en la exposición. ¿Se trata de museos? Si el principal resultado de las exposiciones es el reordenamiento del espacio urbano ¿qué tipo de operación histórica y de preservación reconocemos en la exhibición de la civilización (edificada ex profeso y de acuerdo con modelos escasamente locales) y el ocultamiento de las señales de barbarie? ¿Cómo interpretar la fiebre demoleadora y edificadora que modificó radicalmente la imagen de las ciudades? Sin duda, como observaba Lima Barreto en sus críticas, el derrumbe y la división de Río de Janeiro en dos, la ciudad europea y la indígena, no parece una maniobra destinada a conservar sus rasgos idiosincráticos, sino más bien a ocultarlos y sepultarlos bajo toneladas de cemento y tras la fachada de los palacios europeos. Incluso podría pensarse en la ciudad colonial de la Exposición del Centenario en Buenos Aires como un signo de la posición de las reliquias históricas: falsificadas, convertidas en un ‘parque temático’, son más objeto de entretenimiento que de reverencia. Antes que una búsqueda de la imagen genuina de la identidad, funciona una voluntad de fabricación y artificialidad. En este sentido, la exposición no se diferencia del museo, aunque en contraste con éste, su acervo es menos permanente y se funde con la ciudad misma, hasta quedar mimetizado con el tejido urbano. Pocos recuerdan hoy que el Palacio Monroe de Río de Janeiro es una réplica del pabellón brasileño en la Exposición de Saint Louis (1904) o que la sede actual de la Academia Brasileña de Letras en Río de Janeiro fue el pabellón francés en la Exposición Internacional del Centenario de 1922.

En Buenos Aires algunos de los restos que subsisten, como la Torre de los Ingleses en Retiro, el Monumento a los Españoles o el Predio Ferial de Palermo (donde hoy tiene lugar la feria del libro) son legado de la Exposición del Centenario. En todos los casos se trata de edificios o monumentos característicos de cada ciudad, cuya función original, hoy olvidada, se fundió con la urbe.

En este sentido, las celebraciones centenarias dejaron un legado perdurable pero invisible, usado sin saber de qué se trata. No hay una gran diferencia con algunos de los edificios públicos más importantes de París, como el Grand Palais, el Petit Palais o la misma Torre Eiffel, cuyo origen también se encuentra en las exposiciones, pero cuyo significado se ha diluido y cargado de nuevas connotaciones. ¿Qué diferencias se reconocen entre las exposiciones en las ciudades latinoamericanas y las exposiciones en los centros metropolitanos?

El museo operó en Europa, según lo ha señalado Didier Maleuvre, como una tecnología de ingeniería social: un fijador de identidades que, al acumular patrimonio cultural bajo una categoría (nación) renovó la identidad colectiva al atribuir al pueblo la propiedad de las obras de arte que antes eran privilegio de la aristocracia. En América Latina parece operar un proceso inverso, de construcción patrimonial como efecto de la acumulación burguesa: la ciudad se fragmenta y las elites consolidadas colonizan la representación. Los críticos del museo en Europa, sin embargo, formulaban una objeción que también encontramos entre los críticos de las exposiciones del centenario: el museo como falsificador y desautentificador, por sacar el arte de su espacio habitual y llevarlo a uno artificial, alejándolo de su contexto y situándolo en uno nuevo (Maleuvre, 1999: 7-21). Es posible reconocer una crítica semejante en las miradas de Gálvez y Lima Barreto. La falsedad de las exposiciones aparece asociada al adorno burgués, a la imitación de Europa y a la negación de la cultura local. Irónicamente, las exposiciones pretendían prestar atención a la autenticidad al sumar y mezclar productos del país con arquitectura importada, pabellones de las provincias con edificios extranjeros. Lo que los críticos parecen cuestionar es el triunfo del orden burgués: la Avenida Central de Río de Janeiro o la Avenida De Mayo de Buenos Aires como escenarios para burgueses bien vestidos y *rastaquouères*, que se pasean mostrándose en sociedad, como observa Clemenceau.

En tanto momentos de condensación simbólica, se hace evidente la función disciplinadora, donde resulta confirmada la hegemonía burguesa y las multitudes intentan ser domesticadas, sometidas a un régimen de imitación, buenos modales, y al rol de espectadoras (pasivas) de la celebración modernista. La denuncia de la imitación es válida, no tanto por la percepción nacionalista y xenófoba del cosmopolitismo como amenaza identitaria, como por el componente pedagógico, de entrenamiento y

reproducción de la identidad colectiva que la exposición, como el museo, conlleva. En Gálvez la objeción no se dirige tanto a la estrategia pedagógica cuando a los contenidos del programa: insuficiente presencia de referentes nacionales y débil combate del cosmopolitismo. En Lima Barreto la división del sujeto colectivo es la principal objeción.

Me interesa leer en las exposiciones del centenario, entonces, colecciones de cultura material y ‘pantallas’ en las que se proyecta una imagen de la nación dirigida tanto hacia el interior (el público doméstico, sujeto a una pedagogía repetitiva y disciplinadora) como hacia el exterior de ella. También aquí, es preciso señalar una divergencia: Río de Janeiro, mucho más que Buenos Aires, operó mirando hacia el exterior de la nación y parece consolidarse como capital turística. Mientras la ciudad rioplatense tuvo escasos palacios extranjeros, predominaron monumentos construidos por las colectividades de inmigrantes –proporcionalmente mucho más numerosos en Buenos Aires que en Río de Janeiro. Río, por el contrario, recibió mayor presencia de delegaciones extranjeras, en un contexto internacional más favorable (luego de la participación brasileña en la Primera Guerra). La exposición del ‘22, como señala Motta, fue la primera realizada después de la ‘maldita guerra’ (Silva da Motta, 1992: 70).

En ambos casos, las exposiciones funcionaron como museos efímeros donde es posible reconstruir cómo se percibían a sí mismos los sectores dominantes de ambas naciones o, mejor, cómo querían ser percibidos. El componente teatral de la exhibición, donde el disfraz, el decorado y la escenografía colaboran a producir la autoimagen es, en verdad, la imagen que la burguesía triunfante y los representantes de las ciudades buscaban imponer sobre la subjetividad colectiva. Pero la hegemonía de la ciudad sobre la representación nacional no ocurrió sin contestación. Los escritores percibieron esa operación y por eso dirigieron sus ataques a las ciudades como fijadoras de una autoimagen que refleja sólo parcialmente la fisonomía de la nación.

### **Materialismo y simulación**

Al mismo tiempo que se buscaba ocultar a la vista de los extranjeros aquellos aspectos incómodos de la nación, resultaba difícil desprenderse de los rasgos idiosincráticos que definían las culturas nacionales. La muestra siempre está atravesada por una dialéctica de

exhibición y ocultamiento. Aquello que se oculta puede ser también lo que define a una cultura: es así como en Río de Janeiro, una ciudad asociada en la imaginación europea a la insalubridad y las pestes tropicales, se montan en la feria, cuyo propósito declarado era combatir esa imagen enfermiza, un Museo de la Sífilis y un Museo de la Tuberculosis.<sup>13</sup> ¿Cómo entender este homenaje a las enfermedades que buscaban ser borradas de la memoria colectiva? Una posibilidad es leer estos museos como mausoleos o sepulcros – instituciones a menudo comparadas con el museo o la muestra –, pruebas de una batalla ganada contra las enfermedades responsables de la mala reputación de la ciudad. O bien como prisiones, jaulas en donde se habían capturado las enfermedades y se las exhibía como un botín de guerra, un trofeo (el término es empleado en el *Livro de Ouro* para describir la reforma urbana: una lucha contra la naturaleza cuyo *trofeo* es la exposición misma). Pero lo cierto es que la publicidad higienista que abunda en el *Livro de Ouro* parece desmentir que las enfermedades hubieran sido derrotadas. Lo que se ve es cómo la belleza tropical, pero también sus peligros acechantes, forman parte de un collage del cual resulta difícil eliminar los aspectos más inquietantes que son, también, sus rasgos característicos. El poder didáctico de la exposición, su lugar mediador y su acceso a un público masivo, la convierten también en un instrumento pedagógico difícil de ignorar: la propaganda higienista se valió de ellas para insistir con su prédica en pos de nuevas costumbres. Lo que parece evidente es una audiencia disociada: para los visitantes europeos, un Museo de la Sífilis y de la Tuberculosis que las mostraban como enfermedades pasadas. El museo siempre aloja objetos de un tiempo no contemporáneo y su confinamiento es prueba de la condición histórica de las enfermedades. Para el público local, la propaganda higienista para fortalecer la lucha contra las epidemias y educar a las masas en hábitos higiénicos.

En la Exposición Internacional de Buenos Aires, la exposición histórica de los tiempos coloniales montada en la Plaza de Mayo también puede ser leída en coordenadas semejantes. Clemenceau registra el contraste entre el presente y el pasado y observa a partir de su visita a la exposición colonial: ‘¡Qué contraste de ese vagón de tren, más que lujoso, de que he hablado anteriormente, ofrecido por una compañía inglesa al presidente

---

<sup>13</sup> Cf. *Planta dos Pavilhões...*, 1922 y ‘Chronica da Exposição’, en: *A Exposição de 1922. Órgão da Comissão Organizadora* (Rio de Janeiro, Litho Typografia Fluminense, Novembro de 1922), n.8 y 9, apud

de la República, con los coches arcaicos, las pesadas berlinas panzudas y las carretas merovingias que se internaban en la pampa, desprovista de caminos, paseando de plantación en plantación familias en las que todo concurría a economizar la necesidad de lo superfluo!’ (Clemenceau, 1999: 40). De la carreta merovingia al vagón de tren lujoso se verifica la trayectoria recorrida por la nación, aunque pocas líneas más abajo, el observador reconozca que el caballo todavía es un medio de locomoción usual (‘por dondequiera se puede ver en el campo a los muchachos cabalgando para ir a la escuela’). Así, la exposición muestra dos extremos que pretenden indicar un recorrido, con el atraso-pasado confinado a la vitrina, aunque algunos de sus rasgos todavía sobrevivan en el mundo real.

Los museos de la sífilis y la tuberculosis, así como el museo del Buenos Aires colonial, pequeñas muestras dentro de la exhibición, permiten reconocer cómo subsisten y qué lugar ocupan las imágenes del exotismo que los mismos pabellones latinoamericanos habían evocado, incluso a su pesar, en las exposiciones universales europeas. Se trata así de exhibiciones ‘monstruosas’ y exotistas dirigidas a un público que también buscaba en la feria, rarezas y entretenimientos.

La ciudad se convierte en un enorme escenario donde se exhiben objetos extraños junto a monumentos solemnes, visitada por un público también heterogéneo y cosmopolita. En Argentina la noción de una crisis espiritual, simultánea a una súbita prosperidad material que las exposiciones exhiben, dispara el debate. ‘¿Qué revela Buenos Aires?’ –se pregunta Gabriel Quiroga, alter ego de Manuel Gálvez, en *El Diario de Gabriel Quiroga*. ‘Ante todo, la presencia de un materialismo repugnante. La veneración fetichista hacia el dinero que reemplaza al culto de los valores morales e intelectuales y una total ausencia de poesía trasluce su vida tumultuosa. [...] Así es Buenos Aires. ¡Y pensar que hombres estimables se enorgullecen de esta ciudad que nos debiera avergonzar! [...] Buenos Aires, usando de una imagen antropomórfica, es una hermosa prostituta que está aprendiendo a embellecerse y que, bajo el esplendor de su carne cosmopolita y el mimetismo de su lujo complicado y estrepitoso, deja percibir a cada instante los modos burdos de su condición’ (Gálvez, 2001[1910]: 92-93). Se trata de una oposición clásica: materia vs. espíritu,

degradación moral vs. opulencia material. La imagen antropomórfica de la ciudad como una prostituta alude a falsificación, lujo súbito, pero sobre todo al mercado: ese es un aspecto central que irrita a Gálvez, la emergencia del mercado y la mediación del dinero, que afecta también, a la ciudad letrada, convertida en una feria.

Así los escritores que alquilan su pluma en los diarios son también una figuración de la prostituta. Gálvez se escandaliza por la elección, en Córdoba, de un rematador –emblemático del mercantilismo– para juzgar una pieza teatral (ibid.: 157). También la lujuria que invade las calles y la mediación del dinero para todas las actividades sociales aluden a la prostitución. Una cultura en la que todo se puede comprar y vender representa un materialismo decadente. Dice Gálvez al respecto: ‘Buenos Aires es el primer mercado mundial de carne humana; cada tantos días llega de Europa la mercancía femenina que explotan en nuestra ciudad cinco mil traficantes. (...) La prostitución aumenta por vicio, en las épocas de gran prosperidad material, no como en Europa donde aumenta por necesidad, en tiempos de miseria’ (ibid.: 184-5). Es la prosperidad material la que genera miseria espiritual, corrupción, decrepitud moral. La riqueza genera pobreza. Se encuentra implícita una acusación a los extranjeros, a los que considera responsables tanto del tráfico humano como de la clientela. Es decir, la prostitución de Buenos Aires aparece, también, como un efecto del cosmopolitismo.<sup>14</sup>

El carácter de las exposiciones como espacio de exhibición de la sexualidad, proliferación de la prostitución y el fetichismo sexual, así como de encuentros sexuales entre hombres y mujeres, sería observado asimismo por Benjamin (Buck-Morss, 1989: 130). También Pedro Nava, en su libro de memorias *Beira-mar*, narra el encuentro de su amigo Zegão con una mulata en el marco de la exposición de Río (Nava, 1978: 112). La feria es espacio para intersecciones entre clases, razas y nacionalidades, pero ese cruce genera inquietud.

---

<sup>14</sup> Las referencias a la prostitución aluden a un hecho histórico impulsado por la inmigración predominantemente masculina: la multiplicación de prostíbulos y el florecimiento de la trata de blancas en manos de grupos europeos que traían mujeres de Europa central. Gálvez ya se había ocupado del tema en su tesis universitaria. Clemenceau, no obstante, observa al describir la zona portuaria que ‘no hay ningún rastro exterior del envilecimiento femenino que deshonra nuestras calles’ (Clemenceau, 1999: 18). La observación probablemente responde a la sensibilidad pública mundial acerca del problema de la prostitución en Buenos Aires. Sobre la cuestión véase Guy, 1994.

En el caso argentino, la crítica del cosmopolitismo, es el eje de las polémicas en las que intervinieron los intelectuales para denunciar los efectos no deseados del proyecto liberal, cuyas premisas centrales resultan cuestionadas. La simulación está relacionada con lo extranjero, la copia, la falsificación. Para Gálvez el lema alberdiano, ‘gobernar es poblar,’ debe ser reemplazado por uno de connotaciones muy diferentes: ‘gobernar es argentinizar’.

¿Qué medios emplear para fomentar la argentinización necesaria de los inmigrantes? Sin duda la exposición no parecía, en principio, el instrumento más adecuado. Dado que las exposiciones universales eran una práctica europea, que fomentaban el comercio internacional y los desplazamientos masivos (así fueron concebidos los pabellones latinoamericanos en París: para atraer inmigrantes e inversiones; cf. Tenorio Trillo, 1996: 1-14), parecían más bien *homenajes* al cosmopolitismo que *denuncias* de sus efectos o *remedios* para combatirlo. Por el contrario, el centenario alimenta ‘nuestra inmensa vanidad de fiesta y ostentación ante los extranjeros visitantes’ (Gálvez, 2001[1910]: 202) y fortalece así la frivolidad y la falsificación. La tensión entre universalismo y nacionalismo que afloró en las exposiciones en parte explica su apogeo durante la globalización de la segunda mitad del diecinueve y su posterior decadencia con la Primera Guerra Mundial y el retroceso de la apertura comercial y nacional registrada algunos años antes. Según lo ha demostrado Susan Buck-Morss en su reconstrucción del *Passagen-Werk* de Benjamin, existe una evolución del universalismo de 1851 al marketing patriótico finisecular, en el que los Estados, que en las primeras exposiciones ocuparon un lugar relativamente secundario, ante la presencia masiva del espectáculo del progreso, los inventos y las máquinas, fueron creciendo en las ferias. Hacia fin de siglo, los Estados rivalizaban con las compañías privadas en la promoción de sus propias mercancías como cañones y material bélico, debidamente identificadas con banderas, escudos y divisas nacionales. En este contexto, las exposiciones de los centenarios latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX podrían ser leídas como celebraciones anacrónicas (Buck-Morss, 1989: 116 y ss).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Clemenceau observa: ‘Hoy, gracias al vapor, todas las ciudades del mundo son exposiciones permanentes apropiadas a las necesidades de las diferentes clientelas, y el viajero pierde su tiempo cuando se ingenia en dar cuenta durante sus viajes de alguna novedad desconocida de los suyos. En estas condiciones, las más bellas exposiciones del mundo no ofrecen sorpresas a los visitantes’ (Clemenceau, 1999: 37).

Tenorio Trillo señala que mientras las ferias durante el siglo XIX habían sido el paraíso del optimismo moderno, durante los años 20 y 30 fueron un emblema de la ambivalencia modernista (Tenorio Trillo, 1996: 10). En la mirada de Gálvez la exposición se opone al museo. La exposición está asociada al mercado (al fin y al cabo, se trata de una feria), el materialismo y la superficialidad. Todo en ella es falsificación y utilitarismo: la ciudad se falsifica ante los visitantes extranjeros para venderse mejor.<sup>16</sup> Parte de su empresa radica, precisamente, en exponer y descubrir ‘los restos de nuestra conciencia nacional’ que se encuentran en los ‘vestigios casi materiales de nuestro pasado’ (Gálvez, 2001[1910]: 88). ‘Las ciudades provincianas guardan el culto de nuestros grandes hombres; sus calles y sus paisajes vibran de historia y de patriotismo; y ellas constituyen lo único argentino que ahora nos va quedando’ (ibid.: 145). La mirada de Gálvez formula una crítica radical del centenario y los festejos celebrados en Buenos Aires para conmemorarlo.

Otro cronista urbano, Roberto J. Payró, en sus *Crónicas*, comparte muchos de los juicios de Gálvez. Además de impugnar la corrupción, su lectura reconoce la paradoja del homenaje que privilegia, en sus monumentos construidos ex-profeso, el presente y la ciudad sobre la nación y sus glorias pasadas. ‘La celebración del centenario debe ser más moral que material –se dice–. Basta una solemnidad en que el pueblo tome parte con toda su alma, y cualquier cosa tangible que la conmemore luego perpetuando su memoria: un monumento ó una simple inscripción. Hay que comprender que lo ensalzable es el 25 de mayo de 1810, no el 25 de mayo de 1910, cuya significación no puede adivinarse todavía’ (Payró, 1909: 18). Su observación descubre el desajuste entre la conmemoración del pasado y la celebración del presente, sobre el que se insinúan serias dudas.

Pero los tiempos nacionales no son sincrónicos. Si la mirada de la Exposición de Buenos Aires parece anticiparse algunos años al desencanto ante la modernidad, la exposición de Río resulta todavía como un homenaje al cosmopolitismo cuyo *glamour* se había extinguido con la Primera Guerra Mundial. Como observa Nicolau Sevcenko, ‘[a]o contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos –era esse o tema do indianismo– ,

---

<sup>16</sup> Pomian define los objetos del museo como aquellos que han perdido su valor de uso: ya no cumplen funciones materiales, por lo tanto sólo concentran referencias metafísicas: identidad, nación, incluso valor

e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado, essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é “um desejo de ser estrangeiros”. O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro’ (Sevcenko, 2003: 51).

Es ese cosmopolitismo, producto de la imitación y la copia, el eje de las críticas de escritores y cronistas. Los escritores detectan la contradicción flagrante entre la búsqueda de una imagen auténtica para la nación y la adopción de un arquetipo foráneo, cuyo montaje involucraba derrumbar parte de las reliquias urbanas, ocultar tradiciones locales, edificar un nuevo escenario poblado de palacios europeos y fomentar una imagen aceptable para los cánones metropolitanos. Allí aparece la principal objeción de los escritores a las exposiciones: su falta de autenticidad cultural y su voluntad de simular, apelando a una fachada materialista, una identidad falsa.

### **Cosmopolitismo y regeneración**

*El diario de Gabriel Quiroga* ha sido definido de diversas maneras. Como ensayo de interpretación nacional, como manifiesto decadentista, como brevariario nacionalista, como protonarrativa realista (Gramuglio, 2001: 44). Tomando esta última definición, me gustaría pensarlo también como un catálogo razonado de los males argentinos. Concebido como un homenaje al centenario, el libro se publica en julio de 1910 y está fechado en su última página el 25 de mayo de 1910. El *Diario* puede ser leído junto a los libros oficiales de homenaje: observa la nación desde distintos ángulos (cultural, político, social, económico, urbanístico, moral) y sobre todo critica la superficie, la pose, aquello que llama ‘la espesa capa de cosmopolitismo’ detrás de la cual se encuentra para él, olvidada y amenazada, el alma nacional. Si el *Album del Centenario* exponía precisamente la riqueza material, las exportaciones, la explotación de los recursos naturales, el desarrollo de las ciudades y sus edificios públicos como pruebas del progreso, Gálvez rechazará enfáticamente esas evidencias, que emplea, por el contrario, para demostrar la obsesión materialista y la decadencia espiritual.

---

de cambio, ya que pueden aumentar su precio al ingresar en el museo (Pomian, 1997). En la exposición, en cambio, ‘los instintos materialistas dominan el ambiente’ (Gálvez, 2001[1910]: 109).

Si comparamos el *Album del Centenario* con el *Livro de Ouro* podemos reconocer algunas divergencias importantes: el lugar de la cultura en cada catálogo es diferente. Mientras el inventario brasileño concede un espacio, si bien canónico, destacado a la literatura, el arte, el teatro, la música y la educación en el país, el *Album* sólo presta una atención fugaz a la Exposición Internacional de Arte, montada en el Pabellón argentino en París, reinstalado en Retiro y dotado de un espacio limitado, según declara el texto a modo de disculpa. Es conocido el apoyo imperial a instituciones como el Instituto Histórico y Geográfico Brasileiro o el respaldo del Barón de Rio Branco, ya durante la República, a la Academia Brasileira de Letras. Se trata, naturalmente, de órganos dominados por elite, el último materia de críticas severas por parte de Lima Barreto. No obstante, la ausencia de instituciones comparables en la Argentina es visible en el catálogo de la exhibición y avala las quejas de Gálvez ante el antiintelectualismo predominante en el centenario.

El libro de Gálvez es, también, un recorrido por las provincias, bajo la forma de un diario fechado en las capitales del centro y noroeste del país (Córdoba, Catamarca, La Rioja, Salta y Jujuy), región que conserva intactas (como un museo), según Gálvez, las tradiciones argentinas. ‘Pero la verdadera división de los argentinos es la que nos da nuestro suelo: hombres de las regiones llanas y hombres de las regiones montañosas. El primero es el argentino del Litoral, de las pampas y del sur de Córdoba; el segundo es el argentino de tierra adentro. Éste representa las ideas y los sentimientos conservadores. Las montañas y el desierto han protegido a la comarca que él habita de la invasión del extranjerismo. Así ha guardado sus tradiciones y su espíritu nacional’ (Gálvez, 2001[1910]: 139).

Las provincias, como los pabellones de las ferias, son representadas en el libro con sus productos (espirituales) típicos: sus costumbres, música, religión, tradiciones y tristeza, en donde Gálvez postula que se encuentra la genuina esencia nacional, opacada bajo la capa cosmopolita, identificada con la exposición misma. Incluso la arquitectura ruinosas,

las iglesias, las acequias y plazas desoladas de los pueblos son prueba de una imagen intacta y genuina. Las ruinas, como para Ruskin, poseen la belleza de lo auténtico.<sup>17</sup>

Así, el muestrario opone a la lujuria material y a la arquitectura afrancesada de Buenos Aires, las tradiciones del interior. El *Diario* contrapone, sistemáticamente, la ciudad cosmopolita y litoral al interior profundo. El centenario es también un punto de condensación de la hegemonía porteña donde la metonimia de Buenos Aires con la nación alcanza un punto máximo. Una reúne cualidades de falsedad, prostitución, materialismo; el otro autenticidad, honestidad, espiritualidad, ‘alma’, que es lo que Gálvez acusa a la Argentina de haber perdido. La pérdida, como ha sido suficientemente demostrado, es lo que permite articular el discurso de la recuperación y la restauración, para emplear el término de Rojas. Sólo se posee verdaderamente aquello que se ha perdido: en esa dirección va Gálvez.

En las ‘dos palabras’ que funcionan como prefacio, Gabriel Quiroga, define su libro así: ‘Estas páginas se publican para mis conciudadanos, aunque ellos se nieguen a oírme porque están de fiestas y aunque me acusen de mal patriota. Mi libro es también para los extranjeros que nos visiten durante el año del centenario y que, poseídos de una noble curiosidad, quieran informarse un poco sobre el país’ (ibid.: 80). Se dirige no sólo a sus compatriotas, sino a los visitantes esperados para la celebración, y a ambos busca mostrarles aquello que la exposición, las fiestas y lo que denomina “megalomanía nacional”, ocultan: intenta colocarse así como un contrapunto de los catálogos y celebraciones del centenario, dedicados a exaltar y exhibir con datos y monumentos el progreso material del país. ‘Ciudad sin fisonomía propia, desdeñosa de su carácter colonial de antaño, arrogante de civilización y de riqueza, implacable para con los últimos restos de su abolengo romántico, febriciente en su absurda megalomanía que la lleva a buscar semejanza de Londres y París, Buenos Aires es apenas una imitación torpe y ridícula de aquellas capitales europeas’ (ibid.: 92).

El *Álbum Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia*, se ajusta al tono celebratorio impugnado por Gálvez. El libro comprende

---

<sup>17</sup> Hay que señalar, no obstante, que no todo en las provincias es puro: también hay imitación de Buenos Aires y una mediocridad rampante. Así el retrato de José Fernández, el bohemio de Córdoba, impostor, anarquista y decadente demuestra que no sólo en Buenos Aires proliferan los escritores oportunistas.

información básica sobre la Argentina (siempre comparada con Europa: ‘su extensión en kilómetros cuadrados es de 2.950.520, o sea una superficie casi igual a las reunidas de Austria, Hungría, Bélgica, Francia, Alemania, Holanda, Italia, Noruega, Portugal, Suecia y Suiza’; *Álbum Gráfico...*, 1910: 8) y reúne datos de las provincias, la economía, una síntesis de la historia nacional y el estado de las instituciones. Las ilustraciones del libro, amén del consabido mapa de la Argentina, consisten a menudo en conjuntos de rostros, acompañados de muestras de cultura material. Así, la Exposición de Bellas Artes está ilustrada por el Pabellón de la Exposición Universal de París, que había sido transportado de regreso a Buenos Aires y rodeado de retratos de los miembros de la Comisión de Bellas Artes de la exposición (*ver figura 2*). A esa se suman la Exposición Internacional de Ganadería y Agricultura, la Exposición Industrial, la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, la Exposición Internacional de Higiene y unos Juegos Olímpicos, dominados por el ejército.

Figura 2: 'Pabellón de Bellas Artes', *Álbum Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Rosso, 1911.

El álbum no incluye referencias a otros acontecimientos menos solemnes, como la mencionada exposición colonial o el Circo de Frank Brown, cuyas instalaciones fueron incendiadas por una multitud enfurecida de jóvenes nacionalistas, los mismos en los que Gálvez cifra su esperanza de regeneración nacional.<sup>18</sup>

Las exposiciones fueron distribuidas en diversos puntos de la ciudad, cuyo eje de circulación resultó redefinido. Adrián Gorelik (1997) ha analizado con solvencia la reforma urbana del Centenario y resulta innecesario añadir demasiado a lo dicho: el centenario exhibe a la ciudad dividida en dos circuitos antagónicos, el del sur, obrero y sindicalizado y hacia el cual apunta la estatuaria municipal nacionalista y el del norte,

<sup>18</sup> Naturalmente, la retórica internacionalista será lo que produzca mayor irritación en Gálvez. Los incendios de las imprentas anarquistas lo llenan de entusiasmo: esos jóvenes nacionalistas incendiarios, precursores de una violencia funesta en la Argentina, son la única esperanza del país. Así, ante su diagnóstico pesimista, la guerra o el fuego son los únicos capaces de purificar y sanar la corrupción de la Sodoma latinoamericana. Al referirse a Sodoma y Gomorra, también parece sugerir que la corrupción incluye la homosexualidad (Gálvez, 2001[1910]: 185). La guerra con Brasil, en la que la Argentina sería derrotada, no por inferioridad (enfatisa la superioridad étnica) sino por falta de espíritu nacional que los brasileños tendrían, podría sanar y recuperar el sentimiento de nacionalidad. En el Archivo General de la Nación, legajo 18-4-10 aparecen referencias al incendio del circo de Frank Brown y el reclamo de

aristocrático, imperial y hueco. La creación de los nuevos itinerarios (Avenida de Mayo y Florida; Plaza San Martín-Recoleta-Palermo) que se verifican hasta hoy como los itinerarios monumentales y elegantes de la ciudad aparecen como el legado más perdurable de la muestra. Y la división, que como veremos también tuvo lugar en Río de Janeiro entre la parte visible y el sector pobre, alejado del circuito oficial, permite reconocer la distribución donde el sur será consagrado como la región de clase baja e inmigrante y el extendido norte entre la Plaza de los dos Congresos-Plaza de Mayo y desde allí por la Avenida Alvear (actual Avenida Libertador) hasta Palermo, como el circuito elegante de la ciudad. Ambos circuitos se intersectan en la Plaza de Mayo que se convertirá así en lugar antropológico a partir de la coexistencia de elementos antagónicos que se disputan el control de la subjetividad colectiva.<sup>19</sup> Es decir, si bien la exposición, a diferencia de otras semejantes como la misma exposición de Río de Janeiro, no contó con un predio limitado donde se concentraran sus principales palacios y edificios y se diseminó a lo largo de un extenso recorrido urbano, las reformas que impuso a la ciudad perduraron y pueden ser reconocidas hasta la actualidad, aún bajo las múltiples capas edilicias que se le superpusieron. Tal vez su legado más importante sea la posición de la Plaza de Mayo como punto de cruce entre itinerarios antagónicos y espacio de protesta. La concentración de estatuas de próceres nacionales en la zona sur de la ciudad, aquélla donde había mayor cantidad de inmigrantes y trabajadores no parece alejada de la política de argentinización reclamada por Gálvez y Ricardo Rojas. El circuito elegante, por el contrario, atrajo el equivalente de los Palacios Extranjeros de la exposición de Río, que en Buenos Aires serán los monumentos de las colectividades inmigrantes, es decir, de los extranjeros que ya poseían instituciones y lazos con el país.

Tampoco las críticas al cosmopolitismo formuladas por Gálvez encuentran asidero en un análisis de la muestra. A la presencia de España sobre la que nos detendremos más abajo, hay que añadir una atención hacia América Latina. En 1907, una ley distingue y otorga privilegios a las naciones de América Latina sobre las demás concurrentes a la

---

indemnización del Sr. Frank Brown a la Comisión Nacional del Centenario, que había encargado 30 representaciones artísticas gratuitas que nunca llegaron a ofrecerse.

<sup>19</sup> Empleo la expresión 'lugar antropológico' tal como la usa Marc Augé, siguiendo a De Certeau: lugar como configuración instantánea de posiciones donde pueden coexistir elementos distintos y sigulares (Augé, 1994: 53).

exposición.<sup>20</sup> Los tratados de límites con Chile, cuyo presidente asiste a la muestra, así como las imágenes de los presidentes de Uruguay y Brasil son puestos de relieve en el *Álbum* (ver figura 3).

Figura 3: 'Jarrón español', *Álbum Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Rosso, 1911.

Es preciso señalar que a pesar del proyecto y las discusiones que rodearon la celebración con varios años de anticipación, el impacto internacional fue limitado: sólo Inglaterra y Alemania construyeron pabellones importantes y no se registran restos de ellos. Serán los monumentos de los extranjeros argentinizados los que subsistan. A pesar del espacio asignado al interior, el predominio de figuras de la oligarquía en las comisiones de las exposiciones es claro: los miembros del Congreso Femenino del Centenario, por ejemplo, comprenden los apellidos más ilustres de la elite.

Por lo tanto sería difícil atribuir a Gálvez una posición alejada del discurso oficial: aunque se opone a la celebración del centenario, en rigor parece superponerse a la política oficial ante la cuestión cosmopolita. Gálvez despliega su crítica del cosmopolitismo tomando como centro lo que llama 'internacionalismo'. Acusa de ser ése uno de los principales causantes de la decadencia argentina e insiste en su crítica del centenario enfocándose en el internacionalismo. No es este el lugar para detenerme en las leyes de residencia y de defensa social, por otra parte suficientemente interpretadas desde las lecturas de David Viñas. La reacción oficial ante la amenaza anarquista en el novecientos ha sido transitada en la historia cultural argentina y resulta difícil añadir algo nuevo (cf. Gramuglio, 2001: 16).

La acusación de cosmopolitismo levantada por Gálvez no resulta tan clara luego de una lectura de los documentos de la muestra. La celebración del centenario fue una fiesta marcadamente nacional, dirigida hacia un público doméstico, donde las presencias extranjeras más relevantes son las de España e hispanoamérica. La figura internacional más homenajeada es la Infanta Isabel de Borbón, una monarca de segunda categoría en el escenario mundial y el mayor entusiasmo parece recogerlos entre los mismos españoles radicados en la Argentina. La presencia de los países latinoamericanos en la exposición

---

<sup>20</sup> Cf. Legajo 18-2-11, Archivo General de la Nación.

también es evidencia de un imaginario menos cosmopolita de lo que Gálvez reclamaba. En suma, el hispanismo y el rescate de las tradiciones locales no parecen tan ajenos a la conmemoración oficial.

Figura 4: 'Puerta Norte', *Livro de Ouro. Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 7 de setembro de 1822 – 7 de setembro de 1922 – 7 de setembro de 1923*. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil (Almanaque Laemmert), 1923.

Si el hispanismo que florece en el centenario argentino parece un hecho, sería difícil encontrar un paralelismo con la situación del Brasil, tal como sugiere Tenorio Trillo. El hispanismo tuvo un impacto moderado en Brasil, porque los nacionalistas y verde-amarelistas, defensores de un glorioso pasado portugués, reivindicaron figuras como el bandeirante, enemigo y rival de los colonizadores hispánicos. Si bien es posible reconocer en la arquitectura de la feria huellas de la arquitectura neocolonial portuguesa (*ver figura 4*), eso no es suficiente para suponer una recuperación del legado colonial en la exposición, y mucho menos una reivindicación de una pertenencia del Brasil a la totalidad latinoamericana. Las cosas no tienen una identidad inmutable e intrínseca; su significado está atado a cómo son percibidas, empleadas y catalogadas. La exposición de Río señala, por el contrario, un esfuerzo final por alcanzar los patrones de la civilización europea y una mirada simpática hacia los Estados Unidos, que fue la que predominó durante la República Velha. La recuperación de la arquitectura neocolonial portuguesa proviene, no de un hispanismo cultural sino inspirada en el Mision Style californiano, en el que algunos arquitectos brasileños habían cobrado inspiración (Amaral, 1972: 63) (*ver figura 4*). Portugal, mientras tanto, queda identificado con el atraso, la explotación y una inmigración no deseada.

### **El bazar de los dioses**

La noción de un litoral parásito mirando al Atlántico y de espaldas a la nación, y por lo tanto falso e imitativo, en contraposición al interior rural y genuino se fortalece en Brasil durante los años '10 y '20. Una de las miradas que se aparta de Río de Janeiro para buscar en el sertão y en la Amazonia las claves de la identidad nacional, es la de Euclides

Da Cunha, que había sido en los comienzos de la República un republicano convencido. En esos años São Paulo emerge con ímpetu como metrópolis rival de Río y también como polo cultural de vanguardia, sobre todo a partir de la semana del '22. Uno de los efectos de la semana es la proyección de la ciudad sobre el mapa cultural de la nación: los modernistas, y Mário de Andrade en particular, viajan a Minas Gerais, al Amazonas, al Sur del país, escriben sus itinerarios y establecen contactos perdurables que colocan a la ciudad mirando hacia el interior y con una dimensión nacional que Río parece ir perdiendo. No sólo los modernistas, sino también sectores tradicionalistas, como Monteiro Lobato, denuncian el litoralismo y ejercen su influencia nacional a través de revistas como la *Revista do Brasil*. Río de Janeiro, simultáneamente, pierde protagonismo y queda asociada al pasado y al atraso, justamente cuando debía simbolizar el progreso y el futuro en la conmemoración del centenario de la Independencia. La emancipación de Portugal –en rigor imperfecta, ya que se realizó coronando a un monarca portugués: Pedro I– irónicamente fue evocada con una exposición universal, la única realizada en América Latina, plena de cosmopolitismo europeo.

Pero si la exposición por un lado aparece como un escenario montado mirando hacia el exterior, un mecanismo concebido para corregir una imagen internacional insatisfactoria, también puede ser leída en una tensión interna, frente a la creciente importancia de São Paulo, cuya propia 'muestra', montada en febrero de ese mismo año, tendría, de hecho, un impacto mucho más perdurable que la de Río.<sup>21</sup> Aunque sería injusto comparar ambas exposiciones –hay diferencias de dimensión, propósitos, contenidos– la semana del '22 sintetizó cultura y nacionalidad de un modo que Río no consiguió y permite reconocer en la representación el afianzamiento de la incipiente hegemonía paulista (Amaral, 1972; Silva da Motta, 1993; Sevcenko, 1992).

Como hemos venido observando, la acusación de falsificación atraviesa la mirada de los cronistas sobre las exposiciones del centenario y converge con la mirada de los nacionalismos vanguardista y tradicionalista. Sin embargo, los escritores no consiguen apartar su vista de aquello mismo que critican. La superficie y el decorado ejercen una atracción irresistible, porque se trata de imágenes legibles, pasibles de ser desagregadas,

analizadas y criticadas. Las escenografías casi teatrales sobre las que se inscribe la ideología estatal, son un objeto hermenéutico porque no sólo representan la exposición, sino también la modernización capitalista que se manifestaba en las ciudades y que resultaba celebrada en los centenarios.

¿Por qué atribuir a las exposiciones, entonces, semejante centralidad en la crítica de la nación? Si los inventarios seleccionaban y excluían, ¿por qué no mirar, más bien, aquello que había quedado afuera de la representación? Ese parece el camino elegido por Gálvez en su recorrido por las provincias. No obstante, su libro termina sugiriendo la terapéutica del incendio para conjurar la vanidad de la fiesta materialista, y semejante medicina debe aplicarse en la ciudad (Gálvez, 2001[1910]: 202). El poder de las imágenes está en su materialidad: hay una superficie sobre la que hablar y lo que tanto Gálvez como Lima Barreto reconocen sobre esa superficie es la imitación. La exposición así, en lugar de promover la cohesión, genera una división por la presencia de un significante exótico, disociado de la nación auténtica, responsable del aumento de la distancia entre ciudad y nación, elite y masas.

Las crónicas de Lima Barreto concentran sus ataques a la conmemoración en el problema de la imitación y la falsificación, y de los problemas derivados: la segregación, división y escisión del sujeto colectivo que la exposición generaba. La copia alude, según veremos, a los Estados Unidos, en tanto representación de la república, a Europa como locus de la burguesía triunfante y en particular a París, arquetipo de la ciudad moderna, pero también a Buenos Aires, rival recurrente en la imaginación carioca de comienzos de siglo.<sup>22</sup>

Las críticas de Lima Barreto tienen cierta semejanza a las de Gálvez pero, a diferencia de éste, resulta difícil encontrar un eco de ellas en las políticas públicas. Si el hispanismo de

---

<sup>21</sup> Sobre la semana del 22 la bibliografía es enorme. Uno de los estudios clásicos es el de Aracy Amaral (1972). Véanse también Silviano Santiago (1982), Nicolau Sevcenko (1992), y Sérgio Miceli (1979; 2001).

<sup>22</sup> Buenos Aires ocupa un lugar notable como ciudad testigo de la modernización. Lima Barreto, que apenas había viajado a São Paulo y Juiz de Fora, según declara en la crónica 'É Pequena!' (*Marginalia*; Barreto, 1956: 99) percibe la fábula de la imaginación fronteriza: 'Toda a gente que vem de Buenos Aires, conversando, só faz gabar a Argentina. Aquilo, sim! Aquilo é que é terra de progresso! Tudo lá é perfeição e atividade', etc. Sólo basta cruzar la frontera para escuchar un discurso simétrico y opuesto: 'Dizem os tais banqueiros e industriais argentinos que foram às cataratas que, "enquanto, por parte de Brasil se constroem ali magníficos hotéis e se fazem estradas destinadas a serviços de automóveis (...) observa-se do lado da Argentina uma absoluta desídia"' (ibid.: 99). Nótese la insistente presencia de los hoteles como índices de progreso, modernización y falsificación. Sobre la rivalidad con la Argentina véase también 'Defesa da pátria' en *Bruzundangas* (Barreto, 1952a: 170).

Gálvez, según vimos, se reconoce en la política oficial que privilegia voluntaria o involuntariamente el hispanismo en la exposición, resulta difícil sostener lo mismo respecto del centenario carioca. Tal vez es por eso que el discurso de José Vasconcelos en la exposición, como apunta Tenorio Trillo (1994: 136), no fue comprendido por la audiencia: el iberismo no parece recibir la misma adhesión en Brasil –donde los portugueses son repudiados y resistidos, asociados con el atraso y la explotación– que en la América hispánica (Silva da Motta, 1993: 19).

Lima Barreto, decíamos, se mantuvo tenazmente alejado del Estado y crítico de la celebración del centenario, que nunca visitó.<sup>23</sup> A diferencia de Gálvez, que escribe su libro como una guía alternativa del centenario, el escepticismo de Lima Barreto ni siquiera contempla la celebración como tal: su nostalgia por la unidad del imperio perdida con la república –el régimen de fachada– se lo impide. El centro de sus objeciones está en la disociación entre exposición y ciudad. La división creada por la exposición que, percibe el escritor, genera un doble estándar y no sólo oculta a las clases bajas tras la fachada de la fiesta sino que produce como resultado una escisión del sujeto colectivo y la inmersión en la miseria y el olvido de un sector de la población urbana.

En la crónica titulada ‘O Prefeito e o Povo’, formula una crítica de la gestión de Carlos Sampaio, a quien califica de ‘um excelente prefeito... más de uma cidade de Zambézia ou da Cochinchina. [...] A principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro – sostiene el cronista– é dividi-lo em duas cidades: uma será a européia e a outra, a indígena’ (*Marginalia*; Barreto, 1956: 116). La comparación con Cochinchina acaso no sea solo un recurso retórico. Más bien nos recuerda la ciudad colonial de Frantz Fanon, la que oponía europeos e ‘indígenas’ enfrentados tras una frontera invisible y gobernados por legalidades desiguales. Si las Exposiciones Universales tematizaban el colonialismo como parte del exotismo exhibido en las ferias, y exponían las aldeas africanas, los indígenas fueguinos o las costumbres orientales como muestras vivas del atraso, aquí el elemento colonial interior también participa, pero como un actor oculto, castigado y exiliado del espacio público, disimulado tras una escenografía europea. ‘E isto que se faz

---

<sup>23</sup> En la crónica titulado ‘Congressos’, Lima Barreto declara que ‘Não vi a parada; não vi a revista naval; não vi os fogos de Bengala da praia de Botafogo; nada vi, enfim, nem mesmo a Exposição propriamente dita’ (Barreto, 1952a: 273).

ou se fêz na Índia, na China, em Java, etc.’ –dividir y otorgar derechos sólo a una parte. Es decir, un proceso de polarización que evoca la ciudad colonial, sólo que quienes detentan el poder aquí no son los extranjeros sino los miembros de una elite republicana, que a pesar de su nombre fortaleció sus privilegios de clase. Esa elite convocó también al turismo internacional que se apropia de zonas más elegantes de la urbe, notablemente Copacabana. La crónica señala los edificios del centro, como el Teatro Municipal, donde se montan obras en lenguas extranjeras (‘lenguas que só um reducido número de pessoas entende’; *ibid.*: 119) como ejemplos de la división que enfrenta al gobierno (o prefeito) y al pueblo.

La polarización se manifiesta en un problema que reaparece con insistencia en las crónicas: la proliferación de hoteles de lujo. Es la invasión del turismo, entendido como una forma de colonialismo, lo que detecta con perspicacia el cronista y lo que denota la escisión urbana. Ante la crisis de vivienda generada por el derrumbe del Morro do Castelo, se edifican hoteles de lujo para los visitantes extranjeros y la ciudad establece algunos de sus paisajes emblemáticos: notablemente, Copacabana, zona turística por excelencia. Vasconcelos (1999: 28-29) contempla extasiado ‘el edificio del Hotel Gloria, que es como una morada de magos’. Los hoteles quedan asociados a la fachada y lo artificial. Y los beneficiarios de semejante política son, naturalmente, los viajeros que visitan la exposición, cabecera de playa de un flujo que se instaura a partir de entonces y que comienza a definir a Río de Janeiro como ciudad turística, asociada con la falsificación, el lujo y lo inauténtico.

La crónica ‘O convento’ es un texto interesante para examinar esta problemática. Publicada algunos años antes del centenario, en 1911, anticipa todos los problemas que acabamos de mencionar y sobre los que volverá Lima Barreto en los últimos años cuando publica sus crónicas sobre la exposición. La materia del artículo es la venta del Convento de Ajuda, un edificio del siglo XVIII de Río de Janeiro, al que compara con otros de la nueva ciudad. El Teatro Municipal, la Biblioteca Nacional, la Escuela de Bellas Artes, señalan un contraste: el convento tiene historia, es una construcción auténtica y ha sobrevivido por casi 250 años a pesar de su ‘fealdad’.

El tema central de la crónica es la venta del convento a inversores norteamericanos e ingleses que planean edificar un hotel. Lo que irrita al cronista, es la recepción entusiasta de la venta del convento consignada en los diarios y los planes para demolerlo. El convento y el hotel son edificios emblemáticos y antagónicos: uno representa el pasado y la identidad, el otro la modernidad destructora y uniformizadora. Uno representa la religión, el otro la civilización laica y materialista. El convento es la fealdad genuina, el hotel una belleza global y ajena. ‘Com as minhas idéias particulares posso passar sem o passado e sem a tradição; mas os outros, aquêles que, diariamente, contam nos jornais histórias do açougue dos jesuítas, anedotas do Príncipe Natruza e outras coisas edificantes e épicas, como é que deixam desaparecer sem uma lágrima, debaixo do alvião bárbaro, aquêle velho monumento, panteon de rainhas, de imperatrizes e princesas? É que êles estavam convencidos da sua fealdade, da necessidade do seu desaparecimento, para que o Rio se aproximasse mais de Buenos Aires? A capital da Argentina não nos deixa dormir. Há conventos de fachada lisa e monótona nas suas avenidas? Não. Então êsse casarão deve ir abaixo’ (*Bagatelas*; Barreto, 1952b: 84).

El derrumbe de los antiguos monumentos para montar nuevos edificios sin carácter, el reemplazo de lugares antropológicos (o sitios de la memoria), por no-lugares, de los cuales el hotel es una representación emblemática, recorre las preocupaciones del cronista.<sup>24</sup> Su crítica detecta la contradicción más aguda del centenario: la conmemoración del pasado con la destrucción de sus vestigios, y su reemplazo no por un museo (‘se, ao menos, fôssemos levantar ali um Louvre’) sino ‘por um hediondo edificio americano, enorme, pretensioso e píffio’, (ibid.: 85). El blanco de su ataque, además de un antiamericanismo que comparte con Vasconcelos, es el discurso oficial, el que declara ‘nos jornais’, respeto por el pasado épico y deja que éste desaparezca.

La imitación, sin embargo, no se restringe a la arquitectura global, norteamericana, desprovista de personalidad. Buenos Aires es también un escenario rival constante en las crónicas y percibida como fuente de copia, incluso de copia bastarda (‘querem um Rio-París barato ou mesmo Buenos Aires de tostao’, p. 86). La consecuencia más grave de la imitación son sus efectos sobre la subjetividad colectiva: al introducir un cuerpo foráneo,

la imitación divide y fragmenta, trabaja como un filo que en lugar de fomentar la cohesión y la duración, en lugar de proteger las reliquias de las contingencias temporales, las derrumba y reemplaza por una imagen falsa y extraña. Por lo tanto los extranjeros – como en Gálvez– pero sobre todo sus cómplices vernáculos, la burguesía, son causa de la pérdida y la exposición su recurso y justificación. La exposición, entonces, es lo opuesto del museo: no preserva, fomenta la destrucción e impide la unidad del sujeto colectivo.

En su crónica ‘O Centenário’, publicada en la revista *Careta* el 30 de septiembre de 1922, cuando la exposición que el escritor nunca visitó ya había comenzado, Lima Barreto señala la división interior generada por la fiesta como uno de sus legados más graves. La exposición, antes que expresar una síntesis o, a través del inventario de la nacionalidad, una colección representativa de la subjetividad colectiva capaz de fomentar la cohesión nacional, genera la fragmentación y una escisión interior en el cuerpo social. ‘O que se nota, nas atuais festas comemorativas da passagem do centenário da proclamação da Independência do Brasil –plantea el cronista–, é que elas se vão desenrolando completamente estranhas ao povo da cidade. O observador imparcial não vê nele nenhuma vibração patriótica. Se não há na nossa pequena gente, indiferença; há, pelo menos, incompreensão pela data que se comemora. De resto, o nosso povo carioca sempre foi assim: nunca levou a sério as datas nacionais, sempre elas lhe mereceram essa atitude displicente que está tomando agora com o “Centenário”, festejado tão pomposamente com bailes e banquetes’ (*Bruzundangas*; Barreto, 1952a: 271).

Es claro que los bailes y banquetes excluyen al pueblo. Ya otro cronista de la época intentaba leer los festejos en sentido opuesto y complementario: incluso aquellos que habían sido expulsados por la demolición del morro debían sentirse recompensados, ‘pelos prazeres que desfrutavam naquele bazar de deuses, pensando que a beleza do Palacio dos Estados compensava a beleza tradicional do Castelo’ (Hermes Fontes, “Bazar das maravilhas”, citado por Silva da Motta, 1993: 72). La espectacularidad asigna al pueblo una posición de espectador: si Murilo de Carvalho (1987a) definía como ‘bestializados’ a quienes presenciaron atónitos la caída del imperio y la instauración de la

---

<sup>24</sup> Véase también ‘Palavras dum Simples’ (*Marginalia*; Barreto, 1956: 58-60) y ‘O prefeito e o povo’, op. cit.

república, para Lima Barreto serán los convidados de piedra a una fiesta incomprensible, montada como un simulacro.

El espectáculo del simulacro exhibido en los centenarios no sólo confinó al pueblo a la posición de espectador: para los cronistas impidió la formación de una temporalidad nacional homogénea. Poco importa si esta acusación puede ser comprobada. Nos queda algo más valioso que es un efecto indirecto de las exposiciones: una lectura insatisfecha y disconforme de la nación, rebelde ante la fuerza uniformadora de la modernidad y renuente a sumarse al aplauso sumiso del progreso. Antes bien, esa mirada está interesada en leer la nación sobre las superficies imaginadas y a partir de las cosas elegidas para representarla. Pero el espacio público no es nada más que una superficie transparente; los monumentos son el punto de partida para una reflexión crítica sobre el estado de la nación. Del choque entre la cultura material y sus lecturas surge lo que los centenarios nos enseñan: desafiar las imágenes oficiales con otras imágenes más complejas, menos lisas, que fragmentan y hacen estallar el relato de la memoria colectiva con otros objetos y representaciones, necesarios para desarmar e intentar entender los monumentos de la cultura nacional.

## **Bibliografía**

- 1810-1910. *La República Argentina en el primer Centenario de su Independencia*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Rosso, 1911.
- Abreu, Regina. 2003. “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio”, en: id. y Mario Chagas, orgs., *Memória y Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1983. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL.
- Amalvi, Christian. 1997. “Le 14-juillet”, en: Pierre Nora (org.), *Les lieux de mémoire*, vol I., ‘La République’. Paris: Gallimard
- Amaral, Aracy. 1972. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva.
- Appadurai, Arjun, ed. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge UP.
- Augé, Marc. 1994. *Os não-lugares: uma antropologia da supermodernidade*. Rio de Janeiro: Perspectiva.

- Barreto, Afonso Henriques de Lima. 1956. *Marginalia*. São Paulo: Brasiliense.
- . 1952a. *Bruzundangas*. São Paulo: Mérito.
- . 1952b. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense.
- Botana, Natalio. 1977. *El orden conservador*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Carvalho, José Murilo de. 1987a. *Os bestializados: Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- . 1987b. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- . 1988. “Aspectos Históricos do Pré-Modernismo Brasileiro”, em: id. et al., *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Clemenceau, Georges. 1999[1910]. *La Argentina del Centenario*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cortés Conde, Roberto. 1979. *El progreso argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2004. “Material memories: Tradition and Amnesia in Two Argentine Museums”, en: Jens Andermann y William Rowe, eds., *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. London, New York: Berghahn Books.
- Gálvez, Manuel. 2001[1910]. *El diario de Gabriel Quiroga*. Buenos Aires: Taurus.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 1996. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ-IPHAN.
- Gorelik, Adrián. 1997. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gramuglio, María Teresa. 2001. “Estudio preliminar” a *El diario de Gabriel Quiroga: opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Guy, Donna J. 1994. *El sexo peligroso: la prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Livro de Ouro. Commemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 7 de setembro de 1822 – 7 de setembro de 1922 – 7 de setembro de 1923*. 1923. Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil (Almanaque Laemmert).
- Maleuvre, Didier. 1999. *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford UP.
- Miceli, Sérgio. 1979. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel.
- . 2001. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Nava, Pedro. 1978. *Beira-mar*. Memórias/4. Rio de Janeiro: José Olympo, 1978.

- Neves, Margarida da Souza. 1986. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.
- Nonato, José Antonio y Nubia Melhem Santos. 2000. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Iphan.
- Oliveira, Lúcia Lippi. 1989. “As festas que a República deve guardar”, *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) 2, 4: 172-189.
- Ozouf, Mona. 1976. *La fête révolutionnaire: 1789-1799*. Paris: Gallimard.
- Planta dos Pavilhões da Exposição Nacional de 1922*. 1922. Rio de Janeiro: Papelaria Americana.
- Payró, Roberto J. 1909. “Las píldoras del centenario” en: id., *Crónicas*. Buenos Aires: Rodríguez Giles.
- Pomian, Krysztof. 1997. “Coleção”, en: Ruggiero Romano, dir., *Enciclopedia Einaudi*, vol I, Memória-História. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge.
- Quatrocchi-Woisson, Diana. 1995. *Los males de la memoria: historia y política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Resende, Beatriz. 1993. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Unicamp.
- Romero, José Luis. 1965. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. México: FCE.
- Santa-Anna Nery, Federico J., dir. 1889. *Le Brésil en 1889. Avec une carte de l'empire en chromolithographie*. Paris: Librairie Charles Delagrave.
- Santiago, Silvano. 1982. *Vale quanto pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Sevcenko, Nicolau. 1984. *A Revolta da Vacina. Mentas insanas e corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense.
- 1992. *Orfeu extático na metrópoli: São Paulo, sociedade e cultura nos ferventos anos 20*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- 2003. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Silva da Motta, Marly. 1992. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke UP.
- Tenorio Trillo, Mauricio. 1994. “Um cuauhtémoc carioca: comemorando o Centenário da Independência do Brasil e a raça cósmica” em *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) 7, 14: 123-148.

-----, 1996. *Mexico at the World Fairs: Crafting a Modern Nation*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Vasconcelos, José. 1999[1925]. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe.