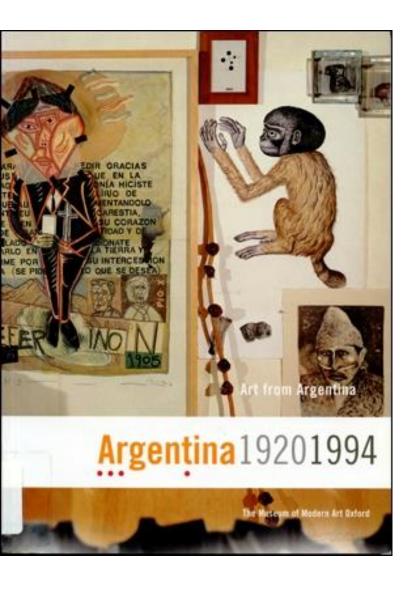
# MODOS



Ecos del Atlántico Sur sobre suelo británico: el monumento a San Martin en Londres y la exposición *Art from Argentina 1920-1994* 

Echoes of the South Atlantic on British soil: the monument of San Martin in London and the exhibition "Art from Argentina: 1920-1994"

# Dr. Agustin Diez Fischer

#### Como citar:

FISCHER, A.R.D. Ecos del Atlántico Sur sobre suelo británico: el monumento a San Martin en Londres y la exposición *Art from Argentina 1920-1994. MODOS.* Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.32-51, set. 2020. Disponível em: <a href="https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4618">https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4618</a>>. DOI: <a href="https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4618">https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4618</a>.

Imagem: Art from Argentina 1920-1994, catálogo exposición. Arquivo do autor.

# Ecos del Atlántico Sur sobre suelo británico: el monumento a San Martin en Londres y la exposición *Art from Argentina 1920-1994*

Echoes of the South Atlantic on British soil: the monument of San Martin in London and the exhibition "Art from Argentina: 1920-1994"

Dr. Agustin Diez Fischer\*

#### Resumen

Entre octubre y noviembre de 1994 dos sucesos concentraron las actividades de la Embajada Argentina en el Reino Unido. Por un lado, la inauguración de la exposición *Art from Argentina 1920-1994* en el Museum of Modern Art Oxford, curada por el historiador británico David Elliott, y, por otro, el emplazamiento del monumento al General Don José de San Martín en la Belgrave Square de Londres. Ambos eventos se concibieron desde el Gobierno Argentino con un objetivo específico: reconstruir los delicados lazos entre dos naciones que habían protagonizado la Guerra de Malvinas y que recién habían restablecido sus vínculos diplomáticos formales en los acuerdos de Madrid de 1989 y 1990. Este trabajo propone reconstruir el modo en que ambos eventos estuvieron directamente concebidos para intervenir sobre las consecuencias en la relación bilateral del pasado bélico y develar el modo en que los diversos actores concibieron esas estrategias.

#### Palavras-chave

Arte Latinoamericano. Diplomacia. Exhibiciones. Malvinas. Monumento

## Abstract

Between October and November 1994, two events focused on the activities of the Argentine Embassy in the United Kingdom. On the one hand, the inauguration of the exhibition "Art from Argentina: 1920-1994" at the Museum of Modern Art in Oxford, curated by British historian David Elliott, and, on the other, the erection of the monument to General Don José de San Martín in the Belgrave Square in London. Both events were conceived by the Argentine Government with a specific objective: to reconstruct the delicate ties between the two nations that had been protagonists of the Malvinas War and that had restored formal diplomatic relationships in the Madrid agreements of 1989 and 1990. This work revels how both art events were directly conceived to intervene in the consequences of the war in the bilateral relationship and unveils the way several actors conceived those strategies.

#### Keywords

Latin American Art. Diplomacy. Exhibitions. Malvinas. Monument

Entre octubre y noviembre de 1994, la organización de dos eventos concentró la actividad de la Embajada de la República Argentina en el Reino Unido. Por un lado, se inauguró la exposición *Art from Argentina 1920-1994* en el Museum of Modern Art en Oxford, curada por el director del museo e historiador británico David Elliott. Por otro, se emplazó el monumento al General Don José de San Martín con una escultura realizada por el artista argentino Juan Carlos Ferraro, en la Belgrave Square, apenas unos cientos de metros de distancia del Buckingham Palace en la ciudad de Londres. Ambos eventos se concibieron desde el Gobierno Argentino con un objetivo específico: reconstruir los delicados lazos entre las dos naciones que habían protagonizado la Guerra de Malvinas entre abril y junio de 1982, pero que habían restablecido sus vínculos diplomáticos recién con los acuerdos de Madrid de 1989 y 1990. Promediando la década del noventa, la exposición en Oxford y el monumento en Londres eran dos estrategias orientadas a profundizar el acercamiento binacional y, de este modo, aportar a la inserción que desde el gobierno argentino se proyectaba hacia el escenario internacional.

Esta investigación sostiene que si bien estos eventos fueron concebidos en el marco de una política exterior, en ambos convergieron posiciones disímiles que concebían estrategias culturales muy distintas para afrontar las consecuencias de Malvinas en la relación entre Argentina e Inglaterra. El análisis de los discursos que se desplegaron desde las declaraciones públicas y desde las propuestas curatoriales permite distinguir cómo en 1994 estas diversas posturas se cristalizaron y entraron en conflicto directo. Allí se hizo indudable que los distintos actores tenían diferencias muy profundas sobre la forma en que el país debía autorepresentarse y, específicamente, el relato que debía construir sobre su historia patriótica y artística.

Los eventos de 1994 representan también el momento en que se hizo evidente el fin de las formas elusivas que habían signado la operatoria cultural de los miembros del servicio exterior argentino en la década anterior. Durante el gobierno argentino del presidente radical Raúl Alfonsín (1983-1989), las relaciones bilaterales no habían avanzado hacia su regularización y, hasta el final del mandato del primer gobierno democrático de la postdictadura, la representación argentina se circunscribió a las actividades que bajo la dirección del embajador argentino Juan Eduardo Fleming desarrolló la Sección de Intereses Argentinos en la Embajada de Brasil. En ese contexto, se elaboraron formas elusivas y fuertemente alegóricas para referir al pasado bélico inmediato. El ejemplo más paradigmático fue la realización en 1987 del mural del artista argentino Ricardo Cinalli en la residencia del embajador [fig.1], cuando representó – a través de alusiones a la mitología griega – una alegoría de la reanudación de las relaciones diplomáticas entre el Reino Unido y la Argentina, y de la recuperación de las islas a partir de negociaciones diplomáticas.

Luego de la normalización de los vínculos bilaterales, esas formas elusivas devinieron en políticas explícitas que se manifestaban en los discursos elaborados por organismos de ambos países. El nuevo esquema requería de los lugares de mayor visibilidad y del compromiso de los más altos cargos de los gobiernos de ambos países. Así, la historia de finales de 1994 ya no se relató en la residencia del embajador, sino en las plazas y los museos, comprometiendo a curadores, galeristas y artistas, así como también senadores, cancilleres, al propio presidente argentino Carlos S. Menem y a los miembros de la casa real británica, como Felipe de Edimburgo o su hijo, el Duque de York.

Malvinas no fue, sin embargo, el único discurso detrás de los eventos de 1994. En el contexto del Quinto Centenario, los relatos artísticos estaban atravesados por un contexto cultural donde se expandía el interés por el arte latinoamericano. Las revistas internacionales multiplicaban las referencias a exposiciones sobre las producciones artísticas de la región que, en muchos casos, repetían los estereotipos que habían atravesado históricamente las lecturas sobre Latinoamérica. Como veremos

en este trabajo, si las autoridades políticas estaban interesadas en Malvinas, el horizonte de intervención del curador y los coleccionistas se vinculaba más a aprovechar la efervesencia latinoamericana que a un interés específico en la guerra o las relaciones bilaterales. Este fue un interés que signó también la itinerancia de la muestra *Art from Argentina* 1920-1994 por Europa y Buenos Aires.



Fig.1. Residencia del Embajador Argentino en Londres. Realización del fresco alegórico de Ricardo Cinalli (1987).

Foto Pedro Roth. Archivo Juan Eduardo Fleming.

La perspectiva de este trabajo se funda en dos conjuntos de investigaciones en la historiografía del arte latinoamericano. En primer lugar, se retoman los estudios que han indagado sobre cómo las exposiciones artísticas han sido dispositivos de representación nacional y herramientas de política exterior utilizadas por Estados o grupos específicos (Giunta y Herrera, 2009; Herrera, 2011 y 2013). Especialmente significativos han sido los estudios en torno a las exposiciones en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría que han develado los intereses políticos detrás de la organización de las muestras de arte latinoamericano por parte de instituciones como la Office of the Coordinator of Inter American Affairs, la Organización de los Estados Americanos y el Center for Inter-American Relations (Serviddio, 2010 y 2012).

En segundo lugar, este texto se vincula con las investigaciones que se han centrado en el estudio de la representación de los próceres fundadores de las repúblicas latinoamericanas. Dentro de la historiografía reciente, varias investigaciones han indagado sobre cómo se construyó la simbología nacional en el momento de nacimiento y consolidación de los países de la región, así como en los debates y polémicas que estos han generado hasta la actualidad (Majluf, 2013 y 2014; Malosetti Costa y Barrio, 2017; Vanegas Carrasco, 2019; Vargas Santiago, 2019). Si bien esta investigación no ahonda en estudios comparados con otros sucesos contemporáneos, resulta relevante pensar los procesos que se dieron en Inglaterra a comienzos de los años 1990 en relación a otras recuperaciones de imágenes de otros libertadores, en función de analizar cómo la potencia simbólica de los próceres todavía resultaba actual a finales de siglo XX. Por ejemplo, sería interesante contrastar los usos de la escultura de San Martín con la polémica en torno a la imagen del Simón Bolívar travestido realizado por el artista chileno Juan Dávila que se generó en ese mismo 1994 (Giunta, 2014). Tanto desde el punto de vista de las exposiciones de arte como de la simbología nacional, estos estudios cómo estos dispositivos todavía generan debates en torno a las formas de representación nacional.

# Entre la diplomacia y el arte

El 2 de octubre, con la presencia de artistas, de autoridades de la Embajada Argentina en Londres y del Canciller Guido Di Tella, se inauguró en el Museum of Modern Art Oxford de Inglaterra la muestra *Art from Argentina 1920-1994*<sup>1</sup> [fig.2; fig.6]. La exposición fue un proyecto conjunto que involucró a la Cancillería Argentina y a instituciones británicas. La parte argentina se comprometió a solventar los gastos del traslado de las obras desde Buenos Aires a Europa – aspecto que cubría a la mayoría de las obras, con excepción de aquellas que fueron pedidas a colecciones en Suiza y los Estados Unidos. Asimismo, la Cancillería solventó los viajes de teóricos y artistas para que realizaran actividades durante la exposición. Además de este apoyo, el Museum of Modern Art contó a su vez con el apoyo del Visiting Arts Council y del British Council, así como con apoyos privados que ayudaron económicamente para la consecución del proyecto.

En torno a una muestra que convocaba tantos actores convergían, sin embargo, intereses y agendas disímiles. Para el museo inglés, era la oportunidad para mostrar por primera vez arte argentino, aprovechar la posibilidad de un apoyo económico específico para realizar la exposición y revertir la limitada presencia que las producciones latinoamericanas habían tenido en la programación de la institución. Para la Cancillería, era la ocasión de contar con un espacio desde donde realizar una exposición que, si bien no contaba con la visibilidad internacional de otros museos como la Tate o la Hayward Gallery, podía convertirse en el primer eslabón de una itinerancia por capitales europeas. A su vez, los sponsors tenían su propia agenda vinculada a intereses comerciales, como fue el caso del West Merchant Bank, una de las instituciones que financió la exposición y que se dedicaba a las finanzas en países en desarrollo, especialmente América Latina (Milbourn, 1993: 9)<sup>2</sup>.

A la agenda de la Cancillería y del museo, también se sumó la de los propios artistas, como fue el caso de las discusiones que se dieron entre aquellos que habían formado parte de la vanguardia concreta desde mediados de los años 1940. Las obras de los artistas que habían participado en el círculo de la revista *Arturo* (1944) estaban extendiendo su presencia en colecciones internacionales al tiempo que crecía el interés académico por este movimiento. En el contexto de la exhibición, la polémica más vehemente se dio entre el curador de origen español radicado en Inglaterra Gabriel Perez-Barreiro y el artista uruguayo Carmelo Arden Quin. El segundo contrató al estudio Campbell Hooper de Londres para enviar una intimación al historiador al considerar que sus aseveraciones con respecto a la creación del Movimiento Madi y la modificación de la datación de ciertas obras lo perjudicaban, según su opinión, en términos patrimoniales. Esta polémica dio lugar también a enfrentamientos directos en encuentros

públicos, como el que tuvo lugar en ocasión de la presentación que Gyula Kosice, Gabriel Perez-Barreiro y David Elliott hicieron el 12 de abril de 1995 en el Institute of International Visual Arts de Londres (Iniva), donde una discusión acalorada subió de tono hasta casi derivar en un enfrentamiento físico.



Fig. 2. Art from Argentina 1920-1994 (1994). Vista de la exposición, Museum of Modern Art Oxford, Oxford.

Archivo Museum of Modern Art Oxford.

Ese conjunto de intereses hizo de la exposición un lugar especialmente interesante para comprender el escenario de transformación en las diversas perspectivas sobre el arte argentino a comienzos de los años 1990 [fig. 3]. Sin embargo, la curaduría de la muestra, a cargo del director del MoMA Oxford, David Elliott, plantaba un perfil mayormente tradicional a partir de un relato cronlógico que comenzaba con las dos figuras "fundantes" del arte local: Xul Solar y Antonio Berni. Luego, *Art from Argentina* continuaba con piezas y documentos de los movimientos concretos argentinos – una sección cuya selección se

vinculaba a la investigación doctoral de Gabriel Pérez Barreiro – que, junto con pinturas de Raquel Forner, conformaban la sección histórica. Seguidamente, se presentaban pinturas de Antonio Seguí, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y documentación de las experiencias en el Instituto Torcuato Di Tella durante los años 1960. Esa selección se completaba con la exhibición de las realizaciones más contemporáneas de Alberto Heredia, Víctor Grippo, Luis Benedit y Guillermo Kuitca que daban paso a las piezas más recientes de Pablo Suárez, Mónica Girón y Miguel Harte.

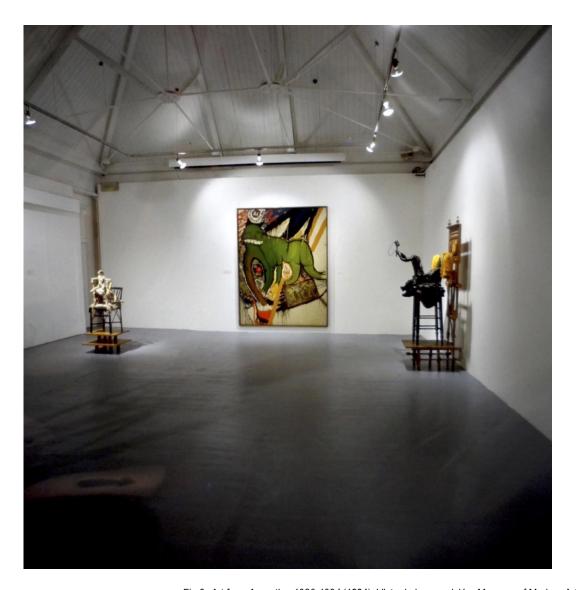


Fig.3. Art from Argentina 1920-1994 (1994). Vista de la exposición, Museum of Modern Art Oxford, Oxford.

Archivo Museum of Modern Art Oxford.

Junto a la exposición realizada en la sede del Museum of Modern Art Oxford, Elliott había decidido incorporar también una instalación en el University Museum de la misma ciudad de Oxford. A pedido del curador, el artista argentino Luis Benedit emplazó una pieza dedicada al viaje de Darwin a la Patagonia en el barco HMS Beagle durante la década del treinta del siglo XIX. Se establecía así el único puente histórico entre Argentina e Inglaterra que daba un salto hacia el siglo anterior, sin mencionar

explícitamente ninguno de los acontecimientos que habían definido la relación bilateral en el último tiempo.

Finalmente, el proyecto también comprendió la publicación de un catálogo en el que quince escritores, en su mayoría argentinos, analizaban diversas escenas del arte nacional a lo largo del período [fig. 4]. Los teóricos e historiadores convocados fueron Raúl Santana – quien escribió sobre los artistas del pueblo, Martha Nanni, Beatriz Sarlo, Guillermo Whitelow, Mercedes Casanegra, Jorge Glusberg, Miguel Briante, Marcelo Pacheco, Carlos Basualdo y Ed Shaw. Se sumaban a ellos el canciller argentino Guido Di Tella con palabras introductorias y los investigadores Gabriel Pérez-Barreiro, John King, Dan Cameron, Liisa Roberts y el propio David Elliott. Publicado en inglés, traducido luego al español y parcialmente al alemán, el libro pretendía dar al público europeo un panorama sobre los contextos de emergencia de cada una de las obras. De este modo, acompañó a la muestra no sólo en su exhibición en Oxford sino en los diversos montajes que tuvieron lugar en el SüdwestLB de la ciudad de Stuttgart, en el Royal Art College de Londres, en el Centro Cultural Belem en Lisboa y finalmente en el Centro Cultural Borges en Buenos Aires – donde se presentó traducido al español.

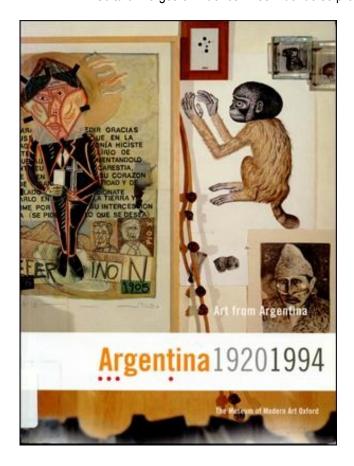
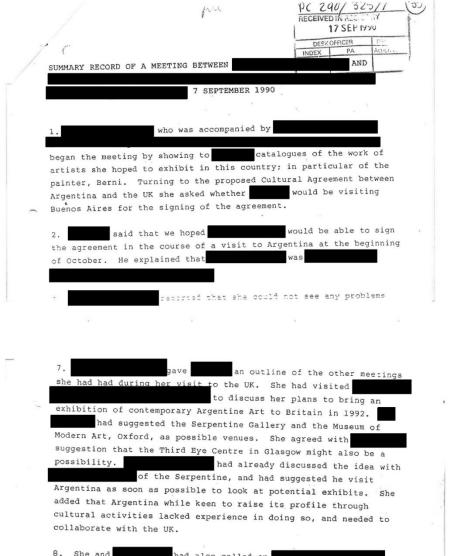


Fig.4. Art from Argentina 1920-1994, catálogo exposición.

Si bien *Art from Argentina 1920-1994* fue un proyecto llevado a cabo por el Museum of Modern Art Oxford y personalmente asumido por su director, no se trató de una iniciativa surgida desde la institución británica. Según los registros, la primera mención de la muestra en documentos diplomáticos se encuentra en el reporte de la reunión del 7 de septiembre de 1990 del British Council [fig. 5], desclasificado para esta investigación (Foreign and Commonwealth Office, 1990)<sup>3</sup>. En ese encuentro, la Directora de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, Elsa Kelly, planteó su interés en realizar

una muestra de arte contemporáneo argentino a diversos directivos de organizaciones culturales y representantes de galerías londinenses (Embajada Argentina del Reino Unido, 1990).



plans for an exhibition from the British Council Collection to be

Fig.5. Sumario de la reunión entre autoridades argentinas y británicas redactado por el Foreign Office (7 septiembre 1990).

Desclasificado para esta investigación a partir de la Freedom of Information Act 2000.

to discuss

La reunión tenía una característica excepcional: era la primera vez que el representante más alto del sector cultural de la Cancillería Argentina iba de visita a Inglaterra luego del conflicto. Las razones no se circunscribían meramente a la necesidad de apuntalar el vínculo bilateral, sino que se inscribían también en una política más agresiva de inserción internacional implementada desde la llegada al gobierno del presidente Menem en 1989. Adquirir el papel de un actor global era un objetivo central y normalizar la relación con el Reino Unido luego de la guerra era su condición necesaria. Esa política exterior estaba caracterizada por la apertura al comercio exterior y al financiamiento externo, un alto

mounted in Buenos Aires.

perfil en organismos multilaterales y una alineación con Estados Unidos. El ejemplo más paradigmático de esta estrategia dinamizada durante la gestión del Canciller argentino Guido Di Tella (1991-1999) fue el intento de incorporar al país como miembro de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (*Página* 12, 1999).

En esa reunión de septiembre de 1990, Kelly propondría dos sedes para una exposición de arte argentino: la Serpentine Gallery y el Museum of Modern Art en Oxford. La primera alternativa representaba uno de los centros más relevantes de la escena artística londinense y exponer arte argentino allí era la posibilidad cierta de proveer una visibilidad inédita para artistas sudamericanos dentro del campo cultural británico. La segunda opción, el MoMA Oxford, tenía la ventaja de contar con un director que había impulsado desde finales de los años 1970 un programa de exhibición orientado a mostrar producciones por fuera del canon europeo-norteamericano del arte moderno y contemporáneo. Su lado negativo era, sin embargo, evidente: Oxford era un lugar alejado del centro político y cultural del país.

La disyuntiva no tardaría mucho en resolverse. Si bien la embajadora Kelly le extendería una invitación al director de la Serpentine Gallery, Alister Warman – presente en aquella reunión de septiembre –, un mes más tarde, el agregado cultural de la embajada argentina en Londres, Claudio Rojo, se reuniría con el director del MoMA Oxford y definiría la cuestión: Elliott viajaría a la Argentina para analizar la escena local y dar su respuesta definitiva<sup>4</sup>. Para abril de 1991, luego de la primera visita del británico a Buenos Aires, *Art from Argentina 1920-1994* ya contaba con sede y curador.

Sin embargo, al momento de la reunión con Rojo y mucho antes del viaje de Kelly, el director del MoMA Oxford ya había tenido contacto con algunos de los protagonistas de la escena cultural argentina. Los registros de la institución muestran que el 2 de febrero de 1990, la galerista argentina Ruth Benzacar había visitado las salas del museo en Oxford y le había expresado su interés por llevar a cabo una exposición de arte argentino (Ferris, 1990). La ocasión había encontrado a Elliott fuera de la ciudad, pero su asistente le transmitiría el mensaje. La respuesta afirmativa del director tardó apenas unos días en llegar a Buenos Aires: estaba interesado en realizar la muestra (Elliott, 1990).

No resulta extraño que Benzacar se anticipase a las reuniones de Cancillería<sup>5</sup>. Ella había conversado con anterioridad sobre la exposición con Elsa Kelly y había manifestado su interés tanto a Lord Peter Palumbo, entonces presidente del Arts Council, como a Henry Meyric Hughes, director del Departamento de Artes Visuales del British Council. Tampoco era especialmente nuevo su rol en la búsqueda de espacios para el arte argentino en el exterior en tanto también la ocasión era una posibilidad de difundir y posicionar en el extranjero a los artistas de su galería – como Victor Grippo o Luis Benedit. Sus visitas a Italia junto al presidente Raúl Alfonsín, las exposiciones que estaba organizando en Nueva York – que culminarían con la muestra *Art of the Americas: The Argentine Project* en 1992 –, su cercanía con Waldo Rasmussen – curador de la muestra *Latin American Artists of the Twentieth Century* organizada por el MoMA de Nueva York – y su nombramiento en el Comité de la Feria ARCO son sólo algunos aspectos de su protagonismo a finales de los '80 y comienzos de los '90<sup>6</sup>.

La visita de Benzacar a Oxford coincidía además con una coyuntura que colocaba a la Argentina y a Inglaterra en la tapa de todos los diarios del mundo. El 14 y 15 de febrero, es decir, apenas pocos días antes de la visita de la galerista argentina, tenía lugar en Madrid la segunda reunión entre las autoridades de ambos países para el restablecimiento de los vínculos bilaterales. Junto con un primer encuentro desarrollado en la capital española en octubre de 1989, esos intercambios entre ambos países permitieron la apertura de las sedes diplomáticas en Buenos Aires y Londres. En pocas palabras,

los documentos de archivo demuestran el vínculo directo entre el proyecto *Art from Argentina* y una estrategia orquestada desde diversos sectores culturales para el acercamiento entre ambos países.

Ese interés permite explicar el involucramiento del Canciller Argentino Guido Di Tella en el catálogo y la realización de la muestra. Siendo uno de los fundadores de uno de los centros de arte más importantes en los años 1960 en Buenos Aires, el Instituto Torcuato Di Tella, el Canciller ocupó un papel consultivo y colaboró también con los préstamos de la obra *Retrato de Juanito Laguna* (1961) de Antonio Berni y de material documental. Sin embargo, Di Tella no escribió su texto introductorio dentro del catálogo como gestor o coleccionista, sino como representante máximo del Servicio Exterior.



Fig.6. Inauguración *Art from Argentina, 1920-1994* (octubre 1994) En el centro: Jorge Helft (de espaldas), Guido Di Tella y David Elliott. Archivo Museum of Modern Art Oxford.

En ese sentido, su breve texto comenzaba con una frase que anticipaba una visión categórica: "Al ver una exposición de arte argentino como ésta, uno se impresiona tanto por la calidad y fuerza del conjunto como por su sabor internacional" (Di Tella, 1994: 7). A partir de allí, no dejaba dudas con respecto a cuál era su hipótesis del arte local: Argentina podía compartir ciertos sucesos de la historia con el resto de los países de América, pero su pertenencia cultural era a la civilización europea occidental. Ese marco de referencia, continuaba el Canciller, era la explicación detrás de la ausencia de los estereotipos de lo exótico y lo fantástico en el arte argentino, que eran moneda corriente en las muestras de arte latinoamericano en torno al Quinto Centenario<sup>7</sup>.

En su escrito, Di Tella refería al desfasaje temporal que, según él, había caracterizado a las obras nacionales con respecto al arte europeo en la primera parte del siglo. Tal como lo había enunciado ya reiteradamente en el pasado, sostenía que recién en los años 1960 se había logrado alcanzar el estado de desarrollo de las realizaciones que tenían lugar del otro lado del océano<sup>8</sup>. En otras palabras, Di Tella planteaba una historia lineal y universal del arte, cuyas producciones más avanzadas debían ser

"alcanzadas": esa distancia temporal daba cuanta de la mayor o menor distancia con las producciones del "centro".

Pero la forma en que Di Tella articulaba la relación entre historia del arte y pasado político era a través de una hipótesis que no podía sostenerse en términos históricos, pero sí en función de un objetivo diplomático. Según la opinión del Canciller, el arte argentino había prosperado a lo largo del siglo XX sólo durante períodos democráticos. De este modo, mostrar las producciones del arte argentino y afirmar su correspondencia con las experimentaciones internacionales era exhibir una historia democrática de la Argentina. Siguiendo su argumentación, que la exposición tuviese una amplia representación de artistas contemporáneos era la prueba de que la democracia ya se encontraba plenamente restablecida luego de 1983: si había arte contemporáneo, había democracia.

En el marco de la recepción crítica de la prensa, varios artículos tomaron la perspectiva de Di Tella como aquella que definía los lineamientos de *Art from Argentina*. En otras palabras, la muestra fue analizada en términos de una representación nacional que se identificaba con la lectura que el Canciller hacía de ella, aunque él no hubiera definido ni la selección de artistas ni de obras o, incluso, ante la inédita situación en la que un curador británico construía un relato sobre el arte de un país con el que su propio país de origen había estado en guerra recientemente.

La posición de Di Tella fue confrontada por la prensa y especialmente por dos artículos, uno publicado en el *New Statesman & Society*, escrito por Amanda Hopkinson (1994), y otro firmado por el crítico James Hall (1994) en *The Guardian* [fig. 7]. El primero de ellos cuestionaba la hipótesis de que el arte argentino tuviese características excepcionales con respecto al resto de los países de la región. Lo que lo había diferenciado en los últimos años era un proceso de igualación producto de la aplicación indiscriminada de políticas neoliberales en países como Chile o México. Para Hopkinson, las referencias a lo fantástico difícilmente podían convivir con dinámicas económicas que hacían que los países de la región se parecieran cada vez más entre sí y que los asimilaba a lo que ocurría en Europa. De este modo, aunque Di Tella planteara que la exhibición mostraba cómo el arte argentino hundía sus raíces en Europa, la autora refería a un proceso de homogeneización que incluía también al resto de América Latina.

Una posición igualmente crítica era la que esgrimía el crítico James Hall. Su opinión coincidía con la postura de Hopkinson al analizar la exposición en términos de un proyecto diseñado desde la Cancillería Argentina y, en cierta medida, coincidía en vincular al liberalismo con un proceso de homogeneización cultural. Sin embargo, el texto de Hall cuestionaba especialmente la hipótesis de Di Tella sobre la relación entre los períodos democráticos y el desarrollo artístico. Con ironía, el crítico recorría diversos momentos de la historia donde esa posición se hacía insostenible y, con gracia, finalizaba "The devil doesn't only have the best tunes; he often commissions them" [el diablo no solo tiene las mejores melodías; habitualmente también las comisiona] (Hall, 1994:6).

Para Hall, una de las debilidades de la exposición era justamente la ausencia de piezas de "arte político". En su opinión, el Hombre del Brazo de Oro o el Libertador (1974) de Alberto Heredia no sólo era la mejor obra de la muestra sino la única que podía inscribirse dentro del ámbito de lo que el autor consideraba, sin mayores definiciones, como "arte político". Esta representación amorfa del libertador San Martín resumida en un solo brazo sobre un pedestal era la de un prócer de la historia nacional de la violencia política, una historia que la aseveración de Di Tella no contemplaba.





Fig.7. James Hall, "Thriving under repression", The Guardian, 31 de octubre de 1994.

Sin embargo, si la postura de Hall en *The Guardian* suponía obras donde la política fuera abordada como tema, su posición tampoco era sostenible: *Art from Argentina* contaba con piezas como *Desocupación* (1934) de Antonio Berni – obra que, por otro lado, ilustraba su artículo – o *Amanecer* (1944) de Raquel Forner que estaban explícitamente atravesadas por circunstancias sociales y políticas. Tampoco la presencia de la obra de Heredia disparó el vínculo directo que se daba con el otro emplazamiento de un prócer que tenía lugar en Londres en noviembre de 1994, el de la estatua del General José de San Martín en la Belgrave Square. Otra representación del libertador que, como veremos a continuación, suponía un discurso muy distinto al que sostenía Di Tella y sus lecturas de la muestra *Art from Argentina*.

# El padre de la patria en suelo inglés

El proyecto de instalar un monumento al Libertador Don José de San Martín en una plaza central de la ciudad de Londres había partido de la iniciativa del embajador argentino en Londres Mario Cámpora. Se trataba de erigir una escultura que sirviese para mejorar la relación entre ambos países y que operase como forma de contrapesar la destrucción en 1983 – luego de finalizada la guerra –, del monumento al político británico George Canning en Buenos Aires.

De hecho, la instalación de la estatua de San Martín fue un proyecto asociado a la restauración del monumento a Canning, que se reinstalaría en la capital argentina apenas unas semanas después de la erección de la figura del Libertador. Ambas inauguraciones fueron pensadas como grandes eventos que movilizaran a las autoridades máximas de cada país [fig. 8]. Para descubrir la estatua en Londres, se interrumpió el tránsito, se instalaron gradas y se contó con la presencia del Senador Eduardo Menem – hermano del presidente argentino y el primer funcionario de ese rango en viajar a Inglaterra luego del conflicto – quien junto al Príncipe Felipe, duque de Edimburgo y esposo de la Reina, descubrieron la estatua<sup>9</sup>. En Buenos Aires, la imagen de Canning fue inaugurada por el propio presidente Carlos Menem junto al príncipe Andrés, duque de York y ex combatiente de Malvinas. Así como la estatua de San Martín, la prensa siguió en detalle la visita a la Argentina de un miembro de la realeza: se describieron desde las protestas de excombatientes hasta el resultado del juego de golf que el presidente Menem jugó contra el duque británico.



Fig.8. Portadas del Buenos Aires Herald, 3 de noviembre (izg) y 17 de noviembre, 1994.

La estatua del General Don José de San Martín era, sin embargo, aquella donde más claramente se identificaban las diferencias entre la postura del embajador Cámpora y la posición del Canciller Di Tella. La imagen del Libertador había sido encargada a Juan Carlos Ferraro, uno de los artistas más prolíficos en representaciones del prócer [fig.9]. Completamente diferente a los lenguajes contemporáneos que se exhibían en Oxford, la estatua mostraba a San Martín en actitud pacífica con su pierna derecha adelantada, de uniforme militar y con su brazo tomando su sombrero a la altura de su cintura<sup>10</sup>. Ubicado en la esquina de la Belgrave Square frente a la residencia del embajador argentino, el Libertador se emplazó directamente con su mirada orientada hacia las ventanas del edificio diplomático. La elección del prócer representado con estas características – probablemente siguiendo la litografía *Retrato del* 

*Gral. José de San Martín* de Jean Baptiste Madou realizada en 1828 – pretendía evitar cualquier postura que asociase a San Martín con una actitud beligerante.



Fig.9. Juan Carlos Ferraro, Monumento al General José de San Martin (1994). Londres, Inglaterra. Fotografía del autor.

Cámpora recuerda así su encuentro con el escultor: "Conversé con Juan Carlos Ferraro en Buenos Aires en mayo de 1992 y decidimos que la estatua fuera igual a las de Sevilla y Río Grande. Yo pensaba, y él estuvo de acuerdo conmigo, que esa figura del General San Martín de pie, con una mano en la empuñadura de su espada y la otra sosteniendo su bicornio, rompía la imagen de un San Martín sólo guerrero tan común en las plazas centrales de las ciudades argentinas. En cambio, así proyectaba también la figura de un estratega político y militar pleno de ideas de cómo ganar la libertad de América" (Cámpora, 2016). Justamente, los discursos se concentraron en reivindicar los valores de democracia, justicia y libertad a través de la figura de San Martín al tiempo que remarcaban constantemente la importancia del prócer para América Latina<sup>11</sup>.

Reforzar una inscripción regional era uno de los ejes de la posición del Embajador Cámpora y la elección de la escultura de Ferraro se correspondía con ese objetivo: la imagen del Libertador coincidía exactamente con la emplazada por el mismo artista en Sevilla durante el año 1992. En otras palabras, el monumento de la Belgrave Square estaba directamente asociado a los festejos por el Quinto Centenario que dos años antes habían tenido lugar en la ciudad española<sup>12</sup>. La posición regionalista de Cámpora era la versión espejada de la postura internacionalista que el Canciller había sostenido un mes antes en Oxford.

¿Pero de qué modo intervenían esas inscripciones en la relación bilateral? ¿Cómo enfrentaban la muestra en Oxford y el monumento en Londres los desafíos que planteaba Malvinas? Como lo han señalado Federico Lorenz y Hugo Vezzetti, el conflicto bélico se ubicó en un lugar ambiguo y problemático para la memoria histórica (Lorenz, 2006 y Vezzetti, 2009). Por un lado, la derrota militar – la primera del país en su historia – había abierto el repudio público de las acciones del régimen y la difusión de sus crímenes: Malvinas, de hecho, precipitó el final del gobierno militar que se había iniciado en 1976. Por otro lado, en cambio, resultó evidente que, al momento de la invasión, la dictadura argentina había podido activar sentimientos nacionalistas que habían recibido un amplio apoyo de la sociedad civil. Así, en los discursos públicos alrededor de la acción militar resultaba difícil eludir el hecho de que la guerra había recibido el apoyo de gran parte de la población argentina.

El desafío que presentó el conflicto del Atlántico Sur devino en una serie de estrategias que buscaron negociar el lugar de la guerra dentro del pasado nacional. Una de las formas en que se enfrentó ese dilema fue inscribir a Malvinas como un episodio que se relatase como parte de la historia patriótica de la Nación<sup>13</sup>. Esta posición se convirtió en recurrente durante el gobierno menemista y se expresó tempranamente en la erección del Monumento a los Caídos en la Plaza San Martín en la capital argentina en 1990. Allí, se hacía evidente que la guerra iba a ser descripta como una "gesta" y su lugar de emplazamiento – a pocos metros de la estatua principal del Libertador en Buenos Aires – la inscribía directamente como un episodio dentro de la historia patriótica. Como lo ha establecido Lorenz, esa relación, sin embargo, lejos estuvo de dejar de ser problemática en tanto aquellos que dirigieron en Malvinas el accionar de soldados y reclutas sin preparación militar fueron también los responsables directos de las torturas y desapariciones durante uno de los momentos más oscuros de la historia argentina. De hecho, el propio discurso castrense reivindicó reiteradamente esa inscripción patriótica en función de colocar a las Fuerzas Armadas en una posición más ventajosa ante la opinión pública (Lorenz, 2006).

En ese proceso por encontrar mecanismos para la elaboración del conflicto, el monumento a San Martín en Londres representó entonces un episodio singular dentro de esa forma de elaborar la guerra. En lugar de colocar directamente a Malvinas como parte de una gesta nacional – discurso que no era siquiera imaginable dentro del territorio inglés –, lo que hacía era utilizar la figura del prócer como una estrategia para enfrentar las consecuencias de ese pasado reciente en la relación bilateral. La historia patriótica era así una narración "honorable" y San Martín una figura que podía generar los consensos suficientes tanto en Inglaterra como en Argentina. La escultura de Juan Carlos Ferraro reforzaba la representación de un militar que se dirigía amistosamente al país que lo recibía.

De este modo, tanto el monumento a San Martín en Londres como la exposición en Oxford eran dos eventos simultáneos que los actores del Servicio Exterior utilizaban como herramientas para plantear dos modos de intervenir en suelo inglés. En un punto, las posiciones de Di Tella y Cámpora se encontraban: ambos establecían que los sucesos durante la dictadura eran excepcionales en las historias que relataban. Sin embargo, en el primero, el gobierno de facto era un fenómeno cuya

excepcionalidad se ilustraba con la multiplicidad y variedad de producciones artísticas, aquellas que, según Di Tella, sólo podían proliferar en democracia. No había allí reivindicación del pasado patrio sino, por el contrario, una inscripción internacionalista. En el segundo caso, la dictadura no era sino una desviación en la búsqueda de libertad de la historia que construyeron los próceres; un proceso que se había iniciado junto a los países latinoamericanos al momento de la liberación de España.

A su vez, el cosmopolitismo de Di Tella era una estrategia conducente con el proceso de seducción que se estaba llevando a cabo no sólo con Inglaterra sino con los propios habitantes de las islas (O'Donnell, 1994). Esta estrategia incluía, por ejemplo, participar del programa de la BBC "Calling the Falklands" – donde recibió 3 llamados de isleños – o enviar regalos de Navidad a los kelpers. En otras palabras, era una forma de decirles a los habitantes de las islas que si aceptaban la soberanía argentina seguirían perteneciendo a la misma cultura de la que se creían parte.

Esa estrategia entró en conflicto público con la posición que establecía el Embajador Cámpora, cuyas inscripciones regionalistas eran incompatibles con la posición del Canciller con respecto a Malvinas. Resultaba claro que esas desavenencias no podían mantenerse en un destino consular tan delicado para la Argentina. Apenas unas semanas más tarde de la realización de estas inauguraciones, a finales de 1994, Guido Di Tella decidió reasignar al embajador Mario Cámpora a una nueva sede diplomática y relevarlo de sus funciones en la capital británica.

# Epílogo de una exposición

Luego de su paso por Inglaterra, Alemania y Portugal, la exposición llegó a Buenos Aires para la inauguración del Centro Cultural Borges ubicado dentro de las Galerías Pacífico, un novel centro comercial en la Ciudad de Buenos Aires que inició sus actividades a finales de 1995. La apertura de la muestra también tuvo un fuerte interés diplomático en tanto este espacio apuntaba a convertirse en un símbolo de las relaciones entre Argentina y España: de hecho, el acto inaugural coincidió con la V Cumbre Iberoamericana y hasta contó con la presencia del Rey Juan Carlos I. Durante los discursos de apertura, el presidente argentino Carlos Menem no dudó en describirlo como un "santuario para preservar la filiación con España" (De Arteaga, 1995:6).

Si bien resultaba simbólicamente significativo que el edificio de las Galerías Pacífico hubiera sido la sede del Centro Cultural Malvinas durante los años '80 (Rabossi y Rossi, 2008:48), la prensa no dio cuenta de cómo *Art from Argentina* había sido concebida en el marco de la relación bilateral con Inglaterra luego de la guerra. Los textos de prensa se concentraron más en la polémica concesión del predio, otorgado al empresario Mario Falak, un amigo cercano al presidente Menem (Graña, 1995; 1995b). En esa dirección fue también la crítica que sostuviera el cineasta y político Fernando "Pino" Solanas (1995) quien había propuesto para las Galerías Pacífico la creación de un centro dedicado a las expresiones culturales de América Latina.

Alejados de la agenda de las relaciones argentino-británicas, la exposición se inauguró en una dinámica que atravesó la región a finales de siglo XX, aunque de un modo completamente distinto a como lo proyectaba Solanas: en la apertura de las Galerías Pacífico confluyeron la liberalización económica, los procesos de privatización y el nepotismo. *Art from Argentina* concluía así retornando a una inscripción latinoamericana pero marcada, no por la historia patriótica que Cámpora imaginaba para el monumento, sino por los lazos Iberoamericanos que atravesaron el modelo de vinculación –cultural y económico – con España durante los años 1990.

### Referencias

- AMIGO, R. San Martín y el Paso de los Andes. Lectura Iconográfica. In: *El cruce de los Andes: exposición conmemorativa del Bicentenario*, San Juan: Gobierno de la Provincia de San Juan, Museo Provincial del Bellas Artes Franklin Rawson, 2017, p. 9-75.
- AUBELE, L. Pintura argentina, de aquí a Oxford. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 31 oct. 1994, sección 3: 5, p. 5.
- BONASSO, M. San Martin vuelve a Londres. *Página/12*, 24 marzo 1994, p. 32.
- CÁMPORA, M. Crónica del Monumento al Gral. San Martín en Londres. *Desmemoria, re-vista de historia*, año 7, n. 27, 3er cuatrimestre, 2000, p. 52-58.
- . mail personal al autor, 29 enero 2016.
- CARRIL, B. *Iconografía del General San Martín*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.
- DE ARTEAGA, A. Crónica de una inauguración anunciada. *Diario La Nación*, Buenos Aires, sección 4, lunes 23 oct. 1995, p. 6.
- DI TELLA, G. Foreword. In: David Elliott, *Art from Argentina* 1920-1994 [cat. exp], Oxford: Museum of Modern Art, 1994, p. 7.
- ESTOL, J. C. *Pinacoteca Virtual Sanmartiniana*, Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, 2006.
- EMBAJADA ARGENTINA REINO UNIDO, comunicación consular a la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, 5 oct. 1990.
- ELLIOTT, D. Carta a Ruth Benzacar, 7 marzo. Archivo Museum of Modern Art Oxford, 1990.
- FERRIS, P. Fax a David Elliott, febrero, Archivo Museum of Modern Art Oxford, 1990.
- FOREIGN AND COMMONWEALTH OFFICE, Resumen de reunión PC 290/325/7, 7 sept. Archivos del British Council, 1990.
- GIUNTA, A. Vanguardia, Internacionalismo y Política: arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.
- \_\_\_\_\_. ¿Cuando empieza el arte contemporaneo? / When Does Contemporary Art Begin?, Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Fundacion arteBA, 2014.
- GIUNTA, A.; HERRERA, M. J. (dir.). Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e

- instituciones en la escritura de la historia. María Florencia Galesio, Mariana Marchesi, Cecilia Rabossi, Fabiana Serviddio y Viviana Usubiaga (coord.) Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- GRAÑA, R. La cultura llega a las galerías. *Página/12*, 18 oct., 1995, p. 29.
- \_\_\_\_\_. Menem orgulloso: Diez mil metros cuadrados de cultura. *Página/12*, 19 oct. 1995b, p. 26.
- HALL, J. Thriving under repression. *The Guardian*, 31 oct.1994, p. 6.
- HERRERA, M.J. (dir.) Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales. BONDONE, T.; MARCHESI,M.; RABOSSI, C.; SERVIDDIO, F.; USUBIAGA, V. (coord.). Córdoba: Escuela Superior de Bbellas Artes Dr. Figueroa Alcorta; Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011.
- \_\_\_\_\_. (dir.) Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte. MARCHESI, M.; MONTINI,P.; RABOSSI, C.; SERVIDDIO,F.; USUBIAGA, V. (coord.) Buenos Aires: Arte x arte, 2013.
- HOPKINSON, A. From Argentina with Love. *New Statesman & Society*, London, 4 nov., 1994, p. 31.
- LARRIQUETA, D.; VERLICHACK, V. (ed.), *Ruth Benzacar*. María Torres (coord.). Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.
- LORENZ, F. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- MAJLUF, N. De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, vol. 37, n. 1, p. 73-108, 2013. Disponible en: <a href="http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642">http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642</a>. Acceso en: 27 mayo 2020.
- \_\_\_\_\_. (ed.) José Gil de Castro. Pintor de libertadores. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014.
- MALOSETTI COSTA, L.; BARRIO, Néstor (ed.) Retratos de Revolución y Guerra. Gil de Castro en el Museo Histórico Nacional de Argentina. San Martín: Unsam Edita, 2017.
- MARTINEZ, E. Descubrióse estatua del padre de la patria. *Revista Tiempo Comunitario*, Rio Grande, 1987, p. 13.

MENEM, E. Liberator's day in London. *Buenos Aires Herald*, 2 nov. 1994.

MILBOURN, M. Sponsor's Preface. In: David Elliott, *Art from Argentina* 1920-1994 [cat. exp], Oxford: Museum of Modern Art, 1994, p. 9.

O'DONNELL, M. Entre la política y la seducción. *Página/12*, Buenos Aires, 4 nov. 1994, p. 3.

PÁGINA/12. Con el corazón mirando al Norte", Página/12, Buenos Aires, 7 sept. 1999. Disponible en: <a href="http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-09/pag09.htm">http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-09/pag09.htm</a>. Acceso en: 27 mayo 2020.

RABOSSI, C.; ROSSI, C. Los muralistas en las Galerías Pacífico [cat. exp.] Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008.

RAMÍREZ, M. C. Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. *Art Journal*, vol. 51, n. 4, p.60-68, Invierno 1992.

ROJO, C. El restablecimiento de relaciones diplomáticas con el Reino Unido: el aspecto cultural. Tesis inédita para ascenso a Consejero en Cancillería. Archivo del autor, 1995.

\_\_\_\_. Entrevista con el autor, 27 ago., 2015.

SERVIDDIO, F. Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real. *Journal of Social History*, vol. 44, n. 2, p.418-498, 2010.

\_\_\_\_\_. Entre la buena voluntad y la convicción: exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra. *A Contra corriente*, vol. 9, n. 3, p. 121-149, Primavera 2012. Disponible en: <a href="https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/230/501">https://acontracorriente/article/view/230/501</a> . Ultima consulta: 27 mayo 2020.

SOLANAS, F. Del Centro Cultural público al Shopping privado. *Página/12*, Buenos Aires, 25 oct. 1995, p. 24.

VANEGAS CARRASCO, C. Disputas Monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910). Buenos Aires: Alcaldía de Bogotá, 2019.

VARGAS SANTIAGO, L. (ed.) *Emiliano Zapata después de Zapata*, México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo del Palacio de Bellas Artes, Fundación Jenkins, 2019.

VEZZETTI, H. Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

# **Notas**

\* Es Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad Católica Argentina (UCA) y Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). En el año 2017, obtuvo el título de Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA donde también se desempeña como docente auxiliar interino en la cátedra Arte Americano II (Arte Latinoamericano). Ha sido curador –junto a Ruth Estévez y Miguel Ángel López- de la muestra The Words of Others: León Ferrari and Rethoric in Times of War en el espacio del REDCAT, Los Ángeles, como parte del Pacific Standard Time, iniciativa con el apoyo The Getty Foundation. Actualmente es director del Centro de Estudios Espigas del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural / Tarea de la Universidad Nacional de San Martín. E-mail: <a href="mailto-squadiez@gmail.com">agunt San Martín. E-mail: <a href="mailto-squadiez@gmail.com">agun

<sup>1</sup> La exposición se exhibió en el MoMA Oxford entre el 2 de octubre y el 31 de diciembre de 1994. Luego viajó al Südwestdeutsche Landesbank en Stuttgart entre el 7 y el 30 de marzo de 1995, al Royal College of Art, entre el 12 y el 23 de abril de 1995, el Centro Cultural de Belem entre el 18 de julio y el 30 de septiembre de 1995 y finalmente el Centro Cultural Borges desde el 18 de octubre hasta el 31 de enero de 1995.

<sup>2</sup> Por mediación del MoMA Oxford, este mismo banco apoyó la retrospectiva de Víctor Grippo organizada por la Ikon Gallery en 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Debe aclararse que los nombres propios en ese documento se encuentran censurados en función de políticas de confidencialidad. Sin embargo, estos pudieron recuperarse a través del estudio comparado con los cables entre la Embajada Argentina en el Reino Unido y la Dirección de Asuntos Culturales, y en Rojo (1995).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> La posibilidad de la Serpentine Gallery se desestimó ya que su director estaba próximo a abandonar su cargo (Embajada Argentina en el Reino Unido, 1990).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> La relevancia de la galerista en la organización de la muestra ha sido mencionada por quien fuera el agregado cultural de la Embajada Argentina en Londres, Claudio Rojo (2015), por el fax de Pamela Ferris – asistente del director – a David Elliott fechada en febrero 1990 y por la comunicación de David Elliott con Ruth Benzacar del 7 de marzo de 1990 (Archivo Museum of Modern Art Oxford, caja 11). Asimismo, se detalla lo mismo en Aubele (1994:5).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Para ver algunas dimensiones de ese rol, véase especialmente: Larriqueta y Verlichack (2005).

<sup>7</sup> Sobre los estereotipos de lo fantástico véase Ramírez (1992).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Las consecuencias institucionales y de colección que tuvo esa postura en los años '60 ha sido ampliamente analizada por Giunta (2001).

- <sup>9</sup> Para una descripción detallada de la instalación del monumento véase Cámpora (2000) y Bonasso (1994).
- <sup>10</sup> Para una iconografía del General San Martín veáse del Carril (1971), Estol (2006) y Amigo (2017).
- <sup>11</sup> Ese fue el eje del discurso del Senador Eduardo Menem (véase Menem, 1994).
- 12 Esa inscripción latinoamericana se reforzaba también por el emplazamiento de la obra en la Belgrave Square. Allí se encontraban tanto las esculturas de Cristóbal Colón como de Simón Bolívar, así como la sede de la Canning House, dedicada al estudio de América Latina.
- 13 La historia de la escultura de Ferraro tampoco fue ajena a esta asociación. Unos años antes, en 1987, una estatua con el esquema de aquellas emplazadas en Londres y Sevilla había sido inaugurada en la ciudad de Rio Grande en Tierra del Fuego. Son significativas las siguientes palabras del Intendente al momento de la inauguración en tanto muestran cómo, en determinadas circunstancias, la referencia a la historia patriótica no era una forma elusiva de referir a Malvinas sino un modo de reemplazar ese pasado "conflictivo" por el relato nacional: "En momentos tan difíciles, a la sombra de una historia compleja con generaciones profundamente marcadas, debemos dejar de vivir una pequeña historia que nos anule o nos agote, para dedicarnos a plasmar un proyecto de país grande. Para esto debemos recuperar el rostro nacional perdido, y debemos levantarnos capitalizando todas nuestras experiencias, aún aquellas que a veces nos doblaron los cuerpos, pero no nos quebraron el espíritu" (Martínez, 1997:13).

Artigo recebido em maio de 2020. Aprovado em julho de 2020.