



¿Es posible descolonizar un museo? Casa Histórica dialoga con la Nación de Pueblos Diaguita de Tucumán hacia la construcción de un nuevo guión

Valentina Mitrovich

INIHLEP - Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia¹

Recibido: 6 de septiembre de 2024

Aceptado: 2 de noviembre de 2024

Resumen

El propósito de este trabajo consiste, en primer lugar, en delinear algunas nociones de la teoría decolonial para repensar la herencia colonial de los museos y cómo Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia se ubica en ese marco. Segundo, se analizarán los actores e instituciones que intervinieron en la construcción del nuevo guión curatorial: Dirección Nacional de Museos, equipo de trabajo de Casa Histórica y referentes de la Unión Nación Diaguita de Pueblos Tucumán. Por último, se expondrán las discusiones y las decisiones adoptadas en relación a qué se exhibió y cómo se exhibió.

Palabras clave: Museos, Descolonización, Pueblos originarios.

Introducción

Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia presenta actualmente un guión historiográfico y museográfico completamente renovado. El museo se propuso el desafío de construir un guión que, sin perder de vista los aportes historiográficos

¹ Instituto de Investigaciones Históricas “Dr. Ramón Leoni Pinto”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán
valmitrov@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-1781-0552>

sobre el hecho político de la Independencia, incorpore una mirada decolonial y crítica del período que permita un diálogo entre el pasado y el presente y que a su vez, visibilice actores que no tenían relevancia en anteriores exhibiciones, tales como: negrxs, pueblos originarios, mujeres, niñxs y sectores populares.

Una de las premisas fue poner en discusión las narrativas oficiales que comunicaba el propio museo sobre la independencia, así como también las interpretaciones sobre el patrimonio.

En este sentido, nos propusimos iniciar una mesa de diálogo con la Unión Nación de Pueblos Diaguitas de Tucumán. Para ello se gestionaron una serie de reuniones virtuales y presenciales entre la Dirección Nacional de Museos, los principales referentes de la UNPDT y el equipo técnico del museo para discutir la propuesta del nuevo guión.

El propósito de este trabajo consiste, en primer lugar, en delinear algunas nociones de la teoría decolonial para repensar la herencia colonial de los museos y cómo Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia se ubica en ese marco. Segundo, se revisará brevemente la historia de los anteriores guiones y museografías de la Institución. Posteriormente se analizarán los actores e instituciones que intervinieron en la construcción del nuevo guión curatorial: Dirección Nacional de Museos, equipo de trabajo de Casa Histórica y referentes de la Unión Nación Diaguita de Pueblos Tucumán. Y por último, se expondrán las discusiones y las decisiones adoptadas en relación a qué se exhibió y cómo se exhibió.

Lineamientos decoloniales

El pensamiento decolonial tiene una larga tradición en América Latina, sus orígenes podrían rastrearse en la década del 60 cuando emergieron corrientes como la Teología de la Liberación del pensamiento jesuita; asimismo, incluiría el amplio espectro del movimiento feminista (no blanco, negro, indígena y de los pueblos originarios) el pensamiento del Caribe, el pensamiento negro/ afro, las comunidades marronas o cimarronas y el pensamiento de la filosofía intercultural y de la teoría de la dependencia (Cortés Lezama, 2021).

En este extenso árbol genealógico hay cuatro tesis que sostienen el pensamiento decolonial.

Una emerge de la teoría de Aníbal Quijano (2014), quien señala que no hay modernidad sin colonialidad. Para el sociólogo peruano, la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista que impone una clasificación racial/étnica de la población del mundo y opera como piedra angular en cada uno de las dimensiones, materiales y subjetivas, de la vida de las personas. En esas relaciones, plantea el autor, se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la modernidad. Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen, eurocéntrico. Admitido, además, como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad (Quijano, 2014).

En la misma línea de tratar el problema de la colonialidad desde la modernidad, Enrique Dussel (1994) señala que el origen de ésta no podría ser retratado más que a partir del descubrimiento de América en 1492, dado que desde allí se habría configurado una forma filosófica propiciadora de las reflexiones cartesianas la cual sería el fundamento general de la filosofía moderna/occidental.

Siguiendo a Marx, Dussel planteó que el problema de la dependencia, en términos históricos, se originó con la configuración del mercado mundial en el siglo XVI, siendo América Latina un espacio fundamental en su configuración. Cuando Latinoamérica es incorporada al sistema-mundo, emerge el primer momento del capitalismo mundial. En palabras de Dussel: “El capitalismo mercantil o comercial es ya capitalismo, y América Latina nació en la época de capitalismo, es más, América Latina es uno de los factores esenciales del nacimiento mismo del capitalismo” (1994: 163).

Los planteamientos dusselianos vinculan estrechamente capitalismo, modernidad, dependencia y colonialismo, lo cual nos obliga a articular el problema del colonialismo con procesos históricos y económicos asociados a la configuración del mercado mundial y a las relaciones de competencia entre capitales centrales y periféricos. Sus formulaciones en torno a la dependencia, explícitamente inspiradas en su lectura de la obra de Karl Marx, dotan de anclaje material a los abordajes posteriores en torno al problema del colonialismo.

Otro intelectual que forma parte de la línea crítica del pensamiento latinoamericano decolonial es Walter Mignolo, quien pone énfasis en el locus de

enunciación y en cómo hay una interacción entre las historias locales y los diseños globales, por un lado, rescatando el valor de las historias locales ninguneadas o menospreciadas por el colonialismo, y, por otro lado, mostrando que el imperialismo es una historia local que se arroga el derecho de actuar como historia global. Para el semiólogo argentino, la opción descolonial se trata de una práctica político-intelectual que se distingue por hacer la crítica de la modernidad desde su lado oscuro, desde su exterior; que se atreve, en definitiva, a cuestionar las palabras en que se sostiene el mundo moderno: belleza, ciencia, civilización, democracia, desarrollo, Estado, ley, mercado, objetividad, progreso, razón, universalismo. Sostiene que nuestro destino se juega en las fronteras. Es allí donde se hace necesario plantarle cara a la colonialidad, donde se forma nuestra doble conciencia y cobra consistencia una manera de pensar distinta (Mignolo, 2015).

Otro gran aporte a la teoría decolonial es de María Lugones (2008), quien nos muestra cómo en la colonialidad se pone en juego el control del cuerpo o de las subjetividades. La autora investiga la interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad con el objetivo de entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color, víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género. Lugones se inserta dentro de la tradición de pensamiento de mujeres de color que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género.

Breve historia de museografías y narrativas en el museo

A partir de la reconstrucción de la Casa en 1943 y hasta la década de 1980, el museo se fue organizando en torno a una “evocación de la época del Congreso y su obra”. Durante ese período las salas de exhibición estuvieron semi vacías por falta de patrimonio, las colecciones mayormente pertenecían al período de fines del siglo XIX, y muy pocos objetos correspondían a la época del Congreso de Tucumán. A ese problema se sumaba la dificultad de que el patrimonio relacionado a la Independencia se encontraba disperso en distintos museos, o en manos de celosos coleccionistas.²

² Documento elaborado por Juan Pablo Bulacio y Valentina Mitrovich del Área de Investigación de Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia presentado a la Dirección Nacional de Museos para defensa del nuevo guión, marzo de 2022 (inédito).

Con respecto al personal, los directores eran honorarios y sólo asistían en algunas ocasiones para recibir visitas especiales. Había una cuidadora y muy pocos empleados, encargados de realizar tareas de mantenimiento. Al no estar pensada con criterios museológicos, la exhibición estaba destinada al público experto. Las decisiones de importancia eran tomadas por la CNMMYLH (Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos).³

Hacia finales de los años 50 se había formado una Comisión de Amigos del Museo, cuyo principal objetivo era el de colaborar en la ampliación del patrimonio. Integrada por descendientes de las familias de la élite tucumana del siglo XIX y por historiadores locales, esta comisión tuvo una función relevante entre 1960 y mediados de 1970.

En 1966, la Casa Histórica recibió los festejos del Sesquicentenario en el marco de un nuevo golpe de Estado. La “Revolución Argentina” había otorgado la presidencia al Gral. Juan Carlos Onganía, quien visitó la casa y ofreció un discurso televisado, aprovechando la inauguración de Canal 10. En la Sala de la Jura se hallaba la Mesa de Bernabé Aráoz. Donada en 1961 por una descendiente del primer gobernador de Tucumán, la tradición afirmaba que los congresales la habían utilizado para firmar la Declaración de Independencia.

A principios de la década de 1970, tuvo lugar un hecho muy significativo en la historia patrimonial del museo. Se produjo la valiosa incorporación de la Colección de Ernesto Padilla (h), integrada por imágenes religiosas, platerías coloniales y porcelanas de origen europeo.

Con el apoyo de la Comisión de Amigos, Padilla introdujo cambios en los montajes, con el fin de instalar una sala dedicada a narrar la vida de su padre. Sus ideas se fueron extendiendo por todo el museo, acentuando la temática de evocación de época y destacando el aspecto religioso de la exhibición.

Con el retorno de la democracia en 1983, una línea divisoria en la historia del museo fue trazada. La institución pasó de depender de la CNMMYLH, para estar bajo el

³ La Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, fue creada por el decreto presidencial de Roberto Ortiz el 28 de abril de 1938 para establecer una institución pública colegiada para reemplazar a la Superintendencia de Museos y Lugares Históricos. Se convirtió en el primer organismo público dedicado al estudio y a la preservación del patrimonio argentino con función directa sobre los bienes históricos y artísticos, lugares, monumentos, inmuebles propiedad de la Nación, de las Provincias, de las Municipalidades o instituciones públicas.

poder de la Dirección Nacional de Museos (DNM), creada en 1985 a instancias de la Secretaría de Cultura de la Nación.

La DNM estimuló normas de trabajo en sintonía con la museología internacional. La renovación estuvo caracterizada por el fortalecimiento del puesto de dirección, el ingreso de personal capacitado, el inventario y documentación del patrimonio, la creación de programas educativos y el desarrollo intensivo de actividades culturales.

El museo para expertos fue transformándose debido al impacto del turismo y la escuela. La presentación museográfica cambió, con la incorporación de recursos expositivos modernos: vitrinas, bases, sistemas de iluminación, cartelerías y colores.

Los bienes patrimoniales continuaron en aumento. En 1984 se formó la biblioteca del museo con la donación de las colecciones “Nougués” y “Zavalía de Nevares”. La primera es considerada una de las colecciones privadas más completa con respecto a la historia de Tucumán de los siglos XVIII y XIX, mientras que la segunda es un compendio de historia argentina. También se pudo organizar un Archivo Fotográfico y Documental.

Con el fin de subsanar los permanentes problemas económicos, en 1994 se creó una nueva Asociación de Amigos del Museo, encargada de facilitar las gestiones relacionadas con la búsqueda de fondos. Paulatinamente, la temática del museo fue abandonando la evocación de época, para centrarse en el proceso histórico y político que condujo a la emancipación de las Provincias Unidas en Sud América. La narrativa de la exposición se fue modificando, con el fin de incorporar una visión renovada sobre el proceso de independencia y la historia de la casa. En simultáneo, estas innovaciones buscaban disminuir el impacto de aquellos relatos transmitidos por la tradición.

Las conmemoraciones de los Bicentenarios de Mayo de 2010 y Julio 2016 alentaron a repensar el guión tradicional de Casa Histórica, el que puede denominarse como “guión largo” (Fernández Pascual, 2022: 58), en tanto observamos un sentido de continuidad que atravesó la gestión de Sara Peña de Bascary (1983-1999) y, en gran medida, de Patricia Fernández Murga (1999-2016). Este guión consolidó una memoria pública de la elite tucumana asentada en un nacionalismo hispano católico, en el que se evidenciaron los estrechos vínculos con la Iglesia católica, lo que alentó la adhesión a la idea de nación preexistente.

Asimismo, el fuerte sentido religioso se instaló en 1973 al colgar un crucifijo en el salón de la Jura. El “guión largo” fue sostenido y alentado por grupos de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán y la Asociación de Amigos del Museo (1994-2016). Según Fernández Pascual fueron las conmemoraciones las que promovieron la llegada de la renovación historiográfica. La directora del Museo, Fernández Murga, alentó un ciclo de actualización del guión tradicional (2008-2014) que dejó atrás el tono epopéyico, heroico y genealógico que contrastaba con la profunda renovación historiográfica argentina. La actualización generó un guión flexible porque conjugó la preservación de las memorias de las familias tucumanas y las tradiciones religiosas pero a la vez innovó, en tanto promovió nuevos imaginarios y sentidos históricos. En efecto, se avanzó en una nueva propuesta espacial de los procesos que ayudó a cuestionar la idea temprana de nación y el protagonismo excluyente de Buenos Aires, al tiempo que se les otorgó relevancia a otros actores como los sectores populares (Fernández Pascual, 2022).

Entre los años 2015 y 2016, el museo vivió intensos momentos de cambio en un contexto signado por la rivalidad política entre el kirchnerismo y el macrismo. Durante el último año de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, se ejerció una fuerte impronta sobre el MCHI reivindicándolo como un espacio público dependiente de la nación e impulsando desde Buenos Aires un nuevo guión con características disruptivas para conmemorar el Bicentenario de la Independencia (Fernández Pascual, 2022: 50)

Para el nuevo montaje, se reemplazaron en todas las salas las vitrinas móviles por un sistema de expositores amurados. Este sistema combinaba cajas-vitrinas con paneles en donde se colocaron los textos y planos, todos estos aplicados con vinilo de corte blanco sobre el fondo azul de los paneles.

El patrimonio del museo fue ampliado. Se modificó nuevamente la cabecera de la Sala de la Jura, junto con el “Sillón de Laprida” y la “Mesa de la Jura”, fueron ubicados dos sillones atribuidos al Congreso, cedidos en préstamo por el Museo Histórico Nacional. También se cambió la disposición de los retratos de los diputados, agrupándolos en dos líneas con el objetivo de liberar espacio en la cabecera. En la sala seis se colocó el sello del Congreso. Se trata de un sello para lacre perteneciente al Museo Histórico Nacional, similar al sello empleado por la Asamblea del Año XIII. Junto a estas incorporaciones, pudieron destacarse las Actas de Independencia traducidas al aymara y al quechua, ingresadas entre 2011 y 2012 respectivamente.

Marcado por el protagonismo de los sectores populares en el proceso revolucionario y, especialmente, los pueblos originarios, el guión para el museo fue rupturista porque fue gestado y financiado por primera vez “desde afuera”. La propuesta se inscribió en una perspectiva revisionista impulsada desde el Instituto Nacional de Revisionismo Histórico Argentino e Iberoamericano Manuel Dorrego. Se destacan en este guión tres tópicos: el cuestionamiento al papel desempeñado por las elites tucumanas en favor del protagonismo de los sectores populares, la afirmación de la idea de una patria grande latinoamericana, y la perspectiva de género asentada en la reivindicación de las mujeres originarias, negras, mestizas y de la elite quienes lucharon en favor de la revolución. Fueron resaltados los liderazgos de figuras decisivas, tales como San Martín, Belgrano, Güemes y Artigas, quien terminó ocupando un lugar de importancia en la exhibición.

El nuevo guión generó tensiones por la poca participación del Museo y de los grupos que tradicionalmente colaboraban con la institución. Los cuestionamientos al guión 2015 fueron llevados a cabo por la Comisión Directiva de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán por considerarlo una afrenta que deslegitimaba el rol de los tucumanos en la gesta de la Independencia y al Congreso de 1816. En tal sentido, se exigió la reposición de los retratos, objetos y los sentidos religiosos que históricamente había promovido el Museo. En un contexto signado por un clima electoral candente, la reacción y las tensiones desatadas por el nuevo guión llevaron a Fernández Murga a realizar algunas intervenciones para incluir las memorias de las familias tucumanas (Fernández Pascual, 2022).

El año del Bicentenario de la Declaración de Independencia marcó un nuevo cambio para el museo con la presidencia de Mauricio Macri. Bajo su gobierno, el Estado encaró nuevamente la reforma total de las salas de exhibición, con el fin de reemplazar el montaje emprendido por el gobierno anterior. La obra también comprendió reformas edilicias, que incluyeron mejoras en el sistema de cableado eléctrico y en los sanitarios destinados al público visitante.

El guión del 2016 implicó una nueva inflexión museológica y museográfica. Uno de los propósitos del gobierno macrista fue el de “deskirchnerizar” los contenidos

del CHMNI.⁴ Desde una perspectiva académica y crítica del contenido vigente, el nuevo proyecto promovió textos actualizados sustentados en los estudios y debates historiográficos sobre el proceso revolucionario. Uno de los objetivos de la nueva gestión fue reafirmar que en 1816 no se declaró la Independencia de Argentina, noción que impugnaba la tradicional idea de “nación preexistente”. Por medio de preguntas disparadoras distribuidas en las salas, se presentan términos como “Nación”, “Pueblo” y “Soberanía” en el contexto revolucionario iniciado a partir de 1810. Los colores de la museografía propuesta por Tam Muro alentaron este concepto, por ello, se apeló a los tonos marrones, alejados de los matices patrios propuestos por los otros guiones. De esta manera, el guión de 2016 visibilizó las incertidumbres y conflictos que atravesaron los actores en el proceso de revolución y guerra.

Iniciativa decolonial/nuestra propuesta

Comprender la colonialidad de nuestro museo fue la primera cuestión que debimos abordar para emprender la tarea descolonizadora. Asumimos que no sólo se trataba de una labor material sino conceptual también. En este marco, nos pareció importante repensar el lugar del museo donde trabajamos desde una mirada que indague más allá de su función de preservar y divulgar el patrimonio cultural con una narrativa y una memoria únicas.

Para garantizar su pertinencia social y carácter democrático en el presente, resultó fundamental reconocer críticamente que su origen procede de la misma matriz colonial de la modernidad y que ha operado históricamente como vehículo y mediador de un programa estético, ideológico y epistémico.

Señalar esa naturaleza particular, es el primer paso para defender los museos en tanto escenarios locales de disputa y tensión, en los que se juega la construcción de un horizonte y devenir ético capaz de desactivar los sistemas de valores hegemónicos, las prácticas silenciosas de exclusión y la colonialidad del saber. El segundo paso, quizá, sea reconocer y comprender el origen singular de las instituciones museales en las cuales trabajamos así como los contextos y las realidades sociales, políticas y culturales de los entornos en los cuales nos encontramos inscritos, para proponer nuevas

⁴ La sigla CHMNI alude a la nueva marca diseñada para el museo en el año 2022, se pasó de la antigua denominación Museo Casa Histórica de la Independencia a Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia.

estrategias y acciones que contribuyan con la descolonización de los museos y sus narrativas. Y por último, potenciar y consolidar las prácticas curatoriales y educativas contemporáneas que, al interior de los museos vienen proponiendo giros éticos, radicales y descolonizadores en la mediación de los vínculos entre la institución, sus colecciones, públicos y comunidades.

En el año 2022, el equipo de trabajo de Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia (en adelante CHMNI) integrado por las áreas de Museología, Educación y Programas Públicos e Investigación se propuso el desafío de construir un nuevo guión y una nueva museografía que atendiera a demandas largamente postergadas de los visitantes y de los propios trabajadores del museo. El impulso fue motivado tras largas discusiones acerca de qué museo queríamos construir, a qué públicos queríamos llegar y con qué comunidades queríamos trabajar. Las preguntas fueron consecuencia de varias discusiones de lecturas sobre museología social, museología crítica y los enfoques sobre descolonialidad.

Nos parecía fundamental construir un guión que, sin perder de vista los aportes historiográficos sobre el hecho político de la Independencia, incorpore una mirada decolonial y crítica del período que permita un diálogo entre el pasado y el presente y que a su vez, visibilice actores que no tenían relevancia en anteriores exhibiciones, tales como: negrxs, pueblos originarios, mujeres, niñxs y sectores populares.

Uno de los principios del proyecto fue cuestionar los orígenes coloniales del museo, revisar las formas de mirar la colección para exhibir y a partir de ahí, construir una posible narración decolonial. Para llevar a cabo estas ideas, fue central reexaminar el lugar de los pueblos originarios en las anteriores narrativas oficiales que comunicaba el propio museo y las formas de integrarlos en las diferentes exhibiciones.

En tanto pensamos el rol del museo como agente constructor de ciudadanía con una mirada crítica y comprometida con las problemáticas actuales, nos pareció importante asumir el desafío de trabajar en conjunto con las comunidades originarias locales.

En esa dirección, trazamos un camino con instancias de coparticipación y diálogo con la Unión Nación de Pueblos Diaguitas de Tucumán⁵ para abordar una de las salas que inicia el relato del proceso de conquista y colonización.

La historia de las comunidades indígenas en el país y en el continente es una historia de luchas y resistencias por la preservación de su cultura, su lengua, cosmovisiones y territorio. En algunas provincias de Argentina, esta lucha ha sido más persistente, donde además de las múltiples violencias, el racismo y la negación de su preexistencia desde la colonia, se suma el conflicto sociopolítico del despojo de sus territorios para grandes negociados de empresas mineras extranjeras. La colonialidad y el conflicto han dejado una profunda huella en la forma en que se perciben y representan los pueblos originarios en el país. Los museos, durante mucho tiempo, han sido instrumentos de esta colonialidad al coleccionar, exhibir y narrar su historia desde una perspectiva eurocéntrica, dominante o exotizante. Esto ha llevado a la objetificación y la apropiación cultural, donde las voces y las perspectivas indígenas han sido relegadas a un segundo plano (Museo de Arte Moderno de Medellín y Bejarano Barco, 2024).

Es historia conocida que desde los inicios del siglo XX, los museos han sido asociados a mausoleos estáticos, reservorios del saber incuestionables. Sin embargo, sabemos también que hace décadas estos espacios culturales están en un proceso de autocrítica constante en cuanto a sus funciones sociales y también sus intentos de acercamiento con las comunidades originarias. Y si bien falta mucho por hacer, existen casos que sin duda han dejado atrás el ser lugares mortuorios para colecciones inactivas para propiciar, en cambio, vínculos más complejos y productivos entre objetos y personas, es decir, activar sus patrimonios como la coartada perfecta para interpelar a comunidades indígenas, sumar audiencias diversas o contactar personas entre sí en la esfera pública. En otras palabras, los museos pueden ser lugares de enunciación excepcionales para que, lejos de anquilosar discursos hegemónicos y consolidar espacios de exclusividad, cedan lugar a otras voces y amplifiquen sus ecos y

⁵ La Unión de Pueblos de la Nación Diaguita en Tucumán (UPNDT) se originó en 2005 para lograr unificar los esfuerzos de las distintas comunidades diaguitas de Tucumán, en su trabajo por la revalorización cultural, la organización, el crecimiento socioeconómico de sus integrantes, el acceso a los servicios básicos y la defensa de nuestros espacios territoriales y bienes naturales y culturales, haciendo ejercicio de los derechos reconocidos constitucionalmente por el Estado argentino. La UPNDT nuclea, asimismo, a 15 comunidades del pueblo diaguita asentadas en los Departamentos Tañi del Valle, Tañi Viejo, Trancas, Lules y Chicligasta.

resonancias. También son plataformas para discutir y abordar acuerdos, para sembrar otros sentidos en espacios públicos y desplegar conceptualizaciones y experiencias compartidas por el bien común (Baldasarre y Usubiaga, 2021).

Frente al paradigma colonial del relato histórico y del museo, centrado en el conocimiento europeo (que es el válido y al cual se aspira), con un carácter individual e individualista (hay un sujeto, individual y con propiedad sobre el conocimiento, investigando un objeto) y con la idea de un conocimiento que describe a una sociedad total e históricamente homogénea, buscamos plantear un guión realizado por primera vez con trabajadores del museo y con las comunidades originarias locales, de forma colectiva y plural. Para ello fue importante expresarles nuestro interés de repensar la herencia colonial del museo y la necesidad de visibilizar su participación y lucha en el proceso de la Independencia de una forma genuina y horizontal.

En la organización y gestión de la nueva museografía, el acompañamiento de la Dirección de CHMNI a cargo de Cecilia Guerra Orozco fue clave para facilitar el diálogo con la Dirección Nacional de Museos⁶, que no solo se centró en el diseño y montaje de la exhibición, sino también en la promoción de los espacios de intercambio con la Secretaría de Gestión Cultural para conseguir los contactos de los/las Caciques de la Unión Nación de Pueblos Diaguita de Tucumán.

Crónica de encuentros

La primera mesa de enlace fue de carácter virtual donde estuvieron representantes de Programas Socioculturales, de Programas Públicos de la DNM, principales referentes de las comunidades nucleadas en la UNPDT⁷ y dos personas del equipo de trabajo del museo. En esta primera reunión de presentación, el equipo del museo expuso la necesidad de proponer otra narrativa en el museo con el fin de quitarle su condición de intocable y de acabado para apostar a otro discurso histórico más dinámico, abierto a otras formas de mirar el pasado para conectar con el presente.

⁶ Bajo el gobierno de Alberto Fernández, la Dirección Nacional de Museos dependía del Ministerio de Cultura de la Nación (actualmente convertido en una secretaría integrada en el Ministerio de Capital Humano). Desde 2019 hasta 2023, la DNM estuvo comandada por María Isabel Baldasarre, quien junto a Valeria Gonzalez, secretaria de Patrimonio Cultural y Viviana Usubiaga, directora nacional de Gestión Cultural, tuvieron una gestión abierta al trabajo de los museos nacionales con las comunidades originarias.

⁷ Los pueblos estuvieron representados por Nora del Valle Sequeira de Casas Viejas, Bárbara Manasse y Lourdes Albornoz del Mollar, Miguel Flores de Amaicha del Valle, Azucena Cata de Chuschagasta, Francisco Charles y Delfín Gerónimo de Quilmes, Jonathan Rueda de La Angostura, Norberto Colqui de Indio Colalao del Valle y Daniel Sanchez de Potrero Rodeo Grande.

En este sentido, les comentamos cómo decidimos encarar el proyecto de la renovación museográfica centrado en un enfoque epistemológico que combinara preceptos de la museología crítica, esto es, posicionar al museo como agente constructor de ciudadanía y comprometido con la realidad social y con una mirada decolonial que cuestione el carácter moderno/colonial de la colección y de su relato.

Uno de los temas a debatir fue el inicio del relato de la Independencia, ubicado hoy en sala 2, denominada “Entre Tucumán y Potosí, la ruta de la plata”. Allí se pensó narrar el proceso de la conquista y colonización de América a través de la explotación minera ubicada en el Cerro Rico de Potosí. Este punto de partida obedece a los vínculos históricos y políticos de la región altoperuana con el río de la Plata, hermanos en el proceso de revolución y guerra que lideró el continente americano contra la dominación española.

La elección del punto de partida no sólo obedeció a nuevas miradas historiográficas que posicionan al espacio altoperuano fundamental en la ruta comercial de la plata, sino también a un enfoque museográfico y museológico diferente de relacionar el patrimonio con la historia que se cuenta en sala. Nos pareció importante llamar la atención sobre el origen de las piezas de plata que siempre se exhiben en el museo sin ningún tipo de contextualización. Advertimos que gran parte de la colección de plata del museo es del Alto Perú, de plata potosina de los siglos XVII y XVIII, por esa razón buscamos establecer un diálogo que conecte el origen colonial/extractivista de la plata con la explotación laboral de la Corona española hacia los pueblos originarios.

En este marco, aclaramos que ya teníamos un esbozo del guión de sala y que nos interesaba conocer su mirada respecto a ese período. Las discusiones fueron un poco tensas al principio, porque nos remarcaban que iniciar el relato de la conquista desde la mina de Potosí, podría generar una lectura equivocada de la explotación minera, en el sentido de correr el riesgo de trazar una tradición de extractivismo en el continente.

Alegamos que no era ese el propósito, sino justamente todo lo contrario. El compromiso del equipo apuntaba a establecer una mirada crítica del período con una línea que promueva un diálogo entre el pasado y el presente. Para evitar confusiones, quedamos en compartirles el guión para que ellos puedan darnos su mirada y discutirla en una próxima reunión.

La segunda reunión fue fijada de forma presencial en las inmediaciones del Museo. En el encuentro fueron menos representantes que la primera vez, pero con un

documento firmado por todos los/las caciques de la UPNDT en el que expresaban no estar de acuerdo con el guión referido a sala 2. En el mismo manifestaban lo siguiente: “En ese guión observamos cuestiones con las que no estamos de acuerdo y que requieren ser trabajadas y revisadas con un tiempo prudencial, ello además de complementar información sobre nuestra preexistencia y existencia como pueblos originarios en el presente”.⁸

Las cuestiones con las que no estaban de acuerdo eran las referidas al inicio del relato de la Conquista y Colonización en los vínculos comerciales de la plata entre Potosí y Tucumán. Consideraban que el relato debía comenzar señalando la preexistencia de las comunidades antes de la llegada de los españoles.

Frente a este punto, fue interesante el intercambio de opiniones. Nos dimos cuenta que a medida que argumentamos nuestro planteo, advertimos que seguíamos reproduciendo una mirada eurocéntrica al trazar como punto de partida las motivaciones europeas en el inicio de la Conquista en lugar de indagar quiénes vivían antes en el continente.

Los señalamientos fueron muy importantes para revisar nuestro discurso y repensarlo de nuevo. También hablamos de los tiempos que implicaría que ellos escriban un guión respetando sus tiempos de asamblea mensual y la participación de todos los caciques para el armado de un escrito que pudiera integrarse a nuestra propuesta.

En ese momento comprendimos que la invitación llegaba tarde y que nuestra idea decolonial quedaba a mitad de camino. Sin embargo, buscamos la manera de que la iniciativa se realice en otro formato y que la mirada de los pueblos diaguitas de la provincia pudiera estar presente en la sala.

Con las áreas de Museología y Educativa, propusimos la idea de realizar una pieza audiovisual que exponga las discusiones en torno al proceso de lucha de los pueblos originarios en el marco de la conquista y colonización española. Estuvieron de acuerdo. Inmediatamente decidimos diagramar un tercer encuentro para llevar a cabo la filmación.

Azucena Cata, cacique de Chuschagasta, nos comentó que la próxima asamblea se realizaría en noviembre en Riarte, Trancas (departamento al norte de la provincia), y

⁸ Nota escrita por UNPDT dirigida a Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia con fecha 15 de octubre de 2022. Archivo de Dirección del Museo.

expresó que podría ser un buen lugar para ir a filmar y conocer por dentro cómo son las asambleas.

El equipo del museo habló con Ana Pironio, referente de Programas Públicos de la DNM para gestionar los viáticos y contratar a un equipo de audiovisualistas⁹ para realizar el microdocumental. Con el visto bueno de la DNM, planeamos el viaje a Riarte. Era la primera vez que el museo visitaba a las comunidades en su territorio.

El área de investigación junto a museología diseñó un documento con la propuesta para explicar el formato y contenido del video, el cual giraría en torno a dos preguntas. Las mismas fueron pensadas en conjunto para tejer un contrapunto al guión de sala. Teniendo en cuenta la devolución de la UNPDT, nos pareció importante más que proponer un deber ser, presentar un abanico de interrogantes para conversar y sobre el que se decidiría de manera colectiva. En este sentido, el museo trató de ser agente facilitador, completamente adaptable a las necesidades y a las propuestas que surgieran.

Después de largas conversaciones coincidimos en dos preguntas: 1) ¿Cómo fue la historia de las resistencias de las comunidades en el territorio desde la llegada de los españoles hasta la actualidad? y 2) ¿Cómo viven hoy las comunidades el manejo de los recursos naturales en la región? Los interrogantes surgieron de la necesidad de ambas partes, tanto del equipo de trabajo del museo como de las comunidades, de evidenciar por un lado, un diálogo entre el pasado y el presente que vivifique el relato de los pueblos en esa larga duración desde 1492 hasta hoy. Por otra parte, nos pareció interesante retomar la incomodidad del planteo de la mina de Potosí al comienzo, para trazar un camino más claro que permitiera preguntar sobre una problemática actual que padecen hoy las comunidades; esto es el despojo de sus tierras por parte de empresas mineras con la complicidad de los gobiernos de turno en los últimos tiempos.

Las preguntas fueron respondidas por cinco caciques¹⁰ elegidos en Asamblea de la UNPDT. A continuación comparto parte del registro de la jornada de grabación.

⁹ Los audiovisualistas contratados fueron Álvaro Simón Padrós y Alina Bardavid.

¹⁰ Entrevistados: Delfín Gerónimo de Comunidad Indígena de Quilmes, Nora Sequeira de Comunidad Indígena de Casas Viejas, Azucena Cata de Comunidad Indígena de Chuschagasta, Norberto Colqui de Comunidad Indígena de Indio Colalao, Enrique Cruz de Comunidad Indígena del Mollar.

¿Es posible descolonizar un museo? Casa Histórica dialoga con la Nación de Pueblos Diaguita de Tucumán hacia la construcción de un nuevo guión - Valentina Mitrovich



Jornada de grabación del audiovisual entre el equipo de Casa Histórica y la Asamblea de la Unión de Pueblos de la Nación Diaguita en la localidad de Estancia Riarte, Dpto. Trancas, Provincia de Tucumán. Archivo fotográfico Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia, 2022.



Referentes de la Comunidad Indio Colalao del Valle, localidad de Estancia Riarte, Dpto. Trancas, Provincia de Tucumán. Archivo fotográfico Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia, 2022.

¿Qué y cómo se exhibe?

Desde la creación de los museos, la exposición de los patrimonios y colecciones, ha tenido el claro objetivo de contar una historia oficial. Como pudimos ver en el apartado de las museografías y narrativas anteriores en Casa Histórica, los relatos oficiales fueron variando de acuerdo a contextos políticos y sociales determinados. Cada uno con una mirada distinta del proceso de la independencia. Ciertamente los guiones históricos y museográficos fueron modificándose a fuerza de relecturas sobre la historia y también a disputas en torno a la construcción de una memoria estatal. Cabría preguntarse si sucedió lo mismo en el modo de narrar y exhibir, es decir, si las formas de ordenar, disponer, encimar, yuxtaponer no reproducen una jerarquización o segregación en el relato.

En este sentido, concebimos a la exposición como un canal de inscripción de los relatos y de construcción de su historia. Es el lugar preciso donde las obras se presentan en relación, cercanas, conectadas material y espacialmente. El montaje, en el contexto de la exposición (al igual que la arquitectura de la sala), implica una lectura, una creencia, un modo de ver y concebir en un momento determinado, así como también constituye un estilo, una forma de organizar dicha lectura o una estructura del relato. La estética del montaje se va desarrollando según sus propios hábitos; primero se convierte en convenciones y, después, en leyes (Appendino, 2021).

Luego de la filmación en Riarte, el trabajo que nos esperaba se centraba en la edición del video, tomar decisiones de diseño referidas al montaje de la sala con la coordinación de exhibiciones de la DNM y acordar con la asamblea de la UNPDT los resultados de todo esto.

En este último tramo de la renovación de la sala, nos preguntamos ¿cómo el montaje puede modificar o adherir interpretaciones sobre la historia?

Responder la pregunta nos llevó largas jornadas de discusión para encontrar un equilibrio entre los objetos de plata del Alto Perú seleccionados, a saber: casco de San Miguel Arcángel, arriero, monedas macuquinas y reales y ave de plata. Cada una de estas piezas guarda una relación directa con el planteo inicial de la sala, el trabajo minero de Potosí en la época colonial como punto de partida para comprender los

vínculos comerciales y sociales que tenía el Alto Perú con el Virreinato del Río de la Plata. En este marco, Tucumán se presenta como punto central en el recorrido de la ruta de la plata.

Nos pareció central generar una experiencia inmersiva y que a la vez impacte. Por esa razón, pensamos el espacio como si fuera el interior de una mina, en este caso la del Cerro Rico de Potosí. Con la premisa de pensar el montaje como sintaxis, como escritura en el espacio, donde la exposición no solamente despliega su aparato discursivo y retórico a través del tema, buscamos que el mensaje sea contundente, efectivo y político. En ese sentido, apuntamos a buscar frases en la bibliografía consultada sobre la explotación minera en la época de la conquista y colonización que remitiera a la experiencia traumática de los pueblos originarios que trabajaron en la mina. En esa dirección, decidimos colocar un vinilo sobre las paredes de la mina que exhiba la cifra de 8 millones de muertos; la cantidad de vidas que se cobró el cerro Rico de Potosí durante los doscientos años que perduró la extracción de plata. Con el dato numérico quisimos contextualizar los objetos de plata altoperuana exhibidos, para reflexionar sobre los móviles de la Corona española en el continente.

Por otro lado, en esa búsqueda de tender un puente entre el pasado y el presente, la exhibición del proyecto audiovisual realizado en conjunto con la UNPDT fue la parte más importante de la curaduría de la sala, en el sentido de que se trató de un ejercicio autoetnográfico constante y porque cada decisión tomada fue consensuada con los referentes de la asamblea diaguita, con la mirada de los diseñadores de la DNM y con nuestro propio conocimiento acerca de lo que queríamos contar.

Tal como lo expresa, Kekena Corvalán, la idea de trabajar con patrimonio y de tejer curadurías afectivas¹¹ desestabilizan, nos implican y nos sueltan de ciertos vínculos y cercanías. Afecta los modos de hacer, la misma incumbencia profesional, nuestros hábitos de clase, es afectado por el mismo proceso de hegemonización del conocimiento que nos formó. Se trata de una tensión, una molestia micro y macropolítica (Corvalán, 2021).

A continuación comparto registro de la sala 2 en el día de la inauguración:

¹¹ La curaduría afectiva es un ejercicio de escucha que sitúa y desmarca. Es una curaduría que plantea contextos nuevos porque los inventa. Es un ejercicio de imaginación colectiva de otros mundos, con impronta comunitaria, solidaria, política, de los afectos y de las existencias, re-existencias y deseos.



Videos de sala que muestran el microdocumental grabado en Riarte. La pantalla de arriba exhibe imágenes del paisaje natural de la provincia y la de abajo muestra el microdocumental filmado en Riarte. Archivo fotográfico Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia, 2022.

[Link a Audiovisual 1 expuesto en sala 2:](#)

https://drive.google.com/file/d/1ZKsI3V_ZjSIMQOatpxg0ty1xh_RCZ2vn/view?usp=sharing

[Link a Audiovisual 2 expuesto en sala 2:](#)

https://drive.google.com/file/d/17JP3-d59zzHS3DEpbwJk1OaAHRqoSwjq/view?usp=drive_link



Imagen de la sala 2 “Entre Tucumán y Potosí: la ruta comercial de la plata”. Archivo fotográfico Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia, 2022.

Conclusiones

Cuando pensamos el proyecto de renovación museográfica integral de Casa Histórica a principios del año 2022, nos trazamos como objetivo principal escribir un guión que integre la mirada de aquellos sectores que históricamente fueron invisibilizados en relatos anteriores.

Aquí cobró fuerza la necesidad de desafiar las narrativas dominantes que comunicaba el propio museo sobre la participación de los pueblos originarios en el proceso de la Independencia. En la tarea de revisión de anteriores exhibiciones y con el peso de nuevas lecturas sobre museología radical, crítica y decolonial, nos dimos cuenta que hasta el momento no nos habíamos preguntado sobre la herencia colonial del museo. Eso significó poner en discusión las concepciones, significados sociales y

valores acerca de lo que concebimos como cultura, patrimonio, identidad, nación, ciudadanía, independencia. y también obligó a cuestionar el eurocentrismo de nuestra formación en el campo disciplinar de la historia.

La pregunta también posibilitó pasar de lo discursivo al campo de la acción. Nos permitió generar por primera vez en la historia del museo, instancias de co-participación y diálogo con la Unión Nación de los Pueblos Diaguitas de Tucumán, así también abrir la discusión con respecto al guión museológico sobre los modos de representatividad de los sectores invisibilizados en la nueva sala.

Esta experiencia colmada de desafíos, no sólo cumplió con el objetivo de exhibir la lucha de las comunidades originarias narrada por ellos mismos, sino que logró proyectar futuras acciones para fortalecer los vínculos y sostenerlos con la comunidad de ahí en adelante. En ese sentido, podríamos esbozar una respuesta a la pregunta inicial del trabajo. Fue posible cuestionar la raíz colonial del museo, tanto conceptualmente como a través de acciones. Sin embargo, creemos que la tarea decolonial requiere de un proceso de maduración de discusiones, acciones y lecturas que nos faltó por estar ajustados a un calendario de trabajo. Esto fue apenas el inicio de quitar el velo de colonialidad al museo.

Bibliografía

Appendino, Clarisa (2021). ¿Qué puede ir con? Hábitos y convenciones en el montaje de exposiciones. En Elbirt, Ana Laura y Muñoz, Juan (comps.). *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp.83-102). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; RGC Ediciones; Tilcara: Museo Regional de Pintura José Antonio Terry.

Baldasarre, María Isabel y Usubiaga, Viviana (2021). Los patrimonios son políticos o Tilcara como centro del mundo. En Elbirt, Ana Laura y Muñoz, Juan (comps.). *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp.13-22). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; RGC Ediciones; Tilcara: Museo Regional de Pintura José Antonio Terry.

Museo de Arte Moderno de Medellín y Bejarano Barco, Jorge (2024). Tiempo para escucharnos. Manifestaciones del arte indígena en Colombia. En Cervellera, Angela (comp.). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de tu museo* (pp.26-38). Buenos Aires: Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

Bishop, Claire (2018). *Museología radical: o qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.

Corvalan, Kekena (2021). Curadurías inestables, todo patrimonio es molesto. En Elbirt, Ana Laura y Muñoz, Juan (comps.). *Los patrimonios son políticos. Patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp.103-120). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; RGC Ediciones; Tilcara: Museo Regional de Pintura José Antonio Terry.

Dussel, Enrique (1994). *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores.

Fernández Pascual, María José (2022). *Los usos públicos de la historia a través de los guiones del Museo Casa Histórica de la Independencia, 2008-2016*. (Tesis de grado inédita). Facultad de Filosofía y Letras, UNT, San Miguel de Tucumán.

Lugones, María (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. N° 9, pp. 73-101.

Mignolo, Walter (2010). Aesthesis decolonial. *CALLE14*, V. 4, N°4, pp. 11-25.

Mignolo, Walter D. (2015). Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UASI.

Mignolo, Walter (2024). Descolonialidad y museos. En Cervellera, Angela (comp.). *Acciones y exhibiciones para descolonizar las narrativas de tu museo* (pp.8-15). Buenos Aires: Wikimedia Argentina; Fundación TyPA.

Cortés Lezama, Alma Angélica (2021). Aproximación a la escucha decolonial del museo: pasar de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción. Entrevista al Dr. Rolando Vázquez Melken. *Revista de Arte Ibero Nierika*, N°20, 226–241. <https://doi.org/10.48102/nierika.vi20.86>

Quijano, Anibal (2014). *Colonialidad del poder y clasificación social*. Clacso: Buenos Aires.

Vázquez, Rolando (2018). El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad. *Otros logos. Revista de estudios críticos*. N°9, pp.46-61.

Fuentes visuales

Archivo fotográfico Casa Histórica Museo Nacional de la Independencia, 2022.