

Una aproximación a las formaciones nacionales de alteridad: representación de «lo indio» en los museos históricos de México, Chile y Argentina

Ivette Quezada Vásquez

Introducción

Este artículo tiene por objetivo reflexionar en torno a las formaciones nacionales de alteridad en el museo, en cuanto espacio representacional de una memoria oficial. En específico, nos interesa profundizar en las narrativas de «lo indio» a partir de algunos elementos de las colecciones de los museos históricos nacionales de México, Chile y Argentina. Entendemos la creación de estos espacios al alero de la construcción de «lo nacional» durante el siglo XIX, cuya proyección en el tiempo ha sostenido el relato de la historia patria. Así, a través de objetos específicos de sus colecciones, problematizaremos en torno al museo como un lugar de memoria fundante (Assmann, 1995); es decir, como articulador de narrativas que seleccionan, jerarquizan y adjetivan el pasado a fin de dotar de sentido a la nación imaginada (Anderson, 2006).

El museo como artefacto cultural ha sido parte de las políticas de memoria e identidad del Estado nación, desde ahí se han desplegado textos, objetos e imágenes que nos remiten a representaciones de las alteridades y nos hablan del lugar que ocupan más allá de sus paredes. Es que la significación simbólica del museo trasciende los límites de su arquitectura y

se sitúa en el campo de la producción de lo social, el despliegue del poder y como un espacio donde es posible disputar la memoria y tensionar las identidades. Utilizamos, por tanto, «lo indio» como categoría problemática en el continente, castigadora y, a la vez, reivindicada como potencia crítica al colonialismo (cf. Bonfil Batalla, 1972; Rojas Mix, 1997; Rivera Cusicanqui, 2010). De esta forma, buscamos aproximarnos a cómo los museos históricos nacionales sedimentan la memoria de la nación, donde «lo indio» cumple un rol gravitante, desde su presencia, hibridez y ausencia. Además, reflexionaremos en torno a cómo los objetos patrimonializados y exhibidos en el museo generan representaciones de la identidad, construyendo estereotipos e imágenes del otro.

Nuestra hipótesis, por tanto, comprende a los museos como lugares de configuración de «lo nacional» a partir de operaciones de exclusión e inclusión y desde lo que la antropóloga Claudia Briones denomina procesos de racialización a partir de principios de marcación social de alteridad (Briones, 2002). Por tanto, situar la cuestión del museo y las políticas del patrimonio cultural como parte de estos procesos sociohistóricos de alterización, permiten abrir diálogos con los conflictos del presente y contribuir con ello a políticas de reconocimiento, restitución reparación y redistribución a partir del desarrollo de museografías críticas u otras acciones de mediación, gestión y reapropiación en torno a estos espacios de la memoria fundante.

Lo anterior, lo realizaremos por medio del análisis de un corpus que nos permitirá reflexionar sobre diferentes elementos vinculados a nuestro problema. En primer lugar, tenemos la pintura *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, de Patricio Suárez de Peredo, perteneciente al Museo Nacional de Historia de México Castillo de Chapultepec. La pintura, de 1809, da cuenta del reconocimiento mutuo de jerarquías internas y de los símbolos de hibridez que reconocen la condición misma de México. En segundo lugar, reflexionaremos sobre la aparición de lo indígena como procedimiento estético, como cuerpos vacíos o salvajes, a partir de tres objetos museales: la obra *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, del año 1888; la pintura del primer escudo nacional, de la etapa conocida como *Patria Vieja* en Chile; y un poncho mapuche de la colección textil del Museo Nacional de Argentina que perteneció al general independentista José de San Martín.

Por último, y como parte de una visión crítica, revisaremos el trabajo de la artista Paula Baeza Pailamilla, denominado *Mi cuerpo es un museo*, de 2019. Ella lleva a cabo una *performance* que representa la operación de exhibición descorporizada de «lo indio» en el museo, dando cuenta del agotamiento de este repertorio y, con ello, busca tensionar la historia oficial y abrir cauces al reconocimiento subjetivo de identidades yuxtapuestas. En este último apartado, por tanto, nos interesa problematizar la cuestión del museo inserto en el actual contexto de alteración de orden de dominio del régimen de visibilidad del patrimonio cultural a través de la intervención de monumentos y de espacios como museos históricos y etnográficos en países atravesados por las continuidades coloniales (Rivera Cusicanqui, 2010). Hay en este tipo de acciones, desde las prácticas artísticas y ciudadanas, una tremenda potencia crítica y creativa en torno a las formas de relacionarnos con el pasado y los desafíos que ello conlleva para imaginar los museos en nuestra contemporaneidad.

Pero, antes que todo, y como una cuestión transversal, nos parece necesario situar la discusión y desarrollar teórica y contextualmente las problemáticas que aquí planteamos a partir de la relación entre museo, memoria, imagen, nación y «lo indio» desde la óptica de la alteridad e identificación. En ese sentido, es ineludible situar la cuestión del museo en América Latina en estrecha relación con el proceso de consolidación del Estado nación, que se inscribe en una política de subjetivación construida durante los últimos 500 años (cf. Dussel, 1994; Taylor, 2020). En donde, además, esa voluntad estatal de fijar el relato histórico en lo público coincide con la conquista militar del territorio mapuche en la Araucanía y Patagonia a fines del siglo XIX en el caso de Chile y Argentina, y con la reconstrucción del México posrevolucionario de las primeras décadas del siglo XX. Hablamos, entonces, de una consolidación estatal que se expresa en una dimensión territorial que necesita articular los sentidos comunes de la nación en clave cultural.

Museo, nación, memoria e imagen

La creación de museos en el siglo XIX y principios del XX en América Latina fue parte de la construcción de los Estado nación y su consoli-

dación. Las elites locales buscaron articular una narrativa para dotar de cuerpo propio a las nuevas naciones. Así, tal como la bandera, el escudo o el himno nacional, el museo fue uno más de los medios técnicos de los cuales echaron mano para la representación de la comunidad imaginada (Anderson, 2006). La construcción de la nación fue dirigida por una élite modernizadora que asumió el proyecto con entusiasmo. El historiador chileno Julio Pinto señala que la sociedad latinoamericana inició su «experiencia de modernidad» desde 1780, pero fue el Estado liberal del siglo XIX el que consolidó este proceso a través de diversos medios:

El imperio de la ley, de los símbolos nacionales y de la cultura escrita difundida desde las escuelas (junto con ferrocarriles y la inmigración europea, tal vez la principal obsesión de los liberales decimonónicos), procuró ganar para el ideario de la modernidad [...] las elites positivistas de la segunda mitad del siglo XIX lograron cubrir distancias enormes en el camino hacia el sueño borbónico (e ilustrado) de poner a los individuos directamente bajo la férula del Estado. (Pinto, 2012, p. 103)

En esa línea, Bernardo Subercaseaux plantea que a partir de 1880 el proceso de modernización creció aceleradamente, vinculado a la expansión mundial del mercado capitalista, generando transformaciones económicas, sociales y políticas, al ser parte de un proyecto global de progreso, que respondería a tres supuestos básicos: el supuesto teleológico, que se inscribe en un curso indefinido de progreso; el supuesto de la racionalidad científico técnica, como convicción en la ciencia; la convicción de que el orden capitalista representa una organización superior a todas las precedentes (Subercaseaux, 1997). Estos supuestos fundamentaron y movilizaron la búsqueda por parte de la clase dirigente de la hegemonía de su ética, su religión y manifestaciones culturales. Se despliega el poder y orden institucional y a nivel simbólico (Stuven, 2000).

En ese marco se conformaron los museos históricos nacionales y sus diversas denominaciones en América Latina. En Chile se creó por decreto el año 1911, aunque su proceso de constitución se remonta a los primeros años de la organización del país como república. Hitos claves en su conformación son la Exposición del Coloniaje, inaugurada en 1873, y

el Museo Histórico Indígena del Santa Lucia, de 1874. Ambas iniciativas, promovidas por el político y planificador urbano Benjamín Vicuña Mackenna (cf. Faba, 2016). Posteriormente, durante la dictadura cívico militar de Pinochet, se habilitan las dependencias del edificio de la Real Audiencia, frente a la Plaza de Armas de la ciudad de Santiago, para ser ocupadas por el museo desde 1982. Por otro lado, el Museo Histórico Nacional de Argentina se fundó en 1889, ocupando un ex palacio residencial de estilo italiano. Está ubicado en las barrancas del Parque Lezama, donde supuestamente Pedro de Mendoza fundó, en 1536, Buenos Aires, lo que lo hace un espacio simbólico de construcción identitaria nacional (cf. Bohoslavsky, 2010). Por último, el Museo Nacional Histórico de México se fundó en 1939, y dispuso como sede el histórico Castillo de Chapultepec en ciudad de México, construido a fines del siglo XVIII y ocupado como residencia presidencial tras la denominada restauración de la república. Aunque, la trayectoria de su conformación se inicia a partir de 1825 cuando el primer presidente de México, Guadalupe Victoria, ordenó la formación del museo nacional (cf. Morales, 2007).

De esta manera, la nación como artefacto cultural debió expandir sus posibilidades más allá del mero aparato administrativo y desplegarse a través de distintas formas de imaginación y prácticas pedagógicas, como la novela, el periódico, las imágenes o la escuela. Así, la nación levantó un determinado orden de lo visible. Ahí, aparece el museo como el lugar ideal en donde reunir esos objetos con el fin de educar/disciplinar la mirada. Es que decodificamos imágenes a partir de formas de ver que responden a nuestra cultura y sistema de creencias (Berger, 2016). De esta manera, los museos históricos nacionales en América Latina han articulado una manera de mirar el pasado a través de una operación patrimonial que reconoce en esos espacios un valor intrínseco, en tanto repositorio de una historia nacional que ha permanecido, mayoritariamente, inamovible en el museo desde sus inicios.

Particularmente, hablamos de lo que el museólogo Luis Morales, denomina una escenificación e institucionalización de la historia:

Esto significa que el lugar del museo opera un modo diferente de comunicar la escritura de la historia no sólo porque la institucionaliza, sino también porque la hace pasar ineludiblemente por las

operaciones museográficas que otorgan vida renovada a «lo ya acontecido». A diferencia de la historiografía, el museo histórico se convierte en discurso dispuesto/cosa expuesta. (Morales, 2009, p. 44)

¿Qué entendemos por esa escenificación de la historia? La disposición de un orden de lo visible subordinado a diversas normatividades de la mirada que, para el caso de la nación y su despliegue en el museo histórico, han sido articuladas a partir de una narrativa centralista, masculina y oligárquica, así lo reflexiona la filósofa feminista Alejandra Castillo a la hora de referirse al Estado nación como la República Masculina (Castillo, 2021). Esto, como ya lo hemos mencionado, es parte de un proceso de subjetivación de más de 500 años, en donde el cuerpo de la nación, legataria de la memoria del Estado colonial, ha excluido históricamente a otros cuerpos: el cuerpo indio, de las mujeres, los afros, las disidencias y niñeces. Esta exclusión da cuenta de los usos del pasado en su dimensión política y cómo esta se traduce en un ejercicio del poder específico que se inviste de esa narrativa en el presente. La traducción material de esa narrativa se articula en uno de los engranajes que sostiene el proyecto civilizatorio moderno que, entre otras muchas cuestiones, da cuenta de procesos sociohistóricos de alterización, de marcación social y racialización.

Allí, el museo ha tenido un rol gravitante, en cuanto espacio de escenificación de la historia oficial, que se hace del pasado a través de operaciones de archivo y puestas en escena de un relato lineal y unívoco, y, para ello, las imágenes han sido vitales. Como sabemos, las imágenes son parte de la organización de nuestra experiencia diaria y la política, se encuentran en todas partes y tienen un papel siempre mediado por el poder, pues sabemos el rol que estas tienen en la «organización de nuestra vida cotidiana, en la configuración del espacio público, los modos en que ellas circulan, la economía de lo visible que opera a su disposición» (Soto, 2022, p. 11).

El museo produce imágenes que exceden sus límites y se hacen parte del orden de lo visible del patrimonio cultural de los países. Justamente, ese orden ha sido puesto en tela de juicio, tensionado las miradas de este en el presente. Probablemente, sea prueba de ello la interpelación a la historia oficial suscitada en el espacio público durante estos últimos años en diferentes partes del mundo, y cuya potencia movilizadora es posible interpretar desde una dimensión antirracista, descolonizadora y antipatriarcal

(Traverso, 2020; Galindo, 2020; Di Cesare, 2020/2021). Sin duda, esta disputa pública por el régimen de lo visible es parte de diferentes trayectorias activistas y conflictos históricos que ya han venido alertando a la institucionalidad de las políticas de la memoria y, por supuesto, al rol de los museos. Se trata, por tanto, de una disputa por el régimen de lo visible que, como nunca en nuestra contemporaneidad, pone en forma múltiples fuerzas imaginantes ante la quietud de monumentos y museos (Soto, 2022).

A partir de lo anterior, podemos decir que los museos históricos no son solo espacios depositarios de una memoria fundante, sino también depositarios, productores y transmisores de un cuerpo de imágenes y textualidades que constituyen una memoria cultural (Assmann, 1995). Esta, a través de acciones de inclusión, asimilación, desposesión y exclusión elabora un «nosotros» y un «otro», gestándose como un campo en disputa, un lugar para la diferenciación y reconocimiento abierto,

la memoria colectiva dominante será, de nuevo, un mito, pero ya no en el sentido de una falsificación, sino de una reconstrucción de hechos históricos llevada a cabo desde el prisma de la propia identidad. Lo que se admite, en definitiva, es que el recuerdo no dispone de *factum* alguno, sino tan solo de interpretaciones de los *facta*. Sobre ellas se construye el «nosotros» y, por tanto, el «los otros», pues toda inclusión, es decir, toda identificación, presupone una exclusión: la alteridad general de todos los «nosotros» particulares que no somos nosotros mismos; una generalidad a la que no pertenecemos, respecto de la cual somos una alteridad particularísima: elegida, «como es cultural» —a pesar de que, una y otra vez, se pretenda natural, esto es, étnica, nacional, con lo que el otro queda inmediatamente definido como el extranjero y la identidad, por su parte, como frontera que se prefiere mantener clausurada—. (Navarrete, 2017, p. 405)

Particularmente, Assmann comprende a la memoria colectiva, no como el recuerdo que un grupo tiene de sí, sino como parte de un proceso comunicativo. El museo, como otros medios técnicos, es la institucionalización de ese proceso bajo la figura de memoria cultural como «mnemotécnica», que da lugar a una historia fundada no en hechos, sino en recuerdos, en

un mito que se sustenta en su potencia como artefacto normalizador y pedagógico (Navarrete, 2017).

Así, los museos históricos, antropológicos, etnográficos, entre otros, contruidos al alero de las nuevas naciones, se conformaron a partir diversos objetos, entre ellos, muchos de pertenencia indígena precolonial o de representación de «lo indio» elaborados en el siglo XIX. Los primeros debieron ser expropiados a sus comunidades y sacados de contexto, lo que en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui responde a procesos estatales de secularización:

Este proceso implica por un lado la expropiación física del bien, que se saca del contexto donde cumple un rol orgánico en la vida ritual de la comunidad, para ser tasado, inventariado y archivado en el sótano del Museo Nacional. En resumen, de la Iglesia al Estado: el viejo proyecto republicano de la secularización. (Rivera Cusicanqui, 2010:46)

Por otro lado, tal como nos recuerda el antropólogo Andrés Menard, no solo fueron documentos y objetos indígenas preocupación de los museos, sino también sus cuerpos, haciendo referencia al conocido Museo de la Plata en Argentina, el que tuvo como parte de sus colecciones fundadoras a restos humanos de quienes fueron tomados prisiones y asesinados en la denominada «Campana del Desierto», en el marco de ocupación argentina del territorio mapuche a fines del siglo XIX. De esta manera, lo mapuche, por ejemplo, se ha inscrito en el museo, a modo de reducto, «como mero resto de una cultura indígena, que persiste y se administra en los márgenes políticos e históricos de esta misma soberanía nacional» (Menard, 2011, p. 316).

Luis Morales, dedicado a los estudios museológicos en México, hace referencia a Guillermo Bonfil Batalla, quien ya a fines de la década de 1970 daba cuenta de la función meta narrativa del museo como forjador de una identidad colectiva, en donde la invención de «lo indio» formó parte de las operaciones museográficas desarrolladas desde fines del siglo XIX. Esto como parte de la rotura entre el México imaginario/europeo y el México profundo/indígena (Morales, 2007). Esa rotura visibiliza también un binomio, que fue, a la vez, mezcla e hibridez en los mitos de origen

de las naciones americanas, cuyo desenvolvimiento fue particular para cada una de ellas. Entonces, ¿qué representa «lo indio» en el museo? Y, todavía más, ¿cómo se configura su alteridad e identificación en el marco de «lo nacional»? No hay respuesta unívoca, lo que aquí intentamos es problematizar esa categoría colonial que se reproduce y rearticula en las repúblicas para dar sentido a los nacionalismos del siglo XIX y XX a partir del museo como artefacto cultural fundante de los Estados nacionales.

«Lo indio» como alteridad e identificación

Creemos importante insistir en situar a la memoria cultural en el marco del problema de la alteridad y la identificación. A modo de trayectoria del problema, hacemos referencia a Miguel Rojas Mix, que reflexionó sobre la cuestión de la identidad latinoamericana, situándola como tópico que cobra relevancia a partir del siglo XIX, el siglo de las nuevas naciones. Rojas Mix analiza la cuestión de la identidad desde una dimensión del ser en el tiempo y en el espacio, y operativiza esta definición desde una lógica estructurante de la identidad, a nivel social y desde la configuración de una imagen del otro que lo determina. Esto, en un marco donde las proyecciones del cuerpo social se entienden, en la lógica del Estado nación, a partir del esquema binario civilización/barbarie, promovido por las elites locales, seguidoras acérrimas de las doctrinas francesas y occidentales que sustentaban esa concepción. Lo que se buscaba, en el fondo, con este esquema era transferir la imagen negativa al pueblo. Aparecen ahí los discursos de la colonización que buscaron convertir a los pueblos originarios en extraños o extranjeros. Opera la categoría de indio como una imagen impuesta, «los indios como un producto del régimen colonial y del sistema de explotación» (Rojas Mix, 1997, p. 35).

Sin duda, reconocemos la categoría de «lo indio» como una elaboración del régimen colonial (Bonfil Batalla, 1974). Así, también sabemos que ocupó un lugar específico en los momentos «originarios» de la nación para luego ser objeto de políticas de borramiento en el territorio. Es que son innegables las exclusiones históricas que se habitan hasta el presente, y sabemos que la memoria nacional ha aportado una base insoslayable para ello. Pero, tal como lo hemos mencionado, la configuración de identidad de

la memoria cultural es un entramado más complejo que nos invita a sumergirnos en las imágenes, reconociendo sus contradicciones. Si toda identificación presupone una exclusión, como ya lo hemos mencionado, también es posible elaborar contra narrativas que nos permitan denunciar esas exclusiones y levantar otras lecturas posibles de esas mismas imágenes bajo otros códigos de decodificación. Ya no mirando al museo como un espejo.

En ese sentido, entendemos «lo indio» a partir de las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui, quien aborda esta confrontación de estereotipos y etiquetas como parte de un proceso forjador de identidades:

Lo «indio» o lo «cholo» en Bolivia no solo lo son «en sí» ni «para sí» mismos, sino, ante todo, «para otros»; o sea, son identidades resultantes de una permanente confrontación de imágenes y autoimágenes; de estereotipos y contraestereotipos. Es decir, que la identidad de uno no se mira en el otro como en un espejo, sino que tiene que romper o atravesar este espejo para reencontrar un sentido afirmativo a lo que en principio no es sino un insulto o prejuicio racista y etnocéntrico. (Silvia Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 66-67)

Lo «indio», de este modo, surge como una marcación/identidad que nace como producto de confrontaciones permanentes e inacabadas. La autora aborda lo «indio» desde la lógica de procesos de identificación, así como lo plantea Stuart Hall (Hall, 2003). Cuestiones que también desarrolla lucidamente Eduardo Rastrepo a la hora de comprender el problema de la identidad en unidades culturales como Latinoamérica, cruzadas por las continuidades coloniales.

De esta manera, las identidades son, en parte, producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, como el museo. Así, podemos afirmar que las representaciones de «lo indio» presentes en la memoria de la nación han configurado un espacio de construcción de alteridad en «el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida» (Rastrepo, 2014, p. 100). Esto último será de vital importancia a la hora de mirar los objetos del museo y al analizar nuestro *corpus*, pues como ya lo hemos señalado, el museo no es espejo, sino un espacio donde podemos confrontar imágenes.

En este punto es importante mencionar las ideas de Claudia Briones en torno a la aboriginalidad a partir de procesos de mestizaje y blanqueamiento. Ella plantea que la nación y lo indio se coconstruyen mutuamente en cada época. Esto ocurre de manera específica a través de estéticas y lógicas de cada país, con base en sus formas de construcción de nación, las que a su vez responden a las trayectorias coloniales previas, particulares y diferenciadas (Briones, 2004). En ese sentido, el nosotros nacional se configura dentro de un proceso de racialización, cuya lógica ya no responde a estrategias de hibridación del siglo XVIII, sino de homogenización cultural, en donde lo indígena queda excluido de lo nacional (Briones, 2004).

Reconocimiento mutuo como hibridez



Figura 1. Alegoría de las autoridades españolas e indígenas

Nota. Pintura de Patricio Suárez de Peredo. Fecha aproximada de producción, 1809. Parte de la colección del Museo Nacional Histórico de México. Tomado de *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*, de Patricio Suárez de Peredo, 1809, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec (<https://mnh.inah.gob.mx/>).

La pintura de la Figura 1 es reconocida como parte de la tradición novohispana de retratos fernandinos, los que fueron frecuentes durante el conflicto de la guerra de la independencia a partir de 1808 en México. Además de dar cuenta del contexto político, social y cultural, esta pintura refleja las políticas borbónicas de la imagen. Ambas cuestiones han sido estudiadas en México en relación con el rol de los retratos en la conformación de la nación (cf. Rodríguez, 2006).

El retrato como un género pictórico, a partir del siglo XVIII busca reproducir una imagen objetiva y material del individuo mexicano, el héroe, el ciudadano y la autoridad. Esto, en el marco de una producción artística que se ve transformada por las consecuencias políticas y económicas de las reformas borbónicas. Para algunos investigadores, esto dotará de un desarrollo artístico al servicio del imperio. Y es que claramente la pintura que presentamos reconoce a autoridades españolas e indias, a fin de advertir el *estatus quo* que peligraba ante los conflictos que se desarrollaron en su contexto producción. Es que *La Alegoría a las Autoridades Españolas e Indígenas* fue pintada solo un año después de la invasión de Francia a España, a partir de lo cual México reclamaría soberanía dentro de un proceso que finalmente llevaría a España a reconocer su independencia en 1836.

Ahora, sobre la pintura en sí hay algunos elementos que nos gustaría mencionar. En primer lugar, existe un plano horizontal en la representación de las autoridades españolas e indígenas; en ambas autoridades se reconocen jerarquías internas, con la representación de hombres al servicio de los españoles e indios desnudos al servicio de las autoridades indígenas. Además, aparece la figura del Fernando VII, como autoridad fantasmal, que completa una especie de trinidad de representaciones masculinas, cuestión que parece de toda lógica al momento político en el que se vivía, donde era necesario dar presencia a la autoridad real. Aunque, finalmente, esta trinidad humana se ve del toda superada por la imagen de la Virgen de Guadalupe, quien corona la pintura. Todos estos elementos, sumados a los dos escudos, configuran a nuestra mirada una de las tantas escenificaciones de lo que podríamos considerar el «cuerpo racial» mexicano.

Para adentrarnos a esa idea, profundizaremos en la figura de la Virgen de Guadalupe como intermediaria. Para la investigadora de los

estudios de la *performance* Diana Taylor, el contacto entre los mexicas y españoles puede ser condensado a través de dos imágenes, la Malinche y la Virgen Morena de Guadalupe. Ambas han sido llamadas «madres de la nación mestiza».

Podríamos quedarnos con esa idea que alimentó al museo y a la narrativa de la nación, pero no hay que dar por hecho que la Virgen de Guadalupe, en la pintura, se sitúa en el campo del discurso del mestizaje. De ahí su correspondencia como objeto al museo histórico nacional de México y como memoria cultural de la nación. Pero creemos interesante insistir en su rol de intermediaria, que no busca la asimilación, sino que se presenta un como espacio de conjunción de significados contradictorios desde donde leer la diferencia. Siguiendo las ideas de Taylor, la presencia de la Virgen de Guadalupe en esa pintura da cuenta de la hibridación que no buscó necesariamente homogenizar, hay ahí una latencia del siglo XVIII que se proyecta en las salas del museo hasta el presente,

esta doble figura, en todo caso, es posicionada como un enlace (la Intermediaria) entre lo viejo y lo nuevo, el pasado, el presente y el futuro, lo europeo y lo indígena, lo local y lo hemisférico, el repertorio y el archivo. Su cuerpo permite a lo nuevo venir al mundo, ser la nueva raza, el nuevo sistema de creencias, el nuevo sentido de identidad nacional o étnica. (Taylor, 2017, p. 158)

En ese sentido, planteamos el reconocimiento desde la hibridez, tomando en parte las ideas planteadas por Néstor García Canclini (2001) a fin de distanciarnos de categorías como la de mestizaje, en cuanto crisol de blanqueamiento. Lo híbrido, en este caso, nos parece de mayor sentido para dar cuenta de la mezcla entre lo indígena y la iconografía española, no como fusión.

Por último, el gesto de los cuerpos vestidos como iguales, a nuestro gusto, da cuenta de la complejidad de la sociedad del mundo indígena previa a la llegada de los españoles y que ha sobrevivido hasta el presente. No hay en «lo indio» un «querer parecer ser otro», sino un autoreconocimiento de sus jerarquías a nivel social, cuestión que ya ejercían desde hace años las sociedades mesoamericanas, a través de repertorios como

las indumentarias y las construcciones estéticas de sí mismos. De esta manera, la operación de alteridad aquí evidencia dos elementos constitutivos de esa identidad representada por La Virgen de Guadalupe, a modo de un encuentro complejo, contradictorio, pero también entre iguales en una sociedad jerarquizada.

Cuerpos desnudos y ausentes

El museo es un espacio depositario de objetos y cuerpos, de cuerpos que son objetos y objetos que son cuerpos. Es que el cuerpo humano ha sido parte constitutiva de las colecciones de los museos, así como de exposiciones y ferias mundiales que exhibieron vidas, a modo de zoológicos humanos durante el siglo XIX. Gran parte de esos cuerpos correspondían a personas procedentes de pueblos racializados, entre esos, los pueblos indígenas de América. Precisamente, su presencia en los museos se ha naturalizado en el nombre de la ciencia y el conocimiento. Y de no existir cuerpos, el museo se ha dotado de representaciones como dioramas o maniqués a escala para tenerlos en sus vitrinas. Una obsesión por hacer presente el cuerpo del otro como espectáculo,

así ocurrió en la exhibición y mediación de cuerpos humanos vivos o muertos, manipulados, fragmentados y fetichizados en muestras y exposiciones, como los indígenas fueguinos exhibidos en zoológicos humanos. Cosas y cuerpos se vuelven, así, indistintos en la economía exhibitiva del museo. (Fernández, 2007, p. 56)

Las vidas colonizadas, no solo usadas como cuerpos explotables, sino además como cuerpos exhibibles; un uso que envuelve toda una economía política de la colonización, donde las vidas indias son completamente convertidas en mercancías, valorizadas como fuerza de trabajo y como patrimonio museal, en cualquier caso, como cosas, es decir, deshumanizadas para plusvalor como trabajadores racializados, y en el museo a penas fetiches étnicos.

Cuerpos desnudos

En el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile el cuerpo del indio está representado en objetos pictóricos. En específico, los que llaman nuestra atención guardan relación con dos icónicas pinturas. Se trata de *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira (Figura 2), conocida también como *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago* (de la Maza, 2013). Esta pintura fue creada para el Pabellón de Chile en la «Exposición Universal de París» de 1889. Fue comprada por el Gobierno e integrada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y, luego, en 1932, se traspasó al Museo Histórico Nacional, donde se exhibe como parte de su exposición permanente, ocupando un espacio de amplia notoriedad de su actual edificio. Por otro lado, ha sido ampliamente difundida a partir de su reproducción como parte del desaparecido billete de quinientos pesos que circuló a partir de 1977, durante los primeros años de la dictadura militar. De esta manera, se ha configurado como parte del imaginario de la conquista, cobrando en el discurso oficial gran relevancia como símbolo de la identidad nacional en tanto representación fundacional del «Chile civilizado» (De la Maza, 2013).



Figura 2. La Fundación de Santiago

Nota. Parte de la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional de Chile. Tomado de *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, 1888, Museo Histórico Nacional de Chile (<https://www.mhn.gob.cl/>).

En específico, esta pintura, de amplias proporciones (500 x 250 cm), retrata el momento de la fundación de Santiago, el 12 de febrero de 1541. La escena da cuenta de un grupo de españoles comandados por Valdivia, colonizador de Chile. Esta se desarrolla en la cima del cerro Welen, renombrado como cerro Santa Lucía por los españoles, y, desde allí, se vislumbra el valle del río Mapocho, que sería bautizado en honor a San Santiago, conocido como «Santiago Mataindios».

La presencia indígena en la pintura es menor, quienes se encuentran provistos de pocas ropas y en un rol servil. Este ha sido el tópico que ha predominado en la narrativa visual e histórica positivista del indio en Chile. El indio vasallo, el indio guerrero o el indio castigado. El indio rústico. Así, también lo describe la historiadora del arte, Josefina de la Maza, haciendo referencia al cacique Huelen Huala presente en la pintura,

ha optado por minimizar la presencia indígena, introduciendo a Huelen Huala como la única «voz india». A pesar de que en los recuentos históricos los caciques no reconocieron como válida y soberana la presencia española, en la interpretación de Lira Huelen Huala acepta el poder español mostrándole a Valdivia, cándidamente, sus tierras. Independiente de su gesto, el líder mapuche no parece ser un interlocutor válido para Valdivia. (De la Maza, 2013, p. 3)

Ese tipo de representación es similar a la de la pintura del escudo de la conocida *Patria vieja*, etapa acuñada por la historiografía positivista chilena para referirse a los primeros años del proceso independentista, entre 1810 y 1814. La historia de este escudo tiene varias versiones. Lo cierto es que trabajaremos con una pintura anónima de principios del siglo XX (Figura 3) que se exhibe en el museo, y que fue donada a este en 1921. Esta se habría pintado a partir de una interpretación de fuentes escritas y ha sido ampliamente difundida en textos escolares a lo largo del siglo XX.

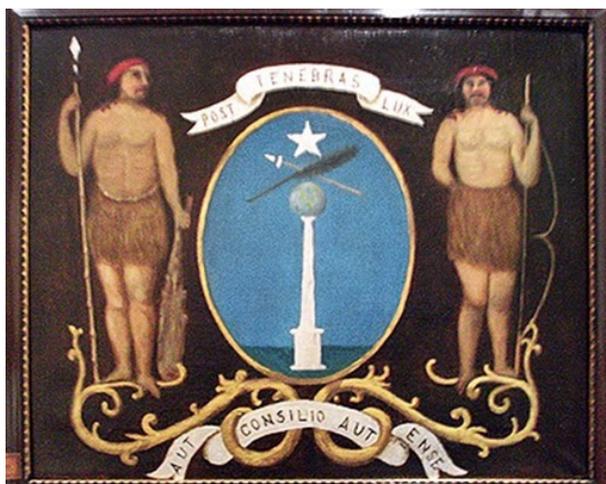


Figura 3. Pintura anónima

Nota. Óleo sobre tela de autor anónimo (siglo XX). En la pintura reza en latín: «Después de las tinieblas, la luz», y en la parte inferior, otro lema, también en latín, que significa «O por consejo o por espada». Parte de la exhibición permanente en la Sala Idea de Libertad. Tomado de Museo Histórico Nacional (<https://www.mhn.gob.cl/>).

Esta pintura ha operado como un hecho direccionador de la narrativa museal, y, bajo esa operación de régimen visual, ha colaborado en la construcción de los imaginarios de la comunidad política en Chile al asociar este momento embrionario de la nación a la figura del indio sometido. Por supuesto, solo es eso, una asociación, que en ningún caso nos habla del mundo indígena y de sus diversas formas de resistencia y negociación con el poder colonial. Más bien, en ambas pinturas, son cuerpos puestos al servicio de una elaboración visual con fines integracionistas, uno como parte del reino de España, que enmarca el relato de la conquista, y el otro, la de naciente república independiente.

Cuerpos ausentes

En las anteriores obras pictóricas vemos cuerpos desnudos, desprovistos de humanidad, de territorio y de política. Hay, además, algo de *etnofagia*, cuestión que profundizaremos ahora para el caso del *makuñ* [manta] mapuche que perteneció al general San Martín y que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Argentina.



Figura 4. Poncho mapuche del General San Martín

Nota. Parte de la Colección textil del Museo Histórico Nacional de Argentina. Tomado de Museo Histórico Nacional de Argentina (<https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/>).

Aparece el makuñ como poncho, desterritorializado. Los únicos antecedentes encontrados en torno a este guardan relación con su condición de pieza de artesanía, pero nada se sabe de su contexto de producción y poco se ha profundizado en las relaciones políticas entre autoridades mapuche y la élite independentista, esto a propósito de que el makuñ correspondería a un regalo por parte de un cacique mapuche a San Martín.

Cabría preguntarse entonces, ¿hay un tópico entre las independencias americanas y lo indio? Sin duda lo hay, y el museo se ha encargado de escenificar aquello. Digamos que tanto el primer escudo nacional chileno y este poncho tienen vínculo directo con el proceso de independencia. Proceso en que la representación y el uso de «lo indio» puede leerse desde una operación *etnofágica*. Si bien es una categoría situada en el campo de la globalización y el multiculturalismo en la contemporaneidad, creemos que tiene sentido aplicarla como marco interpretativo, en este caso, y en conocimiento de la historia que vendría después como parte de la

consolidación de los Estados en América Latina. Sabemos que los momentos independentistas han sido de especial interés de los museos históricos nacionales como hito fundamental del mito de origen de la nación, tal como lo podemos ver en el decreto que creó el museo en Argentina,

considera que el mantenimiento de las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la guerra de la Independencia es de trascendental interés nacional, y que concurriendo a ese fin los monumentos y otros objetos que pertenecen a aquella época deben ser respetados y conservados. Siendo necesario, para obtener tales resultados, que los objetos mencionados se concentren, coloquen y guarden convenientemente en un museo nacional. (Decreto de creación del Museo de la Capital, 1889)

De esta manera, entendemos lo *etnofágico*, como una inclusión que despolitiza la diferencia, y que cobra mucho sentido en la construcción de los primeros años de la nación. El objetivo principal era conquistar la unidad y estabilidad. Esto antes del despliegue radical de la violencia estatal, a nombre de la patria, sobre los territorios y cuerpos indígenas, que se vio con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Creemos, por tanto, que es posible situarla en ese contexto en cuestión a partir de las palabras de Héctor Díaz Polanco:

La faceta inclusiva es la cara “magnánima, liberal, del imperio”, en la que éste se presenta como “ciego a las diferencias” e imparcial. Busca lograr “la inclusión universal dejando de lado las diferencias inflexibles o inmanejables que, por lo tanto, podrían dar lugar a conflictos sociales. (Díaz Polanco, 2005, p. 4)

No es menor, entonces, que Argentina fuera centro del proyecto civilizador del siglo XIX desde donde se gestaron las bases políticas y científicas del racismo que se expresó tanto en las instituciones médicas y de justicia como en los proyectos de planificación urbana y en las nacientes instituciones culturales. De esta manera, desde Argentina, resonó en toda la región el proyecto civilizador de Sarmiento y Alberdi, al hacer eco y dialogando con sus pares de América Latina (cf. Miguel Rojas Mix, 1997).

En esa línea, la idea de lo impropio tiene un lugar central en el espacio del museo, pues pareciera que la desposesión fuera un principio constructivo para su edificación y puesta en escena. Esto ocurre, en palabras de Fernández, por «apropiación, a menudo violenta, de un capital simbólico fetiche, en el que busca reflejarse y proyectarse» (Fernández, 2016, p. 58). El poncho en el museo, desprovisto de lo indio, apropiado por un general de la república, pareciera ser a la vez metáfora de la historia de despojo que ocurrió fuera de ese espacio.

En este caso, es necesario situar al museo dentro de lo que el antropólogo Andrés Mernard denomina como «colonialismo republicano» desplegado por Chile y Argentina a fines del siglo XIX. Este debe ser «entendido como un acto de canibalización institucional de cuerpos físicos, ideas, bienes y territorios» (Menard, 201, p. 324). Este canibalismo institucional se hizo de lo indio como parte de procesos de asimilación y exclusión que buscó darle identidad a las naciones y confinó a lo indígena bajo la etiqueta de lo *precolombino*, a modo de un pasado lejano desprovisto de proyecto histórico y de presencia. Fuera de esa etiqueta, «lo indio» aparece como operación de blanquimiento e integracionismo.

Cuerpos en recuperación

Finalmente, recurrimos a otro tipo de memoria cultural, la *performance*, para hablar críticamente y como posibilidad de los cuerpos indios en el museo y otros espacios del régimen de visibilidad del patrimonio cultural en el presente. La *performance* es entendida como un campo en donde confluyen tres planos de acción: la imaginación, la crítica y el activismo (Conquergood, 2015), desde donde es plausible problematizar o activar su potencia transformadora, de lucha y de resistencia colectiva e individual. Asimismo, la *performance* permite analizar procesos sociales y productos culturales, momentos extracotidianos, rizomáticos y políticos. Como acción corporal que es plausible de abordar como una forma de actualización temporal del pasado, del guion, la memoria, la tradición o el archivo. Esto en un mundo que ha privilegiado el conocimiento del archivo, de los cuerpos petrificados, por sobre la memoria de los cuerpos en movimiento (Taylor, 2017).

Ante esto, nos parece interesante hacer referencia al trabajo de la artista mapuche Paula Baeza Paillamilla, quien en su *performance Mi cuerpo es un museo*, del año 2019, cuestiona los imaginarios y la representación histórica oficial, además de problematizar los cruces entre la memoria, el cuerpo y el territorio. En esta *performance*, la artista se viste de negro como los maniqués que, usualmente, exhiben las joyas y ornamentos de los pueblos originarios (Figuras 5 y 6). En ese gesto se cuestiona el estatus de la representación de lo indígena para hacer visible su descorporalización y preguntarse por las historias silenciadas desde el reconocimiento de otras experiencias y temporalidades. Así, en esta *performance*, se hace referencia a la trayectoria que han tenido los cuerpos indígenas, como su exposición en zoológicos humanos y museos a modo de espectáculo, pero también la invisibilización del cuerpo indio al exhibir los ornamentos de manera descontextualizada de sus comunidades y territorios (Vargas Paillahueque, 2021). Cuestión que sabemos, fue parte de las consecuencias de deshumanización de los procesos de racialización y construcción nacional de alteridades.

En el registro audiovisual de esa acción, y como parte de una entrevista, Paula plantea cuestiones sustanciales que cruzan, desde mi punto de vista, los diferentes repertorios de protestas que hemos sido testigos y participantes en estos últimos años en torno a las representaciones oficiales del patrimonio cultural. Allí, la herida colonial se desborda para dar paso a gestos insurgentes, prácticas emancipadoras que, a través de los cuerpos y de la imagen, cuestionan las narrativas históricas oficiales:

Nos estamos perdiendo una tremenda parte del relato de este territorio. Entonces, para mí, es súper importante pensar la historia a través del cuerpo. El cuerpo es una historia en sí misma, una huella de la colonialidad, de la evangelización, del mestizaje forzoso. Pero, también es una huella anticolonial. En el mismo cuerpo habitan muchos sucesos. (Baeza Paillamilla, 2019)

Es que esta operación de Paula Baeza Paillamilla rompe el espejo del museo, así como lo plantea Silvia Rivera Cusicanqui, a través del agotamiento y confrontación de su propia imagen, el museo ya no es más el espacio para verse reflejado, sino un lugar para confrontar imágenes. Y esa con-

frontación parte de entender su cuerpo como una huella de la historia, que carga consigo la herida colonial, pero también actúa como promotor de gestos y acciones anticoloniales. Así lo interpreta, también, el investigador y curador Cristian Vargas Paillahueque, quien se ha aproximado a la obra de Paula en clave descolonizadora:

La descolonización conlleva, por un lado, la elaboración de un diagnóstico de la situación colonial y, en segundo lugar, la producción creativa que se realiza a partir de este proceso, que emerge como una potencia, y que apunta a descentrar el peso histórico y representativo que cargan los sectores colonizados, permitiendo de ese modo la emergencia de alternativas para liberarse de esa carga. (Vargas Paillahueque, 2021, p. 10)

A diferencia de los museos nacionales de arte, los museos de historia parecieran ser lugares protegidos del despliegue político y crítico del arte contemporáneo. Los museos históricos son más bien lugares estables e inquebrantables. Espacios en donde los cuerpos no logran aún reconocerse. Justamente, lo que hace esta performance, es poner en evidencia ese no reconocimiento sobre las formas de representación de «lo indio» desde el poder en el espacio museal. Pero, a la vez, desde ese mismo espacio, busca recuperar ese cuerpo, pues reconoce su existencia.



Figura 5. Mi cuerpo es un museo (1)

Nota. *Performance* de Paula Baeza Pailamilla, en la vitrina de un museo. Tomado de *Mi cuerpo es un museo*, de Paula Baeza, 2019, Onda media (<https://ondamedia.cl/show/kutral>).



Figura 6. Mi cuerpo es un museo (2)

Nota. *Performance* de Paula Baeza Pailamilla. En los pies del Winkul Welen (cerro Santa Lucia, nombre dado por los españoles) en la ciudad de Santiago. Tomado de *Mi cuerpo es un museo*, de Paula Baeza, 2019, Onda media (<https://ondamedia.cl/show/kutral>).

La recuperación del cuerpo a la que hace referencia la artista, al igual que las *desmonumentalizaciones*, da cuenta de la disputa por la imagen. Esto, como parte de las viejas batallas por los imaginarios culturales en América Latina (Gruzinski, 1994) y los diferentes repertorios de lucha anticolonial que nos hablan de tensiones por los relatos identitarios y las narrativas históricas sedimentadas en espacios públicos (Quezada y Alvarado, 2020).

Estas prácticas emancipatorias no necesariamente buscan tomarse la palabra, sino disputar los regímenes de visibilidad a partir de disposiciones corporales en el espacio, en una recombinación entre lo audible, decible y visible (Soto, 2020). De esta manera, las impugnaciones al patrimonio cultural de la nación, materializado en los monumentos o museos, buscan hacer visible y presente aquello que por años estuvo relegado de los espacios del poder en la ciudad y de los lugares de la memoria fundante. Asimismo, esta *performance*, en cuanto que intervención creadora disputa el terreno de lo sensible y abre paso a otros imaginarios (Soto, 2022).

¿Qué horizontes abre en los museos acciones como la de Paula? Estamos habitando un momento colmado de gestos y repertorios que hacen presente aquellos cuerpos y memorias negadas, sin duda estamos ante una emergencia que busca recuperar esos cuerpos del despojo colonial. Estas acciones tensionan también la presencia histórica que busca escenificar el museo en el ahora. Hay una disputa por la presencia a partir de los pasados en emergencia que le reclaman a la historia sus exclusiones. Justamente, esto sucede desde los movimientos contra identitarios, como

feministas, antirracistas, anticoloniales, de las disidencias sexuales y de los activismos posdictatoriales que reclaman memoria, verdad y justicia, ante los diversos horrores que se han gestado en el seno de los pueblos colonizados. Por tanto, acciones como *Mi cuerpo es un Museo*, nos dicen que es posible vivificar la memoria de «lo indio» más allá del valor intrínseco de sus colecciones, hasta la posibilidad de intervención, a partir de diferentes repertorios que activen, se apropien y reinterpreten el relato de los museos y produzcan nuevas imágenes.

Reflexiones finales

Los estudios de los museos, desde la perspectiva de las continuidades coloniales, nos permiten leer la articulación de sistemas de exclusión a través del uso de la memoria. A la vez, estos espacios nos ayudan a comprender la autopoiesis de las naciones modernas (Morales, 2007). De esta manera, constituyen una memoria fundante a través de la operación de exhibición que conforma una narrativa oficial de la nación. A partir de esa memoria se han articulado diferentes representaciones de «lo indio», de su corporalidad en tanto alteridad.

En este texto problematizamos esas representaciones a partir del *reconocimiento mutuo como hibridez* para el caso mexicano, *desnudos y ausentes* para los museos de Chile y Argentina, y en *recuperación* en relación con el despliegue de contra narrativas en torno al museo y las posibilidades que se abren para pensar estos espacios a partir de estas acciones en la contemporaneidad. Con ello, hemos propuesto aproximarnos a los museos históricos nacionales en cuanto espacios donde es posible identificar procesos de exclusión y construcción de alteridades. Por un lado, dentro de sus contextos de producción y, por otros, desde los objetos que custodia, en cuanto están dotados de una alteridad constitutiva, que los convirtió en necesarios para las composiciones de imágenes y narrativas de la comunidad imaginada, la nación.

En ese sentido, y en relación con las ideas de Claudia Briones sobre la construcción de alteridades nacionales, nos parece acertado considerar la especificidad para cada contexto. Es que el museo opera como una máquina del tiempo productora de esas alteridades en comunión con otros

elementos de la memoria cultural nacional que se despliegan en el imaginario social. De esta manera, a partir de las reflexiones aquí desarrolladas, vemos cómo la escenificación de la experiencia histórica debe abrirse a debates en torno al proyecto civilizador que sostienen sus narrativas e impulsar espacios para la resignificación de sus colecciones, pero también de sus edificios y los lugares donde se emplazan, a modo de una cartografía crítica que pueda impactar en relevar las memorias silenciadas de esos territorios y diluir las fronteras arquitectónicas del museo.

Asimismo, sabemos que desde hace décadas se han planteado estos debates en torno al museo para estimular espacios de diálogo bajo categorías como la de museo foro (Morales, 2007) Pero ¿se trata tan solo del problema de diálogo o inclusión?. o más bien debemos preguntarnos por el ¿cómo debe gestarse ese diálogo? Y, en ese sentido, nos parecen cruciales reflexiones como la de la historiadora Claudia Zapata ante el multiculturalismo y sus políticas de reconocimiento en el marco de concepciones decoloniales:

Los subalternos de los estudios decoloniales parecen constituir un bloque continuo, portadores de saberes, cosmovisiones y epistemologías estables, sin contradicciones internas [...]. No hay una escucha real, mucho menos un diálogo, sino una selección intencionada de sujetos y discursos, sin dar cuenta de procesos históricos. (Zapata, 2018, pp. 61-62)

Ese diálogo, por tanto, debe aspirar a un reconocimiento, no menor, de los procesos y proyectos de los sujetos subalternos para transformar a los museos de historia en espacios movilizadores, desde donde se pueda confrontar imágenes y romper la linealidad de la historia nacional.

Sabemos que la articulación de modelos críticos de rememoración en el museo es un tema que ha ocupado a muchas instituciones en el mundo este último tiempo, y que se ha traducido en diferentes medidas, como procesos de despatrimonialización a través de la restitución de cuerpos y el desarrollo de museografías participativas que buscan dar voz a poblaciones históricamente excluidas. Todo esto no puramente como un gesto altruista, sino como respuesta a una extensa y ardua demanda levanta por los pueblos indígenas en el marco de una agenda política y cultural mayor.

Es así, por ejemplo, como en 2022 en el Museo Field de Historia Natural de Chicago se montó la exposición «Native Truths: Our Voices, Our Stories», que parte reconociendo la responsabilidad del museo en la generación de un discurso de exclusión durante el siglo XIX y XX. La exposición toma diferentes piezas de la colección de museo para activarlas críticamente a partir de diferentes expresiones del arte indígena contemporáneo en Estados Unidos. Una muestra de cómo la conjugación entre repertorios y archivo pueden generar un espacio para confrontar imágenes y estimular una imaginación sensible que permite conocer la historia de una manera relacional y desde una producción visual indígena. Esta muestra, sin duda, tampoco es ajena de problemáticas, y sabemos, también, que se da en el seno de una institución del norte global. Pero, no deja ser una experiencia interesante sobre curadurías participativas y contextuales, que mezclan diferentes disciplinas y problematizan la trayectoria del propio museo, develando la apropiación indebida de objetos indígenas y las consecuencias de sus narrativas sobre esta población.

Esto último nos invita a pensar en las posibilidades de autorepresentación y el rol de los museos históricos en ese desafío; por tanto, abrir el diálogo significa dar espacio a otras epistemologías de ver y ser visto. Ahí, entonces, es necesario sumar al otro no como un invitado, sino como un protagonista que pueda ser parte de la toma de decisión de la institucionalidad cultural. Así, cuando hablamos de transformar los museos históricos nacionales, hablamos de transformar su relato, pero también de transformar la organización de lo común y, por supuesto, también las propias instituciones culturales, entre ellas el museo.

Referencias

- Anderson, B. (2006). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>
- Baeza Pailamilla, P. (2019). *Mi cuerpo es un museo*. Onda media. <https://ondamedia.cl/show/kutral>
- Berger J. (2016). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bohoslavsky E. (2010). *Construcción estatal, orden oligárquico y respuestas sociales: Argentina y Chile, 1840-1930*. Prometeo Libros.
- Bonfil G. (1972). El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, 9, 105-124. <https://doi.org/10.22201/iaa.24486221e.1972.0.23077>
- Briones, C. (2002). Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 23(1), 61-88. <https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1299>
- Briones, C. (2004). Construcciones de aboriginalidad en Argentina. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, 68. pp. 73-90. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82659>
- Canclini, N. G. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Debolsillo.
- Castillo, A. (2021). *La República Masculina y la Promesa Igualitaria*. Editorial Mimesis.
- Colmenares, G. (1997). *Las convenciones contra la cultura: Ensayos sobre historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Tercer Mundo Editores.
- De la Maza, J. (2013). De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (3). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=117&vol=3

- Díaz-Polanco, H. (2005). Etnofagia y multiculturalismo. *Revista Memoria*, (200). <https://silo.tips/download/etnofagia-y-multiculturalismo-diaz-polanco-hector-publicado-en-revista-memoria-n>
- Di Cesare, D. (2021). *El tiempo de la revuelta* (Trad. J. González-Castelao). Siglo Veintiuno de España Editores. (Trabajo original publicado en 2020).
- Dussel, E. (1994). *1492: el encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores.
- Faba, P. (2016). Cultura visual y memoria en el Chile del siglo XIX. Redefiniendo el coloniaje a través de su exhibición. *Revista de Teoría del Arte*, (24), 13 - 33. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38460>
- Fernández, A. (2016). *Museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil 1880-1945*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Galindo, B. G. (2020). The mobilizations for Ayotzinapa: three images 45. *Cuadernos del CILHA*, 21(2), 141-165. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152020000200141&script=sci_abstract&tlng=en
- García, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Gruzinski, S. (1994). *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 -2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita 'identidad'? En S. Hall, & P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Menard, A. (2011). Archivo y reducto. Sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(3), 315-339. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62322226004>
- Morales, L. (2007). Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXVII(111), 31-66. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711102>
- Morales, L. (2009). Límites narrativos de los museos de historia. *Alteridades*, 19(37), 43-56. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100004

- Museo Histórico Nacional de Argentina. (s.f.). <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/>
- Navarrete, R (2017). Historia, memoria, éxodo. A propósito de Jan Assmann. *Bajo Palabra* (17), 397-412. <https://doi.org/10.15366/bp2017.17.020>
- Pinto, J. (2002). De proyectos y desarraigos: La sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914). *Revista Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, Área Ciencias sociales 130.
- Quezada Vásquez, I., & Alvarado Lincopi, C. (2020). Repertorios anticoloniales en Plaza Dignidad: desmonumentalización y resignificación del espacio urbano en la Revuelta. Santiago de Chile, 2019. *Aletheia*, 10(20), e049. <https://doi.org/10.24215/18533701e049>
- Rastrepo, E. et al. (2014). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*. CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. Editorial Champurria
- Rivera Cusicanqui, S. et al. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rodríguez, I. (2006). *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Universidad de Sevilla.
- Rojas Mix, M. (1997). *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Soto, A. (2022). *La imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Suárez de Peredo. (1809). *Alegoría de las autoridades españolas e indígenas*. Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. <https://mnh.inah.gob.mx/>
- Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Editorial Universitaria.
- Stuven, A. (2000). *La Seducción de un orden: Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas*. Ediciones Universidad Católica
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performativa en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Taylor, D. (2020). ¡Presente! La política de la presencia. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Traverso, E. (2020, junio). *Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla con más claridad*. Nueva Sociedad. <https://www.nuso.org/articulo/estatuas-historia-memorial/>
- Vargas Paillahueque, C. (2021). Nación, cuerpo y descolonización: notas sobre la obra de Paula Baeza Pailamilla. *Lecturas sobre las artes visuales recientes en Chile*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade*, (21), 49-71. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>