

ACADEMICUS

## **El huso y la historia. Situaciones en un museo nacional**

*The spindle and the history. Situations in a national museum*

**Dra. Ana Sol Alderete**

*anasol\_alderete@yahoo.com.ar*

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Artes  
Córdoba – Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA  
Comité Editorial Revista Etcétera

Recibido: 31 de octubre de 2020 / Aprobado para publicación: 19 de abril de 2021



Copyright © 2018 Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen**

El Museo Histórico Nacional es una institución emplazada en el corazón del barrio San Telmo, en la ciudad de Buenos Aires. Este trabajo somete sus salas, los objetos allí exhibidos y la recepción del museo a un análisis situacional. A lo largo del recorrido se abren interrogantes en relación a los usos de los sustantivos en singular, a la adopción de la belleza como criterio curatorial y a la forma en que esta exposición pone en juego las nociones de tiempo e historia. Este recorrido, en consecuencia, da cuenta de las fracturas, discontinuidades y dislocaciones que el pasado provoca en el presente.

**Palabras clave**

Arte Indígena, Historia, Situación

**Abstract**

The National Museum of History is an institution located at the heart of San Telmo, a traditional neighborhood in Buenos Aires. This paper submits to a situational analysis its rooms, the objects exhibited in them and even the reception desk. A walk round gives a chance to open questions about using singular nouns, adopting beauty as curatorial criteria, and about the notions of time and history implicated in the exhibition. Therefore, this journey gives an account of fractures, discontinuities and disjunctions provoked by the past in the present.

**Keywords**

Indigenous Art, History, Situation

# El huso y la historia. Situaciones en un museo nacional

ANA SOL ALDERETE

## La cruz en provincia. Primera situación

En septiembre de 2019 hice mi primera, y hasta ahora única, visita al Museo Histórico Nacional, en la ciudad de Buenos Aires. Había estudiado varias de sus piezas mientras preparaba las clases de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, y tenía expectativas de encontrar allí elementos para mejorar mi comprensión de las tradiciones historiográficas del arte argentino. Encontré el museo con indicaciones de mis primas, dos estudiantes tucumanas radicadas en Buenos Aires hace algunos años, quienes vivían a pocas cuadras de Parque Lezama, donde está emplazada la institución.<sup>1</sup>

Llego a la entrada del museo un domingo al mediodía, horas antes de regresar a Córdoba, donde vivo desde 2002. A esta última ciudad, a su vez, me mudé desde Neuquén, donde nací y cursé la escuela primaria y secundaria. Mis padres, por su parte, se habían radicado en la provincia patagónica en 1978, escapando de condiciones políticas y laborales hostiles en Tucumán, donde recalaron después de noviar y casarse en Mendoza, donde había nacido mi mamá. Me acerco a la recepción a preguntar cuál es el precio de la entrada, y la trabajadora del museo me responde: “-¿Ciudad o provincia?; -¿Qué?; -Si sos de capital o provincia; -Córdoba... supongo que provincia”.

---

<sup>1</sup> El Museo Histórico Nacional fue fundado en 1889, nacionalizado en 1891 y, desde 1897, está instalado en la casa que perteneciera a José Gregorio Lezama (Museo Histórico Nacional, 2019). Si bien la casa fue construida a principios de siglo XIX, en el sitio institucional del museo se señala que este predio es el lugar donde Pedro de Mendoza habría fundado Buenos Aires en el siglo XVI.

En realidad, pienso en los desplazamientos por todas esas ciudades, y me parece incongruente que mi visita caiga en el casillero singular para “provincia”. Si por un lado llego de una ciudad, por el otro no puedo desconocer que “provincia” es como se le dice en la ciudad de Buenos Aires a la provincia homónima (incluso en Córdoba le decimos, a veces y por lo bajo, “la provincia” a Buenos Aires). Pero la trabajadora del museo no quiere más detalles. Me dice que la entrada es sin cargo, y que si quiero puedo comprar un bono contribución de cincuenta pesos, que compro. La misma recepcionista me da luego un folleto, que informa:

Hoy nuestro proyecto está concentrado en generar, como premisa, la reflexión sobre la conformación de nuestra identidad nacional y entenderla como un proceso en construcción permanente, dinámico y abierto, conformado por diversos actores sociales, étnicos y políticos en diferentes momentos de nuestra historia (Museo Histórico Nacional, 2019).

¿Fue la compulsión de identidad nacional la que puso las columnas “capital o provincia” en el formulario? ¿Somos actores políticos diferentes quienes provocamos la cruz en provincia y quienes la generan en la capital? La alternativa me reenvía al Colectivo Situaciones y sus indicaciones para comprender que es la norma la que me designa y, antes que abolirla, puedo proponerme desarticularla. Este manual de investigación militante sugiere seguir tácticas de reapropiación situacional: asumir la multiplicidad de las situaciones y operar tomando las condiciones del presente como el suelo material e histórico sobre el que se produce el encuentro con una potencia (Colectivo Situaciones, 2002: 196-197). Entonces, giro hacia la derecha y entro al museo.

### **El cruce de los Andes hacia el oeste**

La cordillera de los Andes, desde Uspallata hasta Amaicha del Valle, desde Villarrica hasta Cajamarca, se recuesta en el museo. A poco de ingresar recorro la sala “Pasos de Libertad”, que concuerda con el tema de la obra de Augusto Ballerini, *Paso de los Andes*. En la obra, el evento se tensiona entre la historia militar y la historia del arte, la liberación de América y la inestabilidad de la

mirada, ostensible en la forma pictórica, vaporosa y romántica, en que se representa la cordillera, y que nos devuelve a un diminuto general José de San Martín organizando su ejército. Sigo hacia la próxima sala, “Armas del pueblo”, un pasillo oscuro ladeado por vitrinas (que imagino) blindadas, cada una de las cuales exhibe espadas y fusiles que parecen flotar gracias a unos parantes acrílicos. La iluminación está focalizada en las armas mientras que, unos círculos en el suelo, que emanan luz LED, marcan el sendero a seguir para llegar al sable del mismo San Martín. Atravesé el pasillo, más propio de *Nostramo* que de la casona Lezama, para llegar a una sala clara y luminosa, decorada con vitrales y retratos al óleo, cuya pieza central es el famoso sable corvo escoltado por un granadero vivo. Mientras salía de ese santuario me crucé con una chica muy joven, tal vez de 12 años, que adiviné ensayaba una coreografía de Rosalía en la pasarela de las armas del pueblo (Imagen 1). Todo esto para decir que: en este museo los objetos se comportan como una puerta vaivén. Sus cédulas descriptivas los rotulan como un auténtico botín de la historia, pero se baten de un lado al otro, y se convierten momentáneamente en lo que cada visitante ve en ellos. Eran el testimonio del pasado y, hasta cierto punto, se vuelven la escenografía del presente.



**Imagen 1.** Fotografía Ana Sol Alderete.

Los objetos en este museo están sujetos a una doble reflexividad. Cada uno en sí, en el intervalo entre uno y otro, y en el paso de una sala a la otra, se inserta en la narración de la historia nacional que presenta la institución. Generan mayores o menores contrastes, pero están positivamente desplegados en el dispositivo museal. Quedan algunas huellas del paso de presidentes: en mayo de 2015, Cristina Fernández de Kirchner recibió en esta institución el sable corvo, trasladado desde el Regimiento de Granaderos a Caballo, e inauguró la muestra *San Martín de puño y letra* (Dillon, 17 de agosto de 2015), mientras en abril de 2019 Mauricio Macri visitó el museo por primera vez, y se emocionó al ver este mismo sable, la bandera de Macha y la colección de daguerrotipos, además de dejar inaugurada la exposición *Vida y belleza en los Andes prehispánicos* (Gigena, 9 de abril de 2019), de la que nos ocuparemos en seguida.

Sin embargo, estos mismos objetos se sustraen, de alguna manera, de la historia: emergen como una negatividad omnipresente en el Museo Histórico Nacional, se insubordinan y remiten a lo ausente. Esta clave analítica es la propuesta por Hal Foster (2004), en su alegato contra lo que llama “el paradigma del no-paradigma”, donde revisa la relación entre el arte crítico de nuestro tiempo, a la deriva en la doble estela del modernismo y la vanguardia (el después del “fin del arte”), y la condición histórica contemporánea, que en gran medida es una especie de *post-mortem* (tanto él como el Colectivo Situaciones escriben en 2001). Para considerar una serie de casos que constituyen respuestas significativas a esa condición, Foster esboza una taxonomía de cuatro modalidades que evocan la condición de seguir con vida o venir después (la traumática, la espectral, la de lo no-sincrónico y la de lo incongruente). Las obras consideradas dentro de este paradigma remiten simultáneamente a un pasado social traumático y a un arte que hizo historia, pero además permiten que uno y otro aspecto se modifiquen recíprocamente (Foster, 2004: 130 y ss.). Nada más claro para esta idea que esa fugaz visión de la sala “Armas del Pueblo” habitada por una joven que baila y canta en ella. Entre los artificios para destacar las armas y la percepción del corredor como un escenario hay una acusada asincronía que desquicia el genitivo “pueblo”, que tanto se defiende como baila con Rosalía.

## El cruce de los Andes hacia el este

Veo ahora que las flechas en el plano del museo van en sentido inverso a mi recorrido (Imagen 2). Salgo de este corredor y llego a la sala “Autonomías Provinciales y Época Federal”. Me entretengo muchísimo tomando fotografías y escrutando las vitrinas, hasta que uno de los objetos me intriga y rehúye de mi comprensión inmediata. Es un sello grabado en bronce y montado en cobre con la inscripción “General Juan Calfucurá – Salinas Grandes” alrededor de un emblema que representa una espada cruzada por tres flechas y unas boleadoras (Imagen 3). Ese día de septiembre no lo entendí bien, y solo ahora, repasando mi visita unos meses más tarde, sé que esto remite a otro cruce de cordillera. ¿Será que la aparición de ese sello en la vitrina tiene algo que ver con la Jornada en Homenaje a Calfucurá que se hacía en ese momento en el Teatro General San Martín?

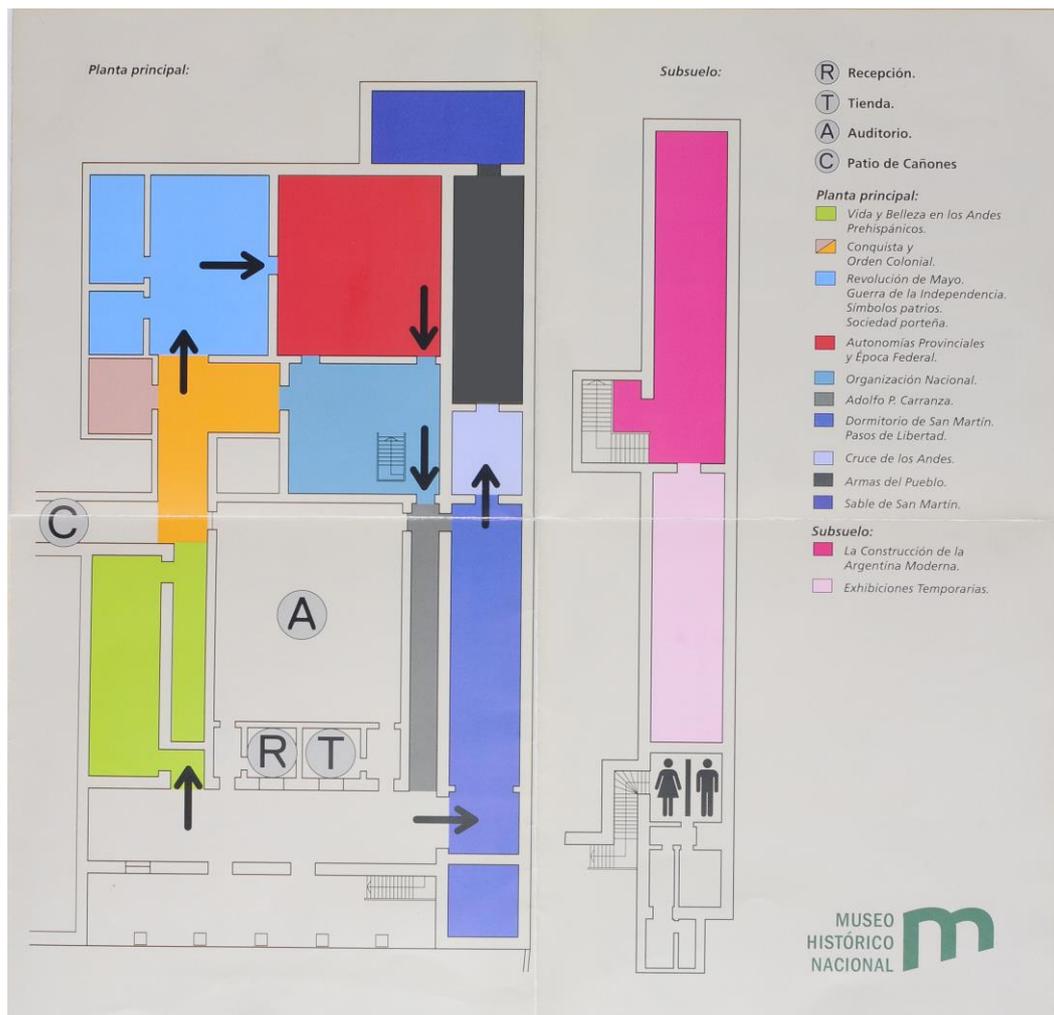


Imagen 2. Fotografía Viviana Toranzo.



**Imagen 3.** Fotografía Ana Sol Alderete.

El evento se relacionaba con la inminente restitución de los restos del homenajeado, inventariados con el número 241 en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, a las comunidades indígenas que reclaman su sepultura. Un breve repaso por las publicaciones en torno de esa jornada permite decir que este hijo de Huentecurá (uno de los caciques que parlamentó con San Martín y prestó colaboración a la campaña del cruce de los Andes) llegó a las pampas desde la Araucanía chilena en 1830. Después de una serie de batallas, ataques furtivos y acuerdos estratégicos, Calfucurá organizó la Gran Confederación Salinas Grandes la cual, según Guillermo David, se sirvió de un sofisticado sistema de alianzas, con distintas naciones indígenas y con Rosas primero, y con Urquiza después, para construir una suerte “proto-estado” de vasta extensión territorial y poblacional (El Cohete a la Luna, 20 de agosto de 2019; Herreros, 15 de septiembre de 2019).<sup>2</sup> A su perfil de líder político y militar de los pueblos pehuenches y mapuches se le agrega su carácter de líder espiritual, que no sin algo de ironía enlaza con el culto popular desplegado alrededor de uno de sus nietos, Ceferino Namuncurá, hoy beatificado por la Iglesia Católica.

---

<sup>2</sup> Estos y otros artículos recogen el manifiesto de la Comisión Intercultural Piedra Azul, integrada por Roberto Aramayo, Nilo Cayuqueo, Miriam Liempe, Silvina Ramírez, Guillermo David y Maristella Svampa.

En el manifiesto de la Comisión Intercultural Piedra Azul se invita a reflexionar sobre esta figura para pensar la construcción del Estado en retrospectiva, y considerar a las y los indígenas no solo víctimas sino actores de “nuestra historia” (Herreros, 15 de septiembre de 2019). El cruce de los Andes, diríamos, se realizó dos veces, una hacia el oeste y otra hacia el este. El primero, inscripto en la historia de la independencia de España, el segundo, en la de la organización política de las naciones indígenas. Advierto entre estos cruces un movimiento especular, la historia de una victoria y la de una derrota, que se deja capturar como una constelación saturada de tensiones (Benjamin, 2009), cuando se suspende la ostensible desproporción de la representación historiográfica del primero en detrimento del segundo que propone esta exposición.

Volvamos al museo. Justo antes de ver el sello de Calfucurá me había detenido en una pintura de Genaro Pérez, uno de los precursores del arte en Córdoba. Era un retrato de cuerpo entero de Julio Argentino Roca colgado en la sala “Organización Nacional”, a la derecha de un texto mural que leí detenidamente:

#### LA CONQUISTA DEL DESIERTO: EXPANSIÓN DE LA FRONTERA AGRÍCOLA-GANADERA

La llanura pampeana fue un espacio de interacción entre la cultura española, aborígen y posteriormente criolla que implicó un enfrentamiento en áreas de frontera interior, pero también actos de intercambios comerciales. Los conflictos giraron especialmente en torno a la apropiación de ganado. Los malones tenían por finalidad arrear vacunos para comercializarlos en Chile, además de apropiarse de caballos y tomar mujeres cautivas.

La cuestión del aborígen, que intentaron controlarla Martín Rodríguez en 1822 y Rosas en 1833, se resolvió definitivamente con la propuesta del general Julio A. Roca, en 1879.

Su estrategia consistió en dejar de lado las formas defensivas de fortines y líneas de frontera para pasar a la ofensiva hasta alcanzar el río Negro, lo que provocó la muerte y el desarraigo de la población originaria. Miles de ellos fueron sometidos a trabajos forzados en distintas regiones del país.

Esta acción trajo como consecuencia la incorporación de nuevas tierras que fueron destinadas a la expansión de la frontera agrícola-ganadera. Al mismo tiempo, la expedición de Roca afirmó el control del Estado Argentino en la Patagonia.

La pintura de Genaro Pérez, en otras palabras, se aprecia acompañada por el relato de una gesta en la cual las y los indígenas no son víctimas sino malones, que a su vez fueron enemigos del Estado Argentino. Ante este texto, que me remitió a la pregunta que me hicieron de la recepción (algo así como “¿usted de qué Argentina viene?”) me pregunté cómo recorrería estas salas una persona que se reivindicase indígena, desarraigada y descendiente de esta derrota. Al encontrar el sello de Calfucurá y leer la cédula que lo acompañaba, entendí confusamente que había sido un aliado de Rosas y de Urquiza, pero no pude comprender que había sido una figura política (y aquí el sentido de la palabra *figura* se referencia con fuerza en ese prístino retrato de Roca, y sus compañeros de la sala de organizadores: Avellaneda, Sarmiento, Mitre), representante de una confederación que, en palabras del vocero de la actual Confederación Mapuche de Neuquén, entre 1834 y 1873 “logró resguardar [...] la frontera entre el pueblo mapuche y el Estado” (Jorge Nahuel entrevistado en Herreros, 15 de septiembre de 2019). La historia nacional que se enuncia desde la obra de Genaro en adelante tiene un sujeto político más bien unívoco, y en ningún caso amerindio. Es una historia que no se perturba al interpretar la campaña de Roca como una expansión de la frontera agrícola-ganadera, mientras elide la consecuente exposición de cráneos araucanos en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.<sup>3</sup>

En el paso del retrato de Roca al sello de Calfucurá, la Confederación de Salinas Grandes deviene una negatividad, un espectro que arrea el ganado a Chile, donde el sustantivo decimonónico malón toma un matiz apátrida que, curiosamente, resuena en las acusaciones más recientes contra la militancia mapuche en la cordillera patagónica.<sup>4</sup> Hay algo en la exposición del Museo

---

<sup>3</sup> Se me ha sugerido de manera muy atinada que esta idea dialoga con la tesis de Mario Rufer (2010) respecto de los problemas para reflexionar sobre el tiempo en las representaciones historiadoras (de la historia-nación) en el espacio público. Desde su perspectiva, el “tiempo nacional” es una operación que no solo oculta la discontinuidad de lo nacional, sino la continuidad en la condición violenta de producción y reproducción de las identidades en esa propia historia (Rufer, 2010: 21).

<sup>4</sup> Me refiero con esto a las múltiples declaraciones de funcionarias y funcionarios de altísimo rango en el Ejecutivo Nacional, en el contexto de la desaparición seguida de muerte de Santiago Maldonado, y del posterior homicidio de Rafael Nahuel, en las provincias de Chubut y Río Negro, respectivamente, entre agosto y diciembre de 2017. En particular, podría remitir a las declaraciones de la entonces Vicepresidenta de la Nación, Gabriela Michetti, durante una entrevista en el programa televisivo de Mirtha Legrand (en línea: <https://youtu.be/ndkLvAWki3c>). Allí, cuestionada por el periodista Ernesto Tenenbaum, afirma que la organización “Resistencia Ancestral Mapuche” tiene fuerte arraigo en Chile. Me permito además una digresión: en la misma emisión, Michetti dio por hecho que Nahuel fue ultimado en el contexto de un ataque contra Prefectura, en el que los activistas indígenas estaban armados. “Ellos mismos estaban ahí tirando.

Histórico Nacional que obtura la comprensión de una tal confederación como un componente político relevante para entender el pasado. La recubre con el sustantivo malón, y así recodifica el trauma de la conquista. Pero, como sostiene Benjamin (2009), el lugar de la historia está constituido por un tiempo repleto de ahora. ¿Se puede mostrar aquí mismo que este presente histórico no era inevitable en el pasado, que este no era el mejor de los futuros para nuestro pasado? En este museo, en esta visita, ¿hay posibilidades de una reapropiación situacional?

### Los Andes y San Telmo

Ingresé al museo por el ala derecha a sabiendas de que en la izquierda estaba expuesta la colección de arte prehispánico que había pertenecido a Nicolás García Urriburu. Cuando la hija del artista, Azul García Urriburu, la cedió a la institución, se refirió a la importancia que había tenido el barrio de San Telmo para su padre: “Fue un segundo hogar y donde compró muchas de las piezas. Estaría contento de ver que ahora vuelven a este lugar” (García Urriburu citada en Gigena, 9 de abril de 2019). De nuevo, la doble reflexividad de las piezas. Mientras se exigía la restitución del cráneo de Calfucurá a su sepultura, la colección de prehispánico se veía ahora ¿restituida? a San Telmo.<sup>5</sup> Como argumentamos respecto de las otras salas, aquí las piezas también son recursivas: se pretende ligarlas a los Andes, pero nos señalan al anticuario porteño. Son piezas arqueológicas valiosas que, ahora lo sabemos, no provienen de excavaciones científicas. Si al ingresar al museo se les preguntara “¿ciudad o provincia?”, contestarían “ciudad”. Así y todo, su consagración sanciona el ingreso de los Andes prehispánicos al Estado nacional.

---

Hay armas”. “¿Qué armas hay?”, pregunta Tenembaum. “Bueno, se supone que hay armas de todo tipo”, “¿Se supone?”, “... hay lanzas... ¿cómo se llaman estas cosas?”, “¿Hondas, piedras?”, “¡Piedras! Y también, armas de fuego, no se sabe”, “¿Hay, o no se sabe?”, “No se sabe...”. En otras palabras, el 2 de diciembre de 2017 la Vicepresidenta de la Nación estaba convencida de que los prefectos dispararon repeliendo un ataque de tres activistas mapuches armados con lanzas, en el contexto del cual Rafael Nahuel fue herido de muerte.

<sup>5</sup> Es curioso que una historia tan signada por la profanación pueda invertirse y cumplir una doble consagración: del anticuario en la feria de San Telmo, los objetos fueron separados para ingresar a la colección de García Urriburu y, entre todas sus pertenencias, estas se apartan y se convierten en la sección prehispánica del Museo Histórico Nacional. Agamben (2014) sostiene que “no solo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso”, cuyo dispositivo es el sacrificio. En su alegato por la profanación, insiste en que este es el “contra-dispositivo que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado” (p. 14).

Se establece acá un parangón con el proceso por el cual este tipo de piezas ingresaron, mucho antes, a la historia del arte nacional. De hecho, durante esa misma estancia en Buenos Aires visité las nuevas salas de arte prehispánico del Museo Nacional de Bellas Artes. Su curadora, María Alba Bovisio (2019), se pregunta: “¿Por qué pensar estos objetos como parte de la historia del arte argentino y latinoamericano? ¿Por qué exhibirlos en el Museo Nacional de Bellas Artes?”. Su argumento se orienta a poner de relieve cómo, tanto en su iconografía como en su dimensión técnico-material, estas piezas dan cuenta de los órdenes ontológicos y cosmológicos de las sociedades que habitaron el territorio andino en tiempos prehispánicos. En contraste, en el Museo Histórico la colección de piezas amerindias se presenta asociada al artista que las atesoró, de quien se nos dice que, a través de su obra, “buscaba recuperar el viejo sueño de unidad continental de Bolívar y dar testimonio de la unidad de las culturas originales en el suelo americano antes de las divisiones políticas” (Fundación Nicolás García Urriburu, 2019). Es decir, se las hace remitir a la obra y el proyecto creador<sup>6</sup> de su coleccionista, García Urriburu, y a la forma en que él identificaba su genealogía artística con un estadio ideal y utópico del mundo andino. Bovisio y Penhos (2010) se ocupan de reflexionar sobre la invención del arte indígena en la Argentina, revisando los para qué y para quiénes se estableció esta categoría a lo largo del siglo XX. Entre otras inquietudes modernas y occidentales, las autoras llaman la atención sobre el hecho de que la categoría fuera un producto de la necesidad de construir una tradición independiente y original, capaz de sustentar las propuestas vanguardistas de las y los artistas latinoamericanos.<sup>7</sup>

Sin embargo, estas autoras están considerando el ingreso del arte indígena en los museos etnográficos, arqueológicos y de arte. Estos objetos “excavados” en San Telmo ingresan ahora al guion que ordena los bienes culturales de un estado triunfante. Imposible mirar su origen sin espanto, puesto que, como dijo Benjamin (2009) no hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie. El museo que educa presidentes representa al estado como el resultado de la organización y designa a su otro, la desorganización, el conflicto, la violencia, como

---

<sup>6</sup> Esta noción, propuesta por Bourdieu (1969), implica una mirada omnicompreensiva hacia el trabajo artístico que tiene en cuenta tanto las necesidades de la obra como las restricciones extra-artísticas en las que se constituye.

<sup>7</sup> Ellas se refieren específicamente a Joaquín Torres-García y a César Paternosto, pero algunas de sus consideraciones pueden extenderse al caso de Nicolás García Urriburu.

el objeto sobre el que recae su poder homogeneizador. La idea de que la violencia es la fundadora del derecho, y además su garante, sugerida en Benjamin (2001) o, formulada en otros términos, de que el estado es el resultado de la violencia (Iturriza, 2006), nos permite señalar cómo este solo puede aspirar a incluir o integrar en un discurso unificado cuando se “olvida” de que es un producto de lo político, y ostenta el monopolio de la política.

No es la primera vez que en este museo se invita al pasado indígena a protagonizar una historia sin conflictos. Penhos (1996) ha reflexionado antes sobre el sesgo conciliador y homogeneizante en la representación del indio en las pinturas del Museo Histórico Nacional, en un sagaz análisis sobre las obras referidas a la fundación de Buenos Aires que se exhibían en sus salas.<sup>8</sup> El tema es tratado por un pintor de la época del Centenario, José Bouchet, quien ubica en el primer plano de la misa fundacional a una “figura única y femenina”, la india, y a un civil blanco, que le toma la mano. La marcada ambigüedad histórica en la representación de esa mujer nativa responde a la necesidad de que lo indígena se vuelva garante de una continuidad histórica, capaz de otorgar espesor y consistencia a la idea de nación moderna (Penhos, 1995: 47).

Entonces, fui formándome la idea de que el museo tiene el sutil propósito de hacer olvidar las fuentes políticas del estado nacional. Las y los indígenas del presente son sus excluidos, las y los indígenas del proceso de formación del estado nacional son extranjeros, y las sociedades prehispánicas son belleza atemporal, mundo andino en singular.<sup>9</sup> Lo cierto es que este juego de dislocaciones explica las dificultades para que el Estado funcione como la representación de una sociedad argentina en general, y poco sorprende que haya fallas en el autorreconocimiento ante esa “identidad nacional” que se pretende dinamizar desde el museo. En todo

---

<sup>8</sup> En el momento de mi visita al museo, las pinturas referidas por Penhos en este artículo no estaban en exposición.

<sup>9</sup> Luego del cambio de gestión en el Ejecutivo Nacional en diciembre de 2019, Gabriel Di Meglio asume como director del Museo Histórico Nacional. En una entrevista publicada en el portal institucional, el historiador afirma que aspira a “incorporar en el relato principal de la muestra las acciones de las clases populares, de los grupos indígenas después de la conquista, de quienes fueron esclavos, de las mujeres que no pertenecían a las elites. Sin estos grupos la historia es incomprensible” (Museo Histórico Nacional, 2020). Lo que estamos tratando de argumentar aquí es que la propia negatividad de estos grupos en el relato principal de la muestra nos permite comprender muchas cosas de la historia.

caso, vale la pena preguntarse, parafraseando a Bovisio y Penhos (2010), una *identidad nacional para qué y para quiénes*.

La incongruencia entre los Andes y San Telmo muestra cómo en esta historia nacional se buscan renovadas fuentes identitarias en el “mundo andino”, al mismo tiempo que se trabaja sobre esa identidad redefiniéndola y purificándola por medio de las exclusiones. Así considerada, el objeto más visible de la exposición es la imposibilidad de suturar esa escisión fundamental.

### **Los Andes y la belleza**

El curador de la muestra *Vida y belleza en los Andes prehispánicos* es Patricio López Méndez, a quien se presenta como un gran conocedor de la obra de García Urriburu (1937-2016). Por eso concibió el dispositivo de modo tal que se asocie a la imagen del artista, “que tuvo un color muy particular, con el que todos lo relacionamos”, el verde, y “que tuvo una relación muy particular con la naturaleza” (López Méndez entrevistado en Fundación Nicolás García Urriburu, 2019). En efecto, la sala está flanqueada por semicilindros pintados de verde que han sido diseñados para recordarnos a “un río con entrantes y salientes”, en cuyas riveras (las vitrinas) aparecen los objetos prehispánicos (Imagen 4 y 5). Los horizontes arqueológicos son muy variados (podrían verse muy próximas las piezas del Valdivia, 3500-1800 a. C., y las santamarianas, de 1100-1450 d. C.) y los sitios señalados en el mapa se extienden por todo el territorio del Tahuantinsuyu, aunque la mayoría de lo expuesto es anterior al imperio. La exposición está organizada en cinco secciones: la vida cotidiana, el poder, el ceremonial, la muerte y lo sobrenatural; lo que sugiere que se ha organizado a los objetos no solo por su aspecto sino también por sus funciones.



**Imagen 4.** Fotografía Museo Histórico Nacional.



**Imagen 5.** Museo Histórico Nacional.

Según la presentación en sala, estas piezas son “pequeñas ventanas” a través de las cuales atisbar saberes ancestrales de estos pueblos y sus cosmovisiones. Los objetos nos resultan accesibles, se afirma, por su “belleza atemporal”, y la paradoja es que sea esa cualidad, la atemporalidad, la que le permite al museo incluir “en su narrativa histórica objetos de épocas prehispánicas de una región más amplia”, que el actual territorio del Estado Argentino, se infiere.<sup>10</sup> El escabroso pasaje de pasado histórico a nociones trascendentales, tales como *belleza atemporal* e *identidad nacional*, fue expresado por el entonces Secretario de Cultura de la Presidencia. “Estamos orgullosos de poder contar una historia: la de quiénes éramos antes de ser quienes somos ahora -dijo-. Sentíamos que a nuestra historia le faltaba una parte...” (Pablo Avelluto citado en Gigena, 9 de abril de 2019). Si en la concepción de Rojas y la intelectualidad del Centenario los indios se volvieron actores en un mito ajeno, el de la historia sin conflictos y sin contrastes (Penhos, 1996), en este dispositivo parecen ser los objetos quienes se agencian ese protagonismo.

Hay dos cuestiones relacionadas con la noción de belleza que deben examinarse aquí. Por un lado, la referida a la centralidad de la estética en las prácticas sociales del pasado amerindio. En tanto se apela a los juegos de las formas, al recurso del extrañamiento y al excedente de significación, Ticio Escobar (2010) alega que existe un tal *arte indígena*, implicado en la función de movilizar el sentido colectivo, trabajar la memoria y anticipar porvenires. Sin embargo, sus operaciones suponen una seria desmentida a la autonomía moderna del arte y su separación entre forma y función. Por lo tanto, debería ponerse en entredicho la idea de belleza atemporal como un valor capaz de actuar por sí mismo, independiente de lo que está más allá de la forma. Si, como en el caso de las sociedades amerindias, lo estético remite a procesos más amplios, ya no se trata de un concepto trascendental sino de la *belleza de los otros*. Escobar se ocupa, entonces, de ubicar las cuestiones relativas al cambio en el arte indígena: asumir el conflicto cultural creado por la acción de procesos coloniales y neocoloniales, por un lado, y dar cuenta de las diferencias culturales propias de los pueblos indígenas, que implican complejos artísticos diferentes (Escobar, 2010: 23).

---

<sup>10</sup> Las afirmaciones entrecomilladas están tomadas del texto de sala, también titulado *Vida y belleza en los Andes prehispánicos*.

Si bien en el título, *Vida y belleza...*, así como en otros paratextos museográficos, la exposición aspira a asociar la apariencia sensible de cada conjunto de objetos con la vida cotidiana y los universos simbólicos de las sociedades amerindias del pasado, lo cierto es que, como dispositivo, la exposición no representa esa vida como una atravesada por el cambio histórico. Lo que resulta problemático, en todo caso, es la negación de la pregunta por la historia del “mundo andino” (de nuevo, nombrado en singular), que es también la traumática historia de cómo se asocia la constitución del estado nacional con ese pasado prehispánico.

La segunda cuestión que debería examinarse es lo que Bovisio (2013) denomina el dilema de las definiciones ontologizantes. En la vasta mayoría de la museografía, cuando las piezas prehispánicas devienen obras de arte se procede a ocultar su cualidad de pieza arqueológica, en tanto se proyecta sobre esos objetos no occidentales la idea moderna de que lo artístico emana de sus características intrínsecas. A esa operación se remite cuando se pone el énfasis en García Urriburu y sus criterios para recolectar y organizar esta colección. La descontextualización y el anacronismo son, en todo caso, el destino de estos objetos, y desde mucho antes de que se decida exponerlos. “El gesto decisivo fue el hecho mismo de extraerlos de la sociedad que los produjo y los utilizó” (Schaeffer citado por Bovisio, 2013: 7). Azul García Urriburu celebra el regreso de las cerámicas, textiles, plumarios y tallas a San Telmo. Y sin dudas, en ellos está inscripta la memoria de su largo proceso de descontextualización y desfuncionalización. Si pudiéramos preguntarles cómo fue su vida desde 1532 hasta el presente, ¿qué nos contestarían? ¿Cómo llegaron a la feria de antigüedades? ¿Qué secretas disputas sobre su valor no simbólico han escuchado?

La reconstrucción de la memoria que son capaces de atestiguar es lo que, según Bovisio (2013), permitiría que estos objetos, al ser expuestos, expresen sus posibles vidas en la trama relacional con los sujetos a los que interpelan y que los interpelan a la vez.

## Los Andes y la vida. Segunda situación

Camino entre las vitrinas verdes de la exposición. Lamento un poco la señalética, porque no siempre me permite apreciar las diferencias culturales y epocales que palpitan entre las piezas, pero no puedo dejar de sentirme subyugada por la apariencia sensible de la mayoría de ellas, a las que invariablemente conozco poco y reconozco con dificultad. Entonces escucho a un niño hablar con una mujer adulta.

- ¿Eso es una lanza?
- Sí -contesta ella.
- ¡No! -interrumpo yo-. ¡Es un huso para hilar lana!

Me avergüenzo un poco de mi vehemencia. Me resulta increíble que un huso y una lanza puedan siquiera confundirse, por muy inexperta que sea nuestra mirada. De nuevo se bate una puerta vaivén, entre los textiles andinos y los malones decimonónicos. Miro las vitrinas verdes con algo de hastío. En ese momento pensé que la exposición nos empujaba a conclusiones equivocadas. Acaso ahora, después de indagar en todas estas cuestiones, pueda explicar cómo llegué a esa intuición.

Todo ese verde de fondo, la metáfora del río y la naturaleza, confirman el uso en singular de la expresión “mundo andino”. Es parte de la ideología del tiempo homogéneo y vacío sobre el que, a pesar de todo, todavía se pretende construir una identidad nacional. A las formas del arte se les pide aquí que permanezcan intactas e idénticas a sí mismas, con un criterio etnocéntrico que discrimina entre “el derecho al cambio continuo [de] las culturas ilustradas y el congelamiento en el pasado que distinguiría a las indígenas” (Escobar, 2010: 30). La pretendida atemporalidad de las formas afirma que no han muerto, pero no queda claro si eso también implica que *siguen vivas*.

Así como la alternativa entre capital o provincia, parece plantearse una falsa disyuntiva entre historia y prehispánico, o entre Estado o la nada. Muchas veces pienso en cuán operativos están esos pares, mientras corrijo, en los prácticos de mis estudiantes, el cambio de la palabra “prehispánico” por “prehistórico”. ¿Qué potencias se despliegan en este conflictivo encuentro entre el huso y la historia?

¿Qué mejor alegato por la autogestión de los cambios de las comunidades indígenas, como propone Escobar, que esta situación en el museo?

La vida amerindia en Argentina tiene cierta condición de “venir después”, análoga al después del “fin de la historia” o el después del “fin del arte”. Venir después, seguir viviendo, es lo que afirma no solo que hubo vida en los Andes prehispánicos, sino también que se le intentó dar la muerte. Mi propia deriva por el museo desmiente la afirmación de que la campaña de Julio Argentino Roca resolvió definitivamente la cuestión del aborigen. Donde un niño y una mujer ven una lanza en lugar de una herramienta textil emerge lo irresuelto, y se produce un hiato acechado por la ausencia, por la memoria de las muertes y de lo que no ocurrió.

## Bibliografía

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. (2009). Sobre el concepto de historia. En: Mate, R. (ed.), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, pp. 49-297. Madrid: Trotta.

Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1969). Campo intelectual y proyecto creador. En : Pouillon, J., Barbut, M., Greimas A. J., Godelier, M., Bourdieu, P. y Macherey, P. (autores), *Problemas del estructuralismo*, pp. 135-182. México: Siglo XXI.

Bovisio, M. A. (2019). *Arte prehispánico* (folleto). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana*, núm. 3, pp. 1-10. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, UBA. En línea: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=130&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3)

Bovisio, M. A. y Penhos, M. (2010). La invención del arte indígena en Argentina. En: *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, pp. 33-53. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Colectivo Situaciones. (2002). *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: De Mano en Mano.

Dillon, A. (17 de agosto de 2015 ). Furor por San Martín: el sable corvo disparó las visitas al museo. *Diario Clarín*. Buenos Aires. En línea: [https://www.clarin.com/sociedad/furor-san-martin-sable-corvo-disparo-visitas-museo\\_0\\_H18LuVtvXe.html](https://www.clarin.com/sociedad/furor-san-martin-sable-corvo-disparo-visitas-museo_0_H18LuVtvXe.html) Consultado en octubre de 2020.

El Cohete a la Luna. (20 de agosto de 2019). Para restituir la Memoria. *El Cohete a la Luna*. En línea: <https://www.elcohetealaluna.com/para-restituir-la-memoria/> Consultado en octubre de 2020.

Escobar, T. (2010). Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas. En: Bovisio, M. A. y Penhos, M. (eds.), *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, pp. 17-31. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Foster, H. (2004). Este funeral es por el cadáver equivocado. En: *Diseño y delito*, pp. 123-143. Madrid: Akal.

Fundación Nicolás García Urriburu. (2019). *Cesión de piezas precolombinas*. En línea: <https://www.nicolasuriburu.com.ar/> Consultado en octubre de 2020.

Gigena, D. (9 de abril de 2019). El Museo Histórico Nacional incorpora más de mil piezas precolombinas de la colección de Nicolás García Urriburu. *Diario La Nación*. Buenos Aires. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-museo-historico-nacional-incorpora-mas-mil-nid2236368> Consultado en octubre de 2020.

Herreros, L. (15 de septiembre de 2019). Calfucurá: homenaje, historia y arte para reclamar sus restos. *Río Negro*. Grupo Editorial Río Negro. En línea: <https://www.rionegro.com.ar/calfucura-homenaje-historia-y-arte-para-reclamar-sus-restos-1109100/> Consultado en octubre de 2020.

Iturriza, R. (2006). *El 27 de febrero de 1989*. En línea: <http://27f.blogspot.com/> Consultado en octubre de 2020.

Museo Histórico Nacional. (2019). *Bienvenidos al Museo Histórico Nacional* (folleto). Buenos Aires: Museo Histórico Nacional.

Museo Histórico Nacional. (2020). *Los objetivos de la nueva gestión del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional. En línea: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/noticia/los-objetivos-de-la-nueva-gestion-del-museo-historico-nacional/> Consultado en octubre de 2020.

Penhos, M. (1996). Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en pinturas del Museo Histórico Nacional. *Estudios e Investigaciones*, núm. 6, pp. 43-51. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, UBA.

Rufer, M. (2010). La temporalidad como política: nación, formas del pasado y perspectivas poscoloniales. *Memoria y sociedad*, núm. 14 (28), pp. 11-31. Colombia. En línea: <http://www.scielo.org.co/pdf/meso/v14n28/v14n28a02>

## **Sobre la autora**

ANA SOL ALDERETE es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Licenciada en Grabado y Profesora de Artes Visuales por la misma institución. Es docente en el Área de Estudios Histórico Culturales en la Facultad de Artes de la UNC, y becaria posdoctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología en la misma unidad académica (2020-2021). Sus temas de investigación se centran en el estudio del arte moderno en Córdoba, con especial atención a la relación entre la historia de las formas y la actuación de agrupaciones de artistas e intelectuales. Además, contribuye con artículos y ensayos dedicados al arte contemporáneo en distintas publicaciones nacionales y extranjeras.