

Diseñar el cambio: Ensayar un nuevo guión para el Museo Histórico Nacional

Leone Sallusti Palma^(*) y M. Ignacia Parada Bórquez^(**)
Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

Resumen: Este artículo analiza la exhibición *Ensayo General. Nuevos relatos en el MHN* (2025) del Museo Histórico Nacional de Chile como un caso de experimentación museológica orientado a ensayar nuevas formas de narrar y exhibir el pasado nacional. En el contexto del proceso institucional de renovación del guion museológico del museo, la muestra fue concebida como un laboratorio expositivo donde poner a prueba un relato histórico más plural, así como estrategias de diseño capaces de materializarlo en el espacio. A partir de una reflexión situada que combina experiencia curatorial y análisis museológico, el artículo examina la interdependencia entre guion histórico, diseño expositivo y experiencia del visitante. Se exploran decisiones concretas de museografía –como la jerarquización de objetos, la organización del recorrido, el uso del color y la iluminación, y la incorporación de dispositivos interactivos– para mostrar cómo el diseño no opera únicamente como soporte del relato, sino como un agente activo en la construcción de sentido histórico.

El estudio evidencia además las tensiones que emergen entre las aspiraciones conceptuales del nuevo guion y las condiciones materiales del museo, incluyendo la arquitectura del edificio, las características de las colecciones y las demandas de accesibilidad. Se argumenta que el carácter experimental de la exposición permitió generar aprendizajes institucionales relevantes para la renovación del museo nacional, evidenciando que la transformación de las narrativas patrimoniales requiere procesos prolongados de ensayo, negociación interdisciplinaria y diálogo con los públicos.

Palabras clave: Museo Histórico Nacional - Museografía - Narrativa expositiva - Patrimonio cultural - Diseño expositivo - Museos históricos - Experimentación museológica

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 98-99]

^(*)^(**) Ver CVs. de Leone Sallusti Palma y M. Ignacia Parada Bórquez en página 99

Introducción

En las últimas décadas, los museos, y en especial los históricos, han sido crecientemente interpelados a revisar sus relatos, su disposición hacia los públicos y las formas en que producen y reproducen conocimientos sobre el pasado. Lejos de constituir espacios neutrales de preservación patrimonial, estas instituciones operan como dispositivos culturales que contribuyen activamente a la construcción de identidades, a la definición de memorias y a la configuración de imaginarios. Los museos no solo comunican historia: la organizan y jerarquizan, espacial y visualmente, volviéndola una experiencia pública (Müller & Maino, 2026; Bennett, 1995).

En este contexto, el Museo Histórico Nacional de Chile (MHN) enfrenta desde hace más de una década el desafío de transformar no solo sus narrativas, sino también la manera en que estas se materializan en el espacio expositivo. A la par de un relato histórico incompleto y excluyente, estructurado sobre relatos lineales, centralistas y heroicos, su museografía resulta rígida y poco accesible. Vitrinas estáticas y largas cédulas explicativas se suman a la ausencia de dispositivos interactivos, escasos recursos multisensoriales y una organización espacial que dificulta la reflexión crítica y el diálogo con públicos diversos. Gracias a ello se configuró una experiencia centrada en la contemplación de las piezas más que en la comprensión de los procesos históricos que éstas encarnan y de los que son parte. En definitiva, una museografía que refuerza el carácter autoritativo del discurso histórico, limitando las posibilidades de agencia interpretativa y dejando en segundo plano la diversidad de públicos y de modos de aproximación al patrimonio.

Todo ello, aunque fácilmente constatable al recorrer las salas del MHN, ha sido ampliamente diagnosticado y problematizado, no solo por autores externos, sino también en un largo proceso de reflexión institucional. Desde 2013, con la realización de las *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion* (Museo Histórico Nacional, 2013), el Histórico reconoció formalmente que su guion museológico –configurado en la década de 1990 y modificado parcialmente en los años siguientes –, ya no respondía ni a las preguntas historiográficas contemporáneas ni a las expectativas que nuestros y nuestras visitantes tenían sobre representación, inclusión y participación histórica¹.

Lejos de quedar en un diagnóstico declarativo, este proceso derivó en la elaboración de la fundamentación museológica y disciplinar para el cambio de guion, conocida como *El Museo Mestizo* (Andrade *et al.*, 2018)². Allí se identificaron exclusiones estructurales en la narrativa institucional, y se planteó la necesidad de ampliar y profundizar en el repertorio de sujetos históricos reconocidos por el museo nacional. Estas definiciones comenzaron a tomar forma operativa con el proyecto *Horizontes* (2019), que bajo la dirección de Macarena Ponce de León (2019-2024), propuso articular el relato en unidades temporales capaces de integrar múltiples voces y perspectivas, desplazando la linealidad tradicional hacia una estructura más polifónica (Correa & Ponce de León, 2020).

Desde entonces, y tras cinco años de trabajo, este proceso tuvo su primera materialización pública en 2025 con la inauguración de *Ensayo General. Nuevos relatos en el MHN*, una exhibición temporal concebida como laboratorio narrativo y museográfico. Más que una muestra cerrada, se planteó como un ensayo abierto para evaluar junto a nuestros visitantes la pertinencia, legibilidad y alcance del nuevo guion institucional. Su recorrido

completó el relato que el Museo narra sobre la historia de Chile, que desde 2019 y tras el cierre del primer piso, se encontraba inconcluso. En este espacio, se abarcó desde los primeros habitantes en su territorio hasta el fin del período colonial, proponiendo una relectura plural que desplazó el énfasis desde una historia lineal y centrada en grandes hitos y hombres patrios hacia una narrativa atenta a la diversidad de experiencias del pasado, y los intercambios y conflictos que esta supuso (Ver Figura 1).



Figura 1. Entrada a Ensayo General (Felipe Ugalde, 2025).

1. Ensayo General. Nuevos relatos en el MHN

Así, la exhibición se organizó en tres grandes ejes curatoriales, desplegados en cuatro salas que mantienen entre sí una continuidad tanto cronológica como temática, articulando distintas escalas de análisis. El primer núcleo, *Pueblos en movimiento (14.500 a.C.–1520 d.C.)*, aborda la historia de los primeros habitantes en el territorio actualmente denominado Chile desde una perspectiva crítica frente a los enfoques evolucionistas que dominaron la arqueología y la museología del siglo XX. El acento se coloca en las transformaciones y continuidades de estos modos de habitar el territorio, en su amplitud geográfica y en las múltiples experiencias de los pueblos y culturas que lo han ocupado a lo largo del tiempo, enfatizando su persistencia y relevancia en el presente.

El segundo núcleo, *El mundo es uno solo y diverso (1492-1598)*, se centra en los procesos de encuentro y conflicto entre pueblos originarios y conquistadores europeos durante el siglo

XVI. A partir de 1492, el relato examina el llamado “descubrimiento mutuo” y los profundos cambios culturales, políticos y simbólicos que acompañaron la expansión europea. La propuesta curatorial pone en diálogo las culturas preexistentes en América con la cultura europea que invade el territorio, destacando los contactos, tensiones y negociaciones que configuran un escenario de interconexión global, pero también de persistente diversidad y desencuentros (*Ver Figuras 2 y 3*).

Por último, las salas de *Tierra de Fronteras (1598–1808)* abordan el período colonial desde la perspectiva de los mecanismos de comunicación, negociación y confrontación que estructuraron la sociedad de la época. El núcleo se organiza en torno a los espacios liminales, lo que permite explorar tanto prácticas y objetos vinculados a la interacción social como los límites físicos y simbólicos del mundo colonial: el Bio-Bío como frontera territorial, los umbrales entre lo público y lo privado, la ciudad y el espacio fronterizo, la vida conventual o las redes postales. De este modo, el guion transita entre escalas globales y locales, privilegiando núcleos temáticos que complejizan la comprensión del período y superan una simple sucesión cronológica de acontecimientos (*Ver Figura 4 y 5*).

En términos museográficos, esta estructura narrativa se tradujo en un sistema expositivo que buscó equilibrar claridad del relato y experiencia espacial. Diseñado por el estudio chileno Segundo Nombre³, dirigido por la arquitecta Paulina Montero y la diseñadora María Adasme, el recorrido fue organizado a partir de un dispositivo relativamente simple pero eficaz: un perímetro de paneles modulares que alojaban vitrinas, textos e imágenes de gran formato, y un centro de sala ocupado por mesas de exhibición que permitían una relación más cercana con los objetos. Mientras los paneles perimetrales estructuraban el relato y guiaban la progresión temática del visitante, las mesas centrales funcionaban como puntos de detención y exploración, integrando piezas patrimoniales, documentos, reproducciones táctiles y recursos audiovisuales. De esta manera, el visitante no solo avanzaba siguiendo una narrativa histórica, sino que se movía entre distintos focos de atención que articulaban escalas diversas de observación (*Ver Figura 6*).

Este sistema permitió combinar distintas formas de aproximación a las colecciones del museo. En los muros, las vitrinas y paneles ordenaban los objetos dentro de una lectura relativamente continua del guion curatorial, mientras que en el centro de las salas las mesas introducían una dinámica más abierta, invitando a rodear los dispositivos y observar las piezas desde múltiples ángulos. La museografía buscó así generar una experiencia de recorrido que alternara momentos de lectura narrativa con instancias de observación directa, favoreciendo una relación más corporal y próxima con los objetos. En conjunto, esta disposición permitió integrar objetos de naturaleza muy diversa –desde materiales arqueológicos hasta objetos cotidianos, pinturas coloniales, documentos y mapas– dentro de un mismo sistema expositivo, manteniendo una coherencia visual a lo largo de las cuatro salas que componían la muestra.

Sin embargo, este proceso no se limitó a una reformulación discursiva del guion museológico, o al cambio del diseño museográfico, sino que ha implicado también repensar la relación entre narrativa patrimonial e histórica, espacio expositivo y experiencia del visitante. *Ensayo General* fue también para el MHN una oportunidad de poner a prueba nuevas formas de exhibir esta historia, de contarla a través de sus objetos y su museografía,

validada desde entonces a través de instancias de opinión, visitas mediadas y comentarios anónimos en un buzón.

La relación entre guion, diseño y experiencia emergió entonces como uno de los principales nudos del proceso de construcción de la muestra. Por una parte, el guion curatorial orientó y condicionó las decisiones espaciales y narrativas de la exposición; por otra, el diseño expositivo y la materialidad museográfica influyeron activamente en la manera en que los contenidos fueron percibidos, interpretados y resignificados por las y los visitantes. Una interdependencia entre los distintos aspectos que conforman el diseño y puesta en marcha de un proyecto de exhibición, que en pos de la construcción de un ambiente expositivo capaz de promover empatía histórica y reflexión crítica, exigió al Museo y a la empresa museográfica equilibrar -y de alguna manera, negociar- múltiples dimensiones: la jerarquía de los objetos, la organización del espacio, las condiciones de iluminación, el lenguaje textual, la agencia interpretativa de los públicos y su experiencia visitando el museo. A partir de este marco, el presente artículo propone analizar Ensayo General como un laboratorio museológico que permite observar las tensiones y aprendizajes derivados de la proyección de nuevas formas de exponer el patrimonio y la historia nacional. Más que ofrecer una descripción exhaustiva de la muestra, el texto se sitúa en una posición híbrida que combina reflexión teórica y experiencia práctica, abordando tres dimensiones principales: (1) la manera en que el nuevo guion curatorial condiciona y fuerza decisiones de diseño museográfico, obligando a repensar jerarquías de objetos, recorridos y formas de representación; (2) el papel del diseño expositivo como mediador activo del relato, capaz de fortalecer, tensionar o incluso reconfigurar las interpretaciones históricas propuestas por la curaduría; y (3) el carácter experimental de la exhibición como laboratorio institucional, donde la incorporación de nuevos dispositivos, recursos sensoriales y estrategias de mediación permitió ensayar, junto a los públicos, otras formas de relación entre objetos, narrativas y visitantes dentro del museo.

Así, las secciones siguientes exploran precisamente estas interdependencias, atendiendo a cómo la museografía de *Ensayo General* operó simultáneamente como soporte, mediación y campo de experimentación para el nuevo relato institucional.



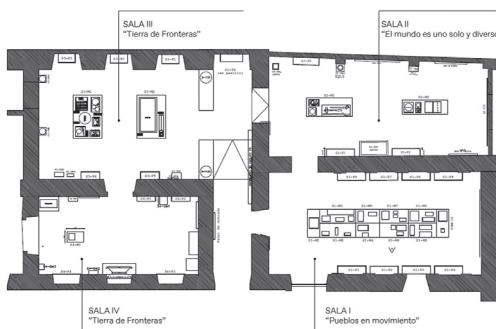
2



3



4



5



6

Figura 2: Sala Pueblos en movimiento (Museo Histórico Nacional, 2025). **Figura 3:** Sala El mundo es uno solo y diverso. (Felipe Ugalde, 2025). **Figura 4:** Sala Tierra de fronteras (Felipe Ugalde, 2025). **Figura 5:** Plano de la exhibición (Segundo Nombre, 2025). **Figura 6:** Sala Pueblos en movimiento (Felipe Ugalde, 2025).

2. Del guión al recorrido: cómo la narrativa curatorial modela el diseño expositivo

El guión curatorial representó el núcleo conceptual desde el cual se buscó redefinir el modo en que el Museo Histórico Nacional narra el pasado chileno. Lejos de reproducir una historia lineal centrada en grandes hitos políticos o figuras heroicas, la exposición propuso un relato polifónico que integró múltiples actores, temporalidades y escalas de

análisis. Este desplazamiento narrativo se inscribe en un contexto más amplio de revisión crítica del museo nacional tradicional, orientado a cuestionar las exclusiones históricas que han marcado tanto las colecciones como las formas de exhibición (Andrade *et al.*, 2018). Así, y al ser el guión museológico el insumo que guía y define la construcción de una muestra, uno de los principales desafíos fue traducir la intención polifónica del relato en una materialidad expositiva capaz de sostenerla. La incorporación de sujetos históricamente ausentes, como mujeres, infancias y pueblos originarios, implicó revisar no solo los textos curatoriales, sino también las jerarquías tradicionales de los objetos dentro del espacio expositivo. Algunos objetos tomaron una relevancia antes impensada, mientras otras piezas “emblemáticas” pasaron a tener un rol secundario en el relato, o incluso a desaparecer de este para dar paso a nuevas piezas, que fuesen impulsoras de experiencias sociales y reflexivas (Simon, 2010). A su vez, en otros casos, objetos que habían sido comúnmente interpretados desde una mirada centrada, por ejemplo, en relatos homogéneos o *adultocentristas*, fueron resignificados a partir de nuevas preguntas, en un ejercicio de relectura de las colecciones existentes que desplazó el foco a experiencias colectivas, cotidianas y marginales.

Estas decisiones curatoriales condicionaron de una u otra manera el diseño del espacio. Un retrato de Cristóbal Colón, por ejemplo, pintado por Alessandro Ciccarelli en 1849 (código SURDOC 3-219) y que siempre había tenido un puesto preponderante en el relato sobre la conquista americana propuesto por el Museo, contaba con el mismo lugar en la primera propuesta de diseño museográfico de las nuevas salas. Esta pintura, sin embargo, estaba en el guión íntimamente ligada a una pregunta/reflexión en torno al papel del navegante genovés en la historia de Chile *¿Cuánto influye en ella Colón, quien nunca supo de la existencia de estas tierras? ¿Cuánto protagonismo debe tener frente a otros personajes, como Hernando de Magallanes, capitán de la primera expedición en avistar tierras hoy chilenas?* La narrativa, entonces, obligó al diseño a buscar formas de reforzar estas interrogantes, quitando a su vez el papel principal que había tenido hasta entonces la pintura. Sin quitarla, y buscando probar este ejercicio con el público, la pintura fue ubicada sobre la entrada a la sala, fuera de la primera panorámica que las y los visitantes tienen de esta parte de la muestra. Al mismo tiempo, se puso en valor la figura de Hernando de Magallanes, cuyo retrato -más pequeño y menos notorio- miraba de frente y a los ojos a las y los espectadores (Ver Figura 7).

El gesto realizado con la figura de Colón, como es quizás evidente, ha levantado diversas reflexiones tal y como esperábamos. Más de uno ha buscado al navegante, pensando que lo habíamos dejado fuera de la narrativa. Otros, han felicitado el gesto de no darle el protagonismo que comúnmente tiene su figura en el relato nacional. Y todas estas opiniones y meditaciones, parte de este *ensayo*, han sido tomadas por el equipo del Museo para tomar decisiones una vez que el nuevo relato sea implementado de forma completa y definitiva. Ejercicios como el anterior, es importante aclarar, no siempre fueron posibles. Más allá del relato o del diseño, muchas veces son las piezas patrimoniales aquellas que tienen la última palabra. Ejemplo de ello es, entre otros, el protagonismo de algunas obras asociadas a los conquistadores o a la expansión colonial. Su gran tamaño llevó a que estos continuaran organizando partes del recorrido desde aquellas lógicas jerárquicas que buscábamos desarticular. A pesar, incluso, de que en los textos explicativos estas obras fueran cuestionadas

y se buscara la reflexión del visitante, desde el punto de vista museográfico, primaron por sobre muchas otras. A esto, como profundizaremos más adelante, tampoco ayudó la arquitectura del edificio, no concebido originalmente para ser un museo.

Aun considerando lo anterior, quizás la forma más profunda en que el relato condicionó al diseño fue a través de los mensajes centrales que se buscaba comunicar en cada sala. Aquellas ideas fuerza que, aunque expresadas en el papel, debían ser reforzadas por el espacio y su museografía. Ocurrió, por ejemplo, con el relato sobre los pueblos indígenas. Esta sala, la primera del recorrido, tenía como objetivo importante quebrar la concepción evolucionista que la Historia –así como el mismo MHN– había propuesto hasta entonces sobre las formas de habitar el territorio: en lugar de un relato desarrollista, el recorrido se organizó en torno a cuatro modos de vida –cazador-recolector, horticultor, agricultor e imperial (Tawantinsuyu)– entendidos en paralelo y atravesados por valores como la diversidad, la coexistencia humana, el movimiento y el contacto (Sallusti *et al.*, 2023).

Ello, debía ser representado por la museografía. No servía diseñar una sala que comenzara por los pueblos cazadores recolectores, y uno a uno, terminara en el imperio Inka. Se necesitaba mostrar al público, no solo desde el texto sino desde el recorrido mismo, que incluso tras la llegada de España hubo pueblos, al norte y al sur del territorio, que siguieron viviendo como lo hacían hasta entonces. El pueblo Selk'nam, por ejemplo, fue cazador, pescador y recolector hasta ya iniciado el siglo XX *¿por qué dejarlos, en un relato lineal y estático, al principio de la sala? ¿Por qué, si habían sido ellos, incluso, los primeros en ser avistados por Europa en territorio hoy chileno? (Ver Figura 8).*

Así, Segundo Nombre modificó su propuesta inicial según las pertinencias del guion y diseñó el recorrido como un semicírculo que comenzaba y terminaba con pueblos cazadores recolectores. Los objetos fueron divididos por zona geográfica, y se fueron ordenando en mesas y paneles según los temas o experiencias comunes que el guion buscaba resaltar. Ello, sin embargo, sin demarcar límites temáticos estrictos, precisamente para destacar la movilidad y el intercambio entre los pueblos.

De la misma manera, el formato expositivo reforzó además la idea del movimiento y contacto de los pueblos, al obligar al visitante a pasearse por la sala para poder entender el relato en su totalidad. Y a su vez, para que el público no perdiese la temporalidad de esta historia, una línea de tiempo coronó el fondo de la sala, cuyo diseño, semicircular, fue pensado como un guiño a la concepción cíclica del tiempo que tienen algunas comunidades indígenas.

Casos como estos son ejemplos de cómo la narrativa curatorial no solo orienta la selección de piezas o la redacción de los textos en una muestra, sino también su diseño. Obligan a repensar recorridos, jerarquías visuales, escalas y modos de interacción. Allí donde el guion propone simultaneidad, coexistencia y diversidad, el espacio debía evitar la linealidad; donde el relato busca descentralizar sujetos históricos, la museografía debe resistirse a reproducir centralidades heredadas. No siempre es posible, sin duda, pero es esa tensión la que revela precisamente un punto central: el diseño no es neutro ni autónomo, sino que se encuentra atravesado por las apuestas conceptuales del relato.

En el caso de *Ensayo General*, lo anterior es quizás aún más importante, pues cuando la narrativa institucional se transforma de manera profunda, el diseño expositivo no permanece intacto. El espacio debe aprender a narrar de otro modo, pues un tránsito como el

que propone la renovación del MHN, desde una historia decimonónica a una polifónica, no se juega solo en el texto, sino en la organización física del recorrido, en la distribución de los objetos y en la coreografía que las y los visitantes realizan al habitar la sala. Se juega, por ende, no solo en la teoría del guion, sino en cómo las y los visitantes lo experimentan.



7



8

Figura 7. Sala El mundo es uno solo y diverso (Felipe Ugalde, 2025). **Figura 8.** Sala Pueblos en movimiento (Felipe Ugalde, 2025).

3. Cuando el diseño condiciona el relato: límites y posibilidades de la museografía

Construir un entorno expositivo capaz de desplazar la relación tradicional entre el visitante, los objetos y el patrimonio es, quizás, uno de los rasgos más visibles de *Ensayo General*. Para ello, más que organizarse únicamente como una sucesión cronológica de contenidos, y como respuesta a diagnósticos previos sobre la rigidez museográfica del MHN, la muestra buscó configurar un ambiente que invitara a recorrer la historia desde la experiencia corporal y sensorial del espacio. Ello, en línea con nuevas formas de mediación museográfica y patrimonial, que facilitan la reflexión histórica no solo desde registros textuales, sino también perceptivos y emocionales (Smith, 2021).

Así, desde una perspectiva museológica contemporánea, la apuesta del MHN puede leerse como un desplazamiento desde la exposición entendida como dispositivo de transmisión, hacia una exposición concebida como uso (Smith, 2021). Diversos enfoques han subrayado que el diseño expositivo no es un mero soporte neutral del discurso curatorial, sino un elemento activo en la construcción de sentido (Müller & Maino, 2026). La ambientación, el uso del color, la disposición de vitrinas y la proximidad física con los objetos, entre varios otros elementos, contribuyen a producir en las y los visitantes determinadas condiciones de atención, afectividad y comprensión histórica.

En *Ensayo General*, estas decisiones se tradujeron en dos objetivos, unidos entre sí. En primer lugar, y al ser una exhibición que buscaba mostrar una nueva idea de MHN, el diseño expositivo debía diferenciarse de las salas permanentes que el Histórico aún tenía abiertas al público en su segundo piso. Salas blancas, muy iluminadas, con paredes atestadas de pinturas y cuyas vitrinas de madera con ribetes de oro hacen sentir a las y los visitantes que los objetos están lejos. En parte por lo mismo, es que además de la diferencia, se buscaba que la museografía ayudara al visitante a sentir que, entrando a las salas, se internaba en una experiencia; que en su visita, el público se sumergiera en el Museo, y se aproximase de cerca a una exhibición de la que -esperábamos- nadie saliera sin haber sido interpelado (Ver Figura 9).

Fue la empresa museográfica encargada de traducir ambos objetivos en una exhibición. Para ello, se discutieron múltiples propuestas, y se utilizaron distintos recursos, en una especie de prueba y error que terminaron por dar a *Ensayo General* esos nuevos aires que se buscaban como MHN. De ellos, quizás dos son los ejemplos más significativos.

Primero, la concepción de las vitrinas y la jerarquía espacial de los objetos. Más allá de la organización según criterios cronológicos o tipológicos que el guion museológico daba a las piezas, la empresa Segundo Nombre buscó acercar a las y los visitantes a los objetos construyendo, a través del diseño de la museografía y los soportes, distintas escalas de observación, y privilegiando recorridos que invitaran a aproximarse físicamente a ellos, evitando verlos como piezas lejanas.

Quienes visitaban la exhibición, tenían la posibilidad de acercarse a los distintos objetos; debían encogerse para alcanzar algunos, y mirar hacia arriba para poner atención a otros, en un ejercicio de proximidad visual y corporal que muchas veces favorece los procesos de identificación y reflexión histórica. Ello, entre otras cosas, llevó a las y los visitantes a encontrar detalles que antes no habían visto en los objetos, a idear sus propias ideas y teorías sobre preguntas del pasado, e incluso a formularse nuevos interrogantes. Todo esto, de una u otra manera –y lo confirmamos en diversas oportunidades de mediación y validación con nuestros públicos– hacía de la muestra una experiencia, al tiempo que permitía no pasar por alto ninguna pieza. Las y los visitantes podían fijarse en cada una, pudiendo todas hacerles sentido y destacando el carácter polisémico de los objetos patrimoniales (Desvallées & Mairesse, 2010) (Ver Figura 10).

En términos de diseño museográfico, esta intención se tradujo en un sistema de vitrinas integrado a los paneles perimetrales y a las mesas centrales de exhibición. Los nichos murales incorporaron cajas de distintas profundidades que protegían las piezas sin interrumpir su visibilidad, permitiendo además situarlas a diversas alturas respecto del cuerpo del visitante. En el centro de las salas, en tanto, las mesas modulares combinaron cubiertas de vidrio, cúpulas de distintos tamaños y esquinas transparentes que facilitaban observar los objetos desde múltiples ángulos. Este sistema de soportes permitió variar escalas, perspectivas y jerarquías de los objetos dentro del mismo recorrido, alternando entre piezas que exigían una observación cercana y otras que se imponían en el campo visual del visitante, reforzando así la relación física entre público, objeto y espacio expositivo (Ver Figura 11). Otro elemento fundamental para la experiencia de esta exhibición fue, sin duda, el color de las salas. Desde el Museo se buscó evitar el uso del blanco, pero no teníamos una alternativa en mente. Segundo Nombre tenía la misma idea, y llegó con algunos colores que

resultaban novedosos para el MHN –un museo que nunca, por ejemplo, había tenido salas moradas–, y otros que, como el color rojo colonial, parecieron muy evidentes. Nuevamente, fue una conversación: ambas partes buscaron nuevos referentes, y pronto nos dimos cuenta que en el espíritu de poner en valor las colecciones los colores de las salas no debían nacer de la narrativa teórica sino del diseño mismo; debía primar que fueran tonos que resaltaran los detalles de cada una de las piezas, y crearan ambientes expositivos.

Así, la paleta se compuso de azul, verde y morado, todos en tonos oscuros. El primero, por ejemplo, nos permitió resaltar, en la sala con mayores colecciones arqueológicas, el rojo de las cerámicas. El verde y el morado, a su vez, ayudaban a destacar los marcos de las decenas de pinturas que exhibieron las salas sobre los procesos de Conquista y Colonia, así como a destacar otros objetos, que, como mapas, monedas o platería mapuche, eran resaltados por dichos tonos. A estos tres se sumó, también, un gris oscuro para algunas gráficas, que funcionó como color neutro y unió las distintas salas para hacer de ellas una misma exhibición (*Ver Figura 12*).

La iluminación, de la misma manera, también fue pensada para construir un ambiente. De forma paralela a los tonos bajos de las salas, el uso de luces focalizadas buscó crear una atmósfera envolvente que reforzaba la intención de situar al visitante en un contexto histórico específico, alejándose de la aparente neutralidad visual propia de la museografía tradicional del Museo. Desde la brillante luz de día, y tras cruzar una cortina, las y los visitantes se adentraban en un viaje donde la oscuridad les envolvía, favoreciendo la concentración y reflexión en torno a la muestra.

A nivel técnico, esta atmósfera se construyó mediante focos dirigidos instalados en rieles superiores, que permitían ajustar con precisión el ángulo y la intensidad de la luz sobre vitrinas, paneles y mesas centrales. Este sistema de iluminación puntual evitó inundar homogéneamente las salas, privilegiando en cambio la creación de contrastes que destacaran las piezas patrimoniales y jerarquizaran la lectura visual del espacio. La iluminación dialogó además con la paleta cromática profunda de cada núcleo, pensada para aumentar el contraste con los materiales de la colección y potenciar su visibilidad bajo luz dirigida, contribuyendo así a ordenar la experiencia del visitante a lo largo del recorrido expositivo. Ello, sin embargo, no estuvo exento de problemas. El uso de luces dirigidas fue una novedad para el Museo, y mientras algunos visitantes felicitaron su uso, por su capacidad inmersiva o por el aporte que era para la experiencia museal de personas neurodivergentes, otros acusaron que la luz dificultaba la lectura autónoma de las cédulas y textos de sala (lo que, sin duda, también fue debido al tamaño de la tipografía de los textos), e incluso que algunas personas, como las y los adultos mayores, encontraban difícil desplazarse por la muestra. Juntos, Museo y museógrafas tuvieron el desafío de encontrar el equilibrio entre la experiencia patrimonial y la accesibilidad a la exhibición, en una tensión que pone de manifiesto cómo la museografía no solo ayuda al guion a ser narrado, sino que puede también condicionarlo, delimitando aquello que puede o no ser visto, leído o interpretado dentro del recorrido expositivo.

Esto mismo ocurre, también, con aspectos como la arquitectura del edificio. Y es que al diseñar una exhibición en un inmueble como el del MHN, que no fue pensado para ser museo, sino como palacio de la Real Audiencia colonial, el espacio muchas veces termina por condicionar ciertos aspectos de la museografía, e incluso del relato. Ello, pues de una u

otra forma, las decisiones espaciales, como la ubicación de piezas emblemáticas o la necesidad de responder a condiciones arquitectónicas preexistentes, condicionan la manera en que ciertas narrativas pueden o no desplegarse.

Caso emblemático de ello, al hablar de *Ensayo General*, fue la pintura *La captura de Caupolicán*, de Raymond Monvoisin (código SURDOC 3-32973). El monumental tamaño de esta obra, mide 2.97 metros de alto por 3.86 metros de ancho, se hace difícil moverla, y en un edificio colonial como el del MHN, también exhibirla. No se adapta a cualquier espacio. Por lo mismo, y aunque en un primer momento la cronología del relato la ubicaba en la segunda sala, las características del edificio, así como el diseño, nos llevaron a ubicarla en el pasillo que articula e los relatos de la conquista y la colonia americana (*Ver Figura 13*). Ello, por supuesto y como ocurrió también con otras piezas, que desafiaron a repensar la lectura que se había hecho sobre esta obra, y el mensaje que se quería transmitir. Si en un principio era la resistencia indígena, el papel de Caupolicán en ella y el rol de la mujer mapuche en las batallas contra España, con este cambio la pregunta cambió desde la historia de lo retratado a la historia del retrato ¿Quién había pintado esta pieza? ¿Cuándo? ¿Cuáles habían sido sus fuentes, sus inspiraciones, sus motivos y objetivos? ¿Por qué no es una pintura lo mismo que una fotografía? ¿Qué cuidados hay que tener al interpretar una pintura de este tipo?

Así, la reflexión buscó producir con esta pieza y el público cambió radicalmente. Se convirtió, debido al espacio y las propuestas del diseño, en un momento único, distinto del resto, donde si bien la pintura estaba ligada al relato museográfico de la Conquista (por eso su fondo es verde, como el de esta sala), su ubicación permitió levantar otro tipo de preguntas en torno a ella. El departamento educativo, por ejemplo, pudo hablar sobre el pensamiento crítico que necesita la investigación histórica. Y eso, solo enriqueció la muestra.

Todas estas decisiones deben entenderse, por lo mismo, en el marco de un proyecto concebido explícitamente como un ensayo. Una exhibición que buscaba probar nuevas formas de relación entre objetos, públicos y narrativas, aceptando la posibilidad de error como parte del proceso de aprendizaje institucional. Así, la construcción de ambientes y experiencias expositivas, pensados siempre con el objetivo final de ayudar a desarrollar la empatía histórica, no se planteó jamás como una solución definitiva, sino como un experimento que permitió identificar tanto aciertos como límites; queríamos probar con nuestros públicos. Por lo mismo, y si bien el diseño y la museografía contribuyeron a generar curiosidad, sorpresa y emocionalidad en parte importante de los y las visitantes, esta también evidenció la necesidad de seguir probando y ajustando variables como la legibilidad de los textos, la iluminación del recorrido y la articulación entre sensación, comprensión y acceso.

Sin embargo, y siendo aún temprano para sacar conclusiones definitivas, si podemos anticipar que, al privilegiar jerarquías espaciales flexibles y una experiencia de recorrido que exige movimiento y exploración activa, la muestra logró, en la mayoría de los casos, desplazar el rol del visitante de una posición contemplativa hacia una participación más activa e interpretativa del relato y sus objetos, así como de la experiencia museal. Y en ello, por supuesto, el lenguaje visual entregado por el diseño, así como la articulación que este permite entre narrativas, emociones y experiencias dentro del espacio museal, fue un elemento clave.



9



10



11



12



13

Figura 9. La sala El orden Liberal, es un buen ejemplo de la museografía que aún se mantiene en el segundo piso del MHN (Museo Histórico Nacional, 2019). **Figura 10.** Sala Pueblos en movimiento (Museo Histórico Nacional, 2025). **Figura 11.** Proceso de montaje Ensayo General (Museo Histórico Nacional, 2024). **Figura 12.** Sala Tierra de fronteras (Felipe Ugalde, 2025). **Figura 13.** Sala Tierra de Fronteras. En ella, se puede observar La Captura de Caupolicán en exhibición (Felipe Ugalde, 2025).

4. Museografía en ensayo: dispositivos, públicos y nuevas formas de mediación

Ensayo General fue concebida desde su origen como un espacio de experimentación institucional orientado a ensayar nuevas formas de narrar, diseñar y mediar la historia nacional. Tanto el equipo del Museo, como también la empresa museográfica, estuvieron muy dispuestos a la incertidumbre de innovar, al trabajo interdisciplinario y la experimentación como parte constitutiva del proceso museográfico.

A través de esta actitud el equipo pudo utilizar nuevos dispositivos sensoriales y didácticos como recursos audiovisuales, reproducciones táctiles y manipulables, entre varios otros, buscaron ampliar las formas de aproximación al relato histórico, permitiendo que distintos públicos encontraran modos propios de relacionarse con la exhibición. Estos no pretendían sustituir al objeto original ni al texto académico, sino abrir nuevas capas de lectura múltiples que favorecieran experiencias más accesibles y diversas, generando espacios de construcción de conocimiento propio (Andrade *et al.*, 2018).

Curadores y diseñadores de la muestra tuvieron que pensar, juntos, distintos recursos, como respuesta a la necesidad de traducir un guión polifónico en experiencias materiales concretas. Se buscó diversificar los registros de aproximación al pasado, evitando que la comprensión dependiera exclusivamente de textos extensos o de la contemplación distante de vitrinas, al tiempo que aportaban nuevos puntos de vista entre las y los visitantes. Estaciones audiovisuales, por ejemplo, en las que se reproducía el presente de diversas prácticas y técnicas indígenas, funcionaron como contrapuntos narrativos que complejizaban el relato principal (Ver Figura 14).



Figura 14.
Archivos históricos
manipulables (Museo
Histórico Nacional,
2025).

Reproducciones táctiles permitieron al público acercarse a distintas piezas cuyo acceso físico estaba necesariamente restringido. En la misma línea, la presencia de archivos históricos manipulables y transcritos, como documentos de los siglos XVI y XVII, habilitaron una relación más directa con la dimensión documental de la historia; podían ser explorados libremente, invitando a una lectura activa y proponiendo a las y los visitantes adoptar temporalmente el lugar del investigador, enfrentándose a fragmentos, huellas y voces del pasado que exigían interpretación.

Así, estos dispositivos permitieron introducir otras voces, escalas y ritmos dentro al recorrido, ampliando las posibilidades de interacción sin desplazar ni descontextualizar el objeto patrimonial. Sin embargo, la implementación de algunos de ellos evidenció también las dificultades de traducir principios museológicos inclusivos en decisiones concretas de diseño. La ambigüedad respecto al público objetivo, especialmente en relación con las infancias, produjo recursos pensados para un “todo público” difuso que, en la práctica, tendió a invisibilizar diferencias etarias y formas específicas de aprendizaje. Los recursos podían ser ocupados por todos, pero no apelaban a ningún grupo específico.

Esta tensión revela que la agencia de las y los visitantes no se garantiza únicamente a través de la apertura narrativa o la ampliación de sujetos representados. Depende, sobre todo, de la coherencia entre lenguaje, espacialidad, mediación y diseño. Cuando estos niveles no dialogan de manera consistente, la inclusión de recursos nuevos corre el riesgo de quedarse en el plano declarativo, o caer en cierta trivialización, donde lo interactivo se entiende como superficial, como un juego, y no como un espacio de reflexión interactiva (Prats, 2005). En cambio, cuando el diseño asume de forma específica las características y necesidades de quienes recorren la muestra, la experiencia expositiva puede efectivamente transformarse en un espacio de interpretación activa y situada.

De la misma forma, y en línea con el objetivo de la exhibición de incentivar la reflexión histórica del visitante a través de la muestra, *Ensayo General* releva que para pensar la museografía contemporánea: la agencia interpretativa no se produce únicamente a través de dispositivos explícitamente educativos, sino también mediante la organización del espacio. Las preguntas e ideas que se buscan comunicar muchas veces no emergen solo de recursos específicos ni de los textos curatoriales, sino del diseño, sus necesidades y propuestas, lo que –creemos– fortalece la idea de que la museografía puede funcionar como una forma de argumentación histórica en sí misma. Ello, a su vez, confirma una vez que el diseño, más que ser un soporte y un comunicador de las ideas curatoriales, es un elemento que construye conocimiento (Moser, 2010; Serrell, 2006). Quizás el mejor ejemplo en este caso sea la ubicación final de la pintura *Descubrimiento del estrecho de Magallanes* (código SUR-DOC 3-144). Pintada por Álvaro Casanova en 1925, esta obra, que representa las naves de la expedición magallánica cruzando el estrecho del sur austral chileno, lleva en el MHN desde 1938, y ha sido exhibida, por casi todo este tiempo, de forma parecida: relacionada a la conquista española de América (hasta 2019 estuvo en expuesta de forma permanente en la sala que narraba dicho tema) y al cómo Magallanes había navegado las gélidas aguas del estrecho que hoy lleva su nombre.

Desde el proceso curatorial se quiso hacer una relectura de la pintura, de todos modos la habíamos ubicado bajo el mismo tema y en la misma sala. A fin de cuentas, era la representación de un viaje exploratorio, de conquista, y por lo tanto nos ayudaba a contar dicha

historia. Sin embargo, al poco andar en el diseño de la exhibición, se presentó un desafío la obra, de 193.3 cm de alto por 295.5 cm de largo, no entraba en la sala presupuestada. Había muchas pinturas de gran tamaño, ninguna era movable o eliminable, y por lo tanto, hubo que cambiar la pintura de lugar, y con ello, a buscar una nueva forma de aproximarse para que hiciera sentido con el relato (Ver Figura 15).



Figura 15. Sala Tierra de Fronteras. En ella, se puede observar La Captura de Caupolicán en exhibición. Felipe Ugalde, 2025

Este proceso supeditado por el tamaño de las salas, llevó a leer y releer una pintura que, por años, había sido vista de formas similares. La respuesta vino de la mano del diseño: situarla sobre el marco de la puerta de salida de la primera sala, y justo frente a objetos de los pueblos del sur austral. Y es que, si los europeos habían mirado de los barcos a la tierra *¿no podía pensarse la pintura como una panorámica similar a la que los indígenas habían tenido de aquellas naves?*

Este interrogante hizo sentido inmediato a todo el equipo, y abrió nuevas reflexiones que solo fortalecieron la muestra y sus mensajes. La obra, ahora en su nueva ubicación, permitía reflexionar en torno a la empatía histórica, y levantar discusiones en torno al cómo habrán pensado o qué habrían sentido los indígenas ante el posible avistamiento de esos barcos. A su vez, la sola presencia de una pintura en medio de una sala repleta de piezas arqueológicas (coronadas por una réplica de fémur de gonfoterio americano) generaba en el público una pregunta *¿qué hacían dos objetos tan distintos, juntos?* Desde esa reflexión, muchas veces inconsciente, nadie salía de la exhibición sin haber sido interpelado; sin haber empatizado con un hecho pasado, muchas veces visto hasta entonces como ajeno. De esta manera, *Ensayo General* demuestra cómo, en el proceso de apertura interpretativa de los MHN, el diseño expositivo se convierte en un espacio de negociación permanente entre intención curatorial y experiencia real del visitante, donde el aprendizaje institucio-

nal emerge tanto de los aciertos como de las faltas detectadas durante el ensayo museográfico. Es allí, en la disposición de los objetos, en la construcción del recorrido y en la definición de las mediaciones, donde se generan las condiciones que orientan la interpretación, incluso cuando el museo busca ceder parte de su autoridad narrativa al visitante, y se juega la coherencia entre lo que el museo quiere decir y lo que efectivamente logra hacer experimentar.

5. Hacia un nuevo MHN: aprendizajes de *Ensayo General*

Uno de los desplazamientos más significativos que propone *Ensayo General* se vincula con la manera en que la exposición concibe al visitante. Lejos de situarlo como un receptor pasivo de contenidos históricos, la muestra ensaya una relación más abierta y activa, en la que el recorrido exige movimiento físico, toma de decisiones y posicionamiento interpretativo frente a los objetos patrimoniales. Esta transformación no responde únicamente a una estrategia pedagógica, sino a una comprensión del museo como espacio donde el significado patrimonial se construye en la interacción entre institución, materialidad y públicos.

Desde esta perspectiva, el diseño expositivo opera como un dispositivo de mediación que organiza no solo lo que se ve, sino también cómo se experimenta la historia. En lugar de estructurar el recorrido como una secuencia cerrada de información, la exposición incorpora preguntas abiertas, jerarquías espaciales flexibles y zonas de transición que invitan a detenerse, comparar y reflexionar. Este énfasis en la experiencia corporal y emocional del visitante dialoga con enfoques recientes que han subrayado la importancia del llamado “giro afectivo” en los museos, donde las emociones y la empatía histórica se entienden como componentes legítimos del aprendizaje cultural (de la Jara Morales & Contreras Carvajal, 2024: 43; Smith, 2021).

En este contexto, el concepto de patrimonio relacional adquiere especial relevancia. Al proponer un acercamiento no contemplativo a la exposición –uno que exige movimiento, interpretación y posicionamiento del visitante frente a los objetos– la muestra busca desplazar la autoridad narrativa desde el museo hacia una construcción compartida del sentido histórico. El objeto patrimonial hace de espejo, y refleja problemas humanos complejos que interpelan a las y los visitantes (Pearce, 1994). La intención de confiar en la agencia interpretativa del público se manifiesta tanto en la formulación de preguntas abiertas como en la organización del recorrido, que invita a establecer conexiones entre distintos núcleos temáticos sin imponer una lectura única.

No obstante, esta apertura interpretativa también revela tensiones no resueltas. La transición hacia una narrativa plenamente participativa es un proceso gradual y contradictorio. En este sentido, *Ensayo General* evidencia que la construcción de nuevas narrativas no depende únicamente del cambio discursivo, sino de la capacidad de articular coherentemente guion, diseño y experiencia visitante. Más que ofrecer una solución definitiva, la exposición se presenta como un ensayo que permite observar cómo las narrativas críticas se negocian y transforman al entrar en contacto con las condiciones materiales y prácticas del Museo.

Fue justamente este carácter experimental de la muestra lo que permitió tensionar hábitos institucionales profundamente arraigados, especialmente en la relación entre curaduría histórica, diseño museográfico y la experiencia de nuestros visitantes en el MHN –y por qué no– con el patrimonio.

De igual manera, este ejercicio permitió identificar con claridad cómo variables como el tiempo de desarrollo, la coordinación interdisciplinaria o la presión por cumplir plazos influyen directamente en la calidad y coherencia de los dispositivos museográficos, dando cuenta también de las tensiones que surgen al construir una exhibición. Este reconocimiento del ensayo como parte del proceso se alinea con enfoques contemporáneos que entienden el museo como una institución en constante transformación, capaz de aprender de sus propias prácticas y de incorporar la crítica como motor de cambio.

En este escenario, *Ensayo General* confirma que la museografía contemporánea se mueve en un terreno necesariamente inestable, donde las aspiraciones de apertura narrativa conviven con limitaciones materiales, institucionales y disciplinarias. La exposición no resuelve de manera definitiva estas tensiones, pero las hace visibles y las transforma en parte de su propia propuesta crítica. Más que ofrecer un modelo acabado de renovación museográfica, el proyecto muestra que la transformación del museo nacional requiere procesos prolongados de experimentación, negociación y aprendizaje colectivo.

De estos últimos, quizás entre los principales aprendizajes que esta experiencia deja al Museo Histórico Nacional se encuentran, precisamente, la necesidad de comprender que el relato histórico que un museo propone nunca es único ni definitivo. Abrir la narrativa no significa sustituir una versión por otra, sino asumir que el pasado puede ser contado desde múltiples perspectivas y que un museo público debe ser capaz de alojar esa pluralidad. En ese sentido, uno de los desafíos centrales de las exhibiciones futuras será construir relatos donde distintos públicos puedan reconocerse, al menos parcialmente, en las historias que se narran. Los museos son dispositivos poderosos de producción de identidad y aprendizaje colectivo y, por lo mismo, también deben ser transparentes respecto de sus propios procesos: cómo se forman las colecciones, cómo se construyen los relatos y cómo se toman las decisiones curatoriales.

Asumir esa apertura implica, finalmente, una responsabilidad: la de producir conocimiento histórico riguroso, pero también habilitar espacios donde la ciudadanía pueda interpretar, cuestionar y ejercer agencia sobre su propia historia. Con este *Ensayo General*, el MHN buscó acercarse a este objetivo; pero el trabajo recién comienza. En adelante, el desafío será consolidar estos aprendizajes en la muestra principal del Museo, profundizando el diálogo entre investigación histórica, diseño museográfico y participación ciudadana, de modo que el Histórico continúe siendo no solo un lugar donde se conserva el pasado, sino también un espacio donde la sociedad pueda pensarlo críticamente y hacerlo propio.

Notas

1. Junto a este documento, y bajo la dirección de Diego Matte (2011-2015), el MHN desarrolló una serie de instancias participativas y de reflexión disciplinar, entre las que se cuentan los *Encuentros con representantes de la comunidad* (2013) y las *Jornadas con expertos* (2014), cuyas actas también fueron publicadas. A estas iniciativas se sumaron el *Coloquio Internacional Musealidades Mestizas* (2015) y las *Visitas de trabajo de historiadores(as): objeto y discurso. Reflexiones en torno a patrimonio e historia* (2015), realizadas durante la subrogancia en la dirección de Isabel Alvarado (2015-2016), consolidando un proceso de discusión amplio y sostenido en torno a la renovación del museo y de sus relatos.
2. Este trabajo está fundamentado en el *Levantamiento y análisis de datos cuantitativos y cualitativos a nivel nacional* (2017), el *Estudio de Audiencias* (2018) y la *Matriz de componentes conceptuales para el nuevo guion museológico MHN* (2018), todas actividades realizadas bajo la dirección de Pablo Andrade (2016-2018).
3. www.segundonombre.com

Referencias bibliográficas

- Andrade, P., Mellado, L., Rueda, H., & Villar, G. (2018). *Fundamentación museológica y disciplinar para el cambio de guion. El Museo Mestizo*. Museo Histórico Nacional.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum. History, theory, politics*. Routledge.
- Correa, M., & Ponce de León, M. (2020). Un lugar para el pasado en el presente. En *El mundo es uno solo y diverso*. Museo Histórico Nacional.
- de la Jara Morales, I., & Contreras Carvajal, F. (2024). Los museos también pueden ser afectivos. *Revista Museos*, 43, 10-13.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2010). *Conceptos Claves de Museología ICOM*. Armand Colin.
- Moser, S. (2010). The devil is in the detail. Museum displays and the creation of knowledge. *Museum Anthropology*, 33(1), 22-32.
- Müller, A., & Maino, J. (2026). Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido. En *Tierra de fronteras* (pp. 13-28). Museo Histórico Nacional.
- Museo Histórico Nacional. (2013). *Reflexión y diálogo para un nuevo guion*. Museo Histórico Nacional.
- Pearce, S. (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, (21), 17-35.
- Sallusti, L., Cornejo, L., & Kalazich, F. (2023). Construir territorios, forjar identidades. En *Pueblos en movimiento* (pp. 23-47). Museo Histórico Nacional.
- Serrell, B. (2006). *Judging exhibitions. A framework for assessing excellence*. Routledge.
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.
- Smith, L. (2021). *Emotional Heritage. Visitor engagement at museums and heritage sites*. Routledge.

Abstract: This article analyzes the exhibition *Ensayo General. Nuevos relatos en el MHN* (2025) at the National History Museum of Chile as a case of museological experimentation aimed at rehearsing new ways of narrating and displaying the national past. Within the context of the museum's institutional process of renewing its museological script, the exhibition was conceived as an expository laboratory in which to test a more plural historical narrative, as well as design strategies capable of materializing it in space. Drawing on a situated reflection that combines curatorial experience and museological analysis, the article examines the interdependence between historical script, expository design, and visitor experience. Specific museographic decisions are explored—such as the hierarchization of objects, the organization of the visitor's path, the use of color and lighting, and the incorporation of interactive devices—to show how design does not operate solely as a support for the narrative, but as an active agent in the construction of historical meaning. The study also brings to light the tensions that emerge between the conceptual aspirations of the new script and the museum's material conditions, including the building's architecture, the characteristics of the collections, and accessibility demands. It is argued that the experimental nature of the exhibition made it possible to generate relevant institutional learnings for the renewal of the national museum, demonstrating that the transformation of heritage narratives requires extended processes of rehearsal, interdisciplinary negotiation, and dialogue with audiences.

Keywords: National History Museum - Museography - Expository narrative - Cultural heritage - Exhibition design - History museums - Museological experimentation

Resumo: Este artigo analisa a exposição *Ensayo General. Nuevos relatos en el MHN* (2025), do Museu Histórico Nacional do Chile, como um caso de experimentação museológica orientado a ensaiar novas formas de narrar e expor o passado nacional. No contexto do processo institucional de renovação do roteiro museológico do museu, a mostra foi concebida como um laboratório expositivo no qual se buscou testar uma narrativa histórica mais plural, bem como estratégias de design capazes de materializá-la no espaço. A partir de uma reflexão situada que combina experiência curatorial e análise museológica, o artigo examina a interdependência entre roteiro histórico, design expositivo e experiência do visitante. São exploradas decisões concretas de museografia—como a hierarquização dos objetos, a organização do percurso, o uso da cor e da iluminação, e a incorporação de dispositivos interativos—para demonstrar como o design não opera unicamente como suporte da narrativa, mas como um agente ativo na construção do sentido histórico. O estudo evidencia, além disso, as tensões que emergem entre as aspirações conceituais do novo roteiro e as condições materiais do museu, incluindo a arquitetura do edifício, as características das coleções e as demandas de acessibilidade. Argumenta-se que o caráter experimental da exposição permitiu gerar aprendizagens institucionais relevantes para a renovação do museu nacional, evidenciando que a transformação das narrativas patrimoniais requer processos prolongados de ensaio, negociação interdisciplinar e diálogo com os públicos.

Palavras-chave: Museu Histórico Nacional - Museografia - Narrativa expositiva - Patrimônio cultural - Design expositivo - Museus históricos - Experimentação museológica

^(*) **Leone Sallusti Palma** es Magister en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde 2021 es investigador de contenidos del Museo Histórico Nacional de Chile, donde ha sido curador de diversas exhibiciones temporales, como “Carta Magna. Chile se escribe a sí mismo” (2021) y “50 años después. Golpe en la memoria” (2023), y lidera el proceso de renovación del guion permanente del Museo. Además, ha participado de distintos procesos curatoriales fuera del MHN, asesorando proyectos museales e investigando las formas en que los museos pueden comunicar el pasado.

^(**) **María Ignacia Parada Bórquez** es Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 2023 y 2025 trabajó como investigadora de contenidos en el Museo Histórico Nacional de Chile participando en la curaduría de exposiciones como “50 años después. Golpe en la memoria” y “La fiebre del deporte. Santiago 2023”. Además, ha apoyado la investigación para la renovación museológica del MHN. Hoy se encuentra realizando un magíster de Estudios Avanzados en Antropología Social y Cultural en la Universidad Complutense de Madrid.