



PITZER COLLEGE

Materializando el golpe:

Vestigios vibrantes del golpe militar en Chile y los límites de la representación

Diego Paolo Borgsdorf Fuenzalida

Pitzer College

Proyecto de graduación presentado a la Facultad de Español de Pitzer College para optar al grado
de Licenciado en Español

Claremont, California, EE. UU.

Abril de 2024

© 2024

Profesora Guía

Juanita Aristizábal

Abstract: La etnografía del museo ha analizado los discursos presentes en la curaduría museográfica, entendiendo el museo como productor del “orden” foucaultiano por su creación de taxonomías y exhibiciones. Estos análisis visibilizan discursos latentes, frecuentemente cargados de problemáticas sociales. Sin embargo, lo que ocurre en el museo no sólo es la narrativización creada por curadores. La agencialidad del objeto — enfoque de la emergente teorización conocida como nuevo materialismo — se encuentra poco representada dentro de la etnografía museográfica. El siguiente estudio es una llamada a pensar y teorizar con objetos en el museo. En particular, se piensa con la colección de vestigios del golpe de estado del gobierno de Salvador Allende (1973) en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile. Dentro de la corriente teórica de la etnografía museográfica, el museo memorial ha sido estudiado como una entidad casi-hegemónica por sus vínculos con el proyecto disputado de reconstrucción posdictatorial a través de sus narrativas curatoriales. Los vestigios del golpe — materiales que estuvieron presentes en el golpe de estado — y todos los sentimientos que ofrecen, nos recuerdan que esta no es la historia completa de lo que sucede en el museo. Este estudio describe vestigios que sí son narrativados, pero que también resisten y expanden las narrativas curatoriales a través de sus materialidades y lo que indexan por fuera del lenguaje. Esto abre posibilidades analíticas y momentos de encuentro aún no etnografizados. En este ensayo, se presenta un estandarte presidencial que puede ser un símbolo de la institucionalidad, pero que también puede ser un “sobreviviente” que indexa la violencia política. Se aprende de un clavo puerta que indexa lo quebrante y por ende excede la didactización, haciendo posible una curaduría afectiva. Una estrella del Partido Comunista indexa las formas numerosas de la militancia izquierdista y las fuerzas sociales que resistieron la dictadura. Estas teorizaciones

enriquecen con sus texturas la historia del golpe militar en Chile, más allá de las narrativas hegemónicas de la reconstrucción postdictatorial.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera reconocer y agradecer la ayuda de toda mi familia. Como hijo de la migración chilena de 1973, hago esta investigación sabiendo la importancia del *poder investigar*. Agradezco a mis padres y mis abuelos por su apoyo y ayuda constante. Además, este proyecto de investigación nace a partir de varias actividades de investigación que realice durante una estadía en Chile en 2022. Por su apoyo durante aquel tiempo, también quisiera agradecer a mi familia extendida en Viña del Mar — Silvana, María, Hernán, Jaime, Sandra, Marco, y familia. Si no fuera por su ayuda constante mientras estuve investigando, no sería posible la siguiente tesis. Gracias por siempre compartir conmigo, ustedes fueron los mejores profesores que no esperé.

También quisiera reconocer el trabajo de mi red académica; profesoras y profesores que he tenido el privilegio de conocer. Muchísimas gracias a la profesora guía de este proyecto, Dra. Juanita Aristizábal, por la oportunidad de siempre experimentar, conceptualizar, traducir, y empezar de nuevo. Además, quiero reconocer a la Dra. Ángela Castillo Ardila, la profesora guía del proyecto correspondiente en inglés, *Affective Infrastructure and the Chilean Memorial Museum*. El privilegio de trabajar con estas profesoras me ha marcado permanentemente, con ustedes no solamente aprendí a hacer etnografía, sino mucho más. Por su apoyo adicional en mi desarrollo profesional y académico, agradezco a: Profesor Pablo García Núñez (PUCV), Dr. Scott Elder, Juan Silverio (LACE), Ann Roos (Appomattox Court House National Historical Park), Dr. Gabriela Morales (Scripps College), y Dr. Michelle Berenfeld (Pitzer College).

Adicionalmente, una parte de esta tesis trata del arte contemporáneo chileno y algunas colaboraciones y conversaciones materiales que emergen en este ámbito. Por la oportunidad de colaborar e investigar su trabajo, les agradezco mucho a Luis Montes Rojas y Julie Pichavant.

Como investigador y ciudadano me invierto en sus propuestas artísticas y ha sido un honor participar en su difusión.

Finalmente, quisiera agradecer al equipo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos por las mil oportunidades que me han brindado para investigar la materialidad de la dictadura cívico-militar. Empezando durante mi pasantía en Colecciones en el año 2022 hasta ahora como participante en el Concurso de Tesis, me considero tan afortunado que he podido acercarme al trabajo tan impactante del Museo. En particular, se agradece a Verónica Sánchez por su apoyo y por siempre estar dispuesta durante esta investigación. Ha sido un honor poder realizar esta investigación.

TABLA DE CONTENIDOS

I.	Introducción	6
II.	Teorizar el objeto: Marcos históricos y teóricos de la materialidad.....	14
III.	Teorizar el afecto: Texturizando el objeto.....	20
IV.	El objeto y la representación museográfica.....	23
V.	Pensando con los objetos del MMDDHH.....	25
VI.	La colección de vestigios.....	32
VII.	Vestigio 1: Estandarte Presidencial.....	34
VIII.	Vestigio 2: Clavo Puerta.....	42
IX.	Vestigio 3: Estrella Partidaria.....	47
X.	Conclusión.....	53
XI.	Referencias.....	64

Introducción.

En agosto de 2022, como pasante de Colecciones e Investigaciones en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, tuve la oportunidad de trabajar con la colección de arpilleras en preparación para la exhibición *Democracia en el País y en la Casa* y otras exhibiciones itinerantes. No era la primera vez que yo preparaba los materiales de una exhibición. Antes de llegar al Museo, había tenido la oportunidad de trabajar como técnico museográfico en Appomattox Court House National Historical Park, donde terminó la guerra civil norteamericana. Mi trabajo era una mezcla del montaje para estas exhibiciones y también la catalogación de archivos históricos de la Casa de Chile en México, una organización política y cultural para la comunidad de exiliados en México. Como chileno-estadounidense y descendiente de migrantes que dejaron el país en 1973, conseguir un trabajo en el Museo fue una oportunidad para fomentar mi experiencia técnica en un contexto con mucha importancia personal. En ese sentido, trabajar con los famosos textiles fue un privilegio, y una experiencia crucial en mi propia trayectoria académica, artística, y personal. Pero el trabajo en sí no era particularmente glamoroso: fui responsable de enmarcar las arpilleras y de empacarlas. Se puede decir que este trabajo técnico en total fue un *trabajo de memoria*.



Figura 1. Colaborando con la arpillera *Conjunto Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (CL MMDH 00000824-000001-000001).

Las arpilleras son trabajos textiles creados por mujeres durante la dictadura como forma de denuncia social y como práctica terapéutica en el marco de violencia política. Muchas arpilleras salieron de Chile, y se fueron exhibidas en distintos países. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cuenta con 487 arpilleras, hechas por artistas de talleres de varios

organismos de derechos humanos. El primer paso para empacarlas era tomar las medidas y cortar el cartón. El cartón no era infinito, así que este paso se tenía que hacer con mucho cuidado. Luego, se tenía que pegar la parte trasera de la arpillera al cartón usando un alfiler de costura. Ahora estaba lista para enmarcarla. En el depósito del Museo, buscaba un marco apropiado para la arpillera, y al encontrarlo, limpiaba el vidrio con una servilleta mojada con alcohol isopropílico. Después de limpiarlo, tenía que esperar para que se secara. Si estuviera mojada, habría manchado la arpillera. Cuando ya se sentía seca y limpia, ponía el cartón con la arpillera y cerraba el marco. La arpillera enmarcada ya se podía pasar a la sala de exhibición para el montaje, o se podía empacar para salir del Museo.

La arpillera se conoce mundialmente por ser una denuncia fibrosa de la violencia política de la dictadura cívico-militar, fabricada por mujeres. En términos más simples y más materiales, es una serie de piezas de tela, tejidas juntas. Una encima de la otra. En este sentido, para utilizar el vocabulario antropológico sobre la materialidad, la arpillera es un ensamblaje (*assemblage*). En el depósito del Museo, mi trabajo era añadir otras capas al ensamblaje; capas de cartón, de vidrio, de metal.

Aunque mi trabajo era empacar y enmarcar las arpilleras, tuve que reconocer que no podía garantizar el montaje o el envío correcto de estos ensamblajes. Al contrario — mi trabajo fue negociar y colaborar con la materia. Las fibras de la servilleta que usaba tenían que absorber suficiente alcohol para poder limpiar el marco. Los alfileres tenían que perforar el cartón profundamente para fijar la arpillera. Las partículas del cartón tenían que ser distribuidas para que los alfileres pudieran perforar. Pasaron tantas veces en que alguno de estos procesos no funcionó, y tuve que cambiar mi técnica.

Momentos así son universales. Todxs colaboramos con materia todos los días, incluso si no lo reconocemos. Como describe Jane Bennet en su libro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, la agencialidad nace y se forma en las relacionalidades entre materias. Estos “ensamblajes agentes” (*agentic assemblages*) distribuyen la agencialidad entre los humanos y los no-humanos, entre materia viva y no-viva. Como Bennet explica,

While the smallest or simplest body or bit may indeed express a vital impetus, conatus or clinamen, an actant never really acts alone. Its efficacy or agency always depends on the collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces. A lot happens to the concept of agency once nonhuman things are figured less as social constructions and more as actors, and once humans themselves are assessed not as autonomous but as vital materialities. (p. 21)

Bennet forma parte de una nueva generación de antropológxs, filósofxs, y feministas que se dedican a la teorización y el trabajo *con* objetos, desde el *nuevo materialismo*. Como trabajadores culturales, puede que sus propuestas casi nos parezcan cotidianas u obvias, o tal vez, tan simples que no merecen nuestra consideración. Es decir, si nosotrxs trabajamos en instituciones que coleccionan objetos que son especiales, que se vinculan de una manera muy precisa y aterrizada a la historia del país, ¿por qué enfocarnos en lo simple de la materialidad? Es cierto que hay tanto que queda por investigar sobre la historia del país usando la información impresa en nuestros archivos o en nuestros testimonios. Pero pensarse en la materialidad revela la manera afectiva en que hacemos sentido de lo pasado. Teorizar con materia se convierte en un ejercicio valioso que nos cuenta tanto del pasado como del presente, se convierte en un análisis que cura la herida temporal y afectiva dejada por la dictadura cívico-militar.

Vuelvo a la arpillera-ensamblaje fotografiada. Cuando vi la arpillera, no tenía abierta la página de la base de datos. No leí la descripción archivística del objeto. De todas formas sentí la arpillera. Me impactó mucho la figura de la cueca sola, y instantaneamente me di cuenta de que

este bordado no existiría si no fuera por la resistencia feminista durante la dictadura. Este reconocimiento, en términos semióticos, es *indexical*. La arpillera existe porque existe la resistencia, y en sí la arpillera indexa o materializa la militancia anti-pinochetista, y por ende, la violencia política de la dictadura. Transmitiendo relacionalmente estos sentimientos de empoderamiento, de dolor y de empatía en su materialidad, llegaron a ser tan famosas las arpilleras. Es decir no solamente podemos ver una arpillera (o cualquier objeto), sino también la experimentamos con todos los sentidos.

Los catálogos del museo no son capaces de registrar la totalidad de estos afectos usando lenguaje. El catálogo desde el lenguaje y la narrativa no es un vehículo apto para documentar la totalidad del proceso indexical en que aprendemos y sentimos los objetos ni tampoco los afectos que texturizan este proceso. En el caso de esta arpillera-ensamblaje, el catálogo dice lo siguiente:

Arpillera que representa al conjunto de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD.). En el fondo hay mujeres tocando instrumentos musicales, y en el primer plano, una mujer aparentemente bailando.¹

Este texto curatorial hace referencia a la iconografía visual y a la representación, configurando la arpillera como imagen. Y claro, la arpillera es imagen, y entender el origen y el contexto de la arpillera es crucial y necesario para entender el objeto. Pero la arpillera no sólo es una imagen que documenta la historia de la AFDD. Es un ensamblaje, está compuesta por materiales que no son dóciles, sino que llegaron a ser por la historia de torturas, violaciones, detenciones, desapariciones y exilios en Chile. El tejido le hace al visitante ver, sentir, y reconocer estos tristes legados. El tejido recuenta el vínculo histórico manifestado en el catálogo, pero también hace mucho más. Los catálogos se quedan cortos, los objetos producen representaciones y experiencias afectivas que son difíciles de describir históricamente. Mi etnografía pretende

¹ Catálogo ATOM MMDDHH, Ítem CL MMDH 00000824-000001-000001.

representar esto, representar la potencialidad que vivimos todos los días como trabajadores y visitantes a los museos, algo que no hace el catálogo.

El museo es un espacio de posibilidades. Como profesionales, nos hemos dedicado a la posibilidad de que la materia dentro de nuestras instituciones haga algo. Los objetos se exhiben para que, al verlos, el visitante aprenda algo, sienta algo o se quede pensando. Es evidente que el marco teórico que ha estructurado el estudio del museo no es capaz de enfocarse en este hacer cotidiano y afectivo de nuestra materia. En vez de esto se ha visto la labor de curaduría como la producción del discurso y del orden, y como resultado, ha sido en muchos casos la destrucción de la vibrancia y el potencial inagotable de nuestros objetos. Se ha enfocado en el texto curatorial como un documento singular que identifica la manera correcta de interpretar al objeto.

Vuelvo a la arpillera-ensamblaje fotografiada. Cuando vi la arpillera, no tenía abierta la página de la base de datos. No leí la descripción archivística del objeto. De todas formas sentí la arpillera. Me impactó mucho la figura de la cueca sola, y *al tiro* me di cuenta de que este bordado no existiría si no fuera por la resistencia feminista durante la dictadura. Este reconocimiento, en términos semióticos, es *indexical*. La arpillera existe porque existe la resistencia, y en sí la arpillera indexa o materializa la militancia anti-pinochetista, y por ende, la violencia política de la dictadura. Transmitiendo relacionalmente estos sentimientos de empoderamiento, de dolor y de empatía en su materialidad, llegaron a ser tan famosas las arpilleras. Es decir no solamente podemos ver una arpillera (o cualquier objeto), sino también la experimentamos con todos los sentidos.

Los catálogos del museo no son capaces de registrar la totalidad de estos afectos porque necesariamente está limitado al lenguaje escrito. El catálogo desde el lenguaje y la narrativa no es un vehículo apto para documentar los procesos indexicales en que los objetos participan y los

afectos que le dan textura a la experiencia de este proceso. A 50 años del golpe militar, Chile está reconsiderando lo que fue, en muchos sentidos, el momento más desordenado en su historia nacional reciente: el 11 de septiembre. Durante esta jornada se quebraron las instituciones políticas de la Unidad Popular y también se quebraron las infraestructuras que una vez fueron las bases del acto de gobernar. El golpe produjo escombros y artefactos en las ruinas del Palacio de la Moneda. Tras el bombardeo y el proceso de restaurar el Palacio por la administración de Pinochet, se encontraron vestigios dentro de una serie de transformaciones políticas que cambiaron el país fundamentalmente. Hoy en día, unos 23 vestigios, objetos típicamente dañados que se vinculan con un hito de la dictadura, han llegado a la colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. La siguiente investigación es una reconsideración de estos vestigios. Partiendo de la base del nuevo materialismo, se pregunta — ¿qué hacen los vestigios del golpe de estado en la memorialización de este hito en la pos-dictadura? Además de responder a esta pregunta, el siguiente ensayo analiza las relaciones entre la curaduría y la materialidad, planteando un entendimiento amplificado de la labor curatorial como un proceso afectivo y abierto en vez de un proceso textual. A través de este argumento, este trabajo contribuye tanto al campo de la etnografía museográfica como al estudio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos como institución. El museo memorial ha sido caracterizado como una institución hegemónica que construye una narrativa limitada sobre el pasado dictatorial, propongo aquí ver más allá de la hegemonía hacia una conceptualización de la curaduría que incluya y centralice las agencialidades de los objetos, sus representaciones, y los afectos que sentimos al estar en contacto con ellos, al interactuar con ellos en las relacionalidades de las que habla Benett.

Mi ensayo, a través de investigaciones etnográficas basadas en la colección, se ocupa de tres vestigios en particular. El primer vestigio es un estandarte presidencial encontrado en el sitio

del bombardeo de La Moneda. Actores políticos hablan del estandarte como símbolo del país y la democracia, desde un punto de vista centroizquierdista. Pero el estandarte también es un sobreviviente que indexa la violencia de la dictadura en su materialidad. El segundo vestigio es un clavo puerta que indexa el proceso de quebrar. Este índice quebrante hace posible una curaduría emotiva y conceptual en vez de histórica, y por ende, este vestigio demuestra una manera en que el museo puede estar abierto a múltiples relacionalidades con la materia. El último vestigio es una estrella del Partido Comunista de Chile, y sus índices en el Museo representan las militancias variadas de la izquierda chilena.

Teorizar el objeto.

Los orígenes de las ciencias sociales pueden pensarse como el estudio de la discusión teórica sobre el objeto en Europa en el siglo XIX. Aunque variados en sus aportes, la mayoría de estos científicos sociales caracterizaba al objeto como algo místico que tenía ciertos aspectos vivos o agenciales.

En *El Capital*, Karl Marx argumenta que el objeto tiene un carácter multifacético, en el cuál se destaca lo material y lo espiritual — o lo que va *más allá* — de su apariencia física. Las mercancías poseen un "carácter místico", ya que pueden satisfacer deseos humanos y al mismo tiempo son producto del trabajo humano. Cuando la mercancía se convierte en tal, pasa a ser “algo trascendente.” Esta trascendencia nace del hecho de que, al momento de intercambiar, la mercancía ofusca las relaciones laborales que son las responsables por su fabricación. Según Marx,

Lo misterioso de la forma de mercancía consiste, pues, sencillamente en que les presenta a los hombres, como reflejados en un espejo, los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos mismos del trabajo, o como unas propiedades sociales inherentes a la naturaleza de esas cosas; de ahí que también la relación de los productores con el trabajo total se les presente como una relación social entre objetos que existe fuera de los productores. (p. 35)

Dada la transformación y la materialización (en el sentido liberal) que ocurre tras la generación de la mercancía marxista, ocurre el llamado “fetichismo de la mercancía.”

Estos argumentos teóricos, que animan el objeto, tienen ecos en el pensamiento del sociólogo y antropólogo Marcel Mauss. En su trabajo más conocido *Ensayo sobre el don*, Mauss aborda el don en el marco de sus investigaciones etnográficas en Polinesia. Mauss explica que el “taonga” – lo material, el don – posee un “hau,” un poder espiritual (p. 71). Por tener el hau, lo material se convierte en el “vehículo” de la fuerza espiritual y como resultado las pertenencias

materiales “se vinculan inextricablemente a la persona, al pueblo, a la tierra” (p. 69). Mauss explica que el intercambio de pertenencias personales (parecidas en este caso a lo material de la mercancía marxista) no simplemente es el intercambio de lo físico, sino implica la creación de vínculos sociales entre quien entrega el don y quien lo recibe. Tanto Marx como Mauss hablan de las maneras en que el objeto, como materia, llega a tener algo potencial dentro de él. En la visión de Marx, al congelar el trabajo y las relaciones laborales que forman parte de su producción, el objeto tiene un carácter *misterioso*. Mauss explica que el objeto no es inerte, sino que permanentemente establece los perímetros de la socialidad. Aunque variaron en sus conceptualizaciones particulares, se nota leyendo a Marx y a Mauss que el objeto ha sido fundamental en el nacimiento y el desarrollo de las ciencias sociales.

El objeto también fue parte de las teorías de Charles Peirce sobre la semiótica. La tesis central de Peirce es que la representación se confunde con el lenguaje humano, pero que es de hecho algo que produce todos los seres. Es decir, la vida es la semiosis, y todos los seres—incluyendo los nohumanos y los no animados — participan en ella. Pero, como escribe Eduardo Kohn, este argumento representacional no se aprecia ni se entiende con tanta frecuencia,

This more expansive understanding of representation is hard to appreciate because our social theory—whether humanist or posthumanist, structuralist or poststructuralist—conflate representation with language. (p. 8)

Esta comprensión más amplia de la representación es difícil de apreciar porque nuestra teoría social (ya sea humanista o poshumanista, estructuralista o posestructuralista) confunde la representación con el lenguaje. (pág. 8)²

Lo que distingue lo vivo y no lo no-vivo no sería la encarnación, sino la capacidad de generar signos (Kohn, 2013, p. 8). Vivimos a través de y con estos signos. La vida es inherentemente el

² Traducción mía. En esta tesis, pongo la versión original en inglés y una traducción para los textos teóricos que no cuentan con traducciones oficiales al español.

producto de procesos de signos (Kohn, 2013, p. 8). No se puede negar la agencia, la vibrancia, y la semiosis de lo no-humano.

Peirce creó un sistema semiótico con tres tipos distintos de signos: el símbolo, el índice, y el ícono (1897).³ El símbolo es un signo arbitrario, construido socialmente, cuya relación con el objeto que representa ha sido afirmada por el acuerdo popular y convencional (1897). En tal sentido, cada palabra se considera un símbolo, ya que la palabra en sí es arbitraria pero se vincula con el objeto que representa por la convención de los hablantes. El símbolo, entonces, requiere al intérprete para decodificar su significado. Este tipo de signo es diferente al ícono, que comparte una “ semejanza topográfica ” al objeto que representa (Sebok, 1994, p. 28). El ícono ilustra el objeto – este proceso de reproducción puede ser abstracto, por ejemplo el álgebra se considera una representación icónica, pero es un diagrama de ciertas relaciones matemáticas (Peirce, 1897). El índice, según Peirce, es un signo que encarna las conexiones directas al objeto que significa (Peirce, 1897). Se requiere el objeto para la significación del índice, ya que la presencia de él inherentemente, por la existencia de su materialidad, implica la presencia del objeto. Como argumenta Peirce, *"Such, for instance, is a piece of mould with a bullet hole in it as sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not"*⁴ (p. 104). Esta tríada semiótica ha sido central en el desarrollo del estudio de signos, pero sólo recientemente teorizada dentro de la antropología. Su aporte ha sido complicar la teorización del objeto, poniendo énfasis en su potencial de ser y hacer.

³ Esta triada forma parte de una lógica semiótica más compleja, que se refiere a más de 50.000 elementos y relaciones diferentes, pero la triada ha sido la innovación teórica más influyente de Peirce (Johansen, 2002).

⁴ "Tal es, por ejemplo, un trozo de molde con un agujero de bala como señal de un disparo; porque sin el disparo no habría habido ningún agujero; pero hay un agujero allí, si alguien tiene el sentido común de atribuirlo a un tiro o no." (Traducción mía.)

En *How Forests Think*, Kohn argumenta que la semiosis es el factor unificador entre los seres humanos, los no-humanos y lo material. Su argumento está basado en la tríada semiótica de Peirce. Kohn propone que el lenguaje humano se asume como la única manera de hacer semiosis y la única manera de representar, mientras es sólo una fracción de las maneras de hacer representaciones del mundo. Kohn habla de la necesidad de analizar los índices y los icónos, porque lo simbólico ha sido lo central en el análisis antropológico. Los índices y los icónos, según Kohn, son los signos que utilizan los no-humanos y la materia en sus procesos de semiosis para representar al mundo y comunicarse entre formas de vida (Kohn, 2013; Descola 2014).

El trabajo del etnógrafo Jason DeLeon profundiza estos argumentos, trayéndolos de los animales no-humanos, que muchas veces son los protagonistas de la etnografía de Kohn, a lo material y al objeto. En su etnografía *The Land of Open Graves*, se exploran los objetos dejados por migrantes mexicanos y centroamericanos que cruzan la frontera con los EE.UU, frecuentemente en los últimos momentos de vida, desesperados por las condiciones brutales del desierto fronterizo. Teorizar con estos objetos le permite analizar las políticas estadounidenses que literalmente *naturalizan* la muerte del migrante. DeLeon argumenta que la reducción de la representación al lenguaje forma la base en que la agencialidad se conceptualiza, explicando:

The human tendency is to ascribe agency strictly to those entities able to make choices, attribute significance to their choices, and then evaluate those choices. The latter two actions are usually achieved through the lens of language. Framing agency in this way once again reproduces the human-nonhuman binary. (p. 42)

La tendencia humana es atribuir agencia estrictamente a aquellas entidades capaces de tomar decisiones, atribuir significado a sus elecciones y luego evaluar esas elecciones. Las dos últimas acciones suelen lograrse a través de la lente del lenguaje. La agencia de encuadre de esta manera reproduce una vez más el binario humano-no humano. (pág. 42)

Para evitar esta reproducción, DeLeon invoca el trabajo teórico de Michel Callon y John Law conocido como el “hybrid collectif,” que, junto con el trabajo de Bruno Latour, contribuyeron al

desarrollo de la teoría actor-red. En esta teoría, la agencialidad es una calidad emergente que se crea en las interacciones entre actantes (*actants*) que no son necesariamente seres humanos. Bajo esta conceptualización, “muchas partes son responsables por la producción de la agencialidad,” pero se va reduciendo los efectos generados por las relaciones entre los materiales, los seres humanos, el medio ambiente, y los no-humanos que hacen el performance de agencialidad (DeLeon, p. 42). Usando esta nueva perspectiva, DeLeon crítica la manera en que el gobierno estadounidense niega su compromiso y agencialidad activa en la masacre de migrantes en el desierto fronterizo, representándolo como una muerte por causas “naturales.” DeLeon ubica la agencialidad en las relaciones entre los *actants* ambientales del desierto (el sol, el calor, la topografía), los no-humanos (animales), los humanos y sus sistemas fisiológicos, y las prácticas sociopolíticas de la frontera (las políticas del gobierno de los EE.UU. que no permiten el ingreso a ciudades fronterizas, empujando al migrante al desierto y el narcotráfico).

Los argumentos de Kohn y DeLeon, que emergen de las teorizaciones semióticas de Peirce y de la teoría actor-red, respectivamente, son parte de un nuevo campo de estudios en las ciencias sociales llamado nuevo materialismo. Quienes trabajan en este campo enfatizan temas como la agencialidad, lo potencial, y lo representativo del objeto. Como anota Susan Yi Sencindiver (2017),

Reworking received notions of matter as a uniform, inert substance or a socially constructed fact, new materialism foregrounds novel accounts of its agentic thrust, processual nature, formative impetus, and self-organizing capacities, whereby matter as an active force is not only sculpted by, but also co-productive in conditioning and enabling social worlds and expression, human life and experience.

Al reelaborar las nociones recibidas de la materia como una sustancia uniforme, inerte o un hecho socialmente construido, el nuevo materialismo pone en primer plano explicaciones novedosas de su impulso agente, naturaleza procesual, ímpetu formativo y capacidades de autoorganización, mediante las cuales la materia como fuerza activa no

sólo es esculpida por , pero también coproductivo al condicionar y habilitar mundos sociales y expresión, vida y experiencia humanas.

El trabajo de Jane Bennet, mencionado en la introducción de esta tesis, es fundamental en este campo emergente que no estudia el objeto, sino piensa *con* el objeto. Los objetos, según la perspectiva neomaterialista, logran ser centrales en la vida social.

Teorizar el afecto: Texturizando al objeto.

La teoría del afecto se trata de las emociones públicas y *corporales* — es decir, extiende la conceptualización psicológica de las emociones. El afecto unifica lo que piensa el cerebro humano (muchas veces conceptualizado como texto verbalizado) con lo que hace o lo que siente el cuerpo en relación con materias. Esta teoría se originó en la psicología y los estudios literarios y se ha extendido para amplificar el entendimiento de la capacidad connativa⁵ de afectar la materia y de ser afectadx por la materia. Como afirma Schaefer (2019),

As a method, affect theory asks what bodies do— what they want, where they go, what they think, how they decide— and especially how bodies are impelled by forces other than language and reason. (p. 1)

Como método, la teoría del afecto pregunta qué hacen los cuerpos – qué quieren, adónde van, qué piensan, cómo deciden– y especialmente cómo los cuerpos son impulsados por fuerzas distintas del lenguaje y la razón. (p. 1)

En este sentido, el afecto es útil en conversación con el nuevo materialismo porque se refiere a un modo de crear significados y de experimentar el mundo más allá de lo discursivo. Aunque la mayoría del trabajo afectivo ha centrado el ser humano y comunidades humanas, el afecto también ha conversado con lo no-humano. Como señala Chris Stover (2014), la teoría del afecto marca el “shift of focus away from objects and toward the dynamic encounters between objects that play a large role in defining their identity.”⁶ En este sentido, la teoría del afecto también sugiere que lo conativo es una propiedad que pertenece la materia y al rizoma⁷ relacional de la vida, que incluye lo extra-humano.

⁵ Este concepto (connative body) nace a raíz del trabajo filosófico de Spinoza y destacado por Bennet (2009). Se refiere a la capacidad del cuerpo de afectar a otros cuerpos y de ser afectado por otros cuerpos.

⁶ "cambio de enfoque lejos de los objetos y hacia los encuentros dinámicos entre objetos que juegan un papel importante en la definición de su identidad".

⁷ Una referencia al trabajo filosófico de Deleuze y Guattari, que se consideran centrales en el afecto.

En cuanto a la etnografía, el afecto ofrece la posibilidad de estudiar y enfocarnos en los momentos ajenos de lo que Kathleen Stewart y Lauren Berlant llaman “*heavy words*.” En su libro *Ordinary Affects* (2007), Stewart propone que hay potencialidades y significados dentro de los afectos de la vida cotidiana. Estos afectos son las “varied, surging capacities to affect and to be affected that give everyday life the quality of a continual motion of relations, scenes, contingencies, and emergences”⁸ (p. 2). La etnografía puede dar cuenta de tales afectos, y como resultado, describir lo presente y lo emergente.

Dado la importancia de las emociones en el museo, los estudios del museo recientemente se han enfocado en el tema afectivo. Por ejemplo, etnógrafos han propuesto que exhibiciones pueden inspirar ciertos afectos (Dewan & Hackett, 2009) o para crear una “atmósfera afectiva” (McCormack, 2008; Bissel, 2009). El museo también se puede conceptualizar como un “teatro afectivo,” cuyas exhibiciones se crean a través de políticas afectivas (Tolia-Kelley, 2016). En el cono sur, el trabajo de Kekená Corvalán *Curaduría Afectiva* (2021) es una etnografía experimental del museo que demuestra una política curatorial feminista que se enfoca en el sentir en el museo. Corvalán argumenta que lxs curadorxs pueden crear exhibiciones y colecciones que respondan a la textura de la vida cotidiana y urbana, que siempre se vive en comunidad, en vez de conceptualizar la curaduría como la producción de hegemonías o verdades. Este concepto, tan central en las nuevas generaciones de curaduría en Chile y Argentina, será explorado a lo largo de esta tesis.

Partiendo de estas bases teóricas, propongo en este texto que la materia en el museo no solamente se carga con significados a través de la narrativa curatorial, sino que al contactarse con visitantes, ofrecen posibilidades afectivas que vienen de su materialidad. Ya que establecí que

⁸ “capacidades variadas y emergentes para afectar y ser afectado que dan a la vida cotidiana la cualidad de un movimiento continuo de relaciones, escenas, contingencias y emergencias”.

estos objetos tienen un sentido de agencialidad, argumento que más allá del lenguaje, ellos utilizan la modalidad afectiva — una modalidad corporal, relacional, y emergente para impartir índices y sentimientos al visitante. Estos índices y sentimientos se relacionan con la violencia política de la dictadura cívico-militar en maneras que no necesariamente se pueden encajar dentro de la curaduría (como innovación humana). No argumento que los objetos en el museo dan o producen afecto en aislamiento — el afecto es inherentemente compartido y relacional, nace y emerge en la interacción entre el sujeto y el objeto⁹ (Ahmed, 2004). Como he argumentado en otros trabajos (Borgsdorf Fuenzalida, 2024), el museo puede ser una “infraestructura afectiva,” una materialidad que le permite la circulación de afectos divergentes por poner juntos el visitante (sujeto) y el objeto histórico (objeto). En la siguiente sección, se destaca el análisis de la materialidad y el objeto en el estudio de la representación museográfica.

⁹ El uso del término “objeto” originalmente proviene del psicoanálisis, acá en mi uso se puede referir tanto al contexto psicoanalítico como al contexto museográfico.

El objeto y la representación museográfica

Aunque la conexión entre el nuevo materialismo y el museo es casi obvia – se puede decir que se puede tocar – el nuevo materialismo se ha desarrollado fuera de la etnografía museográfica. El estudio del museo sigue siendo primordialmente discursivo, y por ende, limitado. El discurso es una construcción lingüística y humana, y como afirman Kohn y DeLeon, el lenguaje no abarca la totalidad de la representación. Influenciada por el trabajo de Foucault, la etnografía museográfica se ha enfocado en la creación de representaciones simbólicas y en lecturas de las narrativas curatoriales. Desde este punto de vista, no se ve lo que hace el objeto, sino la creación de historias y narrativas para el objeto por parte del curador, como mediador humano y experto.¹⁰

Foucault caracterizó al museo como una “heterotopía,” un contra-emplazamiento en que “todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos” (Foucault, 1984). Bajo este marco, el museo y la biblioteca son “heterotopías del tiempo que se acumulan al infinito,” donde el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo” y representan “la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida” (Foucault, 1984). En sus ensayos posteriores, Foucault llegaría a definir tres calidades heterotópicas del museo: “its juxtaposition of temporally discontinuous objects, its attempt to present the totality of time, and its isolation, as an entire space, from normal temporal continuity”¹¹ (Foucault, 1998).

Desde este punto de vista, el museo se ve como separado de la sociedad, y se teoriza por la labor de los que trabajan dentro de él. La curaduría — el acto de yuxtaponer objetos que son

¹⁰ Aquí se usa el masculino intencionalmente como forma de visibilizar y enfatizar el poder singular (asociado al patriarcado) al curador desde este punto de vista.

¹¹ “su yuxtaposición de objetos temporalmente discontinuos, su intento de presentar la totalidad del tiempo y su aislamiento, como un espacio completo, de la continuidad temporal normal”

discontinuos temporalmente — es lo que hace del museo un espacio heterotópico. En la etnografía del museo este acto de curar se conecta al concepto foucaultiano del *orden*, la red que determina la manera en que las cosas se confrontan (Foucault, 1966). A través de la curaduría, el museo crea taxonomías y otros sistemas ontológicos que crean las condiciones para el saber. Entonces el museo le permite al visitante una inmersión en el “orden de las cosas” una vez que ve los objetos ordenados, catalogados en la taxonomía institucional, e interpretados en exhibiciones u otros contextos didácticos. Como afirma Magdalena Gil (2016), los museos producen orden como la relación entre cosas, que constituye la verdad en un cierto periodo.

El planteamiento central en la etnografía museográfica ha sido así que el museo, a través de producir orden, produce “narrativas” que reflejan e influyen en la vida social (Ruffer, 2016). Los análisis más conocidos e influenciales en la disciplina museográfica reproducen aproximaciones discursivas. Por ejemplo, Benedict Anderson (1983) argumenta que el museo evidencia la “legitimidad de la ascendencia” del estado poscolonial, una “comunidad imaginada.” El teorista mapuche Claudio Lincopi (2020), entre muchos otros, ha explicado que en América Latina, la narrativa del museo ha sido la de la nación (blanquimestiza y colonizadora¹²). En Chile en particular, Gil (2016) argumenta que el museo exhibe la nación. Se trata de lecturas críticas del museo. Se lee la “narrativa curatorial” tal y como se presenta en exhibiciones didácticas, o en las prácticas y producciones museográficas como el catálogo o el almacenamiento. Se extrae de esta narrativa un texto (metafórico o literal) cargado de significados e implicaciones socio-culturales. La etnografía museográfica, entonces, se ha limitado al estudio de los discursos creados por el museo.

¹² Aquí se refiere al concepto del *colono* o del *settler* en inglés, que no es una construcción racial sino parte del mecanismo de esta colonización en particular.

Pensando con la colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

En 2010, la presidenta Michelle Bachelet inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en la comuna de Quinta Normal en Santiago de Chile. Uno de los propósitos principales del proyecto fue resguardar los archivos de cuatro organismos de derechos humanos que habían protagonizado la lucha contra Pinochet durante la dictadura — la Fundación de Ayuda Social de Iglesias Cristianas (FASIC), la Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU), la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE) y el proyecto audiovisual Teleanálisis. Estos archivos incluían tanto documentos de sus actividades como bibliotecas y archivos asociados con sus denuncias políticas y su programación artística y cultural. Después del plebiscito de 1988 y del fin de la dictadura en 1990, la financiación de estas organizaciones, que provenía muchas veces de organizaciones extranjeras, disminuye considerablemente. En 2003, estos archivos se declararon parte del programa “Memoria del Mundo” por la UNESCO (Hite & Collins, 2009). Las administraciones de Ricardo Lagos y Bachelet empezaron a trabajar por la creación del Museo de la Memoria con el propósito de tener un espacio centralizado de preservación y exhibición. El MMDDHH es parte de una tendencia moderna de crear espacios de memoria enfocados en los conflictos del pasado, de no entender la memoria como un ejercicio celebratorio de la historia nacional. Este movimiento museográfico tiene sus raíces en la creación de museos del holocausto en Europa después de la segunda guerra mundial, y se ha extendido al pasado reciente en América Latina con este proyecto en Chile y otros proyectos en Argentina, Uruguay, y muy recientemente en Colombia, entre otros.

Dentro de la etnografía museográfica, se presentan varios discursos acerca de la relación entre el estado y el museo memorial en Chile. Por lo general, se encuentra que la etnografía

escrita en inglés ha caracterizado esta relación como contestada, con el estado conceptualizado como entidad hegemónica. Cath Collins y Katherine Hite (2009) narran las complejidades de la formación del proyecto del museo, que involucró la entrega de archivos pertenecientes a organizaciones civiles a la administración de Bachelet. A partir de esta entrega, Estefane (2013) caracteriza al Museo como una institución de memoria encabezada por el estado. La etnografía de Amy Sodaro (2017), sobre otros museos memoriales en el mundo, caracteriza la narración del MMDDHH como una historia particular que se presenta como una historia universal sobre las mejores prácticas para abordar la violencia política (p. 133). Además, Sodaro argumenta que este museo y otros museos memoriales existen, por una parte, para legitimar al estado y su derecho de gobernar al pueblo después de un período de violencia que se asume como ya pasado, cerrado (p.4). Miguel Caballero Vázquez¹³ argumenta (2016) que la presentación museográfica del MMDDHH no es la memoria de Chile, sino “la memoria de la Concertación”¹⁴ ya que empieza con el golpe de estado¹⁵ y termina con el plebiscito de 1988 y la victoria electoral de Patricio Aylwin.

La historia institucional del MMDDHH cuenta algo distinto a estas caracterizaciones críticas. El Museo de la Memoria no es una entidad dirigida por el estado, porque se encuentra en una situación de liderazgo más complejo y perteneciente a distintos actores. La Fundación de la Memoria, que es la entidad responsable por la gestión del Museo, es privada y cuenta con la participación de 15 actores diversos, incluyendo académicos, líderes de organizaciones de derechos humanos, representantes de sitios de memoria, entre otros. Hay mucha participación civil en la dirección actual del Museo, ya que muchos funcionarios vinieron a sus puestos

¹³ Esta etnografía museográfica fue la única escrita en español que caracterizaba al Museo desde esta perspectiva crítica. Caballero Vázquez es de origen hispano pero trabaja en la Universidad Northwestern de Chicago, EE.UU.

¹⁴ Conjunto político de centro-izquierda al cuál pertenecían Aylwin y Bachelet, entre otras figuras importantes en la posdictadura.

¹⁵ El cuál, según Caballero Vázquez, se presenta como de-politicizada de la Unidad Popular y su política socialista.

después de haber trabajado como funcionarios de organismos de derechos humanos. El presupuesto del Museo se debate en el Congreso, y ha provocado muchas polémicas, particularmente en 2022 cuando la derecha trató de cortar el presupuesto de la programación de derechos humanos que incluye al Museo y otros sitios de memoria. Pero, aparte de este presupuesto, el Museo es independiente de la dirección estatal. En entrevistas realizadas con funcionarios en 2022, un líder del Museo me explicó que esta independencia fue muy importante para el desarrollo organizacional del Museo, aseguró que no ha existido interferencia de ningún gobierno en el Museo para manipular políticamente la colección, lo cuál es común en proyectos de memoria.

Como etnógrafo que se acercó al Museo como pasante de Colecciones en 2022, las prácticas cotidianas en que participé me ofrecieron una vista más compleja del Museo. Caracterizar al Museo desde esta visión compleja, a un público académico que muchas veces lo entiende como entidad hegemónica, es parte de mi subjetividad política y académica como chileno-estadounidense y descendiente de migrantes que salieron del país al momento del golpe en 1973. Al mismo tiempo, no niego ninguna perspectiva; todas las perspectivas, críticas y no críticas, ofrecen mucho para reflexionar y caracterizar al Museo. No es correcto decir que el Museo es una simple parte del Estado que nunca lo critica. Sí es correcto decir, sin embargo, que actores gubernamentales (presidentes, entre otros) sí han participado en el proceso de coleccionar y presentar memorias de la dictadura cívico-militar. Les hago la llamada a los objetos mismos que hacen parte de la colección para ayudarme en esta caracterización más amplia del trabajo del Museo. En las siguientes páginas me ocupo de ciertas ideas estadistas y contestadas que han narrativizado los objetos del museo. Para distanciarme del discurso y la narración, pretendo ir más allá enfocándome en la materialidad de algunos objetos de la colección. Mi etnografía

quiere sobre todo reconocer la agencia de los objetos para indexar otras representaciones, no siempre conectadas a las narraciones del estado en la materia. Abro la categoría analítica del Museo más allá de la narrativa para dar cuenta de estas multitudes utilizando la materialidad como sitio de preguntas territoriales, epistemológicas, y conceptuales.

Como anota Megan Corbin (2021), el objeto y la materialidad se encuentran poco teorizados. Se ha preferido el testimonio (artefacto discursivo) en el estudio de la violencia política reciente y el museo memorial en el cono sur. La etnografía de Corbin, que se enfoca en la artesanía carcelaria en particular, es uno entre pocos estudios antropológicos en que el objeto ocupa el escenario central; en que el etnógrafo piensa sobre y piensa con los objetos del museo memorial. Corbin desarrolla un concepto teórico al que llama el “testimonio espectral” para describir la agencialidad del objeto en el museo memorial. En este concepto, el objeto congela el testimonio de violencia política de su creador, muchas veces fallecido, y por ende lo puede repetir y vocalizar al visitante en el Museo:

The encounter with the authentic object-witness, the encounter with its deferred testimony, transforms the visitor into a vicarious witness, moving the visitor to a place where s/he must contemplate the object in order to recognize a truth about the past and reflect on the impact that past has on the present (p. 93).

El encuentro con el auténtico objeto-testigo, el encuentro con su testimonio diferido, transforma al visitante en testigo indirecto, trasladándose a un lugar donde debe contemplar el objeto para reconocer una verdad sobre el pasado y reflexionar sobre él. el impacto que el pasado tiene en el presente (p. 93).

Corbin entiende al museo como sitio que regula y pretende manifestar ciertas conversaciones entre el objeto (y su testimonio espectral) y el visitante. Usando el marco teórico de Jacques Derrida y su concepto de hauntología, a través de la curaduría museológica, se exhibe ciertos testimonios espectrales al visitante, explicando,

These objects encountered within the museum are placed in a narrative that attempts to translate a piece of their history... In placing the object witness in the museum, the curators begin the process of translating its history for the visitor in the present. The placards that offer contextualizing information further aid in this process of conjuring. However, a significant amount of the interpretative work of speaking with the ghost is left for the visitor to undertake for him/herself, for the context given is never a complete explanation of the object's past (as such a complete explanation is an impossibility). Therefore, the encounter with the object is essentially an encounter with the limits of representation, for the object cannot put its entire past into words that we can understand; it cannot speak to us on its own. Without this system for understanding, we are left to contemplate the object, to think with it, to analyze its materiality, to look for signs of the past we know it holds — signs beyond that which have been translated for us (p. 14).

Estos objetos encontrados dentro del museo se colocan en una narrativa que intenta traducir una parte de su historia... Al colocar el objeto testigo en el museo, los curadores comienzan el proceso de traducir su historia para el visitante en el presente. Los carteles que ofrecen información contextualizadora ayudan aún más en este proceso de conjuración. Sin embargo, una parte significativa del trabajo interpretativo de hablar con el fantasma se deja para que el visitante lo realice por sí mismo, ya que el contexto dado nunca es una explicación completa del pasado del objeto (ya que una explicación tan completa es imposible). Por lo tanto, el encuentro con el objeto es esencialmente un encuentro con los límites de la representación, ya que el objeto no puede expresar todo su pasado en palabras que podamos entender; no puede hablarnos por sí solo. Sin este sistema de comprensión, sólo podemos contemplar el objeto, pensar con él, analizar su materialidad, buscar señales del pasado que sabemos que contiene, señales más allá de lo que ha sido traducido para nosotros (p. 14).

El análisis de Corbin es sumamente importante para reconocer el rol del objeto en el museo memorial desde una perspectiva poshumanista. Cómo ella propone, su análisis se encuentra “al límite de la representación.” Corbin no necesariamente cita etnógrafos o teorizaciones sobre la representación y la agencialidad ontológica del objeto, sino que prefiere la *hauntología* de Derrida. Entonces, lo que puede hacer el objeto es dar “testimonio.” El testimonio es textual, es discursivo, se lee. Esta conceptualización es un argumento poshumanista importante al entendimiento de la potencialidad del objeto, pero hasta un cierto punto, termina reproduciendo

el marco discursivo (y por ende humanista y estructural) de Foucault que ha guiado la etnografía del museo porque el museo se ve como una entidad dominante que siempre “traduce” los signos presentes en la materialidad hasta un testimonio. Considero este trabajo como base de mi argumento, y por enfocarse en la materialidad y la semiosis, me propongo añadir a la potencialidad propuesta por Corbin. Basando mi argumento en el de Corbin, propongo que el objeto puede ser símbolo traducido o interpretado, pero también son importantes las experiencias afectivas que se ocurren fuera de la interpretación oficial del objeto, que vienen de la capacidad del objeto de producir representaciones del pasado que no siempre son textuales. Estas experiencias pueden ocurrir en el ámbito afectivo y público, en el cuál el museo puede ser una infraestructura que permite esta expresión pero que no siempre lo domina singularmente a través del ensayo curatorial.

Autorxs chilenxs también se han aproximado al museo memorial desde una perspectiva poshumanista. Por ejemplo, la tesis doctoral de Javiera Bustamante (2014) se enfoca en el objeto y su agencialidad en el museo memorial. Describe la “trascendencia” del objeto histórico, particularmente de la artesanía carcelaria, de la siguiente manera:

Cuando estos objetos pasan a integrar el discurso coleccionista, pasan a tener un uso, en términos de Díaz, con fines distintos a los de su existencia original, es decir su "biografía cultural" adquiriría otro sentido. El objeto construido en la cárcel o el objeto personal adquirido se convierte así en un recurso o una herramienta instrumental cuyo fin es plasmar tangiblemente el imaginario trágico y sobrecogedor del período 1973-1990. A la entidad material se le adiciona un significado conmemorativo, una trascendencia, y que en virtud de esa metamorfosis, la de alcanzar un estatus de museable, debe ser articulada, escenografía, para integrarse en un nuevo discurso conmemorativo cargado de ese significado y trascendencia emotivo, trágico y sobrecogedor. En este sentido, estos objetos pasan a convertirse en una especie de texto a través del cual es construido un significado de aproximación al pasado, dejando su calidad básica original y adoptando una calidad narrativa institucional. (p. 235)

Bustamante da un argumento muy importante y apto sobre la “trascendencia emotiva” del objeto, pero, el significado del objeto en su análisis puede considerarse textual. La metamorfosis del objeto en el museo corresponde a un proceso de conversión del objeto en una “especie de texto” y la “adaptación de una calidad narrativa institucional.” Propongo que el objeto, al llegar al museo, no deja de ser objeto — puede que se convierta en texto, pero esto no niega la realidad de la materialidad y su potencialidad de afectar a lxs visitantes sin texto. Como resultado, yo añadiría al argumento de Bustamante y Corbin que la materialidad del objeto le permite la participación en varias intensidades emotivas relacionales, y muchas veces, la resistencia a la narrativa museológica. El significado no tiene que venir del curador, algo muy humanista y discursivo que reproduce Bustamante en su aproximación al objeto. En las siguientes descripciones de la colección de vestigios, elaboro en su “trascendencia emotiva” para evitar una reproducción del discurso que limita lo potencial del objeto.

La Colección de vestigios.

En 2016, la zona “Vestigios” surge en la museografía del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Esta zona no fue parte de la planificación original de las colecciones y la museografía¹⁶. Aunque esta zona aparece después de la apertura del Museo, el primer vestigio, la máquina de escribir rescatada del bombardeo al Palacio de la Moneda¹⁷ de la donante Patricia Espejo Brain¹⁸ fue parte de la colección original del MMDDHH. La llegada de muchas donaciones de vestigios impulsó la creación de una nueva taxonomía para mejor caracterizar este nuevo tipo de colección. Actualmente, la taxonomía del MMDDHH contiene varias categorizaciones para materiales: documentos que forman la gran mayoría de la colección MMDDHH, objetos, iconográfica, dibujos y otros, publicaciones, fotográfica, audiovisuales, audio, y colecciones personales.¹⁹ Los objetos categorizados como objetos, forman parte de una de las siguientes sub-categorías al momento de ser inventariados, según su correspondencia a las descripciones incluidas:²⁰

Objetos

1. *Colección Objetos Personales:*
(Biográfico)
2. *Colección Vestigios:*
(Restos de algún objeto o lugar de carácter histórico)
3. *Colección Artesanías Carcelarias:*
(Elaboradas en hueso, madera, metal, entre otros)
4. *Colección Artesanías*
(Hechas en otros contextos, incluye arpilleras)
5. *Colección Objeto Histórico*

¹⁶ Comunicación con Verónica Sánchez, diciembre 2023.

¹⁷ CL MMDH 00000285-000001-000001

¹⁸ Comunicación con Verónica Sánchez, diciembre 2023.

¹⁹ Instructivo para Inventariar Colecciones, MMDDHH, Soledad Díaz, 2022.

²⁰ ^

(Objetos en general) objetos que dan cuenta de situaciones de violaciones y de defensa y de protección de los DD. HH. (ej. Vendo, galvano de organismos)

Una distinción interesante es la del vestigio y el objeto histórico. Aunque el documento instructivo no especifica criterios para distinguir, se observan varias diferencias entre lo que han sido catalogados como vestigios y lo que han sido catalogados como objetos históricos. En la taxonomía del museo, el vestigio siempre se asocia con un evento histórico particular o un “hito” en la curaduría. Por ejemplo, el ítem 00000046-000007-000002 es otra máquina de escribir en la colección del Museo, pero se categoriza como “objeto histórico.” Esta máquina fue utilizada por el obispo luterano Helmut Fren, miembro fundador de la FASIC. De los ítems publicados en el catálogo en línea, tres de los vestigios de la colección están asociados con el bombardeo al Palacio de la Moneda. Se encuentran 14 otros asociados con otros hitos específicos y particularmente graves, como el campo de prisioneros políticos en Chacabuco o el sitio de la DINA²¹, la policía secreta, en la Calle República. Por otra parte, el objeto histórico es una categoría más amplia que contiene objetos asociados a personajes históricos y organizaciones históricas. Típicamente, el vestigio tiene “huellas” visibles de su calidad de ser resto, sean manchas de fuego, fusiles, o en las palabras en inglés de Megan Corbin, “*having once been.*” Ser vestigio en esta taxonomía necesariamente implica tener “carácter histórico” mientras los objetos históricos “dan cuenta.” En esta distinción, el vestigio va más allá de “dar cuenta,” ya que el vestigio es *caracterizado* bajo esta distinción. El vestigio se encuentra más allá de la representación — es la dinámica que investigo en este trabajo a través de 3 objetos asociados al golpe de estado: el estandarte presidencial rescatado de la Moneda, el clavo puerta de la Moneda, y la estrella de la sede central del Partido Comunista.²²

²¹ Dirección de Inteligencia Nacional.

²² Es importante anotar que dos de estos objetos — el estandarte y la estrella — no forman parte del catálogo público del MMDDHH al momento de escribir este trabajo en el primer semestre de 2024. Aunque estos objetos

Estandarte Presidencial

El mismo hilo pasa por cada contexto en que se exhibe el estandarte — tanto en los registros oficiales como en su vitrina: el tamaño de la bandera es sobrecogedor. Se parece a la bandera chilena — tiene la misma banda roja en la parte de abajo y la blanca arriba de ella, y en azul marino, un cuadrado con la estrella blanca.

En términos semióticos, la bandera se asocia con el símbolo, porque hay signos que se relacionan con lo que significan a través de asociaciones aceptadas popularmente. En el caso de la bandera chilena, la parte azul representa las cumbres de los Andes, la parte blanca representa los cielos, y la parte roja la sangre de quienes lucharon por la independencia del país. Se dice que la estrella blanca es una apropiación chilena del wuñelfe, una estrella mapuche. En el medio de la bandera, está el escudo del país, con el cóndor y el pudú, dos especies endémicas de Chile, junto con el lema nacional.

Así se ve el estandarte presidencial de Chile. Pero, en el caso de este ítem en particular, aparecen particularidades físicas y materiales que manchan la superficie de la bandera. Son, en las palabras del Informe de Conservación realizado por el equipo de restauración del MMDDHH, “daños.” Como explican:

Es importante señalar que los daños son atribuibles a dos fuentes de deterioro, primero está el uso propio del Estandarte que al ser de gran tamaño y flamear a la intemperie produjo el debilitamiento del soporte y rasgados horizontales en parte de sus paños. Por otro lado, están los daños producidos por las consecuencias del incendio y luego los ulteriores daños provocados por efecto del agua utilizada en la extinción del fuego.

cuentan con mucha documentación interna y se consideran objetos bien conocidos por el público, particularmente en el caso del estandarte, por varias condiciones técnicas se puede considerarlos objetos especiales de la colección del Museo, lo cual le complica su catalogación pública en la base de datos ATOM.



Figura No. 2. Foto de documentación del estandarte presidencial, del Informe de Conservación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Este estandarte presidencial estuvo presente en el momento del bombardeo al Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973. Durante este momento, no estaba flameando la bandera, sino que se la había resguardado en un gabinete dentro del edificio en 1967 cuando se hicieron varias reparaciones al exterior del Palacio. Igualmente sufrió estos “daños” durante el golpe de estado. Dado el bombardeo de aviones Hawker Hunter el 11 de septiembre por la tarde, los incendios llegaron a gran parte del Palacio — tanto los incendios como la extinción de ellos atacaron al estandarte. Trabajadores de restauración encontraron al estandarte en los años 70, pero se guardó en familia hasta 2014, cuando se lo entregaron a Roberto Cuéllar, rector del Colegio Terranova en La Reina. Cuéllar, ex-Ministro de Tierras y Colonización en la Unidad Popular, terminó donándolo al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2016.

Además de los hitos del golpe, que afectaron al estandarte, es importante reconocer que el estandarte es una especie de lo que Jane Bennet (2009) llama un “*agentic assemblage*” (conjunto agéntico). En tal sentido, la bandera no sólo lleva el simbolismo de la nación, sino que simplemente es una serie de fibras, típicamente algodón, teñidas, entrelazadas, y tejidas juntas. La fibra no pierde su ser cuando el humano le da significación. Al contrario. En el caso del estandarte, desde su uso en los años 60 y los 70, las capas de fibras, tejidas una encima de la otra, se encontraron con un cuerpo conativo (citado en Bennet, 2009). Fueron afectadas por la luz y la humedad, al ser *actantes* ambientales (de Leon, 2015) al momento de interactuar, produjeron manchas de acidez, óxido por los ganchos de la bandera, y se transformó su color del rojo en una rosa. Las fibras rojas liberaron el pigmento por la bandera. Esto ocurrió a través de la bandera — la estrella cuenta con manchas grises, la parte azul se ve pálida. Ni siquiera se puede leer el lema nacional en el escudo. Las fibras rojas del fondo parecen haber superado una superposición pintada de blanco que subrayaba este lema. Las grietas de la bandera blanca son lo único que queda visible. En este sentido, el objeto indexa un lema estatal en decadencia y raspado. Indica una especie de desvanecimiento de la iconografía nacionalista. Especialmente considerando cómo los manifestantes chilenos en el Estallido Social de 2019 ridiculizaron el lema, este índice es particularmente conmovedor.

Actores gubernamentales han reconocido el simbolismo de la bandera. Por ejemplo, en 2016 en un acto de recepción para el estandarte en el Museo de la Memoria, el entonces-presidente del Museo Francisco Estévez cuenta lo siguiente:

Su importancia se debe a que es un símbolo del quiebre democrático que sufrió nuestro país en septiembre de 1973, y su recuperación tiene que ver con cómo somos capaces de preservar esa democracia.

Aquí, Estévez conecta la bandera con el “quiebre democrático,” refiriéndose a las instituciones y el derecho de ley que fueron derrocados en el momento del golpe. Esta conceptualización de la democracia es un poco ajena a la democracia como el apoyo popular, porque en el momento de 1973 la UP no contaba con apoyo uniforme, sino que se encontraba en una situación de crisis con una derecha armada y organizada que militaba en contra de ella. Estévez conecta aquí el estandarte con el estado chileno, siendo él un conjunto de instituciones jurídico-legales y el derecho de ley. Estévez entonces presenta una versión del golpe que está conectado al quiebre de estas instituciones y el derecho de ley en vez de centrarse en lo anti-socialista del golpe. El golpe no fue un acto de intervención anti-comunista en la UP que resultó en el quiebre de instituciones conectadas al proceso democrático (votación por el presidente), sino que el golpe fue un quiebre democrático.

Esto se puede contrastar y comparar con el discurso de Michelle Bachelet, la entonces presidenta de la República, cuando se hizo una ceremonia de entrega del estandarte en el Palacio de la Moneda en 2016. Cómo ella cuenta,

Si esta bandera hoy vuelve a casa es porque la luz de la democracia ha vuelto a nuestra patria. Precisamente gracias a todos quienes lucharon desde dentro y desde fuera para que la dictadura, el abuso y el terrorismo de Estado terminaran de una vez.



Figura No. 3. Michelle Bachelet en la ceremonia de entrega del estandarte, 2016. Foto por el Informe de Conservación.

Aquí, Bachelet usa el modismo de “volver a casa” para referirse al estandarte. En esta conceptualización, se crea la imagen del estado-nación como una casa, una llena de objetos, o en las palabras de Bustamante (2014), un “objetuario.” En general, este discurso es diferente al de Estévez en que Bachelet hace referencia al concepto de “patria,” en vez de simplemente referirse al estado institucional. Además, aquí Bachelet sí hace una referencia a lo político del golpe y de la dictadura al dar reconocimiento a los que “lucharon desde dentro y desde fuera para que la dictadura, el abuso y el terrorismo de estado terminaran de una vez.” Igual se puede decir que esta caracterización no demuestra la totalidad de tal lucha, porque diversos partidos, algunos siendo anarquistas o anti-estado que llegarían a criticar la Concertación, participaron en la lucha contra tal “terrorismo de estado” en la dictadura.²³ Junto con el comentario de Estévez, se ven

²³ Un ejemplo clásico e importante sería la tensión entre el Partido Comunista y la emergente Concertación. Muchos partidos y militantes de izquierda criticaron a la nueva formación centroizquierdista por participar dentro de los procesos, según ellos, inherentemente conectados a la dictadura cívico-militar. La Concertación siguió teniendo que negociar con partidistas y militancias de la izquierda durante las presidencias de Aylwin, Lagos, y Bachelet.

distintas maneras en que el estandarte llega a representar el proceso en que Chile sufre una derrota de sus instituciones, pero al mismo tiempo, llega a tenerlas de nuevo gracias a la militancia reformista de la transición.

En estas versiones del significado del estandarte, se hacen referencias al simbolismo de la bandera, en una manera casi distanciada de su materialidad. En tal sentido, se pierde un poco el objeto, porque el estado-nación posdictatorial termina siendo el enfoque. No niego la importancia de estas maneras simbólicas de entender el estandarte, pero insisto en que la materialidad de la bandera en sí sigue siendo cargada de significados. Otros actores, especialmente funcionarios del Museo, incluso algunos que trabajaron directamente con el estandarte, llegaron a conceptualizar la bandera de maneras distintas. Por ejemplo, Maeva Schwend, conservadora y restauradora textil contratada para el proyecto del estandarte, señala lo siguiente:

MAEVA SCHWEND: Desde el museo se me invitó a participar en este proceso de restauración...Importante fue discutir la manera que es lo que se esperaba de la restauración que se buscaba con esta intervención. Y llegamos al acuerdo o al consenso, digamos, de que era importante mantener a la vista los daños, los deterioros como la huella de la violencia. A mí me provoca mucha emoción porque creo que es un sobreviviente. Bueno, hay tantas personas que no sobrevivieron. Y este es un objeto que cuenta una historia de un momento muy crítico que marca nuestra historia. Nos marca a todas las personas que vivimos en este país y por eso yo creo que también es importante cuidar sus huellas, cuidar su rastro. Esta idea de que tenemos que conocer nuestra historia para no repetirla, por ejemplo.

Schwend habla directamente de los signos físicos que mencioné, y afirma que estos signos hacen del estandarte un “sobreviviente.” Sobreviviente es distinto a ser “víctima,” víctima refiriéndose a una subjetividad política formada en la posdictadura. Teniendo sus raíces en las denuncias de la violencia estatal durante la dictadura, la “víctima” se vincula con las comisiones de verdad en Chile, los Informes Rettig y Valech, que se pueden entender como procesos regularizadores que

nombraron quién era víctima y quién no. “Sobreviviente” señala la vibrancia, la animicidad, lo vivo que es el estandarte, y centraliza la violencia política que sobrevivió el estandarte. En este contexto, se visibilizan las fibras, las manchas, y el óxido de nuevo. Schwend entiende que estas partes de la bandera le dan la calidad de ser sobreviviente. Además, tienen la capacidad de “provocar emoción,” de “marcar a alguien,” capacidades que se refieren al afecto. Schwend no se refiere al estandarte como un símbolo que podemos decodificar como lectores e intérpretes humanos. El estandarte le marca con emociones y sentimientos que se sienten en vez de que algo que se lee. Estas calidades, en términos semióticos, son índices de la violencia política, porque no existirían si no fuera por las acciones del bombardeo del golpe y la ocultación de la bandera entre 1973-2014. Los vestigios siguen marcándole a las personas del país, más allá de los límites de la legitimidad y, como yo propongo, legibilidad de instituciones responsables por la producción de la verdad. Considerando este vocabulario afectivo y personalizado, el discurso de Schwend es fundamentalmente distinto a los de Estévez o de Bachelet. En los discursos anteriores, se centralizan conceptos como la patria, el estado, y la nación, especialmente el proceso de la reconstrucción posdictatorial después de 1990. En este discurso, Schwend enfatiza la violencia política al basar su discurso en los índices del estandarte y sus afectos a través del proceso marcante entre lxs visitantxs y el objeto. El estandarte le sigue marcando a la sociedad civil por su rostro en vez de ser otro componente del estado posdictatorial.

El estandarte termina representando la multiplicidad del museo. En mi argumentación poshumanista del Museo, nunca niego la capacidad del Museo de crear narrativas o del simbolismo del estandarte, sino que argumento que hay algo más allá, que el Museo es un espacio de multiplicidad en que los objetos indexan materialmente las historias de la violencia política como sobrevivientes. Como había anotado Megan Corbin, el encuentro entre el objeto y

los visitantxs está al “límite de la representación,” ya que el objeto no puede comunicar directamente, sino que es “traducido” al público. Yo argumento que aunque sí se puede ubicar el encuentro entre el estandarte y los visitantes al límite de la representación por lo difícil que es entender el objeto sin texto, el estandarte todavía está produciendo representaciones indexicales. Esto no quiere decir que el objeto deje de ser símbolo o que no hayan narrativas curatoriales que interpreten el objeto, sino que el objeto está viviendo en los límites representacionales y sigue participando en intercambios afectivos con lxs visitantes. El museo, al reunir objetos y humanos (donantes, políticos, curadores, públicos, etc.) genera la posibilidad de que hayan discursos y narrativas²⁴ conectados al estado-nación, pero igual genera la posibilidad de que se sienta lo indexical del objeto sin tener la interpolación de la narrativa que tratan de la sobrevivencia de violencia política. El museo hace posible que el estandarte llegue a representar la nación o el quiebre democrático, pero que el estandarte también marque a las personas e insista en representar la violencia política. Esta multiplicidad no disminuye la importancia de la narrativa, pero el objeto tampoco tiene que ser dócil hacia ella. La multiplicidad de representaciones permite una multiplicidad política y temporal muy importante, en la cuál se crítica y se debate la ultratumba de la dictadura cívico-militar más allá de los límites del centroizquierdismo. El museo, en estas redes fibrosas, se convierte en un espacio de posibilidades.

²⁴ Los cuales podrían ser objetos de análisis etnográfico.

Clavo Puerta

Figura No. 4 Item CL MMDH 00000510-000001-000001

El clavo mide 30 centímetros. En comparación a los otros vestigios del bombardeo al Palacio de la Moneda, y a la colección de vestigios en general, se nota la escala pequeña del objeto. El deslustre resultando en la apariencia negra y la oxidación en la parte del medio del clavo sugieren que es un objeto de acero. La caperuza del clavo se ve rojo, un tono brillante que puede haber sido parte de una puerta pintada.

El herraje del Palacio de la Moneda no ha sido tan celebrado o documentado, en cuanto a sus otros aspectos arquitectónicos. De hecho, documentos de la Dirección de Bibliotecas,

Archivos y Museos que destacan la arquitectura de La Moneda, escritos durante la dictadura, sólo mencionan el herraje una sola vez: a fines de los 1780, se contrataron a los maestros del país vasco Pedro José de Muñoa y Joaquín Francisco de Arrivillaga para crear 24.402 clavos de diferentes medidas para utilizar en el Palacio (1983, p. 31). No se puede decir con certeza que este clavo fue parte de la facturación original de clavos para el Palacio, y tampoco se puede deducir en cuál puerta se utilizó este clavo.

El clavo puerta se encuentra en un estado de ambigüedad. Como materia no-espectacular, no existen documentos o registros históricos que cuenten con precisión detalles acerca de su uso ni fabricación. Meses después del bombardeo al Palacio de la Moneda, lo encontraron Anciaux Michel y su padre, el entonces Director Administrativo del Observatorio Europeo Austral La Silla. Él tuvo la oportunidad de visitar el sitio antes de la restauración, y la familia guardó el clavo hasta 2010 cuando lo donaron al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Se supone que pudieron sacar el clavo del sitio de la Moneda por su ambigüedad y por lo no espectacular que es el clavo. El clavo, conceptualmente, se puede reemplazar. Va junto en unidades de 24.000, raramente se encuentra sólo. No sería robo sacar un clavo de un sitio de escombros: el clavo se encuentra entre lo más cotidiano.

Sin embargo, al llegar al Museo, el clavo puerta se convierte en el vestigio más exhibido de la Colección. Fue parte de 10 exposiciones itinerantes entre 2011-2017, viajando a lo largo del país. En 2013, fue exhibido como la pieza del mes. ¿Cómo es que este ítem, tan común y corriente, llega a estar tan centrado en el escenario exhibitorio del museo? Yo propongo que este ítem genera representaciones indexicales de lo que significa quebrar. Por ende, hace posible la curaduría y la narrativa textual que se le proporciona al ítem en exhibiciones. Esta dinámica contribuye a repensar la curaduría y su relación con lo más que humano.

El clavo puerta se utiliza tal cual — en puertas. Se utiliza para fortalecer una puerta; se encuentra entre los tipos de clavos más grandes, gruesos, y firmes. Este clavo en particular se utilizó en una puerta en el Palacio de la Moneda. El hecho de que se encuentre en un estado doblado y fuera de la puerta, tirado al suelo, indexa el quiebre de la puerta en sí. Es decir, los rasgos físicos del clavo no existirían si no fuera por el quiebre de la puerta, que fue el resultado del acto físico del bombardeo y el golpe de estado. En este sentido, el clavo puerta indexa la manera en que la violencia política del golpe militar resulta en la quiebra y la ruptura de la materialidad del país.

Estos índices le hacen posible la interpretación del ítem ofrecido por el Museo. En dispositivos promocionales para exhibiciones itinerantes del Museo creados en 2012, en la sección del Golpe de Estado, se presentan el clavo puerta y una fotografía del bombardeo. Bajo estos ítems, se presenta el siguiente texto que es un resumen de los temas curatoriales ofrecidos por el Museo al presentar el clavo:

Golpe de Estado, 11 de septiembre 1973

Nunca antes, de manera tan sistemática y prolongada en el tiempo, agentes del Estado dirigidos desde la más alta autoridad del país, habían perpetrado una acción tan masiva de atropellos de los derechos fundamentales de los chilenos.²⁵

También se incluye un fragmento del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación

Pero el estado del país a esa fecha, estado que cabe describir como de aguda crisis en la vida nacional, representa la destrucción o debilitamiento de un gran número de puntos de consenso entre los chilenos relativos a instituciones, tradiciones, supuestos de convivencia social y política, y otros, que son a la vez, salvaguardia del respeto a los Derechos Humanos...²⁶

²⁵ Dispositivos promocionales *Nunca Más*, cortesía de Verónica Sanchez.

²⁶ ^

Por lo menos en la información dada en estos dispositivos de las exhibiciones itinerantes, no se proporciona información acerca de la materialidad del clavo o su historia particular. Sigue siendo un clavo puerta, un objeto cotidiano. En vez de enfocarse en esta cotidianidad, el texto didáctico se refiere a la quiebra de las instituciones y los “puntos de consenso” de la institucionalidad chilena y su ciudadanía. Esta interpretación es posible porque el clavo puerta en sí representa este quiebre y esta destrucción por lo que es, físicamente.

En este momento, etnógrafos museográficos influenciados por Foucault argumentarían que esta curaduría es la producción de orden. Se ordenan los escombros, se selecciona el clavo puerta, y se le contextualiza con información histórica. Pero, estos temas históricos no son lo que vemos en el texto didáctico. Esta visión foucaultiana, enfocada en contexto, historia, y orden, no contiene las herramientas teóricas para entender por qué llega este objeto cotidiano a ser tan preferido por lxs curadores para exhibirse. En vez de esto, vemos la manera en que la curaduría se inspira por las cualidades indexicales del ítem. La curaduría, que se trata no tanto sobre la historia del bombardeo o del golpe sino el entrelazamiento de la destrucción física e institucional, nace de las conversaciones no tenidas con el óxido y los dobleces del clavo.

En este sentido, la curaduría del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos se relaciona mucho con la propuesta de “curaduría afectiva” de la curadora argentina Kekená Corvalán. Como escribe,

La curaduría afectiva es un modo particular de organizar relatos sobre la voz colectiva, relatos que recuperan lo que se demora, lo que puede perderse amenazando por el relámpago de un instante de peligro... Organizar maneras de que el flujo de imágenes y de palabras rompa el modo único de “bajar” estrellas del cielo de los museos. Organizarnos en la duda, en la incomodidad, en la construcción de vínculos. Y por supuesto, desde la contradicción. (2021, p. 20)

La curaduría afectiva es una adición teórica que llena el vacío creado por la conceptualización foucaultiana de la curaduría y del museo. La materia, particularmente materias cotidianas como los escombros, ofrecen dudas, incomodidades, vínculos, y contradicciones en sus índices. La curaduría del MMDDHH no trata de borrarlos en la búsqueda de orden, sino de exaltar estas cualidades del objeto. El clavo puerta termina siendo un índice de la violencia política, el cuál resulta en una curaduría única que ha podido destacar objetos cotidianos que contienen rostros e índices de la historia. Esta curaduría es algo relativamente reciente en la historia de la museografía, pero ha sido un dispositivo central en la organización cultural y patrimonial de la historia reciente y posdictatorial de Chile.

Este acto crítico se debería considerar en la etnografía del museo porque demanda la ampliación del paradigma museográfico. La curaduría del MMDDHH trata de la pérdida histórica, cultural, social, y epistemológica de la dictadura cívico-militar — una pérdida casi insuperable e incognoscible. El Museo va creando una curaduría afectiva, en que se hace posible el intercambio de intensidades emocionales y relacionales entre lxs visitantes y los objetos en vez de, en las palabras de Magdalena Gil (2017), “establecer la verdad sobre un cierto periodo de tiempo” (traducción mía). En esta curaduría, se aprende entre los escombros.

Estrella Partidaria



Figura No. 5 Estrella Partidaria, foto por la cuenta oficial del Partido Comunista de Chile en X.

La estrella se encuentra oxidada. No es como la oxidación del clavo, que sólo cubre una parte del cuerpo del ítem, sino que se extiende por todas partes de la estrella. En este sentido, el color, un tono rojo y casi marrón, se ve casi uniforme. Los soportes metálicos están presentes, siguen las líneas de la forma de la estrella y sugieren que apoyaban una tapa metálica. Lo más

notable es que hay 35 perforaciones, formadas de balas, en el cuerpo de la estrella. Este hecho refleja el ejemplo clásico y canónico de Peirce del *index*: como escribió Peirce, el agujero de bala es un *index* del disparo porque uno no existe sin el otro. La estrella, entonces, en estos aspectos de su materialidad, indexa el disparo violento que la perforó, y el estado de oxidación indexa el paso del tiempo, la interacción y relacionalidad con el agua, con el sol, y por ende, la falta de pertenencia a un espacio de resguardo o de conservación. Indexa la calidad del escombros.

Esta estrella pertenecía a la casona del Comité Central del Partido Comunista de Chile (PC), en la calle Teatinos en Santiago Centro. En un hito menos representado²⁷ del golpe de estado el 11 de septiembre de 1973, militares invadieron esta casona del PC y le dispararon a la estrella. Después del golpe, se encontraba tirada en la ex-casona del PC, que se había convertido en alojamiento (El Siglo, 2018). A inicios de los 1990, el fotógrafo Claudio Pérez supo de la existencia de la estrella por un compañero alemán que vivía en la ex-casona del PC. Sin saber que esta estrella era el símbolo del PC, se metió en un ático de la casona en que se había tirado la estrella, y junto con su compañera Susana, se la llevaron para su casa en Ñuñoa de manera clandestina (El Siglo). Por lo tanto, en una ceremonia realizada en el Museo de la Memoria cuando se inaugura la estrella en la Zona de Vestigios, Pérez cuenta:

Nos pasamos por una ventana hasta el techo de la casa y llegamos hasta donde estaba esta estrella, este objeto, este artefacto, tirado en una esquina. Inmediatamente vimos que tenía balas. Yo digo, hay que sacarla de aquí. Esa misma noche le pedí a Susana (mi compañera) y a su madre, hoy suegra, que nos prestara el auto y la cargamos dentro del auto, la cubrimos con frazadas, atravesamos todo Santiago y llegamos a la primera casa donde estuvo, en Ñuñoa, en la Villa Universidad Católica. Y comenzó a ser parte de la vida cotidiana nuestra...Estuvimos en cuatro casas con ella durante 25 años...Nunca tuvimos la consciencia clara de que era un objeto que un día iba a estar en un museo. Que era un testimonio vivo. Y voy a contar una anécdota. Nosotros llegamos a marcar por un

²⁷ Relativo al bombardeo al Palacio de la Moneda.

lado de la estrella, con tiza, los puntajes de los partidos de ping-pong que hacíamos en la casa, y en celebraciones con amigos, en esos 25 años, la estrella estaba a la altura de uno, y uno ponía un vaso de vino arriba. Tenía una parte viva. Así que se hizo parte de esta familia.

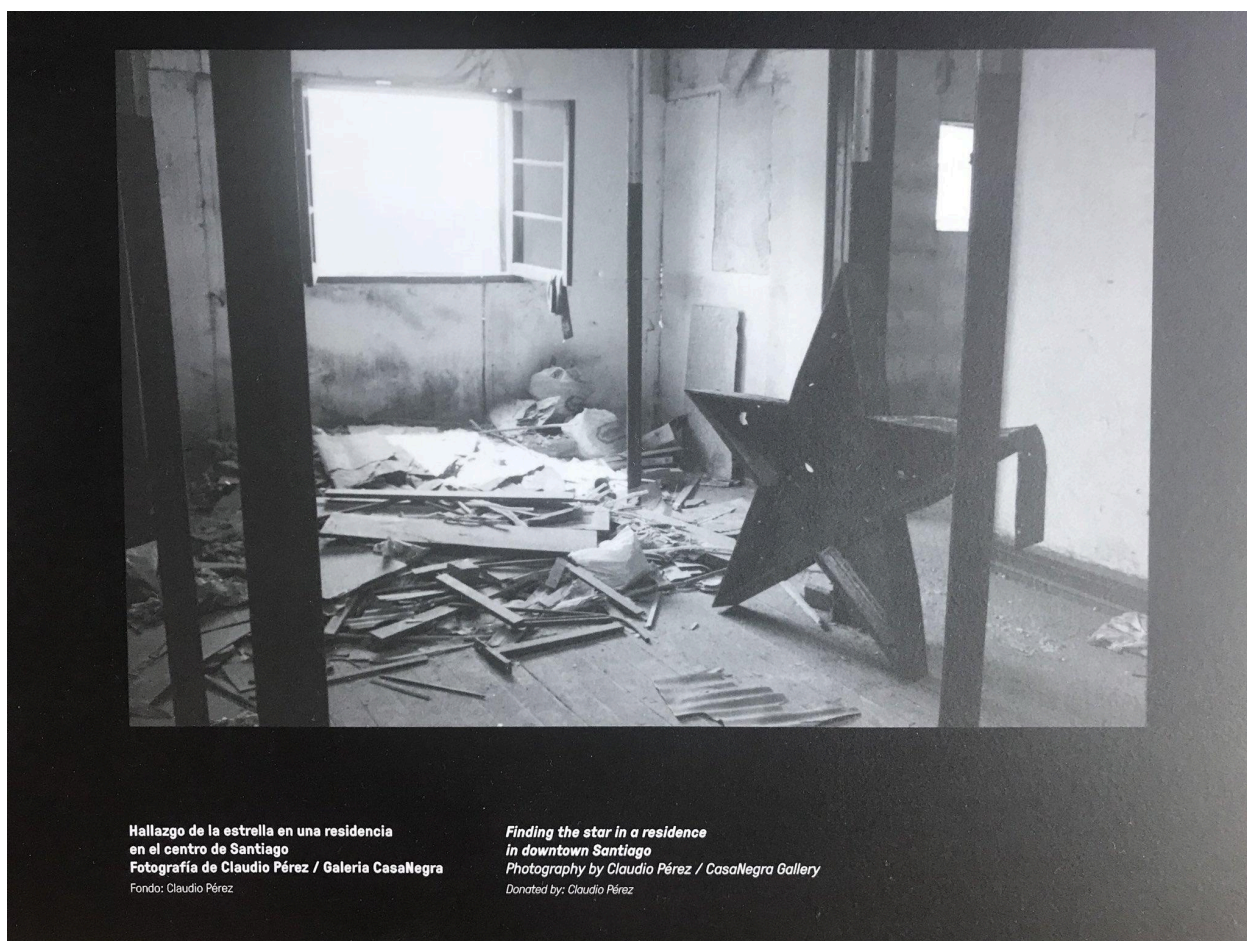


Figura No. 6 Estrella Partidaria escondida, foto parte del fondo Claudio Pérez del MMDDHH.
Foto via Twitter del PC de Chile.

En su reflexión, Pérez cuenta la manera en que la estrella es un sujeto social vivo. Compartía “en familia” en la casa de Pérez, se metió en la cotidianidad de ellos en la casa de Ñuñoa. De hecho, formaba parte de esta familia hasta 2014, cuando se integró a la colección del MMDDHH. En este momento, se reveló el origen — lo partidario — de la estrella. Cuando la donó al Museo, la estrella siguió siendo una materia casi-humana. Pérez explica que, “la trajeron

al museo, envuelta en un papel blanco. Parece un cuerpo herido, adyacente, y que hay que seguir rescatándolo”.

Como he mencionado en la introducción de este ensayo, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha sido criticado en la etnografía museográfica por su conexión con la Concertación y el centroizquierdismo en Chile. Estos debates son patentes en algunas presentaciones de otros vestigios como el estandarte presidencial. Pero, en el caso de la Estrella Partidaria, se hace patente la manera en que el Museo le da la plataforma para que sus índices oxidados y balados puedan impartir multitudes al visitante. En 2018, al momento de la instalación de la estrella en la Zona de Vestigios, Guillermo Teillier, el presidente del PC, fue invitado al Museo para contextualizar la Estrella. La cuenta oficial del PC celebra este acto en X:



Figura No. 7 Tweet del PC reflexionando sobre la instalación de la estrella en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

En este sentido, por presentar la estrella partidaria del PC, el Museo de la Memoria centraliza la memoria de la izquierda chilena, que protagonizó la lucha contra Pinochet durante la dictadura cívico-militar. No niega o borra la particularidad de esta militancia izquierdista bajo narrativas centristas, sino que invita al presidente del Partido a dar su propio testimonio. Este acto de participación y cooperación es algo único del Museo de la Memoria que se puede replicar en

otros contextos para modelar el compromiso entre infraestructuras afectivas financiadas por el estado con grupos de militancia radical fuera del estado.

Esto no quiere decir que el Museo sólo crea espacio para el significado partidario de la Estrella. En el Informe de Instalación del Museo, escrito en 2016, se incluye una cita de una investigación archivística sobre el ítem realizada por Javiera Villavicencio y Matías Alvarado:

Se encuentran múltiples fotografías de concentraciones y marchas donde diversas organizaciones y grupos políticos utilizan la estrella como símbolo, lo que nos permite reafirmar nuestra idea de la estrella como símbolo de la izquierda y demostrar su ampliada popularidad, no solo entre los propios militantes del PCCh o las JJ.CC.²⁸, sino entre diversos grupos familiarizados o no con las propuestas de izquierdas.

En este sentido, la estrella puede indexar multitudes. Indexa la violencia política que crea sus condiciones físicas, pero también indexa un izquierdismo inclusivo y amplificado. Pertenece a la izquierda política, claro, y no se borra esto, pero tampoco se convierte en propiedad del PC. Esta amplitud le hace posible a través de una propuesta material: de conservar los índices y los rostros de la violencia, de investigar las huellas fotográficas del uso de la estrella. En este sentido, la materialidad y el poder del museo como infraestructura de conservación se convierte en un acto lleno de texturas y aprendizajes emotivos. No se produce un orden singular, sino que se conecta a una emocionalidad y relacionalidad con públicos diversos en el momento posdictatorial.

De estas maneras, el Museo se involucra con la izquierda militante al momento del golpe. No se trata de narrativas despolitizadas, sino que se presenta materia dañada y viva. Esta materia imparte significados variados pero personalizados al visitante, no se encaja en una narrativa curatorial que imponga límites.

²⁸ Partido Comunista de Chile (PCCh) y Juventudes Comunistas de Chile (JJCC.,) ala juvenil del PC.

Conclusión

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un proyecto que no se podía imaginar hace 100, 50, o 30 años atrás. En el momento posmoderno, se exige la co-creación de nuevas maneras de teorizar, de curar, y de teorizar sobre la curaduría. El proyecto foucaultiano, en que el curador²⁹ ordena ítems para crear un ensayo, no le da justicia a la materia que nos rodea y todas sus potencialidades. La curaduría puede ser una labor afectiva en que se permite que el objeto nos marque. Esta posibilidad es patente en el caso de la colección de vestigios en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Estos objetos son sobrevivientes, ellos nos hacen sentir una textura del golpe militar desde sus hilos, su óxido, y sus agujeros de balas. No niego que estos objetos siguen siendo objeto de intervención y narrativización, particularmente por parte de actores estatales, pero es evidente que la materialidad amplía tanto la experiencia de lxs visitantes como las posibilidades de la curaduría.

La curaduría del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos — una curaduría afectiva y de multiplicidad que parte del momento de interacción entre el sujeto humano y el vestigio — es posible por el momento epistemológico que ha materializado en el momento posdictatorial. En su reflexión sobre la dictadura cívico-militar chilena, Ignacio Sarmiento señala que:

Los diversos acontecimientos límites que acaecieron durante el siglo xx obligaron a la reinterpretación y cuestionamiento de categorías y valores que se tenían por indiscutibles en los siglos anteriores. La promesa incumplida de la modernidad, que se explicitó en la industrialización y el desarrollo de tecnologías de la muerte, nos fuerza a pensar nuevas conceptualizaciones que nos permitan acercarnos a aquellas atrocidades abyectas. (p. 399)

²⁹ El uso del masculino aquí es intencional, se refiere a la construcción singular del poder curatorial y su vinculación con el patriarcado.

El paisaje epistemológico de la posdictadura se compone por la falta de claridad. La dictadura produjo incognoscibilidad a través de la desaparición forzada de personas y la clandestinidad de las acciones de la junta militar. Se perdieron vidas y maneras de vivir tras la tortura, el asesino, y el exilio. Es cierto que el proyecto de la verdad se ha promulgado como el concepto central al proyecto de la Concertación. A través de investigaciones oficiales como las comisiones Rettig y Valech, verdades de la dictadura se han formado en los últimos 30 años. Sin embargo, tanto como la posdictadura ha sido un proyecto de verdades, de la conversión del *no saber* al *saber*, la posdictadura ha implicado el no-saber como componente central. La posdictadura demanda que reconozcamos que nunca sabremos lo que ha pasado a algunos compañeros. La posdictadura nos ha forzado a vivir en una verdad incompleta; nos ha presentado al no-saber. En este momento se encuentra imposible la narrativa curatorial y se encuentra posible el afecto.

Como manera de concluir un ensayo que, fundamentalmente, se trata de la gestión y exposición de objetos, quisiera visibilizar las maneras en que los temas que presento reverberan en el arte contemporáneo. Como han anotado Florencia San Martín, Carla Macchiavello Cornejo, y Paula Solimano en su trabajo *Dismantling the Nation: Contemporary Art in Chile*, el volumen quizás más importante sobre el análisis del arte contemporáneo chileno, artistxs chilenxs han utilizado diversas técnicas para materializar la epistemología y la experiencia intelectual de la posdictadura — han experimentado con prácticas archivísticas, sónicas, y *vestigicas* en sus obras, representando un estado transdisciplinario del arte en general. En la siguiente reflexión, hago visible el trabajo artístico de un artista que materializa la frontera epistemológica ofrecida por la dictadura. A cincuenta años del golpe, artistxs chilenxs han utilizado la forma del vestigio como punto de partida cultural, intelectual, y material — una coproducción cultural que busco visibilizar y centralizar en mi análisis del vestigio en el contexto museológico. Por una parte, la

conexión al arte contemporáneo es una práctica de investigación en sí, una etnografía de conversaciones emergentes que cruzan la disciplina teórica en las ciencias sociales hasta la producción cultural y material. Por otro lado, esta investigación puede inspirar actividades curatoriales y programáticas que el Museo pueda realizar para apoyar una corriente artística material vinculada fundamentalmente a las colecciones del Museo. A través de prácticas como exhibiciones que ponen juntos vestigios con obras contemporáneas o comisiones de proyectos de fotografía, performance, o dibujo utilizando vestigios, el Museo puede utilizar las colecciones de vestigios para apoyar actividades e intervenciones ya existentes y notables en el arte contemporáneo en Chile.

Además de ser una conexión que refleja la totalidad de la curaduría, poner juntos el arte contemporáneo y el vestigio es un acto sensible y necesario. La estrella del PC es un vestigio — claro — pero también es una escultura. Su forma simple fue hecho como símbolo que está en el aire libre, para representar los valores del PC. El vestigio, en este sentido, también se puede considerar como una escultura que ha sido dañada y preservada bajo condiciones consideradas históricas. La escultura y el vestigio tienen una relación co-productiva en el marco del arte contemporáneo chileno. Artistxs han utilizado la forma escultural para reflexionar en la materialidad de la historia, y por lo tanto, reflexionando sobre los límites de la representación y lo que queda por historizar. Esto es particularmente relevante al trabajo del escultor Luis Montes Rojas (n. 1977, Santiago de Chile) y su proyecto *La Galería de los Presidentes*.

Al momento del bombardeo en 1973, se destruyó la Galería de los Presidentes en el Palacio de la Moneda. Esta galería contenía bustos de mármol de todos los presidentes desde Bernardo O'Higgins. En 2015, Montes Rojas creó una instalación de una serie de bustos — todos desidentificados — en el MAC Parque Forestal.

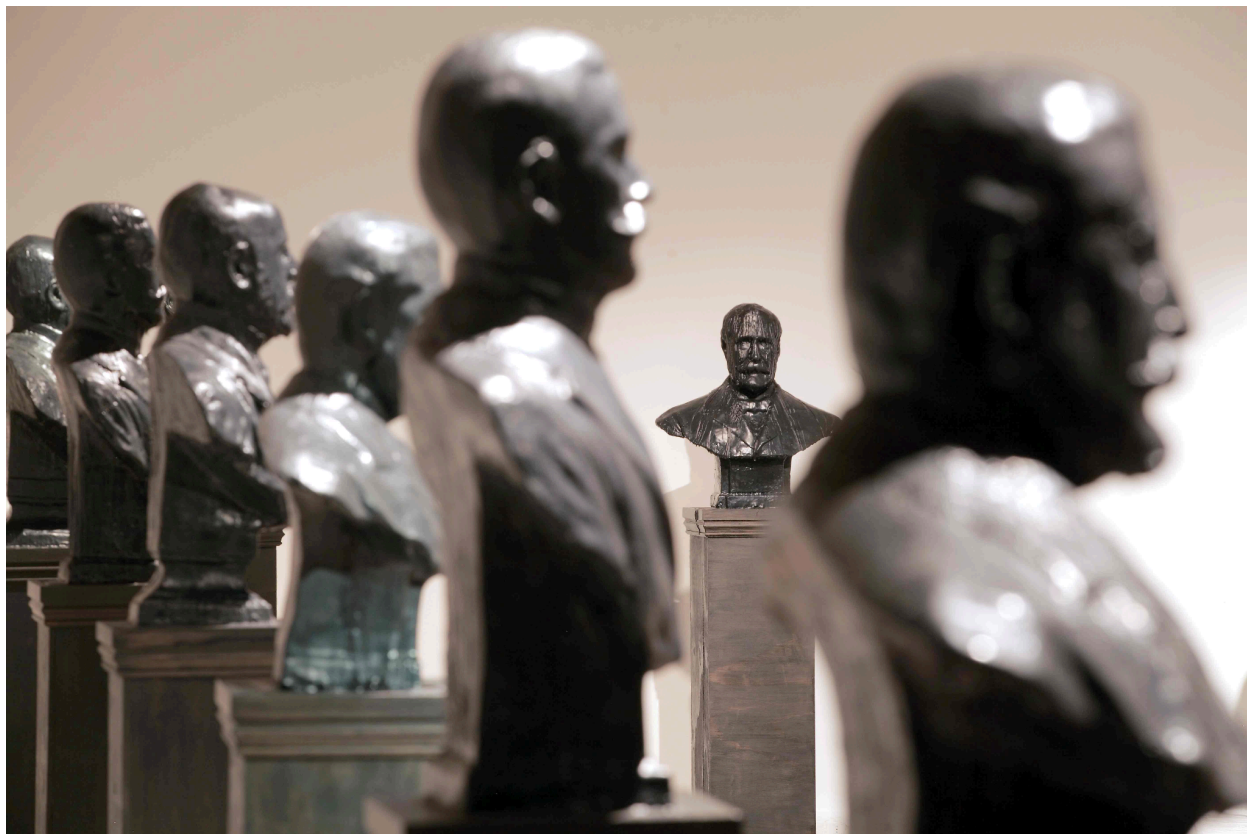


Figura No. 8. Fotos de la instalación *Galería de los Presidentes* (2015) de Luis Montes Rojas.
Foto via la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La instalación de Montes Rojas emerge como artefacto y testigo de la calidad non-narrativa y ruptórica de la memoria dictatorial y posdictatorial. Durante la juventud de Montes Rojas, en el contexto de manifestaciones masivas contra la dictadura, el Palacio de la Moneda se encontraba bajo una restauración que no fue, en las palabras de Montes Rojas, “higienizada” — la fachada del edificio en los 80 contaba con marcos profundos del bombardeo.³⁰ En una entrevista que realicé con el artista, reflexionó sobre el impacto del vestigio en el momento de transitar por el Palacio.

Los objetos no atesoran historias necesariamente. Eso es una condición atribuida...Entonces, hay un desafío, no tiene que ir necesariamente con la manera en que intentamos que los objetos digan cosas. Intentamos pensar que un objeto tiene en sí

³⁰ Entrevista con el autor, nov. 2023.

mismo una carga de memoria o de historia, pero la verdad es que es un relato. Eso no va a acontecer ...Entonces existe una voluntad. De decir, esto podría ser algo que encapsular en sí mismo un objeto de carácter material que encapsulada en sí mismo una especie de memoria de las cosas.

Esta reflexión marca un punto de diferenciación con el nuevo materialismo, ya que el nuevo materialismo se basa en la reivindicación de la potencialidad del objeto y por ende típicamente no caracterizaría la calidad encapsulante del objeto como voluntad. Sin embargo, Montes Rojas coincide con el rechazo neo materialista de la narrativización humana como la única y dominante manera en que el objeto tenga significado. Para ambos grupos, el objeto y su capacidad o “voluntad” de encapsular memorias o afectos históricos es algo más allá del simple contexto, el cual podría ser una de varias maneras de entender la materialidad. Por ende, Montes Rojas centraliza su escultura en los momentos ambiguos, en que no se puede tratar de certezas históricas — certezas disputadas por los límites epistemológicos de la dictadura y por el hecho de que lo material no siempre es capaz de atesorar lo considerado *histórico*.

En la original galería de los presidentes en el Palacio de la Moneda, cada busto representaba un presidente en particular. Pero la serie de bustos creados por Montes Rojas no es una réplica de este concepto, ya que los bustos no son reproducciones figurales de los presidentes, sino son desidentificados. Partiendo a raíz de su trabajo en restauración y fundación en bronce, Montes Rojas no trabaja en investigar lo arqueológico o patrimonial del bombardeo ni tampoco de recrear lo que fue antes del golpe. Esto, en la perspectiva de Montes Rojas, hace que su escultura se refiera a los vestigios históricos, pero también se encarna una nueva creación emergente. En una entrevista publicada en El Mostrador, Montes Rojas aclara:

Los objetos no son sólo vestigios de historia ni meras representaciones de ésta, sino que son poseedores de una memoria que emerge. El monumento no puede ser entendido sólo como un lugar de memoria, sino también como un lugar para olvidar que nos permite depositar todo aquello con lo que no podemos cargar diariamente. Es también parte de

una trama de configuración histórica y por tanto guarda claves simbólicas que nos permite entender el acontecer en nuestro presente.

Aquí, Montes Rojas demuestra lo que he tratado de poner en práctica en esta tesis: los objetos tienen un sentido de agencialidad en vez de simplemente reproducir representaciones textuales de la historia. Montes Rojas representa al objeto escultural como “poseedor de una memoria que emerge,” en vez de un vestigio que “representa la historia.” Aquí, la distinción entre historia y memoria puede referirse al texto y al cuerpo. La memoria se siente, emerge, materializa, mientras la historia se redacta y se lee. Montes Rojas demuestra la potencialidad de la materia en ser participante en los procesos afectivos que componen la emocionalidad de la posdictadura. La materia vibrante, sea en creaciones artísticas como las de Montes Rojas o el vestigio del marco de curadurías afectivas, puede ser actor central en el proceso constante de la reformación de la historia de violencia política en Chile. Esta materia se convierte en una topografía emocional de la posdictadura.

Montes Rojas forma parte de una nueva generación de artistas y pensadores chilenos que trabajan desde la materialidad para alentar lo emergente, como una especie de corporalidad anti-pinochetista y anti-hegemónica. En el marco de la conmemoración de cincuenta años del golpe de estado en 2023, Montes Rojas logró hacer varias performance, colaboraciones, y activaciones de la *La Galería de los Presidentes*; estos proyectos han sido experimentaciones con la representación de la memoria traumática dentro de una topografía de materiales, afectos, y vestigios. El 11 de septiembre de 2023, Montes Rojas instaló *La Galería de los Presidentes* en el Patio Andrés Bello de la Casa Central de la Universidad de Chile. Junto con la artista Julie Pichavant, un grupo de estudiantes de teatro,³¹ y con la colaboración del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, el Teatro Nacional, y el Instituto Francés, Región Occitanie,

³¹ La participación de los estudiantes fue una co-creación democratizada, es decir que su rol no fue simplemente performar la obra sino ser central en la creación de ella.

montaron la performance *Las Ruinas de Versailles*. Pichavant es una performer, directora, dramaturga, investigadora teatral, y autora nacida en Francia, y su práctica artística internacional se ha enfocado en el arte convergente y lateral sobre la explotación del cuerpo y del territorio. *Las Ruinas de Versailles* fue el resultado de investigaciones patrimoniales e históricas sobre los acontecimientos del golpe de estado y el bombardeo al Palacio de la Moneda. Pichavant fue invitada a realizar varias activaciones del programa, colaborando con el Teatro Nacional, el Centro Cultural La Moneda, y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. La obra se inspira en las ruinas de la Hacienda Quilpué, el “Palacio de Versailles” chileno, representando una re-configuración patrimonial en los escombros. Activaron la performance en el Centro Cultural de la Moneda, en la Casa Central en la instalación de la obra *Galería de los Presidentes del artista* Montes Rojas, y en el marco del Foro de las Artes en la sala Agustín Siré en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile).

En la versión realizada en la Casa Central de la Universidad de Chile, el performance consistió en la activación de los bustos por performers utilizando registros archivísticos mientras establecieron contacto con los bustos. En esta performance, se proyectó la frase: *¿Cuál es tu ruina?* mientras los danzantes tiraban documentos archivísticos relacionados a la militancia anti-pinochetista y contra la desaparición forzada durante la dictadura.³²

³² Documentación audiovisual del performance completo se encuentra en <https://juliepichavant.com/2023/08/31/las-ruinas-de-versalles-espacios-de-memoria/>





Figura No. 9. Documentación audiovisual del performance *Las Ruinas de Versailles* en la Universidad de Chile, fotografía y videografía por Cami Olavarría Cena.

Este performance es una activación del vestigio como actor central en la formación de la posdictadura. El vestigio se encuentra en el interior de la textura emocional de la posdictadura, las ruinas se conceptualizan al nivel más personal. Los vestigios creados en la forma del busto se convierte en personaje, en una figura capaz de diálogo e intervención histórica. Los vestigios en su forma archivística se convierte en un elemento histórico y a la vez un elemento corporal del presente: se lleva en el cuerpo, se arma y se desarma en el momento de la denuncia. Los públicos no piensan en las ruinas del Palacio de la Moneda en sí, sino en lo que son “sus” ruinas. Este proyecto artístico evoca lo que he propuesto centralmente en esta tesis: la potencialidad del vestigio en el fluir relacional y afectivo, y lo central de lo afectivo en la vida social de la posdictadura cívico-militar en Chile. Los vestigios forman parte de la topografía que vivimos y construimos todos los días en la posdictadura, se tratan tanto del patrimonio físico como el que habitamos internamente.

Cuando le pregunté sobre el desequilibrio entre los estudios sobre la materialidad versus los del testimonio textual de la dictadura, Montes Rojas me dijo, “Parece que los registros de carácter fotográfico y audiovisual son la gran herramienta para poder abortar los acontecimientos. Pero eso, evidentemente deja fuera algo.” Montes Rojas hizo una referencia al vestigio y su presentación museológica, y a lo que no se sabe. Cómo me contó,

Pero la pregunta por los objetos no tiene que ver necesariamente con la dimensión material por la alojada en la materia, un trabajo de carácter arqueológico. Incluso en el museo, con los fragmentos que sí verdaderamente le pertenecieron al Presidente [Allende]...Entonces el asunto tiene que ir con la verdad. El asunto tiene que ir con el dispositivo del museo para otorgarle veracidad. Pero el arte tiene algo que decir. ¿no? El arte contemporáneo tiene algo que decir, porque yo creo que el arte no está respondiendo preguntas que vienen desde las disciplinas académicas...¿qué otras preguntas podemos hacer cuando vamos a la galería de los presidentes? ¿qué preguntas nacen?

La curaduría foucaultiana trata de ordenar, de producir verdad y de producir conocimiento. Pero como podemos ver en la realidad del vestigio en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, esto nunca es un proceso completado porque la memoria se vive y se siente en el presente, muchas veces materializada en maneras revoltosas. El trabajo de Montes Rojas, y el arte contemporáneo chileno en un sentido más universal, afirma esta ambigüedad, y propone que el no-saber es algo valioso, quizás como una especie de contra-afecto. Su trabajo utiliza la forma del vestigio como punto de partida y manera de explorar las epistemologías violentas de la posdictadura. El trabajo de Montes Rojas exalta la falta de saber, la pérdida casi inimaginable del golpe militar. Estas condiciones históricas se convierten en condiciones de posibilidad de evocar e imaginar la posdictadura, más allá del negacionismo. Estos límites, los que producen la veracidad, no le encajan a la posibilidad de utilizar la forma del vestigio para realizar otras intensidades emergentes. En fin, nace una escultura afectiva, un contra-vestigio contemporáneo que nunca será bombardeado.

Cincuenta años después del golpe de estado en Chile, los vestigios han llegado a ser actores centrales pero poco teorizados en la sociedad civil. Desde el ámbito curatorial y artístico se ha empezado a trabajar con el vestigio, y esta tesis es una reflexión documental sobre lo que ha salido desde los escombros. Hay tanto que se puede aprender de lo indexical del vestigio, pero también hay tanto que se puede aprender de los vestigios creados y emergentes del presente. Porque con los vestigios nos empezamos a cuestionar sobre la textura del pasado reciente. Los vestigios marcan el cerro emocional que se cruza cada día.

Referencias

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion* (NED-New edition, 2). Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09x4q>
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv111jh6w>
- Bissell, D. (2010). Passenger Mobilities: Affective Atmospheres and the Sociality of Public Transport. *Environment and Planning D: Society and Space*, 28(2), 270-289.
- Borgsdorf Fuenzalida, D. (2024). "Affective Infrastructure and the Chilean Memorial Museum". *Pitzer Senior Theses*. 192. https://scholarship.claremont.edu/pitzer_theses/192
- Bustamante, J. (2014). *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/64284>
- Callon, M., & Law, J. (1995). Agency and the hybrid collectif. *South Atlantic Quarterly*, 94(2), 481-507.
- Corbin, M. (2021). *Haunted Objects: Spectral Testimony in the Southern Cone Post-Dictatorship*. UNC Press Books.
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Cariño Ediciones.
- De León, J. (2015). *The Land of Open Graves: Living and Dying on the Migrant Trail* (1st ed., Vol. 36). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv1xxvch>
- Descola, P. (2014). All too human (still) A comment on Eduardo Kohn's How forests think. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(2), 267-273.
- Dewan, D., & Hackett, S. (2009). Cumulative Affect: Museum Collections, Photography and Studio Portraiture. *Photography and Culture*, 2(3), 337-350.
- El Mostrador. (2015, July 28). *Artista exhibe los bustos calcinados de los presidentes de la República en MAC de Parque Forestal*. El Mostrador.

<https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/07/28/artista-exhibe-los-bustos-calcinados-de-los-presidentes-de-la-republica-en-mac-de-parque-forestal/>

Estefane, A. (2013). Materiality and politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights. *Thresholds*, (41), 158-171.

Foucault, M. (1999 [1984]). Espacios otros (M. Lourdes, Trans.) Versión. *Estudios de Comunicación y Política*, (9), 15-26.
— *The Order of Things*, trans. Anon, London: Routledge

Gil, M. (2016). Exhibiting the Nation: Indigenousness in Chile's National Museums. *Museum and Society*, 14(1), 82-97. <https://doi.org/10.29311/mas.v14i1.627>

Hite, K., & Collins, C. (2009). Memorial fragments, monumental silences and reawakenings in 21st-century Chile. *Millennium*, 38(2), 379-400.

Kohn, E. (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt7zw36z>

Lord, B. (2006). Foucault's museum: difference, representation, and genealogy. *Museum and Society*, 4(1), 1-14.

Mallea, F. (2021). La imagen-objeto: La arpillera del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile como dispositivo de registro político y comercial. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 1(1), 1-32.

Marx, K (1987). Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. MEW 23.

Mauss M (1990 [1925]) *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (trans. WD Halls). London; New York: Routledge.

McCormack, D. P. (2008). Engineering affective atmospheres on the moving geographies of the 1897 Andrée expedition. *cultural geographies*, 15(4), 413-430.

Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes, Universidad de Chile. (2015). *Galería de los Presidentes* de Luis Montes Rojas [Catálogo]. Santiago de Chile.

Peirce, C.S. (1897, 1903). "Logic as Semiotic: The Theory of Signs," In: Buchler, Ed., *The Philosophical Writing of Peirce*, Dover, In: Hartshorne and Weiss, Eds., *Collected Papers* V. II, *Elements of Logic*, Belknap, Cambridge, 1955.

- Ruffer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antítesis*, 7(14), 94-120. <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2014v7n14p94>
- Sebeok, T. A. (2001). *Signs: An Introduction to Semiotics*. University of Toronto Press.
- Yi Sencindiver, Susan (2017). New Materialism. *obo in Literary and Critical Theory*. doi: 10.1093/obo/9780190221911-0016
- Schaefer, D. O. (2019). *The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power*. Cambridge University Press.
- Sodaro, A. (2017). *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. Rutgers University Press.
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1220j7h>
- Tolia-Kelly, D. P. (2016). Race and Affect at the Museum: The Museum as a Theatre of Pain. In *Heritage, Affect and Emotion* (pp. 33-46). Routledge.
- Vázquez, M. C. (2016). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile: Crisis de Memoriales y Lógicas Urbanísticas de Mercado. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 509-533.