

La imagen-objeto: La arpillera del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile como dispositivo de registro político y comercial

The object-image: The Arpillera of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Chile like Device of Political and Commercial Registry

Fecha de recepción: 22/09/2020

Fecha de aceptación: 07/01/2021

Fecha de publicación: 03/05/2021

<https://doi.org/10.48102/if.2021.v1.n1.143>

Felipe Mallea Toledo*

f.mallea.toledo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4862-0984>

Magíster en Métodos para la Investigación Social

Universidad Alberto Hurtado

Chile

Resumen

De los objetos que forman parte de las colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), la arpillera se revela como un interesante caso de transformación de un objeto: desde su dimensión patrimonial y de memoria hacia su dimensión comercial. Bajo la noción de “aura” de Walter Benjamin, se analizan dos tensiones presentes en este proceso: la mercantilización del objeto, y los resguardos y las posibilidades para que la arpillera mantenga su imagen sustentada en lo simbólico y lo histórico.

* Sociólogo por la Universidad Alberto Hurtado (Chile) y magíster en Métodos para la Investigación Social por la Universidad Diego Portales (Chile). Profesor en las facultades de Ciencias Sociales y Psicología de la Universidad Alberto Hurtado. Sus temas de investigación son la memoria social sobre el pasado reciente, las subjetividades y la intervención estatal sobre la violencia.

Palabras clave

Representación, mercantilización, habilitación, aura, bienes de memoria.

Abstract

The paper studies arpilleras that make part of the collections at Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) in Santiago de Chile. The analysis shows how objects with mnemonical and patrimonial value acquire commercial (monetary) value as well. By using Walter Benjamin's notion of "aura" some of the tensions involved in this process. The paper emphasizes the risks of commodification and the loss of historical and symbolic values.

Keywords

Representation, commodification, enact, aura, memory goods.

Introducción: El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) es la institución referente en Chile para conocer la interpretación oficial sobre la violación de los derechos humanos durante el periodo 1973-1990 en el país. El Museo es el hito simbólico culminante de las políticas de la memoria labradas bajo los sucesivos gobiernos de la Concertación (1990-2010) en la medida en que presenta una narrativa estabilizada sobre la dictadura militar; esta narrativa está basada en los hechos señalados en los Informes de Verdad y Reconciliación (1991, 1996, 2005 y 2011) y se transmite por medio de una exhibición museográfica permanente que articula evidencia documental, audiovisual y testimonial consolidada por las principales organizaciones de apoyo a las víctimas de DD. HH. durante la dictadura.

Frente a la comprometedor tarea de fijar una narrativa institucional sobre este periodo, se apela a los rasgos más objetivos y neutrales de la historia para reducir las posibilidades de crítica o formas alternativas de interpretación —sobre todo, aquéllas expresadas en la forma de “memorias de salvación” (Stern, 2009), según las cuales el golpe de Estado fue una acción de liberación nacional y el inicio de un periodo de prosperidad único en la historia reciente de Chile—. Las críticas al Museo (Basaure, 2016), tanto de sectores de la derecha como de la izquierda, confirman que esta institución es una síntesis de la puesta en valor de la historia de la dictadura, pues organiza y condensa un relato único de gran magnitud que, entre otros usos, permite fundamentar, por parte del Estado chileno, la

existencia de una “exitosa” política de administración del pasado reciente respecto a la violación de los derechos humanos durante la dictadura (Collins, Hite y Joignant, 2013).

Desde su creación en 2010, el Museo se ha convertido en una referencia obligatoria para quien desea conocer el significado de los casi veinte años de dictadura en Chile. El número de visitantes ha ido en aumento,¹ así como la cantidad de muestras itinerantes y la instalación de exposiciones temporales que abordan la urgencia de implementar una cultura de los derechos humanos en distintos rincones del mundo. En este sentido, el MMDH ha consolidado su posición como ícono de la circulación pública de la memoria social oficial, lo cual nos lleva a interrogarnos sobre su estado actual, las posibilidades de su actualización y la emergencia en términos de su puesta en valor del pasado. Para este texto, estas preguntas se centran en el uso de los objetos museográficos, como la arpillera.

El presente artículo se inscribe en el campo de los estudios de memoria en Latinoamérica, específicamente las dictaduras del Cono Sur, las políticas de las memorias (Jelin, 2002; Olick, 2007; Ruderer, 2010) y la justicia transicional (de Greiff, 2005; de Gamboa, 2005). En este campo, los esfuerzos estatales —bajo la presión de las agrupaciones de derechos humanos— han desembocado en la intervención e instalación de lugares públicos para el procesamiento colectivo del pasado dictatorial y sus atrocidades (FLACSO-Chile, 2007; Hite, 2017); mediante la vinculación del arte, la arquitectura y la estética, se busca provocar una reflexión crítica sobre el pasado y un compromiso ético-moral presente y futuro, sintetizado en el “Nunca Más” (Hite, 2013; Stern, 2014) y en el uso ejemplar del pasado (Todorov, 2013). Sin embargo, observo la falta de estudios respecto a la relación entre mercado y espacios de memoria, particularmente sobre procesos de mercantilización de objetos de memoria y su habilitación como “bienes de memoria” en espacios comerciales al interior de museos de memoria. Por tanto, busco contribuir a este debate mediante el análisis del caso de la arpillera en el MMDH de Santiago de Chile.

1 Entre 2014 y 2016, las visitas al Museo aumentaron un 11 % (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2016).

El espacio comercial del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Se contemplaba que el Museo, inaugurado en enero de 2010, contara con un espacio para la venta de recuerdos en su último piso, al cierre de la muestra museográfica. Sin embargo, luego de su reapertura, tras el terremoto en febrero de ese año, el espacio comercial —con el nombre de Tienda Museo— fue trasladado al costado del edificio, frente al mural de Jorge Tacla. La tienda forma parte de una concesionaria privada con presencia en otros museos de Santiago;² hasta agosto de 2015,³ vendía un sinnúmero de objetos serializados de distinto formato: tazones, chapas, pósteres, poleras, postales, magnetos, entre otros suvenires. En conjunto, estos objetos movilizaban distintas iconografías y estéticas vinculadas, en mayor medida, a la Unidad Popular y la lucha por los derechos humanos durante la dictadura.

Imagen 1. La imagen de Salvador Allende impresa en una libreta

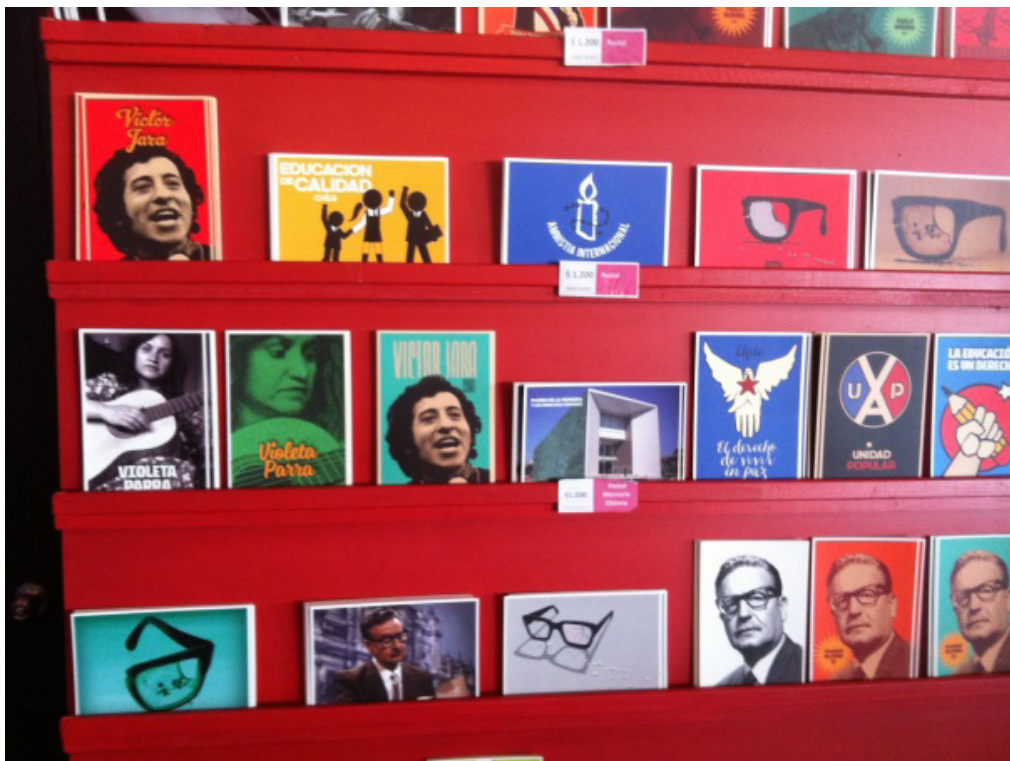


Fuente: Elaboración propia, 2017

2 Está presente, además, en el Museo de Arte Precolombino y en el Museo Nacional de Bellas Artes.

3 Formalmente, la tienda cerró debido a que se localizaba en una salida de emergencia del MMDH.

Imagen 2. Postales de la Tienda Museo



Fuente: Elaboración propia, 2017

Imagen 3. Tazas a la venta en la Tienda Museo



Fuente: Elaboración propia, 2017

Luego del cierre de la Tienda Museo, fue el propio MMDH quien se abocó a la tarea de generar un espacio comercial a su cargo. Los responsables de este proyecto señalan que un espacio comercial es inevitable en un museo con las características del MMDH, puesto que contribuye con su misión: la experiencia museográfica y, en último término, la socialización de una cultura del recuerdo del “pasado difícil” y del respeto de los derechos humanos, la cual no se puede desplegar completamente sin la presencia de lo comercial en el lugar, puesto que esto ayuda, entre otras cosas, a cerrar la experiencia de visita al posibilitar que el público adquiera y se lleve consigo algo del Museo.⁴ Si bien esta afirmación es discutible —lo comercial no está necesariamente presente en otros museos o espacios de memoria de la región,⁵ como sí lo ha estado en los de Europa (Ševčenko, 2011) y Estados Unidos (Sturken, 2007; 2016)—, no se puede ignorar que estas instituciones forman parte de circuitos turísticos globales de memoria y patrimonio (Huysen, 2002), en los que está presente la dimensión comercial de la experiencia por parte del visitante.

La presente investigación recoge más de un año de trabajo de campo entre el cierre de la Tienda Museo y el proceso de reformulación del espacio comercial por parte del MMDH. Esto implicó la definición de un nuevo lugar —al costado derecho de la entrada principal—, la producción de objetos y, posteriormente, la administración comercial del espacio. Aunque se planteó que la tienda fuera de dominio exclusivo del MMDH, desde enero de 2017 es administrada por la editorial Ocho Libros y lleva el nombre de

4 “Por una parte, la gente quiere llevarse algo del Museo. En todos los museos, uno como visitante del museo te quieres llevar algo” (Entrevista con un profesional que labora en el Área de Colecciones del MMDH). Lo inevitable del aspecto comercial en los museos se puede apreciar en la investigación de Pulido (2013), quien analiza el caso del Museo Nacional de Colombia; en éste, a diferencia del MMDH y su espacio comercial, la tienda aparece escindida del contenido y narrativa museográfica del Museo Nacional: “El recorrido por el Museo finaliza en la tienda, en la que el viajero puede comprar, esto es, consumir un testimonio de su estancia allí. En estos objetos a la venta emerge otra representación nacional basada en el discurso más emocional, en el recuerdo de la experiencia vivida y en las memorias materializadas a través de los *souvenirs*. Sin embargo, al recorrer este último espacio de la visita, se puede observar la existencia de diferencias entre las narraciones y objetos de las salas de exposición y los objetos a la venta en la tienda, como si no compartieran un mismo espacio y apostarían por relatar historias diferentes” (p. 75).

5 Para una revisión actualizada de los museos de memoria en el Cono Sur, véase el volumen 15 (2018) de la revista *A Contracorriente*: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/issue/view/77>

“Memorabilia. La Tienda del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”. En este contexto, la presente investigación aborda el proceso que, finalmente, concluyó de manera distinta a como sus gestores lo tenían proyectado. El intento por comprender este proceso, me llevó a conocer distintos recursos de justificación que legitiman la presencia de lo comercial en el MMDH, así como las prácticas de (e)valuación realizadas, para definir los alcances de la mercantilización del pasado en la elaboración de bienes de memoria que son vendidos en este espacio comercial.

En este artículo, me centro en el análisis de algunos objetos de las colecciones del MMDH, en particular en la arpillera, un objeto muy relevante que representa la lucha organizada de mujeres en contra de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura en Chile. Las arpilleras son imágenes bordadas con lanas e hilos sobre un género base que testimonian y denuncian los hechos que afectaron a personas y comunidades en distintos periodos de la dictadura (Badal, 2019).⁶ El contenido de estos objetos es “expresamente de denuncia de los atropellos a los derechos humanos. Los testimonios sobre estas telas son desgarradoramente expresivos” (Voionmaa, 2012, p. 12), de modo que se trata de una memoria y un lenguaje alternativos al instalado por la dictadura.

Dadas sus características, en términos históricos y patrimoniales, la arpillera es un objeto icónico del tipo de memoria social pública que busca ser preservada y difundida en el MMDH, incluso más allá de su encuadre puramente museográfico. La arpillera es también un objeto movilizadado en el espacio comercial. Para que ello sea posible, son necesarias operaciones que permitan preservar el “aura” de la arpillera —su valor como imagen simbólica e históricamente relevante—, bajo un proceso de transformación, ideación y diseño que llamo “habilitación”.⁷ Este proceso no está exento de

6 Si bien la arpillera proviene de la tradición artesanal campesina de Chile, la arpillera que forma parte del MMDH es elaborada principalmente al alero de talleres de arpilleras formados con la ayuda de las iglesias, la organización civil y la solidaridad internacional. La primera instancia donde realizaron arpilleras fue en la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (AFDD), seguida por el Comité Pro Paz (1973-1976) y, posteriormente, la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992), continuador de la tarea del Comité. Estas dos organizaciones proveyeron amparo y defensa a las víctimas de la dictadura, especialmente a las mujeres familiares de detenidos desaparecidos, presos, torturados y ejecutados.

7 Tomo este concepto de la formulación, en inglés, de *enactment*, que proviene del trabajo de Annemarie Mol (2003) sobre la arterioesclerosis en un hospital. Mol propone una “ontología de la práctica médica”, es decir, un giro hacia el estudio de las prácticas situadas y las

tensiones y límites, en lo material y simbólico, que estructuran las posibilidades de *enactar* objeto-imagen desde lo político hacia lo mercantil. Es decir, la producción de un “bien de memoria”.

Un bien de memoria es un elemento más específico que un dispositivo,⁸ aunque deriva sus características de éste. Con bien de memoria⁹ quiero connotar tres dimensiones inscritas en la arpillera: el objeto en sí, su contexto de producción y su contexto de mediación, apropiación y uso presente. Sobre el objeto en sí, se trata de un bien que expresa material e históricamente la resistencia y lucha contra la dictadura; es un bien porque tiene un valor intrínseco (un aura), en la medida en que pertenece a un sistema más amplio: está inscrito en un contexto sociohistórico de producción. La arpillera también es un bien de memoria por su contexto de mediación presente.¹⁰ Tiene valor porque significa y simboliza algo para las personas e instituciones que lo cuidan, lo preservan, lo atesoran y lo hacen

múltiples realidades (ontológicas) que producen. Por *enactment* entiendo que estas realidades pueden ser estudiadas cuando están siendo, cuando están teniendo lugar en el acto, ya que sólo en el acto esas realidades son (Mol, 2003, p. 32-33). En el presente texto, *enactar*, habilitar o habilitación se utilizan como términos funcionalmente equivalentes.

8 Por dispositivo entiendo, siguiendo a Foucault y Deleuze (García, 2011), una red heterogénea que puede comprender (en relación y asociación) discursos, instituciones, leyes, proposiciones morales y/o pedagógicas, lugares, etc. Así, el dispositivo es la red misma que se establece entre estos elementos y que responde a una formación con funciones históricas de constitución y prácticas singulares que permiten su emergencia y producción. Un dispositivo, en efecto, es también una “máquina para hacer ver y hacer hablar” (García, 2011, p. 2), acoplada a tramas o regímenes históricos de enunciación y visibilidad.

9 Planteo la noción de bien de memoria a partir de la formulación, de Bilbija y Payne (2011), de “*memory goods*”: “Los bienes de memoria [*memory goods*] son productos creados a partir del terror. El término ‘bienes’ connota el valor positivo de recordar y representar el pasado” (traducción propia) (p. 4).

10 Siguiendo a Bilbija y Payne (2011), existe un tipo de objetos memorializados que adquiere la forma de suvenires; éstos operan en el contexto de venta de objetos de recuerdo en sitios y lugares de memoria convertidos en espacios de peregrinación turística. Estos objetos de recuerdo (o suvenires) sirven para recordar los lugares que se han visitado, por lo que su contenido no incomoda; al contrario, son objetos confortables y sencillos de aprehender. Son objetos que connotan el carácter positivo y la valoración de un buen recuerdo, de una buena representación del pasado. Un ejemplo típico de esto es la imagen de Ernesto Che Guevara: “Algunos [objetos] podrían ser considerados como ‘*kitsch*’ revolucionario, como las camisetas de Ernesto ‘Che’ Guevara, muñecos de él, imanes, *mouse pads*, titeres para los dedos y botellas de vino. Entrevistas con jóvenes consumidores argentinos de la imagen del Che demuestran que muchos no tienen idea de lo que el Che representa políticamente. Ellos le atribuyen una imagen *cool* que se ha despolitizado” (traducción propia) (Bilbija y Payne, 2011, p. 28).

circular.¹¹ Asimismo, en el contexto de la mediación presente, la arpillera tiene una “candidatura mercantil” (Appadurai, 1991) cuando es puesta en un espacio comercial, el cual refiere al marco cultural dentro del cual se le clasifica y que sostiene las referencias para fundar dicha clasificación y atribución de significados y valor intrínseco.

En efecto, la situación del objeto como bien de memoria —la arpillera dispuesta en la museografía o como objeto en venta en la tienda— moviliza distintos estados de este bien, donde se *enactan* (o habilitan) distintos valores. Para esta investigación, asumir el carácter de bien de memoria de la arpillera supone analizarla en el contexto de las distintas situaciones en las que es movilizada, atendiendo a las operaciones que hacen posible que pueda ser mercantilizada¹² sin perder su imagen sustentada en lo simbólico e histórico. La arpillera conserva su valor aurático intrínseco aunque habilite otros valores. Esto no está exento de tensiones y límites, los cuales se analizarán a continuación, previa caracterización de las colecciones del MMDH.

Las colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Las colecciones del MMDH están compuestas por un fondo de 190 119 elementos (Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). La mayor parte de éstos son documentos, principalmente de las organizaciones sociales y de derechos humanos que llevaron a cabo acciones de protección y defensa durante la dictadura (por ejemplo, Vicaría de la Solidaridad). Le siguen, en un porcentaje menor, fotografías producidas fundamentalmente entre 1973 y 1990, que se relacionan con víctimas de la dictadura, hechos cotidianos de la época, sitios de memoria (incluidos ex centros de detención y tortura) y acciones de protesta. El Museo también cuenta, aunque en menor medida, con registros audiovisuales (por ejemplo, el trabajo de Teleanálisis).¹³

11 En esta dimensión, se sigue la argumentación de Simmel (1978) y Baudrillard (2010), para quienes el valor de un objeto “nunca es propiedad inherente de los objetos, sino un juicio acerca de ellos emitido por los sujetos” (Simmel, 1978, p. 73). Por lo tanto, los objetos valen tanto por lo que connotan (valor/signo) como por lo que simbolizan y significan (valor/símbolo) para las personas que le dan alguna funcionalidad (Baudrillard, 2010).

12 Es interesante notar que etimológicamente el significado de la palabra “arpillera” refiere a la materia de “un tejido basto” que sirve para empacar mercancías y protegerlas del polvo (Voionmaa, 2012, p. 10).

13 Éste consistió en documentar, principalmente, las acciones de protesta contra la dictadura que no tenían cabida en la señal de TV abierta de la época.

Asimismo, en las colecciones se incluyen iconografías, que comprenden el material gráfico de información, denuncia y difusión, como afiches y panfletos tanto nacionales como internacionales. Por último, están los objetos definidos como “colecciones de fuerte valor simbólico, algunas producidas por las víctimas, donde expresan sus experiencias y vivencias a través de artesanía carcelaria; otros son objetos personales, biográficos, que dan cuenta de lo vivido” (Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). En este último grupo se encuentra la arpillera.

A través de la arpillera, analizaré el proceso de producción de un bien de memoria que está inserto en el espacio comercial del Museo. Para esto, me enfocaré en el trabajo de ideación y diseño, el cual es particularmente relevante para ilustrar los resguardos y cuidados al cual es sometida la arpillera, a fin de preservar su valor como imagen-objeto.

Inicialmente, las colecciones a las que pertenece la arpillera estaban en manos de ocho organismos de derechos humanos en Chile.¹⁴ Posteriormente, fueron declaradas como patrimonio y reserva de la memoria de la humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). A partir de esta declaratoria, se puso en marcha el Museo a través de una “fundación autorizada para recibir donaciones (objetos, archivos y documentos que sobrepasaron con creces las expectativas iniciales)” (Jara, 2018, p. 253). En la actualidad, las colecciones se alimentan principalmente de donaciones de particulares, las cuales llegan al MMDH y son evaluadas para ser almacenadas en el depósito, o bien, ser restauradas. En el segundo escenario, la prioridad para la restauración, en palabras de Javiera (conservadora del Área de Colecciones e Investigación), depende de las características históricas de lo donado (carácter histórico, origen, si es un objeto único e irrepetible) y/o el interés que exista para su puesta en exhibición —ya sea en la muestra permanente o en las exposiciones itinerantes—. Las arpilleras cumplen con las características de objetos prioritarios.

Como ya indiqué, las arpilleras nacen como instrumento de expresión y denuncia contra la dictadura, en el encuentro de mujeres madres, hermanas y parejas de detenidos desaparecidos; además, durante muchos

14 Entre ellas, la Fundación de Ayuda Social de las 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 Teleanálisis.

años, sirvieron casi como único medio de subsistencia para estas mujeres. Los primeros talleres de arpilleras comenzaron bajo el alero del Comité Pro Paz; le siguió la Vicaría de la Solidaridad en 1974; hacia 1977 ya habían diez talleres funcionando, los cuales siguieron creciendo por todo Chile (Pereda, 1977). En 1985, estas mujeres y su trabajo eran descritos de la siguiente manera:

Las arpilleras del Chile actual son mujeres que viven en poblaciones marginales en las afueras de la capital, Santiago. En la mayoría sus edades fluctúan entre los veinticinco y los cincuenta años [...] La función primordial de la arpillera producida hoy en Chile nace de una necesidad vital y urgente: el hambre. Se confecciona y se vende la arpillera para poder alimentar a hijos de padres muertos, desaparecidos o para suplementar la exigua suma de dinero obtenida con el salario mínimo [...] encontramos arpilleras con escenas de cárceles, de comedores comunes, de niños descalzos, de masacres como la de Lonquén, denuncias de presos políticos o sencillamente un llamado a la justicia. (Agosín, 1985, pp. 524-526)

Tal como señala Agosín, la arpillera nace de la ausencia y el dolor del familiar desaparecido, y de la denuncia contra las injusticias cometidas por la dictadura. Además, la arpillera, como objeto, posee un fin concreto: es un bien producido para ser vendido y generar recursos en un contexto de privación y necesidades básicas urgentes que atender. A la vez, adquiere valor por lo que representa: es un producto que retrata las injusticias y los horrores cometidos durante los duros años de la dictadura; por ejemplo, la desaparición de familiares por motivos políticos (Imagen 4). Estas acciones definen la política de terror del Estado perpetrada por la dictadura, marcada por el antizquierdismo, desarrollada por cuadros militares y caracterizada por el uso de lugares de tortura y acciones de desaparición de los cuerpos. Este valor testimonial es lo que les otorga a las arpilleras su carácter “aurático” (Benjamin, 2003). Un valor de “culto y admiración” en el que descansa el interés para su exhibición museográfica y posible apropiación comercial.

Imagen 4. Arpillera original del MMDH (elaborada entre 1976 y 1985)



Victoria Díaz con la foto de su padre detenido desaparecido, Víctor Manuel Díaz López, quien fue dirigente sindical y militante del Partido Comunista.

Fue detenido el 12 de mayo de 1976 por la DINA y llevado hasta Villa Grimaldi. Desde ese día, permanece desaparecido.

Fuente: Victoria Díaz. 50.3 x 37 x 0.6 cm. Donada al MMDH por Fundación Solidaridad. Colecciones MMDH

El valor simbólico e histórico de la arpillera como imagen-objeto

El carácter aurático de la arpillera se ve reforzado con el hecho de que sus productoras son un ejemplo de la movilización política de las mujeres. En el Cono Sur latinoamericano, la lucha en contra de las dictaduras estuvo marcada por aspectos familiares y de género. En el caso de las arpilleras, es notable cómo el movimiento de mujeres (madres, parejas, revolucionarias) dio sentido a la represión y la violencia política vivida (Jelin, 2011; Allucci, 2019) al generar un medio de subsistencia inmediata, una “forma de resistencia y preservando un arte popular”, así como un espacio terapéutico que sirvió para “lograr la liberación después de mucho sufrimiento” (Moya-Raggio, 1984, p. 278). En efecto, el uso del arte como medio y producto de movilización social tiene en la arpillera (y en sus productoras) un caso icónico de encuadramiento, movilización, comunicación y creación de símbolos que persisten en el tiempo (Adams, 2002); se moviliza una imagen-objeto que anuda distintos valores en torno a una causa (lucha y resistencia contra la dictadura), al tiempo que dichos valores se actualizan en contextos presentes de enunciación a partir de otros soportes y usos, como lo museográfico y lo comercial en el MMDH.

El valor simbólico de la arpillera es tan alto que, durante la dictadura, fue reconocida por el gobierno como un peligroso instrumento “revolucionario de concientización”:

Dentro de Chile, las autoridades gubernamentales temen que este arte anónimo y popular incite a los observantes hacia una conciencia revolucionaria peligrosa y tratan de sustituirlo con creaciones abstractas, disfrazadas y desprovistas de la realidad del país. O por bordados de dudoso origen, con frases como la siguiente: “En orden y paz, Chile avanza”. (Agosín, 1985, pp. 527-528)

Los “bordados de dudoso origen” señalados por Agosín (1996/2004) eran, en muchas ocasiones, *contra-arpilleras*¹⁵ producidas por los Cen-

15 La contra-arpillera “muestra un mundo casi quieto y perfecto, lejos de aquel mundo revelado por las arpilleras. Los materiales también eran de mayor calidad que los usados por las esposas de los prisioneros políticos” (Agosín, 1996/2004, fig. 6).

tros de Madres de Chile (CEMA-Chile)¹⁶ como una forma de contrarrestar el trabajo de denuncia de las mujeres familiares de las víctimas del régimen: “Lucía Hiriart, la esposa del general Pinochet, fomentaba la producción de arpilleras pro-régimen. Las mujeres de las poblaciones, que eran miembros de estos centros de madres, hacían arpilleras representando el golpe como un evento glorioso” (traducción propia) (Adams, 2013, p. 218). Estos trabajos, también realizados por mujeres de los barrios periféricos y pobres de las grandes ciudades, tuvieron como objetivo ensalzar internamente el régimen con retratos de una “vida feliz” que ni las propias bordadoras encarnaban.

De entre los dos tipos de arpilleras —elaboradas en circunstancias diferentes, aunque en el mismo periodo histórico—, sólo una tiene cabida en el MMDH: la realizada por las mujeres organizadas en los talleres amparados por agrupaciones de derechos humanos y las iglesias. Son estas arpilleras las que gozan del valor histórico necesario para formar parte del Museo, puesto que se vinculan directamente con la lucha y resistencia contra la dictadura; características de producción específicas que forjan su carácter aurático. En tanto objeto histórico, queda en evidencia que la arpillera encarna la historia del periodo en el que fue elaborada: 1973-1990. Este contexto de producción específico y el contenido mismo de las arpilleras definen el encuadre que las hace pertenecer a un sistema de clasificación memorial e histórica, el cual las hace candidatas a formar parte de las colecciones del Museo. En este sentido, tal como lo indica Pollak (2006), la elaboración de medios públicos de afirmación de la memoria se debe a una “cuidada gestión de encuadramiento”, realizada por actores profesionales, en la que la gestión de dichos medios para la representación del pasado satisface exigencias de justificación y admisibilidad que deben ser fundadas y funcionales a partir de las necesidades y propósitos de dicha representación. Algunas de estas decisiones de gestión de encuadramiento serán revisadas a continuación a partir del relato de los actores profesionales del Museo.

16 Organización de mujeres de Estado, creada en 1954. Durante la dictadura de Pinochet, estuvo presidida por su esposa, Lucía Hiriart, quien ejerció este cargo desde 1974 hasta 2016. Entre sus principales funciones y actividades estaban “la coordinación de actividades entre mujeres de escasos recursos, a través de las acciones tuteladas por ‘voluntarias’ (la mayoría, esposas de militares o partidarios de la dictadura) y orientadas a proporcionar a las ‘socias’ (mujeres de base) capacitación técnica-manual, moral e intelectual tendientes a la superación física y espiritual de las mujeres” (Biblioteca Nacional de Chile).

La habilitación de la arpillera como bien de memoria

La transformación de la arpillera de objeto histórico de las colecciones del MMDH a objeto comercializado en la tienda es lo que entiendo como la reformulación de los límites y fronteras de la arpillera como objeto histórico para ser convertido en bien de memoria. En este proceso, emergen algunas “cláusulas” o resguardos para intentar sostener el valor aurático de la arpillera; vale decir, coacciones que se imponen al proceso. Por ejemplo, es evidente el cuidado de los límites que permiten seguir clasificando a la arpillera como objeto patrimonial de la colección del MMDH y cómo, desde esa clasificación, se desenvuelve su materialización como objeto para ser comercializado. Este cuidado implica evitar que la arpillera no se transforme en algo que, potencial y paradójicamente, está contenido en el seno mismo de su proceso de producción original: una mercancía que tiene como fin agotarse en su consumo. Al parecer, la arpillera tuvo que enfrentarse desde sus orígenes a esta contradicción para no ser considerada simplemente como un bien de consumo turístico-folklórico:

Cabe subrayar aquí que la aparente sencillez de la arpillera puede engañar al observador superficial, quien catalogaría este producto como un objeto de consumo turístico-folklórico. La arpillera es todo lo contrario: tanto el dibujo presentado como la arpillera en sí representan a conciencia la resistencia contra el régimen opresor. (Agosín, 1985, p. 526)

La arpillera, en su contexto de producción original, disputaba su valor distintivo frente a otros sistemas de clasificación que podrían haber abaratado dicho valor. Si bien Agosín busca destacar el valor trascendental de la arpillera como instrumento de resistencia política, no se debe —a mi juicio— ignorar la dimensión del valor económico-comercial contenido desde un principio en este objeto. La arpillera, además de su valor como representación de una época cruel y como instrumento político para luchar contra ella, debe analizarse a la luz de su “candidatura mercantil” (Appadurai, 1991). Claramente, no se puede obviar el valor simbólico, representacional, ni la fuerza política de la arpillera, corroborados por la reacción del régimen en contra de su producción.¹⁷ Sin embargo, tampoco se puede

17 A la contra-arpillera se le debe sumar el trabajo de los medios de la época; cuando las arpilleras elaboradas al amparo de la Vicaría de la Solidaridad comenzaron a exhibirse y ven-

obviar que, en su origen, la arpillera estaba orientada a la venta comercial.¹⁸ El proceso de mercantilización de la arpillera no nace con el proceso de ideación y transformación de los objetos de las colecciones del MMDH para nutrir de bienes el espacio comercial; más bien, este proceso reactiva, bajo un trabajo de reconfiguración de límites y fronteras, un valor que ya estaba inscrito en su elaboración original. El esfuerzo de movilizar la arpillera hacia el espacio de su comercialización —es decir, hacer del objeto singular (único, histórico y dotado de valor aurático) un objeto homogéneo (común, intercambiable y desprovisto de particular aura)— es un trabajo por reconfigurar y ordenar características que ya eran inherentes a la constitución del objeto mismo. Lo interesante aquí es que el aura de la arpillera no se abarata en este proceso, sino que es potenciado con el objetivo de ser comercializada en la tienda del MMDH.

Tal como señala Benjamin (2003), el potencial analítico del concepto “aura” está en su aplicación al mundo del arte occidental europeo y, más precisamente, a su transformación radical durante la modernidad; en esta época, el valor del arte cambia de uno fundado en el culto de la obra a otro anclado en la exhibición y experiencia:

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del “aura”, el “valor para el culto”. Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El “valor para la

derse tanto en Chile como en el extranjero, “En los periódicos chilenos aparecieron varios artículos [...] que las calificaron de difamatorias y describieron su venta como antipatriótica” (Adams, 2013, p. 215).

18 La obra de teatro *Tres Marías y una Rosa* (1979) generó una repercusión importante en la época, ya que difundió la labor de las mujeres arpilleras organizadas en los talleres y de sus arpilleras, tanto en Chile como en el extranjero. La obra ha tenido reestrenos, ya en democracia (2009 y 2017), y la recepción ha sido acompañada de una relectura respecto del rol de la arpillera dentro de la obra (en tanto objeto comercial y a la vez icono de resistencia política), y el nuevo contexto sociohistórico donde se exhibe: “Por supuesto que pueden abstraerse muchos motivos actualmente vigentes, vinculados sobre todo con el lugar de la mujer, el trabajo, la dignidad, entre otros. No obstante, creo que al presentar hoy esta obra [2009], que nació demasiado ligada e influida por su contexto, tal cual fue concebida en una época en que el arte y la sociedad eran silenciados y vigilados, se pierde algo esencial. Y este ‘algo’ tiene que ver con el tema de las arpilleras. El símbolo de la arpillera como aglutinador de todas estas temáticas, de la resistencia, de las mujeres que se unen, de la solidaridad, del reflejo y necesidad no sólo de mostrar sino también de vencer y torcer esta realidad, no es algo evidente cuando leemos o vemos este montaje. Las arpilleras más bien se plantean como una solución a los problemas económicos de estas mujeres” (Zaliasnik, 2010, p. 211).

exhibición” ha ido venciendo ese dominio, de modo tal que ya para la segunda mitad del siglo XIX es posible hablar de una decadencia del aura o “valor para el culto” de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese “valor para la exhibición” o para la experiencia estética. (Echeverría, 2003, p. 15)

La diferencia entre lo que Benjamin expone y lo que sucede en el caso de la arpillera es que el valor aurático de ésta no disminuye cuando es movilizadora de la exhibición museográfica al espacio comercial. Si bien la arpillera, bajo el análisis de Benjamin, sería una obra creada y formulada bajo las actuales condiciones de una experiencia estética basada en la exhibición, el MMDH insiste en valorarla por sus características históricas, por el culto de lo que representa. Su valor aurático, entendido como el “apareamiento único de una lejanía, por muy cercana que pueda estar” (Echeverría, 2003, p. 15), relaciona el objeto con lo que éste representa en términos históricos. El aura de la arpillera es, precisamente, lo que se potencia; este fenómeno vuelve porosa la frontera entre los objetos de las colecciones del MMDH y los que están presentes en su espacio comercial.

Otro dato relevante es que la arpillera fue conocida en Chile de manera tardía. Debido a la censura por parte del régimen, la arpillera se popularizó a través de movimientos de solidaridad internacionales, originados sobre todo en Estados Unidos y Europa, donde eran exhibidas (Agosín, 1985) y vendidas (Adams, 2013).¹⁹ En la Imagen 5, se aprecia una de las arpilleras que fueron vendidas en el extranjero a través de la colaboración de Marijke Oudegeest, ciudadana holandesa-canadiense, quien llegó a “establecer un negocio de importaciones que se llamó Las Tres Marías”²⁰ y organizó exposiciones en Canadá (Badal, 2019, p. 81).

Así, en la actualidad, la posibilidad de venderlas en la tienda del MMDH aparece como una oportunidad de difundir los objetos en un contexto —el chileno— donde no tuvieron mucha circulación ni difusión previa. En suma, son las características históricas de la arpillera, como forma de

19 “Un fenómeno interesante, pero no extraño, es el de que las arpilleras son prácticamente invisibles dentro del país. Son muy pocas las tiendas o centros que las exhiben, y los pocos lugares que se atreven a mostrar estas creaciones con agujas que hablan son boicoteadas por la policía secreta chilena. Sin embargo, las arpilleras se llegan a exponer en los Estados Unidos y Europa” (Agosín, 1985, p. 527).

20 Una referencia a la obra de teatro *Tres Marías y una Rosa*.

valor aurático, las que se busca reconfigurar para la puesta en valor del objeto mismo en el espacio comercial, tal como lo sostiene Javiera, una de las profesionales del Museo:

Y de ahí se desprende lo que es el objeto histórico que es como la gran, ese es el gran tema que nos permite meter todo, es como el comodín. O sea, cualquier objeto creado bajo ciertas circunstancias de lucha por la libertad, por la democracia, por la dictadura, se transforma en objeto histórico porque es histórico realmente y permite revelar un pedacito de esta historia que nosotros apartamos como Museo".
(Entrevista con Javiera)

Imagen 5. Arpillera original del MMDH (elaborada en 1989)



Fuente: Donado al MMDH por Marijke Oudegeest. Colecciones MMDH

Las arpilleras reúnen, por antonomasia, las características auráticas de un objeto representativo de su época dadas las condiciones en las que fueron realizadas, las mujeres que las produjeron y los fines para los cuales fueron elaboradas; destaca su amplia circulación en el espectro político —como instrumento de denuncia en contra de la dictadura, tanto en Chile como en el extranjero— y en el económico —como producto hecho para obtener una entrada de dinero para la subsistencia de las arpilleras y sus familias—. Las características de la arpillera del MMDH se ven reforzadas a través de su oposición con las arpilleras que se producen actualmente para la Tienda Museo (Imagen 6). Estas últimas, llamadas la “nueva arpillera”, tienen más similitud con la contra-arpillera producida por las mujeres de CEMA-Chile que con las elaboradas por las mujeres en los talleres de la Vicaría de la Solidaridad:

Javiera: [...] y si bien había arpilleras [en la Tienda Museo] en un tiempo siempre hay un... un reclamo es que la arpillera, la nueva arpillera ya no representa... son puras imágenes bucólicas; que plantando zanahoria, los arbolitos con naranja y cosas así. Que son puros paisajes y lo otro eran los mapuches, una araucaria y un par de mapuches, mapuches araucanos, así como bien, también una iconografía bien básica también de lo que son los mapuches.

Entrevistador: Un poco la caricatura general.

Javiera: La caricatura de las arpilleras, todas las arpilleras de hoy en día, la producción. No así, lo que... que era una cosa más a pedido recurrir a las luchas, la gente con carteles, un “¿Dónde están?”, que se notara que era una denuncia, que algo estaba pasando, entonces había arpilleras pero no representaban lo que era aquí el periodo. (Entrevista con Javiera)

Imagen 6. Arpilleras de la Tienda Museo



Al pie de la imagen, se aprecia el tipo de arpilleras que se vendían en la Tienda Museo, caracterizadas por el “paisaje” y la “naturaleza”.

Fotografía: Elaboración propia, 2017

El aura de la arpillera del MMDH descansa en su carácter irreplicable y trascendental, en función del contexto de su producción original, lo que la distingue de la que se vende en la Tienda Museo y, en general, de la que se produce hoy en día. Sin embargo, esta misma aura da pie a su reproducción en la forma de bienes de memoria comercializables. Gracias a las características de las arpilleras como imagen-objeto provista de aura, es más sencillo justificar su selección como uno de los objetos ancla para ser dispuestos en la tienda:

Javiera: Necesitamos producir objetos para la tienda y para esto necesitamos acceder a las colecciones que sean más fáciles y menos discutibles y que requieran menos problemática de resolución, tanto en qué formato van a ir, como qué va a decir el donante después y, en ese tema, se apela a lo colectivo, a lo que no tenga un tema ético, el tema de las historias particulares de las víctimas y para que todo lo que tenga derecho de autor ¿para qué nos vamos a hacer problema si tenemos un mundo de posibilidades más abiertas y más libres que pueden representar muy bien las colecciones? (Entrevista con Javiera)

En síntesis, el MMDH encuentra en objetos como la arpillera características que le permiten movilizarlos del espacio de las colecciones hacia lo comercial. Este movimiento no opera en cualquier objeto de las colecciones; tiene que ser uno que reúna valores relevantes para el Museo. El más evidente es su carácter aurático, dado por el origen histórico; sin embargo, uno que no aparece necesariamente explicitado en palabras de los actores del Museo es su valor económico original. Como se apuntó antes, la arpillera, si bien tiene un fuerte arraigo simbólico, es un objeto destinado a la comercialización desde su origen. Quizá por este motivo, la arpillera puede ser agrupada al lado de los objetos destinados al espacio comercial del Museo, acto que potencia su circulación y reconocimiento. Se refuerza así el propósito fundamental del espacio comercial de fungir como plataforma para la difusión y profundización de los contenidos del Museo. No obstante, los requerimientos de este espacio y la apuesta por idear objetos comerciales exigen que la arpillera sea transformada, siempre resguardando su carácter aurático, expresado como imagen y objeto al mismo tiempo.

El resguardo de los límites: ¿Cuáles son los cuidados en la habilitación de objetos patrimoniales como bienes de memoria?

En la búsqueda de los objetos más pertinentes o adecuados para el espacio comercial del MMDH, se tuvieron en cuenta dos premisas: generar vinculación con los objetos de las colecciones del MMDH a partir de bienes de memoria inscritos en el espacio comercial y ser sensibles a la experiencia de los visitantes del Museo. De hecho, una de las principales justificaciones esgrimidas para afirmar la existencia del espacio comercial es su inherente necesidad: en un Museo de esta magnitud, los visitantes “exigen” poder llevarse algo que les permita recordar y “certificar” la experiencia que tuvieron allí. De modo que el espacio comercial cumple con el servicio-función de proveer los elementos materiales, en formatos de bienes de memoria (recuerdos, suvenires), que pueden ser adquiridos. En este contexto, los bienes de memoria aparecen directamente vinculados con un espacio de interacción mayor; la presencia del espacio comercial no se reduce a la venta-compra de mercancías, sino que su existencia se sostiene en prácticas y acciones adjudicadas a los visitantes de un museo de memoria:

Javiera: [...] cuando tú también vas a comprar y seleccionas algo, también estás pensando: ¿Qué te recuerda ese objeto, esa imagen de este

lugar que fuiste? O sea, tú no llegas y compras “ya llevo esto por si acaso”. Uno vincula una idea [con] algo y esa unión, esa reflexión que uno haga conectando la visita que uno hizo con este lugar en particular, también es difundir. Es la manera que uno se lleva algo, porque estás conociendo más este espacio, y ese trabajo de llevarte algo cabe que tú conectes tu visita, tu experiencia personal con este espacio de memoria y derechos humanos, o sea, es como, también es una conexión a este espacio. Esta difusión comercial es una conexión a una historia en particular, entonces, como tú la vivas individual el proceso, pero tú estás estableciendo una conexión en esa difusión, o sea, siempre te vas a recordar algo de lo que visitaste o, por lo menos, “yo estuve en el Museo”. (Entrevista con Javiera)

Es interesante notar cómo se le atribuyen comportamientos y acciones a un visitante tipo en un museo con las características del MMDH, así como cuáles son los medios que deben articular dichos comportamientos y acciones. La “conexión” que se busca establecer entre los visitantes y el Museo pasa a través de la relación que establecerían no sólo con la experiencia museográfica, sino con el espacio comercial. La ausencia de esta conexión en la antigua Tienda Museo²¹ es lo que, precisamente, criticaban los actores del MMDH, ya que no lograba establecer un puente con los contenidos museográficos. La Tienda Museo contenía bienes de memoria en un espectro histórico mucho más amplio que el encuadre histórico del propio MMDH (periodo 1973-1990). Por ello, para el nuevo espacio comercial —y la habilitación de los nuevos bienes de memoria— era indispensable potenciar aquellos valores del objeto aurático que lo definen como tal, aunque su materialidad como bien de memoria cambie totalmente la forma del objeto original.

Al respecto, Claudia, una profesional del área de Diseño y Museografía del MMDH, describe así el cuidadoso trabajo de ideación y habilitación de una arpillera como bien de memoria en una bolsa textil de mano (Imagen 7):²²

21 El desaparecido espacio comercial en el MMDH.

22 Es importante notar que se trata de un objeto doméstico que es posible portar y usar en otros espacios —al hacer compras en el supermercado, por ejemplo—. Se trata de un objeto típicamente turístico: “Este objeto, según el tipo de consumidor turístico y destino, podrá ser identificado por sus características más obvias: pequeño, barato, no demasiado

Claudia: Hice bocetos y se los mostré a la directora de artes, que ella es como la que toma la decisión final de diseño. Aunque siempre era en equipo y, si no estábamos de acuerdo con ella, le decíamos y llegábamos a algún acuerdo o consenso [...] Se me ocurrió y agarré una foto de un bolsito y empecé a recortar la foto de las arpilleras y las puse, y abajo ponía el logo y quizás ponía el nombre [del MMDH] no me acuerdo... ponía el nombre de la arpillera como original y el año en que se hizo y quién la hizo, que era súper importante, y le gustó [a la directora de artes]. Como: “si, súper aprobado, está perfecto”. (Entrevista con Claudia)

Imagen 7. Arpillera original del MMDH sobre bolso de tela



Fuente: Imagen obtenida del archivo de Claudia, 2016

exótico y poseer la cualidad de connotar simbólicamente el área visitada” (Azevedo Luíndia, 2010, p. 244).

El trabajo para preservar la integridad de los objetos originales —en este caso, la arpillera— al inscribirlos dentro de un orden de clasificación distinto —lo comercial— pasa por un ejercicio de (e)valuación del objeto mismo, lo cual implica: i) indicar las características y propiedades del objeto, es decir, los elementos que lo componen, su materialidad y el grado en que puede ser modificado (en la Imagen 7, la obra original fue recortada), y ii) encajar el objeto en una “jerarquía de valor”;²³ es decir, resguardar su carácter histórico por medio del señalamiento explícito del grado de originalidad de la pieza, su autoría y el año en que fue elaborada. De este modo, los límites y fronteras que se trazan en la labor de habilitación de un bien de memoria movilizan la arpillera de un espacio a otro; de las colecciones al espacio comercial. Éste es un proceso de habilitación marcado por prácticas de (e)valuación enfocadas en conservar la integridad de la imagen-objeto (su aura), expuesto en las acciones ya señaladas.

Se reconoce, no obstante, que, en términos materiales, el valor de uso del objeto es transformado completamente. Se habilita, por tanto, un objeto nuevo: de una pieza textil hilvanada que representa la lucha contra la dictadura, se crea un bolso de mano con la reproducción de la arpillera impresa sobre este bolso. Esto permite *enactar* otro tipo de valores en el bien de memoria. Además del simbólico —que tiene la arpillera impresa—, se habilita un valor de uso y de cambio en el bien de memoria inscrito en el espacio comercial del MMDH.

La habilitación de la arpillera como bien de memoria no cancela su imagen-objeto matriz, de origen. Es por esto que no se trata de la producción de algo nuevo, sino de la habilitación de un bien de memoria. Se reconfiguran los elementos presentes en el objeto original, mediando nuevas materialidades y figuraciones físicas, pero se resguardan los contenidos iconográficos intrínsecos del original. Con esta habilitación, además de *enactar* nuevos valores, se refuerza el valor aurático de la imagen-objeto arpillera. El señalamiento explícito de su origen, de la autoría y del año de

23 Concepto tomado de la “sociología de la (e)valuación”; se refiere a cómo una entidad alcanza valor (en un sistema, orden, clasificación) según las prácticas a la cual es sometida dicha entidad. Estas prácticas son eminentemente culturales y sociales (además de cognitivas), e implican movilizar acuerdos/desacuerdos intersubjetivos respecto a matrices o conjunto de parámetros así como la negociación respecto a los criterios apropiados, donde lo valorable de la entidad se establece en relación a la comparación y distinción con otras múltiples entidades (Lamont, 2012, p. 205).

elaboración evidencia este reforzamiento aurático. En efecto, la alusión al valor histórico del objeto, en un formato de bien de memoria, sólo es posible en la medida en que se hagan explícitos los elementos que caracterizan las propiedades de la arpillera (como imagen-objeto).

Con esta habilitación como bien de memoria, la arpillera se distingue de otros objetos patrimoniales de las colecciones del MMDH. Por ejemplo, si bien la artesanía carcelaria, elaborada por los presos políticos en distintos lugares de Chile, comparte su valor como objeto producido en un contexto histórico similar, para el Museo encaja en una jerarquía de valor distinta, puesto que quienes la elaboraron y las condiciones en la que fue producida son diferentes a las de la arpillera. Tal como su nombre lo indica, la artesanía carcelaria se vincula a otro tipo de víctimas del régimen, sometidas a condiciones de privación de libertad límite, en lugares insulares o extremos de Chile. Se trata de objetos producidos por víctimas “directas”: hombres y mujeres detenidos en diversos recintos instalados después del golpe de Estado.

Desde el punto de vista simbólico, para las personas que confeccionaron estos objetos, su producción tuvo otro significado; como apunta María Alicia Salinas, detenida política en Tres Álamos en 1975, el *leit motiv* era “darle un sentido, un significado a estar presos” (Sánchez, 2015). Otros ejemplos de esta forma de artesanía son los objetos tallados en hueso, realizados por los detenidos en la Isla Dawson, o los *Soporopos*,²⁴ cocidos por las detenidas en recintos como Tres Álamos. Sin embargo, estos objetos, dadas sus características materiales y de diseño, no eran lo suficientemente “sencillos” para ser transformados en bienes de memoria para el espacio comercial, como lo explica Camila, profesional del MMDH:

Claro, por ejemplo, alguien alguna vez decía: “Pucha, hacer lo que era la artesanía carcelaria”. Pero igual ahí es más complicado porque

24 “Su nombre es un juego de palabras que proviene de ‘sopa de porotos’, la comida más habitual de las detenidas de Tres Álamos, el principal recinto de prisión donde se confeccionaron estos muñecos durante los primeros años de la dictadura militar” (Sánchez, 2015). Los *Soporopos* estaban hechos con las ropas de las detenidas y eran entregados a los familiares en las contadas visitas que podían recibir. En su interior, se ponían barretines con nombres de las personas detenidas, mapas de los recintos, nombres de los militares a cargo, métodos de tortura, entre otros datos que llegaban a manos de los organismos de derechos humanos de la época: “¡Oh! Hermoso ejército de *Soporopos* marchando a la Iglesia a decirle sus secretos al cura” (Andrades Alfaro, 2011).

finalmente estamos duplicando; yo no sé si algún día se va a poder lograr hacer que alguien se pueda llevar una miniatura de hueso, por ejemplo. Ahí yo creo que sería más difícil porque cómo rememorar ese espacio y esa factura [del objeto hecho] tan en prisión, en soledad, ese ideal de la libertad. O sea, ahí yo lo veo más difícil. Siempre he estado como qué objeto poder replicar [...] pero ahí está el otro *modus* de elegir objetos que pueda representar afuera algunos de estos objetos que sean representativos de la colección. Algún hueso tallado, o el caballito de mar en madera por ejemplo, que son atractivos y la gente se conecta con prisión. (Entrevista con Camila)

En este caso, la imposibilidad se presenta desde el punto de vista de la reproducción íntegra del objeto para el espacio comercial. No se trata, a diferencia de la arpillera, de habilitar un bien de memoria, sino de “duplicar” el objeto patrimonial. Además, hay otra dificultad en el orden de lo representacional: ni siquiera la mejor reproducción o duplicación del objeto original aseguraría la rememoración de sus condiciones de producción. Esto puede ser formulado en torno a la pregunta sobre los efectos que el bien de memoria podría generar en su conexión con el objeto patrimonial y sus condiciones de creación como tal.

En esta dimensión, Alfred Gell (1998) plantea que es la agencia humana —partícipe indispensable de la producción de distintos artefactos— lo que llama nuestra atención, y que como “espectadores” inferimos que está presente. De modo que el valor de los objetos es definido, más que por características intrínsecas (como el “aura”), en función de la inconmensurabilidad percibida en la relación entre la persona que los creó y el objeto en sí. A esta inconmensurabilidad, Gell la llama “forma de cautivación”: la experiencia emocional que suscita la contemplación y recepción de un objeto considerado *valorable* se debe a la inconmensurabilidad de su proceso de creación. Es decir, por más que el objeto se presente como original, es imposible comprender plenamente las técnicas y condiciones en las cuales fue elaborado. El valor del objeto reside en este impacto y se expresa en la cautivación que ejerce sobre las personas. Sin embargo, llevando al extremo el argumento de Gell, si lográramos capturar en el objeto las condiciones y técnicas empleadas en su producción, haciendo de la artesanía carcelaria un bien de memoria, se perdería el impacto de “inconmensurabilidad” y, por lo tanto, se perdería también el valor del objeto.

Para Camila, la artesanía carcelaria no puede ser habilitada como bien de memoria. Aunque fuese posible hacerlo en forma de duplicados o reproducciones íntegras, si los visitantes comprendieran las condiciones en los que fueron producidos, se acabaría el efecto de cautivación del objeto porque se trataría de bienes de memoria sin ninguna condición de producción “memorable” o dignas de admirar. Condición que sí está presente en el objeto patrimonial original:

Javiera: Pero, cuando siempre pensamos en algunos objetos es que no se puede llegar y hacer una réplica, sino que tenga una historia y un contexto. No es llegar y entregar, sino que tenga una tarjetita que implique o cómo se hizo, el contexto... no sé, el Soporopo, por ejemplo, o algunos tallados de hueso, el detalle que después, o sea... nunca, nunca llegué a sentir seguridad si el tallado de hueso iba a poder ser replicable y vendible, porque finalmente pensando en ¿cómo vas a volver a tallar la calidad que hay en un tallado de hueso? Y poder hacerlo réplica sin caer en que: “Nada, lo vamos a tener que mandar a hacer a China, porque si no me va a salir muy caro tallar ese hueso”. (Entrevista con Javiera)

El ejemplo de la artesanía carcelaria pone en relieve un factor clave del proceso de ideación y transformación de objetos de las colecciones en bienes de memoria. Lo que he llamado habilitación del bien de memoria, para describir la movilización de objetos desde el ámbito de las colecciones hacia el espacio comercial, exige que efectivamente se reconfiguren —con resguardo y cuidado— los elementos del objeto patrimonial en una nueva materialidad. Si la habilitación de los bienes de memoria descansara en la reproducción o duplicación de los originales, se perdería tanto el valor intrínseco (aurático) como el que proviene de su efecto de cautivación porque se descubriría que dichas reproducciones, como bienes de memoria, son eso: simples objetos producidos en serie, elaborados en lugares como China, y no en Tres Álamos, los talleres de la Vicaría o Isla Dawson.²⁵ Esto, ciertamente puede ser leído como uno de los límites que se imponen al proceso de habilitación de bienes de memoria en el MMDH: éstos no pueden ser elaborados a partir de la mera reproducción del original (en forma

25 Centros de detención y tortura de opositores al régimen de Pinochet en Chile.

de duplicados), sino que deben ser sometidos a un proceso de reformulación donde se crea un objeto distinto, como el bolso de mano con la imagen de la arpillera.

Conclusiones

Los límites que regulan las (im)posibilidades para la habilitación de dispositivos comerciales en la tienda del Museo son estrictos, aunque no están exentos de porosidades. Queda claro que las exigencias para dicha habilitación son importantes, ya sea que los límites nazcan de criterios establecidos para el trabajo con objetos y documentos en el ámbito de las colecciones del Museo, o bien estén orientados por la necesidad de constituir elementos alternativos que refuercen los contenidos de la experiencia museográfica.

Como observamos, se seleccionan objetos que —por sus características estéticas, simbólicas e históricas— son representativos de ciertos hechos y luchas relevantes en el periodo dictatorial en Chile. En el caso de la arpillera, esto se cumple a cabalidad: no sólo por sus características materiales, sino por la imagen que detenta y proyecta, por las condiciones en las cuales fue elaborada y por los fines y usos distintos y complementarios que tuvo. Son estas cuestiones las que constituyen su “aura”, la cual, además, es susceptible de ser masificada en bienes de memoria sin que se pierda. Así, al contrario de lo que plantea Benjamin (2003), en la habilitación de la arpillera como bien de memoria, el aura no se pierde, sino que se proyecta bajo nuevas formas materiales y usos. En rigor, no se está reproduciendo técnicamente un objeto en serie; se está habilitando uno distinto a partir del original.

Objetos en apariencia similares a la arpillera, como la artesanía carcelaria, no tienen una habilitación tan sencilla como bien de memoria; ya sea por sus características materiales, las referencias personales que portan o, bien, porque —a diferencia de las arpilleras— nunca fueron concebidos para ser comercializados. Recordemos que no son los objetos en sí mismos los que perduran cuando son movilizados hacia su habilitación comercial, sino la imagen-objeto, la cual es cuidadosamente trabajada con el objetivo de preservarla y masificarla, intentando resguardar su fondo histórico y simbólico.

Pese a las previsiones que se puedan tomar frente a las (im)posibilidades de habilitación, la movilización de un registro político hacia uno comercial supone algunos riesgos que no se pueden ignorar —por ejemplo,

la simplificación y la representación kitsch del pasado reciente—. La realización de un cuidadoso e intensivo trabajo para remarcar lo aurático de la imagen-objeto en el caso de la arpillera no asegura que, en el contexto del intercambio comercial, sean estos últimos valores (de uso y de cambio) los que prevalezcan. Por ello, resulta imprescindible preguntarse por la vida social de los bienes de memoria cuando éstos son comprados, puesto que se abren al espectro de la subjetividad: ¿Qué se valora cuando son adquiridos? ¿Qué tipo de valores nuevos pueden ser habilitados, disputados y/o impugnados? ¿Qué tipos de mediación efectivamente ejercen estos bienes de memoria? ¿Qué modos de proximidad y/o compromiso son susceptibles de ser creados y desplegados en su interacción? Y, finalmente, de modo general, ¿cómo contribuirían estos bienes de memoria a afianzar y profundizar una cultura de respeto vigente en torno a la memoria y los derechos humanos?

Referencias bibliográficas

- Adams, J. (2013). *Art against dictatorship. Making and exporting Arpilleras under Pinochet*. University of Texas Press.
- Adams, J. (2002). Art in social movements: Shantytown women's protest in Pinochet's Chile. *Sociological Forum*, 17(1), 21-56. <https://www.jstor.org/stable/685086>
- Agosín, M. (2004). *Tapices de esperanza, hilos de amor. El movimiento de las arpilleras en Chile, 1974-1994 [fragmentos]*. Trad. de Ana Cecilia Martínez. (Trabajo original publicado en 1996).
- Agosín, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleras chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132), 523-529. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>
- Allucci, R. (2019). Una aguja, una lámpara, un telar. *Estudios Feministas*, 27(3), 1-14. <https://www.jstor.org/stable/26851985>
- Andrades Alfaro, M. (2011). Historia de los Soporopos. *Taller Soporopo*. <http://tallersoporopo.blogspot.com/2011/03/historia-de-los-soporopos.html>
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, Conaculta.
- Azevedo Luíndia, L. E. (2010). Etnoarte indígena: Signo, símbolo y turismo. *Signo y Pensamiento*, 29(57), 236-247. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86020052015>

- Badal, G. (2019). *Arpilleras: Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Ocho Libros.
- Basaure, M. (2016). El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la cuestión de la contextualización: Dos lógicas irreconciliables del aprendizaje en base al pasado. En F. Cuestas (ed.), *Una memoria sin testamento: Con posterioridad a las dictaduras militares en América Latina* (pp. 171-194). LOM.
- Baudrillard, J. (2010). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Biblioteca Nacional de Chile. Los Centros de Madres en Chile (1930-1989). CEMA-Chile. *Memoria Chilena*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95680.html>
- Bilbija, K. y Payne, L. (2011). *Accounting for violence: Marketing memory in Latin America (The cultures and practice of violence)*. Duke University Press.
- Collins, C., Hite, K. y Joignant, A. (2013). *Las políticas de la memoria en Chile: Desde Pinochet a Bachelet*. Universidad Diego Portales.
- Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 9-28). Itaca.
- FLACSO-Chile (2007). *Memoriales de Derechos Humanos en Chile: Homenajes a las víctimas de violaciones a los derechos humanos entre 1973 y 1990*. FLACSO.
- Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. <https://ww3.museodelamemoria.cl/>
- Gamboa, C. de (2005). Justicia transicional: Dilemas y remedios para lidiar con el pasado. *Revista Estudios Socio Jurídicos*, 7(99), 21-40. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/sociojuridicos/article/view/464/406>
- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (74), 1-8. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An Anthropological theory*. Oxford University Press.
- Greiff, P. de (2005). Los esfuerzos de reparación en una perspectiva internacional: El aporte de la compensación al logro de la justicia imperfecta. *Revista Estudios Socio-Jurídicos*, 7(99), 153-199. <https://revistas.>

- urosario.edu.co/index.php/sociojuridicos/article/view/468/409
- Hite, K. (2017). Spaces, sites, and the art of memory. *Latin American Research Review*, 52(1), 190-196. <http://doi.org/10.25222/larr.97>
- Hite, K. (2013). *Política y arte de la conmemoración: Memoriales en América Latina y España*. Mandrágora.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica.
- Jara, D. (2018). Ética, estética y política del duelo: El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 15(2), 245-263. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1744/3110>
- Jelin, E. (2011). Subjetividad y esfera pública: El género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. *Política y Sociedad*, 48(3), 555-569. https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36420
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos sobre la memoria*. Siglo XXI.
- Lamont, M. (2012). Toward a comparative Sociology of valuation and evaluation. *Annual Review Sociology*, 38, 201-221. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-120022>
- Mol, A. (2003). *The body multiple: Ontology in medical practice*. Duke University Press Books.
- Moya-Raggio, E. (1984). "Arpilleras": Chilean culture of resistance. *Feminist Studies*, 10(2), 277-290. <https://doi.org/10.2307/3177867>
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2016). *Estudio de audiencias 2016*. Departamento de Audiencias. <https://ww2.museodela-memoria.cl/publicaciones/estudio-de-audiencias-2016/>
- Olick, J. (2007). *The politics of regret: On collective memory and historical responsibility*. Routledge.
- Pereda, R. M. (1977, 14 de septiembre). Las bordadoras de la vida y de la muerte. Las arpilleras chilenas se exponen en Madrid. *El País*. México. https://elpais.com/diario/1977/09/15/cultura/243122402_850215.html
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.
- Pulido, S. (2013). De las reliquias patrimoniales a los recuerdos materializados en el Museo Nacional. *Memoria y Sociedad*, 19(38), 76-89. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys19-38.rprm>
- Ruderer, S. (2010). La política del pasado en Chile 1990-2006: ¿Un modelo chileno? *Revista UNIVERSUM*, 2(25), 161-177. <https://scielo.conicyt.>

- cl/pdf/universum/v25n2/art_10.pdf
- Sánchez, N. (2015, septiembre). La historia de los Soporopos. Memoria en muñequitos. *El Paracaídas*, (11), 17-20. <https://libros.uchile.cl/files/revistas/DIRCOM/Paracaidas/Paracaidas2015-11/files/assets/common/downloads/publication.pdf>
- Ševčenko, L. (2011). Sites of conscience. Lighting up dark tourism. En M. Hirsch y N. Miller (eds.), *Rites of return: Diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 241-253). Columbia University Press.
- Simmel, G. (1978). *The Philosophy of money*. Routledge y Kegan Paul.
- Stern, S. (2014). El nuevo dilema post-Auschwitz en América Latina. Arte y sociedad a partir de las “guerras sucias”. En T. Ariztía (ed.), *Cátedra Norbert Lechner (2012-2013)* (pp. 61-87). Universidad Diego Portales.
- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet*. En *visperas de Londres 1998*. Universidad Diego Portales.
- Sturken, M. (2016). The objects that lived: The 9/11 Museum and material transformation. *Memory Studies*, 9(1), 13-26. <https://doi.org/10.1177/1750698015613970>
- Sturken, M. (2011). Pilgrimages, reenactment, and souvenirs: Modes of memory tourism. En M. Hirsch y N. Miller (eds.), *Rites of return: Diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 280-293). Columbia University Press.
- Sturken, M. (2007). *Tourists of History: Memory, Kitsch, and consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. Duke University Press.
- Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Voionmaa, L. (2012). Arpilleras: Arte poblacional como testimonio y símbolo. En G. Badal (ed.), *Arpilleras: Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (pp. 9-15). Ocho Libros.
- Zaliasnik, Y. (2010). ¿Re/posición? de “Tres Marías y una Rosa”: tres décadas para a/bordar la resistencia. *Revista Chilena de Literatura*, (77), 193-215. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000200010>