

Encounters in Theory and History of Education
Rencontres en Théorie et Histoire de l'Éducation
Encuentros en Teoría e Historia de la Educación



La Historia en nuestras manos. Metodologías de trabajo curatorial con comunidades en el Museo Histórico Nacional de Chile

History in Our Hands: Methodologies of Curatorial Work with Communities in the National Historical Museum of Chile

L'histoire entre nos mains : méthodologies de travail de conservation avec les communautés du Musée historique national du Chili

Manuel Correa

Volume 24, 2023

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1109124ar>

DOI : <https://doi.org/10.24908/encounters.v24i0.16976>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculty of Education, Queen's University

ISSN

2560-8371 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Correa, M. (2023). La Historia en nuestras manos. Metodologías de trabajo curatorial con comunidades en el Museo Histórico Nacional de Chile. *Encounters in Theory and History of Education / Rencontres en Théorie et Histoire de l'Éducation / Encuentros en Teoría e Historia de la Educación*, 24, 127–152. <https://doi.org/10.24908/encounters.v24i0.16976>

Résumé de l'article

Cet article, qui comporte une vidéo et un fanzine, consiste en une description académique des méthodologies participatives que nous utilisons pour fins d'organiser des expositions de notre collection permanente au Musée national d'histoire du Chili. Cette réflexion sur la méthodologie s'interroge sur le rôle didactique des musées au-delà de l'objectif de représenter la diversité et la complexité des membres de la nation. Quelles capacités et valeurs les communautés peuvent-elles acquérir grâce à l'acte d'organiser une exposition ? Quels types de méthodologies permettent un échange horizontal d'effets et d'affects ? Quelles sont les portées et les limites de ces activités créatives ?

© Manuel Correa, 2023



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La Historia en nuestras manos. Metodologías de trabajo curatorial con comunidades en el Museo Histórico Nacional de Chile

Manuel Correa
King's College

Resumen

El presente artículo, acompañado de un video y un fanzine, consiste en una descripción académica de las exploraciones que realizamos en el Museo Histórico Nacional de Chile, a través del diseño y ejecución de instancias curatoriales participativas con comunidades, que hasta ahora se encuentran subrepresentadas por el relato que la muestra permanente que este Museo exhibe. Esta reflexión metodológica se pregunta por el rol didáctico de los museos patrimoniales, más allá de su norte por representar la diversidad y complejidad de los miembros que componen la nación y sus territorios. ¿Qué habilidades, criterios y valores pueden aprender comunidades en el acto de curar exhibiciones? ¿Qué tipo de metodologías permiten un traspaso horizontal, efectivo y afectivo de ellos? ¿Cuáles son los límites y alcances de estas actividades de mediación creativa?

Palabras clave: museología, práctica curatorial, métodos participativos, Chile, patrimonio cultural

History in Our Hands: Methodologies of Curatorial Work with Communities in the National Historical Museum of Chile

This article, which features a video and a fanzine, consists of an academic description of our participatory methodologies in curating exhibits from our permanent collection at the National History Museum of Chile. This reflection on methodology asks itself about the didactic role of the museums beyond the goal of representing the diversity and complexity of the members of the nation. What abilities and values can communities acquire from the act of curating an exhibition? What type of methodologies permit a horizontal exchange of effects and affects? What are the reaches and limits of these creative activities?

Keywords: museum studies, curatorial practice, participatory methods, Chile, cultural heritage

L'histoire entre nos mains : méthodologies de travail de conservation avec les communautés du Musée historique national du Chili

Cet article, qui comporte une vidéo et un fanzine, consiste en une description académique des méthodologies participatives que nous utilisons pour fins d'organiser des expositions de notre collection permanente au Musée national d'histoire du Chili. Cette réflexion sur la méthodologie s'interroge sur le rôle didactique des musées au-delà de l'objectif de représenter la diversité et la complexité des membres de la nation. Quelles capacités et valeurs les communautés peuvent-elles acquérir grâce à l'acte d'organiser une exposition ? Quels types de méthodologies permettent un échange horizontal d'effets et d'affects ? Quelles sont les portées et les limites de ces activités créatives ?

Mots clés : études muséales, pratiques de conservation, méthodes participatives, Chili, patrimoine culturel

Introducción

El escrito se inicia con una breve descripción de las discusiones que rodean hoy la participación de comunidades en curadurías artísticas y patrimoniales, para luego consignar las metodologías y herramientas didácticas que el Museo Histórico Nacional realizó entre los años 2021-2023. El grueso, es una descripción de cómo cada una de estas herramientas y planificaciones se adaptaron y transformaron en la medida que se inició el proceso de curaduría y montaje de tres exhibiciones. La primera, “Trarikan Makun. Atar y desatar la memoria”, fue una exposición de mantas realizadas por tejedoras mapuche de la Región de la Araucanía en medio de un proceso de transformación constitucional en Chile. La particularidad de esta manta, en su nudo y metáfora, es que refleja la historia del poder político mapuche, desde el siglo XVII a nuestros días.

En segundo lugar, se encuentra “Memorias (A) puntadas. Nuestro lugar en la historia”, una exhibición que reunió el trabajo de más de treinta arpilleristas de la Región Metropolitana, de diversas generaciones. Las arpilleras son una de las formas de arte textil, asociado a la denuncia de la dictadura que existió en Chile entre 1973 y 1990. En el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, el Museo en conjunto con la Fundación Artesanías de Chile y la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile, reunió mujeres que bordaron sus recuerdos de este infeliz periodo, con todas sus dificultades y contradicciones.

Por último, el diseño de dos cuadernillos didácticos o fanzines realizados en conjunto con Fundación Selenna, la primera escuela en América Latina dedicada especialmente en la educación y protección de las infancias transgénero. Debido a la alta discriminación y violencia sufrida en los establecimientos educacionales en Chile, públicos o privados, muchas y muchos estudiantes transgénero deciden cursar su enseñanza básica y media en esta institución, trans-incluyente y poco convencional, que les forma en valores de la diversidad y autocuidado.

En un estudio anterior, el equipo curatorial del Museo investigó sobre los alcances que tienen las exhibiciones en el desarrollo de habilidades propias de la disciplina histórica (Ponce de León; Correa, 2020), como las denominadas “heurísticas”. Estos procedimientos propios de las investigaciones del pasado permiten a quienes los ejercen identificar el origen de la producción de fuentes, contextualizarlas culturalmente, y corroborarlas (Wineburg, 1991). A su vez, las exhibiciones demostraron ser espacios propicios para el desarrollo del *close Reading*; relacionado con el tratamiento minucioso de un texto (Monte-Sano, Martin, & Wineburg, 2011), y la empatía histórica, que responde a la capacidad de otorgar sentido al comportamiento humano y sus motivaciones en tiempos pretéritos (Lee & Shelmit, 2011). En síntesis, las audiencias pueden ejercitar una serie de habilidades propias de la investigación al interactuar con exhibiciones. Sin embargo, a lo largo de este estudio se abrió la pregunta sobre las destrezas específicas que puede desarrollar la práctica curatorial que realizan los museos. Sabemos que el capital humano de los museos permite la

efectiva documentación de objetos, su preservación y análisis cultural (Cauvin, 2016). Pero a su vez, los museos diseñan, construyen narrativas, y traducen visualmente reflexiones académicas de alta complejidad. ¿Es este quehacer una oportunidad didáctica? ¿En qué medida diseñar exhibiciones ayudaría a comunidades históricamente excluidas en sus propios intereses y búsquedas?

Este es un texto en marcha, en tanto describe los primeros proyectos de curaduría conjunta con comunidades, pero que en su espíritu se acoge la intención de mantener esta reflexión en el tiempo. Estas solo son las huellas de unos primeros pasos.

Tugar, tugar, salir a buscar



Figura 1. Eliana Tralma atando lana. Ph: Manuel Correa Serrano. Cholcho, Araucanía, Chile

El acto de preservar objetos es también un dibujo de la identidad de quien conserva y su tiempo. Por lo que somos, o por lo que no, guardar es siempre un reflejo de la mano que sitúa un tesoro en un lugar seguro. Para el siglo XV, por ejemplo, menos del uno por ciento de las colecciones en Europa respondían al patrimonio grecolatino, origen canónico de la cultura occidental, sino a una serie de exotismos que definieron la cultura renacentista en tanto guardaron lo contrario de lo que los reflejó. Estas curiosidades se compartieron entre privados, y adornaron el carácter cortesano de una elite, hasta que nuevos bronceos adornaron el siglo XIX, y el romanticismo de corte nacional renovó los tintes de la mano que conserva (Kuper, 2023). Desde aquí en adelante, los museos abrieron sus puertas a nuevos públicos cada vez menos especializados, y dejaron de exigir por ejemplo, cartas de solicitud de ingreso. Las

nacientes patrias nacionales conservaron un reflejo de lo que relataron de sí mismas, esta vez, no por la contradicción, sino por la similitud y la capacidad de ciertos objetos de representar a quien observa. Lo que expusieron los museos fue un destello imaginado de una población que suponía características comunes, y por lo tanto, el acto de atesorar narró así unos valores sociales, y por cierto, sus exclusiones (Da Silva; Jelin; Triquell, 2022).

Para el final del siglo siguiente, los sentidos nacionales cambiaron, y con ello, una serie de reflexiones críticas permearon una amplia gama de disciplinas. La 'nueva museología' de la década de los ochentas, se preguntó por el rol colonial de los museos, y las dificultades por la representación colectiva desde una perspectiva patrimonial. La síntesis de dicha reflexión, devino en un nuevo enfoque didáctico como articulador de los contenidos curatoriales en los espacios de exhibición (Genoways, H., & Ireland, L., 2003). En segundo lugar, esta redefinición conceptual se tradujo en la transición de las colecciones, desde objetos finos y valiosos, asociados a las elites, a nuevos patrimonios más cercanos a la vida cotidiana, que permitieran a las audiencias ver su pasado representado en el relato de una comunidad (Woodhouse, 2006).

Quizás una de las lecturas críticas más citadas sobre el rol de los museos y sus comunidades fue la de James Clifford, quien reflexionó en 1997 sobre las dificultades que estas instituciones tendrían en el futuro, como antiguos estandartes valóricos del Estado-nación burgués, y el capitalismo industrial y comercial del siglo XIX. La transformación de dichos valores en el naciente siglo, plantearían el desafío de transformarse en lo que él denominó como; 'zonas de contacto intercultural'. Dicho concepto propone el 'contacto' como un espacio siempre fronterizo de discusión recíproco entre culturas. Como toda frontera, dicho espacio reconoce las distancias y segregaciones tanto históricas como políticas, y en su arena se presume la desigualdad en los símbolos, capitales y perspectivas (Clifford, 2008). Tras los itinerarios tansculturales de Clifford se multiplicaron alrededor del globo las actividades junto a las comunidades históricamente marginadas, las instancias de diálogo, y por sobre todo, la oportunidad de los museos de recabar información simbólica sobre sus colecciones, desde la palabra viva.

Junto a las primeras décadas del nuevo siglo, los ejercicios interculturales arrojaron nuevas conclusiones relevantes. Las iniciativas por el contacto, abocaron sus esfuerzos institucionales por crear vínculos permanentes entre los espacios de exhibición y sus comunidades más cercanas, y nacieron así con mayor impulso los eco-museos, o los espacios culturales de gestión comunitaria (Ardouin; Arinze, 1995). Sin embargo, la evidencia demostró que para los museos tradicionales, herederos de acerbos coloniales, les es más complejo rediseñar narrativas patrimoniales que contemplen compartir su autoridad curatorial. Dicha transformación se complejiza a la hora de generar las confianzas comunitarias en sus políticas de inclusión (Middernacht, 2020).

El Museo Histórico Nacional de Chile es un ejemplo de estas instituciones. Desde su fundación en 1911, sus colecciones celebraron la gesta nacional en el marco de la

celebración del centenario de la república. Entre su patrimonio, el recorrido curatorial buscó materializar la distancia temporal con el régimen colonial a través de los avances tecnológicos, políticos y morales de la nación, así como los hitos castrenses que dibujaron el territorio contemporáneo (Alegría, 2019). Junto a la naciente historiografía, las colecciones construyeron así una serie de hitos fundantes de la nación (Bhabha, 2010), a través de unos objetos que, se creyó, representaban a los y las habitantes del territorio. Se contó una historia urbana, masculina, lejana a las raíces indígenas y populares (Ponce de León; Correa, 2020).

A pesar de algunos ejercicios curatoriales revolucionarios, la actual muestra del Museo aun refleja este espíritu decimonónico de la nación y sus componentes. Según los diagnósticos que se han realizado sobre la percepción ciudadana de la narración curatorial del Museo, las chilenas y chilenos reconocen dificultades por crear vínculos de pertenencia entre esta historia y sus vivencias personales (Museo Histórico Nacional, 2018).

El desafío por transformar el Museo en un espacio de reflexión y diálogo ciudadano sobre el pasado, representativo y con un enfoque didáctico, alojó sus dificultades precisamente en el carácter nacional de su institución. Para el 2019, habíamos inaugurado una exhibición que tenía por objetivo describir y caracterizar la complejidad de la comunidad nacional en el siglo XXI, y la imposibilidad de resumirla a un marco estético, un territorio, recurso natural o símbolo (Nacional, 2020). Representar la propia complejidad de las comunidades contemporáneas era una tarea tan basta como cambiante, por lo que se hacía urgente iniciar un periodo de exploración. Se destinaron así, tres años programáticos para el ensayo de proyectos de participación curatorial comunitaria. La apertura, entonces, nació más como un ejercicio que como un interés por asir la representatividad en nuestro acervo. Con la proyección a futuro de crear políticas de inclusión a largo plazo, que diera pie a esa frontera dialogante, que tanto nos costaba trazar, o des-trazar.

Como es de imaginar, construir zonas de contacto no es solo una declaración de intenciones que exista en tanto se nombra. Desde 1997 hasta hoy, y con la popularidad de las palabras de Clifford, curadores, curadoras, investigadores e investigadoras han evaluado las consecuencias de las prácticas interculturales desarrolladas en museos. Robin Boast, publicó en 2011 un estudio de casos que analizó ejercicios curatoriales, con especial énfasis en las que abordaron temas indígenas. Según consignan sus resultados, la mayoría de los museos presentaban: (a) Tendencia a la apropiación cultural; (b) carencia de la voz de las comunidades representadas, y (c), una clara presencia de estereotipos, sobre todo a la hora de describir y explicar los objetos a amplias audiencias (Boast, 2011).

La planificación metodológica para este ejercicio entonces, requirió de crear mecanismos que proyectasen o anticipasen a los equipos de los posible estereotipos o faltas de escucha. Según la literatura, uno de las mejores formas de advertir puntos ciegos, así como de crear canales comunicativos efectivos, consiste en la

implementación de una «autoridad compartida». Este concepto acuñado por el historiador oral y público Michael Frisch en 1990, refiere a la relevancia de los relatos de las comunidades subrepresentadas, a la hora de crear narraciones históricas, tanto escritas como en otros formatos. La descripción de las memorias y su relación con la historia como producción intelectual, permite dar cuenta de la complejidad de los procesos históricos, y sus consecuencias en comunidades vivas (Frisch, 1990). Para la curadora Mary Hutchison, la dimensión práctica de este concepto requiere comunicación constante, responsabilidades y autoridades compartidas entre la institución patrimonial y comunidades, que tengan el proceso como un foco prioritario entre los resultados (Hutchison, 2013).

“Tugar, tugar salir a buscar” es un juego tradicional chileno, que se inicia con una prenda perdida. Con su mirada entrampada entre vendas, el o la dueña podrá buscar a tientas este objeto en una sala o patio, mientras que todos los demás comensales espectan su búsqueda. 'Caliente' o 'frio' son indicadores de distancia, que los espectadores barritan con entusiasmo, a modo de guía para encontrar el tesoro escondido. Entre el 2019 y hoy Chile caminó sin bacilar pero a tientas en las incertezas del futuro. Me permito resumir. El 18 de octubre del 19, una manifestación incesante se tomó las calles del centro de Santiago, así como barrios periféricos y capitales regionales a raíz del aumento en el coste del pasaje del transporte público. Entre esa noche y las consecutivas once estaciones del Metro de Santiago resultaron incendiadas y 460 personas fueron víctimas de lesiones oculares como consecuencia de la represión policial. El día 25 del mes, más de un millón de personas asistieron a una concentración masiva en protesta al sistema de pensiones, salud, educación, la discriminación a las mujeres y disidencias sexo-genéricas, así como para entregar su apoyo a los pueblos indígenas del sur, cuyo conflicto con el Estado se encontraba hace ya algunos años en un incremento constante del uso de la violencia. Para el 15 de noviembre, un grupo transversal de representantes políticos firmó un acuerdo que permitía abrir un nuevo proceso constitucional. Se creyó que el clamor de las manifestaciones podría encausarse en un nuevo texto que encaminara de mejor manera Chile a los desafíos del futuro.

La pandemia del Covid-19 congeló el proceso, así como obligó a los manifestantes a abandonar las calles junto a todo el resto de la población. En mayo del 2021, chilenos y chilenas votaron por una Convención Constitucional. Por primera vez en nuestra historia la convención tuvo escaños reservados para pueblos originarios, paridad entre hombres y mujeres, reconocimiento constitucional de las disidencias sexo-genéricas, así como sectores sociales muy diversos en su composición. La protección a las 'identidades políticas' minoritarias era una de las promesas explícitas del texto. Un año más tarde, en las urnas, Chile rechazó el proyecto por amplia mayoría. Se llamó una vez más a elecciones, y obtuvieron la plaza de candidatos mayoritariamente de derecha, que hasta hoy, se encuentran en el proceso de redacción de un nuevo proyecto constitucional.

Es en este escenario, de apertura y cierre, de gritos desembocados y respetuosos silencios, que el Museo salió a buscar objetos, y comunidades. Los muros y sus funcionarios somos sujetos históricos en tanto estamos cruzados por el tiempo y sus avatares. Realizar exhibiciones en un escenario político cambiante, requiere que la voz del Museo sea la suficientemente sólida y académicamente fundamentada, como para ser presentada en cualquier punto de este sinuoso recorrido político. Sin embargo, estos proyectos exigieron que la voz de las comunidades convocadas permanecieran como el centro y mensaje de cada exhibición. Esta disyuntiva abre la pregunta sobre a quién les pertenecen las exhibiciones, y cómo relevar, en términos museográficos, el diálogo entre las comunidades, el quehacer institucional del Museo, y las audiencias.

Escrito, video y fanzine presentan aquí una hoja de ruta por este recorrido, y los esfuerzos curatoriales del Museo Histórico Nacional por abordar estos desafíos de la contemporaneidad, a través de ejercicios en que las propias comunidades, no solo incluyeran sus objetos, sino también curasen sus propias muestras, y otorgaran sentido a los relatos históricos y patrimoniales que el Museo exhibe y exhibirá en el futuro. Cada exhibición se hizo a mano, mujeres mapuche tejieron su camino al Museo, mujeres arpilleristas lo bordaron y jóvenes transgénero lo escribieron. El Museo agradece los caminos recorridos y los vínculos forjados.

Antes de abrir la puerta

La preparación fue una de nuestras máximas preocupaciones. Revisamos alrededor de cuarenta ejemplos internacionales de curadurías participativas, en que museos abrieron de distintas formas sus puertas a las comunidades, en especial aquellos que buscaron demostrar un giro narrativo con su propio pasado institucional. Dentro de ellas, encontramos dos estilos, que sin ser contrapuestos, reflejan mecanismos de transformación de museos tradicionales según una perspectiva decolonial, en conjunción con las expectativas de sus audiencias. El primero de ellos es el *Auckland Memorial Museum* en Nueva Zelanda. Esta institución creada en 1852, tuvo como primer objetivo la promoción y difusión de la ciencia y la cultura en general, con un acervo constituido principalmente por objetos naturales y antropológicos del territorio. Tras la Primera Guerra Mundial, el museo cambió su nombre a "*War Memorial Museum*" (Museo Conmemorativo de Guerra), y su principal norte consistió en recordar y homenajear a los soldados de Nueva Zelanda.

Poco antes del nuevo milenio, Auckland alojó una estratigrafía de la contradicción colonial. Una nueva reflexión llevó a un diálogo con los líderes de las comunidades maorí y pasifika, y una consulta que levantó la opinión indígena tanto en los materiales de la remodelación, como el diseño museográfico, y el objetivo de un espacio patrimonial en su dimensión social (Gaimster, 2020). Para el 2010, Auckland remodeló el edificio y agregó un centro ceremonial donde las propias comunidades organizan sus actividades, y dan vida y presente al espacio. Por cierto, tanto desde la perspectiva del

diseño, el financiamiento, y la conservación, el proceso no estuvo exento de complejidades. La preservación del patrimonio material es un elemento central en el quehacer de los museos, y por lo tanto, la actividad humana, sobre todo si involucra agua, fuego o humo, pone en riesgo las colecciones. El proyecto conllevó negociaciones y tiempo, y en ellos cada una de las partes tuvo que expresar sus motivaciones y límites, para que estas distintas ideas de museo pudieran ocurrir en un mismo espacio (Barton, 2013).

En 2018, el Museo Metropolitano de Nueva York inauguró la exhibición *Art of Native America: The Charles and Valerie Diker Collection*, y después de ella no hubo paso atrás. La muestra reúne una colección de objetos patrimoniales y arte contemporáneo de más de cincuenta etnias de Estados Unidos y Canadá en el Ala de Arte Americano del Museo, y da cuenta de la importancia de las estéticas de estas comunidades tanto en el pasado continental, como en la cultura indígena y no indígena en el presente. Su curaduría a cargo de Patricia Marroquin Norby (perteneciente al pueblo purépecha) no solo es innovadora y sensible, sino que a su vez demuestra una reflexión de larga data sobre el pasado del Museo y su futuro. En conjunción a la muestra, el Museo Metropolitano invitó a artistas, curadores, historiadores y pertenecientes a las comunidades indígenas a reflexionar sobre las piezas preexistentes del ala, y como resultado, se creó "*native perspectives*".

Esta especie de exhibición paralela creó textos alternativos sobre las piezas de la colección permanente en las que se consignó la lectura crítica de un miembro activo de las comunidades nativas. A lo largo de un año, el público pudo gozar una de las colecciones más importantes de arte americano, antes inédita, a la vez que recorrer desde una nueva lectura lo que 'siempre estuvo allí'. El 2020, el Museo Metropolitano contrató a tiempo completo a Marroquin Norby, y con ello la consagró como la primera curadora indígena en un siglo y medio de vida institucional. Como era de esperar su trabajo no terminó allí, y el 2021, gracias a su gestión y la de Sylvia Yount, el Museo instaló una placa de bronce de cara a la Quinta Avenida, en que declara que la institución está erguida sobre tierras indígenas del pueblo Lenape. Con ella, el Museo honra este pueblo, a la vez que reconoce su diáspora, pasado, presente y futuro.

Los ejemplos arriba descritos, no solo son un aliento de lo posible, sino además una reflexión sobre los diversos tiempos de las comunidades. Los museos frente a los desafíos del siglo, pueden invitar a la participación a la hora de pensar su arquitectura, colecciones y textos. Cada una de ellas tiene temporalidades y permanencias diferentes, y por lo mismo diálogos fronterizos de naturalezas diversas.

***Trarikan makun.* Atar y desatar la memoria**



Figura 2. Montaje *Trarikan Makün*. Atar y desatar la memoria. Ph. Claudio Lopez. Museo Histórico Nacional, Santiago Chile.

Como parte de un proyecto financiado con fondos públicos, la Fundación Rüt Che, dedicada a la promoción de la cultura material e inmaterial del pueblo mapuche, contactó al Museo Histórico Nacional para poder exhibir diez *Trarikan makün*, también conocidas como “mantas cacique” realizadas por mujeres indígenas de la Región de la Araucanía. El *trarikan* es una técnica de elaboración de mantas o *makün* mapuche que por más de un siglo fue de uso exclusivo de las autoridades o *lonko*. Ellos, representan el poder político de los territorios indígenas del *Wallmapu*. Las *trarikafe*, son las mujeres tejedoras que conservan el don para realizar este complejo textil, el cual se produce a través de la realización de nudos, atados o “reservas” con *ñocha*, o fibra vegetal, tramos de la lana cruda para luego teñirlas. Luego, se sitúan las largas tiras en un *witral*, o telar vertical de más de dos metros de altura. En este proceso, la sección anudada no permite que la tintura alcance la lana, y por lo tanto al disponerla, su color se mantiene impoluto. Estas secciones representaban la parte más sagrada del textil. Sentadas frente al *witral*, a veces por meses, las *trarikafe* tejen un manto denso en el que la trama permanece oculta tras las urdimbres, para dejar a la vista los diseños.

Según la historiografía, a lo largo del siglo XVII y XVIII se produjo la etnogénesis mapuche, en la cual el pueblo no solo incorporó su nombre actual, sino que a su vez, y

a raíz de las relaciones fronterizas, consolidó una serie de reglamentaciones consuetudinarias conocidas como *admapu*, que fortalecieron su coordinación política (Boccará, 1999). La figura de los *lonko* fue fundamental en este proceso, y es por ello, que los *trarikan makün*, a modo de corona o cetro, sostienen simbólicamente su autoridad. A lo largo del siglo XIX los *lonko* dieron cuenta del poderío político del *Wallmapu*, y su diálogo con el Estado de Chile. Para 1850, la sociedad mapuche se encontraba en el apogeo de un ciclo económico a raíz del intercambio, y las mantas por su amarre prolijo y su superficie casi impermeable, fueron uno de los bienes más preciados. En efecto, uno de los argumentos que esgrimieron algunos chilenos de la época para promover la ocupación militar se debió al peligroso alza de la economía mapuche, que podría significar una amenaza a la naciente república (Pairican, 2021).

La Ocupación de la Araucanía por parte del Ejército de Chile (1861-1881) redujo el territorio mapuche a un 5.5% de su extensión, y familias completas tuvieron que viajar hacia diversas urbes. Es la historia larga de un recuerdo de desarraigo que se mantiene hasta hoy (Alvarado Lincopi, 2021). La historia política mapuche en el siglo XX fue la de muchas otras comunidades; un ir y venir de oportunidades y desilusiones. Entre sus organizaciones, la Sociedad Caupolicán de 1910, logró levantar a sus primeros representantes. Entre 1945 y 1957, la Corporación Araucana, promovió diputados y ministros, y Ad Mapu, en la dictadura, levantó demandas históricas. Estas agrupaciones velaron por los intereses de su pueblo, sin ser ajenos a la historia de Chile. Las pocas fotografías que conservamos de ellas a lo largo del siglo, muestran nuevos símbolos de autoridad; el *trarikan*, posiblemente, fue reemplazado por mantos tejidos ya no por reserva y sin diseños, y en general, los *lonko* en la ciudad de Santiago se diferencian de otros cuerpos retratados por la utilización de un bastón y un sombrero, que podrían sugerir un símbolo como el que alguna vez ostentaron las mantas.

Desde el 2018, la técnica del *trarikan* ingresó al inventario del patrimonio cultural inmaterial de Chile, lo se traduce en que el Estado promete su salvaguardia a través de su reconocimiento, y promoción. Es un cambio de foco del objeto a la práctica, y del pecho de los *lonko* a las manos de las *trarikafe* (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2018). De alguna forma, el *trarikan* es un palimpsesto que nos abre la ventana a una lectura de la historia mapuche y su relación con Chile. Desde su presencia, rastros perdidos y recuperación, son una metáfora sobre las sociabilidades culturales de estas comunidades y los esfuerzos que han llevado a cabo por la preservación de su tradición. Crear una exhibición sobre esta pieza significó una oportunidad como Museo para desarrollar narrativas patrimoniales sobre la historia mapuche en los últimos doscientos años. Relato hasta ahora ausente de nuestro recorrido. Las piezas mapuche de nuestro acervo permanecen alojadas en la sala “Primeros Habitantes”, condenando a esta población a un pasado lejano y muerto, que pareciera no haber navegado por los intrincados devenires históricos de los que, sabemos, fueron protagonistas y testigos (Museo Histórico Nacional, 2014).

Tanto las tejedoras como la Fundación quisieron hablar de la técnica, de las relaciones de género entre la tejedora que embiste, y el *lonko* que reúne. Sin embargo, para cuando se inició este proceso, Chile se encontraba en medio de la redacción de un proyecto constitucional, y la Convención propuso dentro de sus medidas no solo escaños reservados, si no que a su vez entregar nuevas autonomías judiciales, económicas y territoriales, en un inédito Estado plurinacional. Los encendidos debates que adornaron el telón de fondo, llevaron a la comunidad a hablar de la organización política del pasado mapuche, como una forma de demostrar históricamente un recorrido coherente de dialogo y representaciones políticas, y en ello, el *trarikan* fue el objeto perfecto para urdir la trama.

En nuestro primer encuentro, ofrecimos a la Fundación la realización de un taller co-curatorial, en el cual la exhibición de los *trarikan makün*, en conjunto con objetos patrimoniales del Museo, reflejaran los anhelos e intereses de la comunidad de tejedoras, así como el trabajo heurístico que compromete nuestra misión institucional. Para ello se diseñó un cronograma de nueve instancias, entre las cuales se delimitarían los objetivos de conservación, diseño de recorrido, diseño museográfico, redacción, mediación y curaduría. En su anteproyecto, cada instancia estaría a cargo de un área del Museo, quien mejor pudiera transmitir cada uno de estos pasos a la comunidad, para que con estos antecedentes pudiesen decidir junto al grupo curatorial de la institución el resultado de la exhibición. En esta misma instancia, se discutieron posibles presupuestos, y visitamos dos exhibiciones de arte indígena disponibles en Santiago en ese momento. En las visitas, solicitamos a cada museo que nos hablara del proceso de montaje, los costos y tiempos asociados. Esto fue una estrategia muy útil, en tanto permitió tener un marco temporal y presupuestario que manejamos comunidad y Museo como equipo curatorial.

Los museos son espacios por esencia interdisciplinarios, y un trabajo efectivo de realización de proyectos patrimoniales busca incorporar las diversas perspectivas de los quehaceres de sus áreas, así como la opinión de expertos en las materias que se abordan (Weil, 1999). Como resultado, el Área de Mediación Educación y Ciudadanía del Museo diseñó una tabla de síntesis de objetivos pedagógicos que incorporasen la mediación, investigación y trabajo de colecciones en su desarrollo. La tabla reúne cada objetivo y requirió la puesta en diálogo para el cronograma aunara y coordinara a los profesionales de la institución. Abajo se aprecian dos tablas, una con las nomenclaturas y definiciones, y otra correspondiente a la segunda sesión dedicada a la redacción de textos de sala y curaduría. En ella se consigna lo que cada una de las áreas anticipó como un tema relevante, y la secuencia de actividades que los sintetiza y concatena.

| Sesión ____ | | "Título" | |
|--|---|---|--|
| <p><u>Objetivo procedimental:</u></p> <p>Este objetivo busca concatenar a modo de un andamiaje, los contenidos y habilidades de cada una de las sesiones, la que le antecede y sucede. Sirve como un medio para verificar la coherencia del taller, y la posibilidad efectiva de sus indicadores de logro</p> | <p><u>Objetivo de mediación:</u></p> <p>Este objetivo busca encontrar alternativas tanto en lenguaje como en actividades, que permitan desempaquetar las discusiones curatoriales a amplias audiencias, con especial énfasis en sus diversos niveles de lectura.</p> | <p><u>Objetivo de colecciones/conservación:</u></p> <p>Inspirado en el modelo de conservación de patrimonio digital de <i>Lifecycle</i>, este objetivo busca desarrollar mecanismos de selección de objetos, su preservación en cada hito del proceso, así como la recopilación de data relacionada al acervo del Museo que pudiera incorporar cada curador en su registro.</p> | |
| <p><u>Secuencia de actividades:</u></p> | | <p>Cada actividad es un hito que se realiza en los talleres. En su concatenación y desarrollo, se ven reflejado el dialogo entre investigación, curaduría, mediación y colecciones.</p> <p>Pregunta incitadora: Esta pregunta es el centro del debate de cada taller, y busca reflexionar sobre los temas específicos del contenido, así como desarrollar soluciones curatoriales.</p> | |
| <p><u>Objetivo teórico</u></p> <p>El objetivo enmarca la discusión académica, tanto sobre prácticas de diálogos interculturales, como el posible desarrollo comunitario sobre temas específicos de la bibliografía.</p> | <p><u>Autora/autor</u></p> <p>Autor o autora seleccionado como "síntesis" de la discusión de contenidos de cada taller.</p> | <p><u>Referencia específica</u></p> <p>Cita de dicho autor o autora que mejor represente el espíritu de la discusión que abre la pregunta incitadora</p> | |

Tabla 1: Tabla de síntesis de objetivos pedagógicos de la actividad.

| Sesión VI.III | | Redacción curatorial |
|---|--|--|
| <u>Objetivo procedimental:</u> | <u>Objetivo de mediación:</u> | <u>Objetivo de colecciones/conservación:</u> |
| Buscar formatos de representación gráfica y patrimonial de los silencios históricos asociados a la diáspora mapuche en el siglo XIX-XX, para los cuales no tenemos colecciones. | Elaborar discursos curatoriales traducibles en actividades relacionadas al silencio histórico que produce la pérdida del rastro de una pieza en las fuentes. | Explorar el trabajo de artistas contemporáneos mapuche, que entre sus obras puedan colaborar con la muestra, en relación a un periodo en el cual el Museo no cuenta con objetos. Tener en cuenta las materialidades posibles para disponer en el espacio que no dañen la lana de los <i>trarikan makün</i> |
| <u>Secuencia de actividades:</u> | <ol style="list-style-type: none"> 1. Dibujar de forma libre los objetos que desde nuestra vivencia podrían representar el silencio 2. Recortar los dibujos y distribuirlos en un espacio a modo de relato/recorrido 3. Discusión productiva: ¿Cómo se relata el silencio? ¿Qué cuentan los ancestros? 4. Revisión de la obra de siete artistas contemporáneos que han abordado el silencio y el desarraigo en la historia mapuche 5. Compartir notas 6. Traducir ejercicio en direcciones de museografía. <p>Pregunta incitadora: ¿Cómo relatamos el silencio? ¿Qué hemos escuchado de aquellas épocas de la historia mapuche de nuestros ancestros?</p> | |
| <u>Objetivo teórico</u> | <u>Autora/autor</u> | <u>Referencia específica</u> |
| Relevar los espacios de la memoria como un espacio de construcción identitaria. | Elizabeth Jelin, "Los trabajos de la memoria, Siglo XXI, 2002 | También hay voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos. |

Tabla 2: Tabla resumiendo la sesión 6.3 sobre la representación de los silencios históricos.

El proceso se extendió por tres meses más de lo proyectado, y lo que con anterioridad se pensó como un taller semanal, devino en una coordinación diaria. Este fue uno de los más evidentes y relevantes aprendizajes: cada comunidad tiene tiempos distintos, y si bien es de mucha utilidad contar con un cronograma compartido, existen detalles importantes previos al montaje que pueden conllevar largos diálogos, así como hitos en la contingencia, que obligan la discusión de perspectivas.

Uno de los trabajos que requirió más conversaciones consistió en calibrar los distintos lenguajes. Según nos explicó una de las tejedoras, y autoridad espiritual de su comunidad, la *machi* Eliana Tralma, el *trarikan* tiene su origen en tiempos antiguos, en que los *lonko* pertenecientes a cada punto cardinal se reunieron a celebrar un gran

trawün o reunión. En aquella instancia, se acordaron alianzas, y como de costumbre fue tarea de las *trarikafe* sellarlas entre sus manos. El *trarikan* fue resultado de ello, y en su simbología dibuja un plano de encuentro, la tierra que los une. Cuando la *machi* habla de “tiempos antiguos” refiere a una retórica muy común entre nuestras conversaciones. Para las tejedoras, y según les contaron sus padres y madres, hubo un tiempo antiguo de apogeo cultural mapuche, pero este no necesariamente se puede situar en la historia como un periodo específico. A su vez, historizar estas concepciones conllevó un desafío, porque las simbologías que las *trarikafe* imprimieron en los mantos muchas vienen de los *peumas* o sueños, y por ende, sus motivos no necesariamente corresponden a un traspaso de la mano humana si no de la naturaleza. Esta conversación conllevó crear espacios museológicos en los que la exhibición refiriera a años, personajes, hitos y acontecimientos, y otros en los que se relevara la importancia de los valores del orden espiritual, sueños, y la circularidad de la naturaleza. Ni la comunidad ni el Museo quería que ambos discursos resultaran ajenos uno del otro en la exposición, y encontrar esos diálogos, tomó parte importante de nuestra calendarización.

Para traducir esta conversación fue de gran utilidad crear diseños digitales y maquetas físicas sencillas, como una forma de buscar soluciones visibles y en sala. Como si fuera un ajedrez, las piezas patrimoniales se movieron por distintos rincones del recorrido para encontrar su lugar definitivo. Según la cosmovisión mapuche, los objetos están vivos y dialogan con otros según sus componentes y significados (Menard, 2018), y por lo tanto gran parte de las disposiciones tuvieron que ser consultados a autoridades espirituales antes de ser presentados a la comunidad.

En nuestra retroalimentación, consultamos a las participantes sobre los desafíos y aprendizajes de esta experiencia, que tomó alrededor de ocho meses:

Estamos orgullosas de los logros, aunque nunca nos imaginamos que sería tanto trabajo. Nosotros queríamos decir otras cosas, quizás más osadas o reivindicativas, pero luego imaginamos que cualquiera podía leerlas y enojarse. Las mantas estaban ahí, sin vitrina y correrían el peligro del odio de quien no nos encontrara razón. Escribir para otros es más difícil, y eso lo aprendimos a hacer conversando, editando, y reescribiendo. [...] Creo que aprendimos también a seleccionar lo que importa según la pregunta que nos hicimos, y a no tener pena de dejar cosas a fuera que podemos retomar en futuras exhibiciones. (Curihuinca, 2023).

Memoria (A) puntadas. Nuestro lugar en la historia



Figura 3. Taller Arpilleristas de la memoria. Ph: Paula Martinez, Palacio Velazco, Fundación Artesanías de Chile, Santiago. Chile.

“Memorias (A) puntadas” fue el segundo proyecto de curadurías participativas en que nos embarcamos. Tras una alianza con la Subdirección Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial, perteneciente al Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio en Chile, buscamos crear lazos con cultores y cultoras de artesanías que nos permitieran incorporar nuevas colecciones de raigambre popular que hicieran referencias al pasado reciente. Según establecen los diagnósticos sobre la muestra permanente, el grueso de las colecciones que conserva y exhibe el Museo corresponden al siglo XIX, y su cantidad decrece notoriamente después de la década de 1940. En particular, nos congregó el desafío por encontrar objetos que puedan narrar el periodo de la dictadura entre 1973 y 1990 (Museo Histórico Nacional, 2014). Este es un periodo complejo, no solo por la interrupción de la democracia y la violación sistemática a los Derechos Humanos ocurridos en su transcurso, si no que a su vez, porque las lecturas historiográficas sobre la dictadura aun divide a los chilenos y chilenas, e implicó materializar dispositivos museológicos de diálogo entre historia y memoria.

Nos reunimos con dos arpilleritas de la comuna de Lo Hermida de la ciudad de Santiago. Patricia Hidalgo y María Madariaga fueron reconocidas el 2012 como Tesoros Humanos Vivos por su incansable labor en la realización y promoción del arte de las arpilleras, técnica en la que se iniciaron en 1975. Las arpilleras son paños bordados en los que mujeres pudieron retratar lo que la dictadura no permitía decir. En sus inicios, este arte se implementó para familiares de detenidos desaparecidos, a modo de terapia que iniciaron las organizaciones al alero de las iglesias. Primero en el Comité Pro paz, en 1975, que reunió autoridades cristianas y judías, y luego junto a la Vicaría de la Solidaridad, institución icónica en la historia de Chile en tanto asistió víctimas, documentó abusos, denunció ante organismos internacionales, litigó recursos legales y protegió testigos.

En estos años, la pobreza se tomó muchas de las poblaciones en Santiago. La desaparición de hombres debido a las políticas represivas, y la siguiente cesantía, mermó la capacidad económica de muchas familias. Como una estrategia de ayuda, la Vicaría creó talleres de bordado para mujeres. Décadas antes, gracias a la labor artística de Violeta Parra, y las artesanas de Isla Negra, las arpilleras de lanería chilena tenían gran popularidad tanto nacional como internacional. Sin embargo, el precio de la lana en Chile en la década de los setenta, obligó a buscar nuevas alternativas. La escultora Valentina Bonne ideó el formato de este tapiz, que combinó técnicas de la lanería, el *patchwork*, y las molas panameñas, en las que agregó telas sencillas a través del punto cruz y el festón (Sastre, 2011). Las primeras piezas se realizaron sobre telas de sacos harineros y de papa, sobre los cuales se diseñaron paisajes y personajes con telas de ropajes reciclados, o retazos provenientes de los desechos de las industrias textiles. La palabra arpillera, refiere precisamente al tipo de tela gruesa que conserva y traslada estos productos básicos.

Los talleres de arpilleras, como los de lavanderías y más tarde las ollas comunes, no solo fueron formas de alimentar a las familias pobladoras, sino que además una instancia de reunión social, otrora interrumpida por la violencia del golpe de Estado (Agosín, 1985). Las mujeres se reunieron, hablaron y bordaron experiencias colectivas e individuales de represión cometidas por el régimen, el hambre, e incluso la violencia intrafamiliar. La Vicaría, Fundación Missio y la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE), coordinaron la venta de los tapices en el extranjero y con ello, la arpillera se transformó en una forma de denuncia y solidaridad internacional. Cada semana, las arpilleristas entregaban una pieza que se vendía a un precio cercano a los 3.500 pesos chilenos de la época, equivalentes a la doceava parte de un sueldo mínimo mensual chileno en 1973. En las bastillas de la pieza, las bordadoras escondieron un pequeño mensaje que entregaba un contexto a los motivos que referían en su obra. Muchos de estos escurridizos mensajes se conservan aun en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2019). Los talleres se mantuvieron hasta

1991, y muchas generaciones de arpilleristas, atomizadas por la Región Metropolitana, mantienen viva la tradición de este arte textil.

Con Patricia y María iniciamos un proyecto que consistía en crear tres piezas de grandes dimensiones (1.5 metros de alto por 1 de ancho), que retratará alguno de sus recuerdos más significativos, en los diecisiete años de dictadura. Por cierto, las dimensiones de las piezas, los temas y las expectativas fueron creciendo en la medida que redactábamos el proyecto, y tanto las cultoras como a la Subdirección acordaron agregar instancias de promoción de la técnica, a jóvenes que ayudaran también a su confección. Así coordinamos con la Universidad Técnica Metropolitana, cuyos estudiantes de diseño se inscribieron voluntariamente para el proyecto. El dialogo entre las arpilleristas y los jóvenes diseñadores, derivó en el diseño de la tercera pieza. Así como en los dos primeros paños se recorrió la historia de la dictadura, en este último todas las partes consideraron urgente hablar del presente. Es por ello, que se bordaron motivos sobre la revuelta social ocurrida en octubre del 2019. Una vez más, el presente tomó su lugar en un museo dedicado al pasado.

Un año más tarde, en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile, las arpilleristas de la Región Metropolitana ingresaron al Registro del Patrimonio Cultural Inmaterial, el mismo al que en 2018 ingresó la técnica del *trarikan*. Un viento de solemne conmemoración, y los esfuerzos de organizaciones civiles y gubernamentales, logró reunir un grupo de 30 mujeres, de distintas generaciones de arpilleristas. Debido a la historia del objeto, muy pocas veces artesanas de la misma técnica habían podido coordinarse a nivel regional. A lo largo de tres meses, el grupo de mujeres se reunió en las inmediaciones del Museo y la Fundación Artesanías de Chile, para compartir memorias de la dictadura y bordar. El resultado fueron 32 piezas textiles, cada una, un recuerdo de uno de los periodos más complejos de la historia nacional.

Si para "*Trarikan Makün*", el mayor desafío fue la construcción de una narrativa histórica y su dialogo con los símbolos, esta nueva exhibición, consistió en hacer de la voz un objeto. En su conjunto, las piezas formaron un crisol de escenas, cuyo orden aunque importante, permitía flexibilidad y movimiento. Pero traducir cada uno de estos recuerdos a amplias audiencias, sin perder el espíritu que cada una quiso otorgar a su pieza fue una de las tareas más complejas. Utilizamos la misma tabla didáctica y nuevas maquetas digitales. Se acordó una exhibición sencilla e itinerante. Las motivaciones detrás de esto, consistía en crear un proyecto que tuviera proyección para ellas como grupo. Tras la inauguración, la exhibición les pertenecería a todas, y sería su responsabilidad su promoción y preservación.

La metodología se inició con una guía de trabajo sencilla, en la que cada arpillerista dibujó un bosquejo de su trabajo y respondió preguntas guiadas que ayudasen a rescatar la data central del tapiz y su significado. Entre ellas, se les preguntó sobre qué trataba el recuerdo, los personajes individuales o simbólicos que lo componían, el lugar, los posibles años en los que ese recuerdo ocurrió y una lista de

tres conceptos sobre la dictadura en Chile que a ellas les pareciera importante abordar. Una vez recabada y tabulada la información, y en la medida a que las bordadoras dieron sus primeras puntadas, nos reunimos con cada una para una entrevista grabada de alrededor de una hora. Esta actividad permitió delimitar aquellos elementos que cada una quiso destacar, así como el público objetivo al cual le hablaría la muestra (ANCUR, 2015).

Cada narración debía redactarse a un total de cien palabras, y al momento de la escritura, el equipo curatorial contó con una hora de grabación, un boceto, personajes, lugares y los conceptos generales, que funcionaron como marco de referencia y corroboración en la redacción. Además de anticipar los procedimientos y resultados en el primer taller, se les solicitó a las cultoras que así lo prefirieran, escribir sus textos de cien palabras. De un total de treinta participantes recibimos tres textos, que fueron editados en su estilo en conjunto con las autoras. Para el resto, se creó un primer prototipo de texto que conjugara toda la data recopilada. Luego, se les envió a cada una a través WhatsApp, para que hicieran las correcciones que estimaran convenientes. Por último, nos reunimos con cada una para una última corrección de estilo. Resulta importante destacar, que ante el desasosiego que supuso exhibir los textos en un museo, muchas pidieron ayuda a familiares y amigos que se contactaron con el Museo para participar de la redacción. Esto fue un elemento muy positivo, aunque algunas veces presentó nuevos silencios en temas que las arpilleristas en primera instancia no declararon como problemáticos, sobre todo cuando involucraban historias familiares.

Una vez inaugurada la exhibición, se realizó una sesión de retroalimentación del proyecto, en que las cultoras declararon la relevancia que tuvo para ellas el ejercicio. Elizabeth Chaparro declaró lo siguiente:

Pienso que las obras y o relatos individuales daban cuenta de un instante de nuestras vidas, un hecho, un momento puntual. La suma de todos los relatos construyó una historia con cuerpo, una línea de tiempo tal como se observa en la exposición donde podemos apreciar como la sumatoria de las experiencias de vida dieron forma al horror del periodo completo de la dictadura cívico-militar. Fue como una cadena que al final se unió eslabón a eslabón y nunca ninguna de nosotras pensó que estaba construyendo una parte de la historia. Fue muy hermoso ese resultado y el reflejo de una construcción en equipo. [...] para mí el mayor desafío ha sido abrir y hacer público un episodio de mi vida tan fuerte y que me tocó vivirlo a bien temprana edad. Nunca lo había verbalizado, bordado ni escrito hasta esta convocatoria, después reducirlo en tan pocas palabras. Ahora siento que fue sanador hacerlo, no estaba consciente de lo importante que fue para mí y cuán necesario era. El espacio fue el más indicado por la contención y el cariño de todas. La participación y el desarrollo de este proyecto ha sido lo más trascendente que me ha ocurrido este año. (Chaparro, 2023)

La evaluación de las participantes dio cuenta de la complejidad de los relatos históricos y las memorias, centrados en dos discursos que aunque contrapuestos, dialogan. Por un lado remarcaron las diferentes experiencias que cada una recuerda de la dictadura, mientras que a por otro hilaron las similitudes que las unían. “Me di cuenta que a pesar de haber pasado una infancia con hambre y difícil, hubo mujeres que sufrieron tanto más que yo, porque perdieron a sus familiares” declara Rosario Muñoz, quien luego agrega “pero cuando vi las arpilleras juntas supe que habían sentimientos compartidos en esos recuerdos, como que a todas algo se nos quebró, algo que es muy parecido para todas” (Muñoz, 2023).

Es posible que la perspectiva de un muro, en términos de la didáctica de la historia, permita ver los procesos en una amplia escala, que difiere del *close reading* que propicia el texto escrito como plataforma. En este sentido, las exhibiciones patrimoniales podrían ser una herramienta para las habilidades como la contextualización o la empatía (Boxtel & Drie, 2008).

Hoy, a tan solo unos meses de su inauguración, el grupo de arpilleras se mantuvo bordando una vez al mes en la Fundación Artesanías de Chile, y en un espíritu de compañerismo y dialogo, se han agregado más artesanas históricas al equipo. La exhibición “Memorias (A) puntadas”, ha sido solicitada por otras instituciones y una programación casi ininterrumpida hasta el 2024.

Fundación Senna, hacer público el espacio público

El año 2014, un grupo de madres y padres de personas transgénero se congregaron para crear un escuela que pudiera educar a sus hijos e hijas desescolarizados a raíz de la discriminación sufrida en las aulas. Crearon la Fundación Dr. René Panozo, que sería conocida más tarde como Fundación Senna, y a través de esta, la primera escuela trans-inclusiva en Latinoamérica. Sin ser reconocidos por el Ministerio de Educación, sus estudiantes reciben instrucción en las asignaturas que les permiten dar exámenes libres cada año. La Fundación se erige como respuesta al aumento sostenido de crímenes transodiantes en Chile. Según los informes de organizaciones dedicadas a la inclusión y protección de los derechos de las disidencias y diversidades sexo-genéricas en Chile, las denuncias han disminuidos entre el 2020 y 2021, mientras que los asesinatos a personas transgéneros ha aumentado al doble en el mismo rango de tiempo (Iguales, 2021). A su vez, los estudios advierten que las movilizaciones sociales con mensajes de odio en Chile dirigidos a minorías ha aumentado en un 54%, mientras que los específicamente dirigidos a el colectivo LBTIQA+ en un 31% (MOVILH, 2023). Esta escuela ha demostrado ser un espacio propicio para la educación y protección de sus estudiantes, y entre el 2018 y el 2022, aumentó en un 1.500% su matrícula.

El Museo tuvo sus primeros contactos con la Fundación en 2019, año en que se brindaron una serie de talleres entre género y patrimonio. Debido a las buenas

relaciones, se acordó entre la comunidad educativa y la institución patrimonial, un proyecto de largo plazo, que tuviera como resultado una intervención de la muestra permanente, a través de la incorporación de objetos seleccionados por sus estudiantes, así como textos de lectura crítica que incluyeran una clave al recorrido desde las disidencias. Inspirados en el proyecto de Marroquino Norby en el Museo Metropolitano de Nueva York, iniciamos uno de los cursos del programa de la escuela, en la que el Museo como ente institucional, participase como un docente regular de su programa educativo. A través de la misma plantilla de planificación, se proyectaron alrededor de veinte sesiones, incluyendo dos visitas al Museo.

Los acontecimientos del año dificultaron la continuidad del curso. La prioridad de la Fundación tendió paulatinamente al cuidado de sus estudiantes por sobre los contenidos pedagógicos, motivados por las graves consecuencias emocionales de la pandemia el COVID 19 entre sus miembros. A raíz de lo anterior, existieron modificaciones en el aula, lo que derivó en la una discontinuidad de quienes participaron, así como algunos problemas para la coordinación de los viajes al Museo. Al recabar información al respecto, las directoras de la Fundación, y coordinadoras de las actividades pedagógicas del establecimiento nos comentaron que sus estudiantes sentían temor de salir de la escuela, debido a la discriminación a la que se veían enfrentados, enfrentadas y enfrentades en el espacio público. Esta nueva información obligó a cambiar de timón el proyecto, y lo que alguna vez fue una muestra museográfica en la exhibición, derivó en una reflexión conjunta entre estudiantes, curadores y mediadores sobre las formas de prevención de la discriminación a la población trans en los espacios patrimoniales.

A los cinco meses de iniciado el proyecto, el Museo ideó dos fanzines diseñados a partir del material recabado a lo largo de las clases. En primer lugar, se diagramó una guía de recomendaciones que la comunidad de estudiantes dirigieron a otras personas disidentes a la hora de conocer un lugar nuevo. Dentro de los consejos más comunes se encuentran buscar gente de confianza, o retirarse si es que la ansiedad les impide disfrutar del recorrido. En su segunda sección del primer documento se esbozan una serie de pasos que personas trans pueden seguir si sienten ansiedad, miedo o incomodidad en un museo.

El segundo fanzine recorre las reflexiones patrimoniales del curso, en las cuales cada estudiante pudo crear una lectura crítica del Museo. Tras ser tabulada, recabamos que la palabra más consignada entre sus escritos fue “representación”, y al igual que otras instancias de diagnóstico, consideraron que el Museo presentaba un relato cisgénero del pasado, que no concordaba con la información que ellos, ellas y ellos habían recabado sobre la presencia de personas trans en la historia de Chile. Luego, presentaron a través de dibujos, los objetos que cada cual incorporaría a la muestra, como una forma de introducir sus relatos biográficos en la colección. Por último, se esbozaron una serie de mejoras que podrían realizar los profesionales del patrimonio en sus instituciones, entre las que se destaca utilizar lenguaje inclusivo, no

asumir sin consulta el género de las audiencias, o imprimir pequeños distintivos para que cada visitante pueda asignarse los pronombres con los cuales quiere que se le trate. Ambos fanzines, de fácil impresión, fueron enviados a la red de museos que reciben financiamiento del Estado en Chile, y se encuentran descargables en su página web.

En términos generales, esta experiencia curatorial nos permitió comprender la complejidad a la que se ven enfrentadas las comunidades, y como los espacios que tienen una misión inclusiva, muchas veces no presentan las condiciones propicias para el goce de todos, todas y todes. Como Museo consideramos que era importante contribuir al lento camino de la inclusión, siquiera esto significara desechar la idea de una exposición curada por infancias trans que consideramos relevantes para un futuro relato museográfico. No es posible pormenorizar la conclusiones de estudiantes sobre el proceso en este escrito. Sin embargo, entre las consideraciones generales, quienes participaron declararon que las estéticas, experiencias y memorias trans, aun eran incómodas para la mayoría de chilenos y chilenas, por lo que se hacía necesario un camino de adecuación profundo antes de ser representados de forma segura.

Los fanzines se pueden encontrar en formato PDF en los siguientes enlaces

Fanzine 1: <https://www.mhn.gob.cl/sites/www.mhn.gob.cl/files/2023-08/mhn%20Fanzine%20N1.pdf>

Fanzine 2: <https://www.mhn.gob.cl/sites/www.mhn.gob.cl/files/2023-08/mhn%20Fanzine%20N2.pdf>

Resultados y recomendaciones

Entre el año 2021 y 2023, el Museo Histórico Nacional de Chile se embarcó en el desafío por experimentar metodologías inclusivas para la curaduría de exhibiciones patrimoniales. El objetivo de esta labor consistió en afinar herramientas y procedimientos que hicieran del Museo una institución abierta y dialogante con comunidades que, hasta ahora, no había logrado construir canales comunicacionales efectivos, afectivos y sólidos que proyectaran su trabajo y reflexión conjunta en el tiempo. El Museo se encuentra en el diseño y construcción de una renovación de su relato museológico, en el cual busca entre otras tareas, incluir nuevas voces que den cuenta de la multiplicidad de visiones sobre la historia, así como un medio por el cual fortalecer la relación de pertenencia que cada quien pueda forjar con la muestra patrimonial.

Para ello, nos contactamos con comunidades que estuvieran sub-representadas en el relato según el proceso de diagnóstico realizado desde el 2014, como con mujeres indígenas, víctimas de la dictadura y disidencias sexo-genéricas. Este es un camino al

cual las instituciones patrimoniales, sobre todo aquellas que buscan representar el pasado, deben mantener en el tiempo, más que únicamente establecer conclusiones. Según las experiencias que contempla este escrito, la complejidad de cada comunidad obliga a una remodelación continua de las herramientas de trabajo, la redacción y renovación de objetivos y los procesos internos por los cuales se toman decisiones curatoriales. A su vez, las contingencias y las lecturas del presente, deben ser un elemento que se tome en cuenta a lo largo del proceso, y formen parte de la calendarización de actividades y definición de ejes temáticos a tratar con las comunidades. Resulta importante también, conservar estas relaciones, seguir la pista de lo en que cada exhibición deviene, así como preservar el dialogo y la correspondencia con cada grupo humano con el que se trabaja.

En términos teóricos, la presente exploración vio como resultado que los museos conservan un tipo de capital humano específico que deriva de la práctica de la investigación en patrimonio y diseño de exhibiciones, relacionadas generalmente con la conservación, registro y estudio de la cultura material en sus diversos contextos. Desde una lectura de las habilidades, dicho quehacer se sintetiza en cuatro pasos: identificación, evaluación, análisis cultural e interpretación (Cauvin, 2016). ¿En qué medida estas habilidades pueden beneficiar el desarrollo comunitario? ¿Cómo los museos pueden fortalecer los vínculos sociales de grupos históricamente marginados y sus proyectos?

A partir de las evaluaciones realizadas con *trarikafes*, arpilleristas y estudiantes transgénero, podemos concluir que los museos permiten la cohesión comunitaria, en tanto crear exhibiciones obliga a diseñar instancias que hablen sobre el grupo, a audiencias que no necesariamente pertenecen al mismo. Así como guardar lo que guardamos nos define, explicarnos en términos culturales, patrimoniales e históricos nos obliga a trabajar sobre ese el discurso de lo que somos y fuimos en el pasado. Exhibir, en la mayoría de los casos promueve la creación de relatos positivos, en el sentido que necesitan definir narrativas que no se sustenten por sobre la contradicción con el poder de otros. Este relato no tiene por qué ser optimista, pero si caracterizar lo que puede dibujar una posible escancia de una comunidad, sobre todo, porque hay que buscar objetos que le den a esa definición un lugar de la historia contada.

A su vez, el diseño curatorial es una forma de ejercitar el pensamiento crítico, en tanto permite poner la historia en diversas perspectivas y escalas. Cuando hitos, procesos, personajes o territorios están representados en un objeto que utiliza espacio y hay que situarlo en su dialogo con otros, la historia como disciplina aparece y se evidencia, y a diferencia de los libros, se puede leer como un completo, en tanto es posible tomar distancia física para observar. Por último, las exhibiciones fortalecen la redacción sintética, la construcción de proyectos en base a objetivos claros, y la jerarquización de objetos, temáticas y preguntas en su realización

Tras esta exploración, se recomienda a profesionales de mueseos construir un grupo curatorial conjunto con las comunidades que sepa cuál es la responsabilidad de

cada quién. Según muestra la bibliografía, suele suceder que poca gente realiza el mayor proporción de trabajo, y el grueso de los participantes realiza menos. Consignar cuáles son las responsabilidades de cada quien desde un comienzo es importante (Ridge, 2014). A su vez, es recomendable construir prototipos de texto y de diseño museográfico cada vez que exista una reunión con las comunidades. La conversación sobre un diseño permite encausar la discusión académica o política sobre un espacio. La traducción de los argumentos a diseños, se vuelve una forma efectiva de resolución de problemas, que además, es un constante testigo de los pasos realizados. El diseño es capaz de anticipar el error, y lo vuelve parte del proceso didáctico (Coughlan & J. Suri, 2007).

A modo de recomendación para futuros proyectos en instituciones patrimoniales para el trabajo de curaduría con comunidades, parece relevante destacar que el rol de las instituciones intermedias. Es usual que las instituciones patrimoniales no cuenten con el capital político, social o afectivo con comunidades que su muestra no ha representado con anterioridad. En este sentido, las fundaciones como Rñf-Che o Selenna, fueron intermediarios fundamentales en la realización de proyectos, en tanto construyeron la confianza entre ambas partes. Las otras subdirecciones del Estado también fueron de gran ayuda. Es común que los entes culturales estatales contemplen relaciones de larga data, sobre todo en relación a culturas y cultores.

Bibliografía

- Agosín, M. 1985. "Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas." *Revista Iberoamericana*, 132-133.
- Alegría, L. 2019. *Historia, Museos y Patrimonio. Discursos, Representaciones y Prácticas de un campo en construcción, Chile 1830-1930*. Santiago: Ediciones Subdirección de Investigación.
- Alvarado Lincopi, C. 2021. *Mapurbekistán, ciudad, cuerpo y racismo. Diáspora mapuche en Santiago, siglo XX*. Santiago: Pehuen.
- ANCUR. 2015. *Herramientas de Documentación Comunitaria para el fortalecimiento y la autogestión de las comunidades a partir del desarrollo de expresiones narrativas*. Bogotá: Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.
- Ardouin, C., & Arinze, E. 1995. *Museums & the Community in West Africa*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Barton, G. 2013. "Conservation considerations on four Maori carvings at Auckland Museum, New Zealand." *Studies in Conservation*, 181-186.

- Bhabha, H. 2010. "Diseminación el tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna." In *Nacion y Narracion Entre la Ilusion de una Identidad y las Diferencias Culturales*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Boast, R. 2011. "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited." *Museum Anthropology*, 34: 56-70.
- Boxtel, C. v., & Drie, J. v. 2008. "Historical Reasoning: Towards a Framework for Analyzing Students' Reasoning about the Past." *Educational Psychology Review*, 87-110.
- Boccaro, G. 1999. "Etnogénesis Mapuche: Resistencia y Reestructuración Entre Los Indígenas del Centro-Sur de Chile (Siglos XVI-XVIII)." *The Hispanic American Historical Review*, 425-461.
- Cauvin, T. 2016. *Public History a textbook of practice*. New York: Routledge.
- Chaparro, E. 2023. "Evaluación Exhibición Memorias (A) Puntadas." Interview by M. C. Serrano.
- Clifford, J. 2008. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Biblioteca Económica Gedisa.
- Correa, M., & Ponce de León, M. 2020. "Sentidos de nación, reflexión pedagógica en el cambio de guion en el Museo Histórico Nacional de Chile." *Encounters in Theory and History of Education*, 157-173.
- Coughlan, P., & J. Suri, K. C. 2007. "Prototypes as (Design) Tools for Behavioural and Organizational Change." *The Journal of Applied Behavioural Science*, 1-13.
- Curihuinca, A. 2023. "Evaluación Trarikan Makün." Interview by M. Correa.
- da Silva, L., Jelin, E., & Triquell, A. 2022. *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? materialidades, memorias y lugares*. Córdoba: Editorial Uniersitaria Villa María.
- Frisch, M. 1990. *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History (Sunny Series in Oral and Public History)*. New York: New York Press.
- Gaimster, D. 2020. "Fitting the colonial museum dashboard? Civic action, curatorial agency and identity building at the Auckland Museum (1852-1929)." *Museum History Journal*.
- Genoways, H., & Ireland, L. 2003. *Museum Administration: an Introduction*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Humanos, M. d. 2019. *Arpilleras Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Hutchison, M. 2013. "Shared Authority'. Collaboration, Curatorial Voice, and Exhibition Design in Canberra, Australia." *Museums and communities: curators, collections and collaboration*, 62-143.
- Igualdes, F. 2021. *Reporte de políticas públicas de crímenes odio personas LGBTIQ+ en Chile*. Santiago: Igualdes.
- Kuper, A. 2023. *The Museum of Other People. From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions*. Londres: Profile Books.

- Lee, P., & Shelmit, D. 2011. "The Concept that dares not speak its name: Should empathy come out of the closet?" *Teaching History*, 39-49.
- Menard, A. 2018. "Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete." *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*.
- Middernacht, S. 2020. "Desafiar el Museo Compartir la autoridad como estrategia para desafiar al museo: una perspectiva congoleña." Retrieved from Another Road Map School: <https://another-roadmap.net/articles/0003/4894/challenge-the-museum.pdf>
- Monte-Sano, C., Martin, D., & Wineburg, S. 2011. *Reading Like a Historian: Teaching Literacy in Middle and High School History Classrooms*. New York: Teachers College Press.
- MOVILH. 2023. *Informe DDHH Diversidad sexual y de género 2022*. Santiago: Hechos.
- Muñoz, R. 2023. "Ecaluación Memorias (A) Puntadas." Interview by M. C. Serrano.
- Museo Histórico Nacional. 2014. *Reflexión y Diálogo para un nuevo Guion. Jornadas de expertos*. Santiago: Dirección de Biliotecas Archivos y Museos.
- Museo Histórico Nacional. 2018. *Museo Mestizo. Fundamentación Museológica y Disciplinar para el Cambio de Guion*. Saniago: Dibam.
- Nacional, M. H. 2020. *Sinopsis, Sentidos de nación*. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Pairican, F. 2021. *Toqui. Guerra y tradición en el siglo XIX*. Santiago: Pehuen.
- Ridge, M. 2014. "How the Crowd Can Surprise Us: Humanities Crowdsourcing and the Creation of Knowledge." In *Crowdsourcing our Cultural Heritage* (pp. 253-268). Routledge.
- Sastre, C. 2011. "Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)." *Revista Sociedad y Equidad*, 364-388.
- Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. 2018. Retrieved from Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial: https://www.sigpa.cl/media/upload/comite_asesor/resoluciones/005_SNP_REX_1036_Marzo_2018_1.pdf
- Weil, S. E. 1999. "From Being about Something to Being for Somebody: The Ongoing Transformation of the American Museum." *America's Museums*, 229-258.
- Wineburg, S. 1991. "historical problem solving: a study of the cognitive prosses used in the evaluation of documentary and pictorial evidence." *Journal of educational Psychology*, 84: 73-87.
- Woodhouse, A. 2006. "Museum Curators." In *Public History: Essays from the Field* (pp. 187-202). Malabar: Kreiger Publishing Company.