

**“Souvenir y carta fundacional: Objetos que alegorizan el extravío del museo en el mausoleo” Museo de la Solidaridad Salvador Allende**

Informe final del Seminario de Grado “Literatura y (post)modernidad” para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

**Nicole Murillo Nuñez**

Profesor guía: David Wallace Cordero

**2007**



<b>Preliminar .</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .</b>	<b>3</b>
<b>Museo: Recorrido de una exposición . .</b>	<b>7</b>
<b>Museo de la Solidaridad Salvador Allende .</b>	<b>13</b>
<b>1. 1971 – 1999. . .</b>	<b>14</b>
<b>1.1. Museo de la Solidaridad Salvador Allende .</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Museo de la Resistencia. . .</b>	<b>19</b>
<b>2. 1990- 2007. . .</b>	<b>19</b>
<b>Lentes de Allende: ópticas del Souvenir .</b>	<b>23</b>
<b>Carta Inaugural del Museo de la Solidaridad: Epitafio Inaugural .</b>	<b>31</b>
<b>Conclusiones .</b>	<b>35</b>
<b>Bibliografía Principal .</b>	<b>39</b>
Revistas y páginas Web consultadas: .	40
Bibliografía Secundaria . .	40
<b>Apéndice N°1 .</b>	<b>43</b>
<b>Apéndice N°2 .</b>	<b>45</b>
<b>Apéndice N°3 .</b>	<b>49</b>



## Preliminar

From: Nicole Murillo [ladamadelatristefigura@gmail.com](mailto:ladamadelatristefigura@gmail.com)

Date: 16-ene-2008 20:42

Subject: alumna tesista requiere información

To: Justo Mellado <[dentado@yahoo.com](mailto:dentado@yahoo.com)>

Mi nombre es Nicole Murillo y soy alumna de Literatura en la Universidad de Chile. En estos momentos me encuentro concluyendo la tesis que tiene como objeto de estudio el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, razón por la cual me interesa de sobremanera poder concordar una reunión, en tanto ha estado usted a cargo de las últimas muestras. Además, mi estudio tiene un enfoque historiográfico que me interesaría se complementara con su testimonio.

Esperando una positiva acogida, se despide

Nicole Murillo

P.S: Yo fui la persona que hoy lo llamó y le dejó un recado. Me interesaría mucho saber si es posible concordar la reunión para esta semana.

From: Justo Mellado [dentado@yahoo.com](mailto:dentado@yahoo.com) Date: 17-ene-2008 9:56 Subject: Re: alumna tesista requiere información To: nicole murillo <[ladamadelatristefigura@gmail.com](mailto:ladamadelatristefigura@gmail.com)>

Señorita de la triste fisura, dígame que tiene que ver una licenciada de literatura haciendo una tesis sobre un museo. Explíqueme eso, en primer lugar. Luego, ¿cual es la bibliografía que ha empleado para abordar historiográficamente esta cuestión? ¿Y cómo sus profesores le aceptaron este objeto de tesis? A menos que aborde "la novela del museo", en sentido freudiano.

J.

---

¡Capacidad ilimitada de almacenamiento en tu correo!

No te preocupes más por el espacio de tu cuenta con Correo Yahoo!:

<http://correo.espanol.yahoo.com/>



# Introducción

Nota de Título <sup>1</sup>

***“la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado” Walter Benjamin***

El presente informe es una visita guiada por el Museo de la Solidaridad:

Esta Institución se funda en 1971, bajo la Presidencia de Salvador Allende y se origina a la luz de las jornadas de reflexión de connotados intelectuales y artistas invitados a nuestro país para conocer el proceso socialista y democrático que emprendía. Su particularidad radica en el acto de donar como edificador de un patrimonio dirigido al Pueblo de Chile.

Luego, con la llegada del Golpe de Estado de 1973, el Museo de la Solidaridad abruptamente interrumpe su presencia en el espacio público, siendo destinado al desgaste y descuido en un rincón de las bodegas del Museo de Arte Contemporáneo y del Museo de Bellas Artes. En este período donde la colección del Museo de la Solidaridad se ve afectado por robos, destrucción y olvido. Si embargo, los artistas y funcionarios que estuvieron ligados a su existencia durante el gobierno de la Unidad

<sup>1</sup> [Al solicitarle una entrevista al curador externo de Museo de la Solidaridad, Justo Pastor Mellado, éste decidió cuestionar mi labor como licenciada en Literatura, lo que me impulsa a escribir estas breves líneas, para manifestar la pertinencia de nuestra disciplina en cualquier superficie discursiva, incluso en un museo. Por esto, mi informe se establece como una respuesta a sus irónicas interrogantes]

Popular, y que luego son obligados al exilio, forman una colección paralela que tiene también como motor la solidaridad, pero esta vez, interesada en alentar esperanza a un Chile que vivía bajo la represión y el terror. Nace así el Museo de la Resistencia Salvador Allende.

Con la recuperación de la democracia en 1990, el Museo de la Solidaridad se une al Museo de la Resistencia, reinaugurándose en 1990, con más de mil obras donadas.

A partir de esto, el Museo adquiere el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende y hasta el año 2006 transita hasta encontrar su residencia definitiva, una casa que era centro de investigaciones de la CNI.

La labor recopilatoria de la historia de este museo me pareció una labor necesaria, en tanto sólo estaba escrita hasta la implantación del gobierno de transición del Presidente Aylwin (año 1990), razón por la cual decidí hacerme cargo de todo aquello que aconteció hasta la actualidad (1991- 2007). En esta recopilación debí hacerme cargo del discurso testimonial, lo cual cumple con uno de los objetivos, puesto que en el presente informe se intenta problematizar sobre su condición de (in)efectividad: *“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”*<sup>2</sup>.

Además, el Museo de la Solidaridad es una institución que contextualmente está intersecada por tres discursos políticos que marcan la historia de nuestro país en los últimos ya casi cuarenta años. Por esto, me pareció interesante dar cuenta de sus transformaciones al transcurrir los años.

Además, el Seminario de Literatura y (pos) modernidad al cual asistí, me otorgó las lecturas y la discusión pertinente para analizar el tránsito (y el extravío) del Museo de la Solidaridad.

Para una integral visita a este museo, se desarrollará en primer lugar una reflexión museal basada en el texto de Jean Louis Déotte, quien rastrea su origen y el pensamiento teórico que dicha institución despliega. Luego, esto será visto a la luz de lo acontecido en Latinoamérica y nuestro país, con textos que hablan sobre el acontecer artístico en la postdictadura (Idelber Avelar, Nelly Richard) y en la Industria Cultural (Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero entre otros). Todos estos textos aluden permanentemente a la discusión sobre la posibilidad de memoria y olvido en la actualidad, ante lo cual mi informe integrará dicha reflexión.

A continuación, el análisis discursivo se dividirá en dos objetos que representan los extremos de la historia de este particular Museo: la carta fundacional del Presidente Salvador Allende y el souvenir con su imagen en las vitrinas de la tienda del Museo.

En las palabras que concluyen este Informe Final, daré cuenta de mi lectura sobre el Museo de la Solidaridad, en tanto espacio que vincula arte y política y que persigue como objetivo el acto de memoria.

Por ello, el objetivo de mi investigación es dar cuenta del estado del objeto en la actualidad y las posibilidades que tiene de realizar su labor originaria: *“acercar las*

---

<sup>2</sup> Benjamin Walter: *La dialéctica en suspenso* Santiago, Lom Ediciones 1999. pág. 51



*manifestaciones más altas de la plástica contemporánea a las grandes masas populares”*

3 .

Mi hipótesis de trabajo será entonces rastrear el tránsito y el extravío del objeto, en tanto las transformaciones contextuales provoquen a la vez su propia transformación. Pues como Adorno lo plantea, *museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética.*

---

<sup>3</sup> Allende Salvador: *carta de inauguración del Museo de la Solidaridad*. Edición Facsimilar. En: [www.museodelasolidaridad.cl](http://www.museodelasolidaridad.cl)



# Museo: Recorrido de una exposición

***“Alguna vez dije, quizás con razón: la cultura primigenia se convertirá en un montón de ruinas y al final quedarán sólo cenizas, pero sobre estas cenizas flotarán espíritus” Ludwing Wittgenstein***

***“Mnemosina es la madre de la patria” Jean Louis Déotte***

El Museo se inaugura en la Declaración de los Derechos del Hombre, lo cual sucede en plena efervescencia de la Revolución Francesa, instalando por tanto un antes y un después al establecerse:

“El poder de la universalidad abstracta sobre la existencia singular, poder de la deslocalización, de lo antihistórico, de lo fuera-de-límite, de lo fuera-de-casta, de lo fuera-de-sexo. (...) Poder, entonces, de *lo que no es sobre lo que es*. Poder de lo negativo sobre el ser-destinado. Poder del Museo universal”<sup>4</sup>.

Estos acontecimientos históricos fundan la modernidad, en tanto proyecto que posiciona al concepto político de nación en hegemonía.

Nación, podríamos decir en un primer acercamiento a partir de Déotte, se relaciona con identidad y con cierto patrimonio común, alejándose tal vez para nuestro asombro de nociones como raza y lengua, en tanto éstas se consideran nociones inestables (devenires).

Pero de manera más relevante, nación se relaciona con el espacio museal en tanto

---

<sup>4</sup> Déotte, Jean-Louis: Catástrofe y Olvido: Las Ruinas, Europa, el Museo. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 1998. pág.57

éste exhibe la política pública, los bienes culturales y la memoria. En estos elementos se ancla para instaurar la fundación cosmética de una nación, puesto que ordena <sup>5</sup> las diversas superficies de inscripción patentes en las colecciones exhibidas.

El proyecto moderno contempla la implantación de un cuerpo ideológico dirigido a concretar el ideal propuesto <sup>6</sup>, estableciéndose desde la declaración, en tanto ésta posibilita la formación del átomo político por excelencia: los ciudadanos.

La auto- proclamación del pueblo francés revolucionario en pos de la Universalidad de los Derechos del Hombre, provoca a su vez el olvido de los orígenes, en tanto ya no es posible dar cuenta de los vínculos con el pasado, planteando por esto el desprendimiento histórico de la modernidad: Los vínculos con el pasado se reducen a escombros, ruinas.

Este arruinamiento no es más que un estado de suspensión, de fragmentos despojados de su destino original y conservados en una imagen:

“El museo las eleva a la altura de la semejanza, privándolas de sí mismas, cuando la vida ya les ha sido retirada” <sup>7</sup>. Dicha semejanza se manifiesta en el mecanismo metonímico bajo el cual funciona la colección, relacionando cada una de las obras, a partir de su textualidad materia; por ejemplo, el paso del tiempo, el arruinamiento expresado en su corporalidad

A su vez, las ruinas mediante sinécdoque nos hablan de toda una totalidad, una civilización a la que pertenecieron, dando cuenta de su origen olvidado.

El criterio museal se instala a partir de la dialéctica inclusión/ exclusión, en tanto ciertos acontecimientos tiene cabida en su superficie, mientras que otros se mantienen tras sus muros. Asimismo, la experiencia de la memoria busca su inscripción transitando en dos direcciones:

***“una, concerniente a una necesaria política patrimonial, política del museo, del museo de la historia, sin la que no existiría la nación en el sentido de Renan; política del pasado solo en cuanto yacen en ella acontecimientos excepcionales (advenimientos, catástrofes); otra concerniente a los cuadros de la experiencia del acontecimiento, si se derrumba siempre como ruina y si incendia todo lo que puede circunscribirlo; vale decir, el decir, el inscribir, el identificar, el recordar,***

<sup>5</sup> “No ignoramos el origen griego del término (*kosméticos*, “relativo al adorno”, que proviene de *kosmos*: “orden”, “orden en el universo”, “universo”, “mundos”. Déotte Op. Cit. pág 111. [Por ello, la cosmética es el ordenamiento de las diversas superficies de inscripción presentes en la colección del Museo].

<sup>6</sup> Cabe aquí una primer reflexión sobre los fundamentos de la modernidad: “El iluminismo, en tanto pensamiento que funda la idea de progreso continuo de los hombres, es el fundamento de la modernidad. Este programa proponía liberar al mundo de los mitos y la magia a través de la ciencia, quitándoles el temor a los hombres para convertirlos en amos. El saber otorga poder a los hombres y “se halla a disposición tanto de todos los fines de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, como de todos los que quieran manipularlo, sin distinción de sus orígenes: *la técnica es democrática como el sistema económico en que desarrolla*” Adorno Theodor W.- Horkheimer Max: *Dialéctica del Iluminismo* Buenos Aires, Editorial Sur, 1969.

<sup>7</sup> Déotte Op. Cit. pág. 71.

**el conocer: operaciones, todas, de síntesis”<sup>8</sup> .**

De igual manera, el discurso museal que oficializa un determinado tipo de estará signado bajo la:

**“Tanatocracia, política del sacrificio, del sacrificio pasado o presente, del sacrificio venidero, política sacrificial coherente en el cuadro de una ética de intercambio. Sacrificio que da lugar a un arte oficial, según el régimen de representación: la estatuaria pública”<sup>9</sup> .**

Estos monumentos del patrimonio, totalizantes y unívocos, señalan permanentemente la afirmación de una experiencia colectiva, mientras que se constata la imposibilidad de aquel intento en cada singular experiencia de la misma inscripción.

Esta misma política de la memoria desplegada en el Museo da cuenta de una relación contradictoria, en tanto expone lo pretérito con el fin de hacerlo ceder al olvido. Paradoja intenta disolverse en la generación del olvido activo, mecanismo que constituiría la finalidad de todas las naciones que cargan con un pasado conflictivo y deben inscribir los acontecimientos que provocaron algún quiebre, ya sea cultural, espiritual, político, sobretodo pensando en la experiencia del crimen colectivo.

Ahora bien, el Museo se instala y genera una política en la modernidad basada en la exhibición de una estética de la nación, dando cuenta desde la certeza que el patrimonio permite la identificación y la experiencia colectiva.

Pero como ya lo adelantábamos, luego, con la sobrevenida de la posmodernidad- el pliegue, la reflexión de la modernidad- provocará el cuestionamiento de las posibilidades de inscribir los acontecimientos que determinan la experiencia testimonial. Es decir, la crisis fomentará la crítica y la teoría de un periodo que vio caer sus fundamentos y objetivos. Lo que resta, son interrogaciones a partir de los desechos de esta modernidad.

A partir de la experiencia que Benjamin plantea como consecuencia de la catástrofe de las guerras mundiales, la manera de inscribir el testimonio se negativiza, quedando ya no huellas, sino cenizas. Esto abre las puertas de un lugar otro:

**“La apertura de esta nueva época debe ser designada y resumida en un acontecimiento decisivo: el crimen colectivo sin voz y sin huella que –sin frase canónica-, ha tenido y no ha tenido lugar. El enigma de esta única catástrofe, su oscuridad, es el hecho de una decisión que abre una nueva época de la superficie de inscripción. La post- modernidad es el nombre (provisorio) de esta época, que ha nacido de un crimen (parricida)”<sup>10</sup> .**

Y es precisamente desde su origen, que el concepto de Holocausto sobreviene en tropos universal del trauma histórico, lo que provoca su descentralización y utilización como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios<sup>11</sup> .

En América Latina, el Holocausto se identificaría con la instalación de las dictaduras militares y la sistemática organización de violaciones a los Derechos Humanos que llevan

<sup>8</sup> Déotte Op. Cit. pág. 26.

<sup>9</sup> Déotte Op. Cit. pág. 27.

<sup>10</sup> Déotte Op. Cit. pág. 253.

a cabo. Por tanto, el Museo en Latinoamérica intentará preservar la experiencia de la catástrofe, de modo de instalar la identidad nacional.

Por ello, la derrota entonces no sólo se patentiza en la violenta clausura de los gobiernos de izquierda, sino en el acto fallido de inscripción de la memoria, puesto que los sobrevivientes no representan los mejores testigos, pues *el que ha tocado lo verdadero no ha regresado o ha regresado mudo*.<sup>12</sup>

Asimismo, las dictaduras militares inician un proceso de modernización que está fundado en la implementación de los valores de mercado<sup>13</sup>.

En Chile:

“El Estado dictatorial operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, obsesiones con el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva”, es decir, una total reconfiguración del escenario público y privado que había sido marcado en los años del gobierno de Allende por una *efervescencia cultural*.<sup>14</sup>

Es el capital entonces el eje de las economías a partir de la década de los años setenta, proceso que apunta progresivamente a la liberalización del mercado y a la privatización de la industria; por cierto, también la esfera de la industria cultural.

Poco a poco, la regulación del mercado por parte de los estados va perdiendo terreno, evidenciando el avance del “imperialismo norteamericano”, el cual no es otra cosa que un capitalismo globalizante<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Huysen Andreas: En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización México, Editorial Fondo Cultura Económica, 2002. pág. 44.

<sup>12</sup> Déotte Op. Cit. pág. 211.

<sup>13</sup> “En Brasil y Chile, las transiciones epocales del Estado al Mercado tuvieron lugar durante las dictaduras mismas, a lo largo de procesos que duraron dos décadas y en los que incluso el retorno a la democracia fue estrechamente controlado y en última instancia hegemonizado por los mismos regímenes militares. Por otro lado, la dictadura argentina (1976-1983), a pesar de que hizo lo que pudo para dismantelar cualquier planificación estatal y desregular la economía, no se puede decir que haya realizado esa transición epocal, al menos no de un modo tan claro”. Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

<sup>14</sup> “Más de 300 grupos teatrales independientes estaban activos en teatros y las calles. In versiones estatales en cinematografía, música y emisoras universitarias de radio garantizaban la circulación de bienes simbólicos no sujetos directamente a las leyes de mercado. Chile presenció la emergencia de una nueva permeabilidad entre las culturas popular y erudita –con mutuos tránsitos formales entre ellas- así como un esfuerzo concertado por incorporar el impacto de tales avances en la cultura de masas.” Avelar Op. Cit. pág. 65.

<sup>15</sup> «En América Latina la globalización económica es percibida sobre dos escenarios: el de la apertura nacional exigida por el modelo neoliberal hegemónico, y el de la integración regional con que nuestros países buscan insertarse competitivamente en el nuevo mercado mundial. Ambos colocan a la “sociedad de mercado” como requisito de entrada a la “sociedad de la información”» (Martín Barbero Jesús: *El consumo cultural* en: El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación / Guillermo Sunkel (coordinador) Santa fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.pág.17.

En este escenario postdictatorial, el Museo tropieza con una imposibilidad: ¿Cómo exponer la historia cuando los puntos de referencia del estar-juntos hacen falta?<sup>16</sup>

Esto sucede con el Museo de la Solidaridad, en tanto podríamos identificarlo con el museo de los tachados, aquel que está marcado en su historia por las desapariciones y el exilio (tanto de sus obras como por las personas involucradas en su existencia). En estos museos:

***“Se trata, a partir de huellas distantes, sentir en que nuestra época se aleja sustancialmente de estas épocas y de estos destinos marcados por la alteridad y en qué, incluso si el pasado (o lo exógeno) no está totalmente muerto, nuestro tiempo le es irrevocablemente ajeno porque es ajeno a sí mismo (dividiéndose de sí mismo en sí mismo)”<sup>17</sup>.***

La memoria en la actualidad tropieza constantemente con la imposibilidad de inscribir. Sin embargo, a cada instante, y tal como este informe también lo anhela, es necesario rescatar, puesto que:

***“si la historia no se reduce a la historia del grupo de los vencedores, y si el pasado no es solo la reinención de la tradición y de los hechos orquestada por estos dominadores que han ganado, entonces la tarea del historiador crítico consiste también en reivindicar y rescatar a todos esos pasados vencidos que, a pesar de haber sido derrotados, continúan vivos y actuantes, determinando una parte muy importante de la historia, subterránea y reprimida pero presente dentro del devenir histórico. Pasados derrotados y reprimidos, que a pesar de haber sido provisionalmente excluidos de las líneas dominantes de la historia, permanecen sin embargo constantemente agazapados a la espera de la próxima batalla”<sup>18</sup>.***

---

<sup>16</sup> Déotte Op. Cit. pág. 216.

<sup>17</sup> Déotte Op. Cit. pág. 212.

<sup>18</sup> Benjamin Op. Cit. pág. 46.





# Museo de la Solidaridad Salvador Allende



Fachada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende antes de la restauración

***“Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile disuelta anónima encubierta el ojo puede aplicar su ceguera por libro deshinchada es historia ya muerta La Bandera de Chile reposa en estuche de vidrio” Elvira Hernández***

## **1. 1971 – 1999.**

### **1.1. Museo de la Solidaridad Salvador Allende**

---

En marzo de 1971 tuvo lugar en Santiago la “Operación verdad”, encuentro de intelectuales que se prolongó por más de un mes, teniendo por objetivo reflexionar sobre los sucesos que comenzaban a transformar el destino socio- político del país.

Es José María Moreno Galván, crítico de arte español, junto al político y artista Carlos Levi, que idearon la posibilidad de generar un espacio que exhibiera el apoyo y compromiso de los artistas del mundo con el pueblo de Chile y el nuevo proceso que emprendía.

Se crea entonces un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile –C.I.S.A.C-, donde participan: “Louis Aragon, poeta y director de Lettres Françaises; Senador Carlos Levi, pintor y escritor italiano; Jeran Leymarie, Director del Museo de Arte Modernos de París; Giulio Carlo Argan, Ex-Presidente de la asociación Internacional de Críticos de Arte; Edgard de Wilde, Director del Museo de Arte de Amsterdam; Dore Ashton, crítica de arte norteamericana; Sir Ronald Penrose, crítico de arte inglés; Harald Szeemann, Director de la Bienal de Berna, Suiza; Rafael Alberti, poeta español; Aldo Pellegrini, escritor y crítico de arte argentino; Juliusz Starzynski, profesor y crítico de arte polaco; Mario Rodríguez, pintor y Sub- director de la Casa de las Américas, Danilo Trilles, cineasta y Consultante del departamento de Bellas Artes de la UNESCO y Mario Pedrosa, Vice- Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte”<sup>19</sup>.

Éste último, renombrado crítico de arte, residía en el país exiliado del régimen militar brasileño. Además, mantenía importantes contactos con el medio artístico internacional, otorgándole méritos suficientes para presidir el Comité. Con respecto a la organización del Comité, Pedrosa expone:

***“La primera resolución nuestra fue que el comité estuviera compuesto solamente por personalidades extranjeras. Las donaciones servirían para organizar un museo nuevo en un Chile nuevo. Así se destacaba la espontaneidad de la idea solidaria. Danilo Trilles y yo, por no ser ciudadanos chilenos y estar radicados en Chile pasamos a formar inmediatamente el núcleo del comité. De inmediato hicimos varias llamadas internacionales a personalidades relevantes del mundo artístico para que se integraran al Comité. Conseguimos la adhesión entusiasta de quienes hoy lo constituyen”***<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Zaldívar Claudia: Museo de la solidaridad Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1991.

El Comité tenía por objetivos promover la idea en los países de origen de sus integrantes, estableciendo la comunicación con los artistas que apoyaran los acontecimientos políticos y sociales que se producían en Chile, expresando la solidaridad tanto cultural como políticamente en la donación de sus obras, razón que hacía que este Museo se fundara en la singular idea de la donación y no desde la adquisición. A mi parecer, ahí radica su importancia simbólica como también su carga marcadamente política e ideológica.

La inauguración del Museo de la Solidaridad se realiza el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, ubicado en la Quinta Normal. La exhibición contó con 279 donaciones, cifra que se iría incrementando progresivamente, ya que el acogimiento del proyecto demostró un compromiso de los artistas, lo que se fue reflejando a medida que la idea se propagaba por el circuito artístico mundial.

En el inventario del 10 de mayo de 1972, realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, se contabilizaron otras ciento veinte y seis donaciones. En resumen, Entre 1971 y 1973 se reciben más de 400 obras entre pinturas, grabados, esculturas, dibujos, tapices y fotografías.

Sin embargo, el carácter legal del Museo de la Solidaridad se vio truncado por varios obstáculos que no lograron superarse hasta décadas después. Asimismo, se requería un lugar fijo para su instalación definitiva, como también otorgarle una estable condición jurídica.

El gobierno concedió al Museo de la Solidaridad en 1972 el edificio "Defensa de la raza", ubicado en el interior del Parque O'Higgins, espacio que le permitía la cercanía a la gran concurrencia pública. Sin embargo, el Museo nunca logró instalarse en dicho lugar, puesto que el advenimiento del Golpe Militar lo impidió.

Pese a la improvisación- desde su origen, todo fue de prisa y realizado a contratiempo- y la carencia de planificación que caracterizó la organización de este emergente Museo, "desde Chile se proyectó como un Museo estable, que contaba con toda la infraestructura que requiere un museo de estas características. Esto incentivó a los artistas a seguir donando sus creaciones; habría que preguntarse si la expansión y el apoyo concreto a la idea hubiesen sido del mismo modo si se hubiera conocido su estado real"<sup>21</sup>.

Motivados por exhibir las donaciones que permanecían guardadas en una bodega del edificio de la UNCTAD desde su arribo al país, en la espera de una instalación definitiva, se decide realizar la Segunda Inauguración del Museo de la Solidaridad el 20 de abril de 1972. Se efectúa en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal. Complementariamente, se realiza una exhibición paralela en el Edificio Gabriela Mistral.

Por este tiempo, el gobierno designa a la Universidad de Chile como la responsable

---

<sup>20</sup> Vidal, Virginia: "Museo de la solidaridad no tiene precedentes", en: *El Siglo*, 31 de marzo de 1972, pág. 10. en: Zaldívar: Op. Cit.

<sup>21</sup> Zaldívar Op. Cit.

del museo, mientras éste obtuviera un lugar y un estatuto legal establecido.

En exhibición doble se encontraba el Museo de la Solidaridad a la sobrevenida del Golpe Militar. Con este acontecimiento se clausura el edificio Gabriela Mistral que luego será nombrado Diego Portales y el Museo de Arte Contemporáneo pasa a ser ocupado militarmente. También hubo obras que se mantenían en la espera en las aduanas de Pudahuel y Valparaíso que no alcanzaron a ser retiradas y algunas otras en las embajadas chilenas preparadas para su envío.

Disposiciones militares llevan a reubicar la mayoría de las obras en las bodegas del Museo de Bellas Artes del Parque Forestal. Es decir, hay una voluntad expresa de velar la colección del Museo en tanto representa el pensamiento político que debe ser borrado para el progreso de la nación. “esto conlleva el deceso público que ahora se debe atesorar o- mejor dicho- esconder, para que con el tiempo se desacralice y se vacíe de su contenido político y quede en él sólo un interés cultural”<sup>22</sup>.

Lo anterior está determinado por un proceso de censura que implica la reescritura en tanto borramiento del origen y/o naturaleza de las obras de la colección. Este desplazamiento se relaciona con el acallamiento ideológico de lo representativo de un determinado proyecto político y social. Por ello, instalar la desaparición, en tanto borradura de las huellas en los cuerpos textuales que remitían al discurso político que debía ser anulado del panorama social del Chile dictatorial.

Las obras luego son transportadas a los sótanos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile mediante las gestiones que realiza la Comisión Reorganizadora que forma el entonces decano de la Facultad de Artes, Matías Vial. En este lugar, se realizó un inventario de las obras pertenecientes al Museo de la Solidaridad (documento desaparecido), recogiendo también las que se encontraban en las aduanas. Luego de este procedimiento, las obras fueron trasladadas al Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal.

Por otro lado, se intentó legalizar las obras del Museo de la Solidaridad traspasándolas a la colección de la Universidad de Chile, institución que las resguardaba bajo el cargo de depositaria. Sin embargo, la carencia de interés por el asunto imposibilitó que se dictara el decreto que confirmara el traspaso del patrimonio.

Además, la incierta pertenencia de las obras dificultó el esclarecimiento de la situación del Museo de la Solidaridad, en tanto las donaciones fueron realizadas a nombre del pueblo de Chile, no a nombre del Estado, ni un regalo para el Presidente Allende.

Algunos gestores del museo, como Mario Pedrosa, manifestaron la intención de trasladar las obras pertenecientes al Museo de la Solidaridad fuera del país, debido a la inseguridad y potencial peligrosidad que afectaba a las obras aquí: “algunos individuos allegados a la Junta Militar e impuestos en cargos de dirección artística están maniobrando con toda malevolencia, para quedarse con esas obras, no tanto por razones de interés cultural, sino para neutralizar el propósito de solidaridad de los artistas de todo el mundo con el pueblo chileno. Esto es preciso evitarlo a toda costa, porque estoy

---

<sup>22</sup> Zaldívar Op. Cit.

seguro que todos los artistas que apoyaban la democracia en Chile, repudiarán la ingerencia de los militares fascistas en este asunto”<sup>23</sup>.

Pese a que las obras se mantenían prácticamente en la clandestinidad de las bodegas, el 4 de febrero de 1976 se exhiben algunas de ellas en el Museo de Bellas Artes, bajo el título de “Donaciones año 1974 y 1975”, llegando a ocupar la mitad de la muestra. Sin embargo, la procedencia de las obras se sustituye, informando por lo tanto que pertenecen a la colección de este Museo.

Similar situación ocurre en la reinauguración del Museo de Arte Contemporáneo, el 17 de noviembre de 1982, pero esta vez se exhiben como parte de la colección de la Universidad de Chile, siendo que ésta sólo actúa como depositaria.

Las obras de la colección del Museo de la Solidaridad fueron permanentemente exhibidas en el Museo de Bellas Artes, mas su origen se mantuvo velado por las condiciones políticas dictatoriales que censuraban encubriendo su origen. Ocurre también en una tercera ocasión, en la “Exposición Internacional de Plástica Contemporánea”, el 9 de mayo de 1985, en el Instituto Cultural de Las Condes. Esta exposición es organizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sin embargo esta vez la prensa denuncia la existencia del Museo:

**“La desaparición de un cuadro no es algo nuevo en la historia del comercio del arte; que desaparezca un Museo, en cambio, escapa del acontecer normal de la actividad artística y se presta para las más variadas interpretaciones. Es lo que ocurrió con el Museo de la Solidaridad, que reunía cerca de mil obras donadas al pueblo de Chile por artistas de más de treinta países, y cuya última exhibición tuvo lugar entre abril y septiembre de 1973 en el Museo de Arte Contemporáneo. (...) Hoy, doce años después, un medio centenar de las obras del Museo de la Solidaridad forman el núcleo central de la muestra titulada: “Exposición Internacional de Plástica Contemporánea” (...). Curiosamente, ni el afiche de la muestra, ni el catálogo preparado por la facultad de Artes, ni las publicaciones de El Mercurio, hacen mención al Museo de la Solidaridad, ni el hecho que los cuadros fueron donado por sus autores con el objetivo preciso de crear ese Museo”<sup>24</sup>.**

Esto provocó una investigación al interior del Museo de Arte Contemporáneo. Pero sobretodo, el impacto político fue el que más atrajo la atención pública: La molestia del Presidente Pinochet generada por la exhibición de obras de Oswaldo Guayasamín, reconocido opositor del Gobierno dictatorial, fue el hecho que desencadenó la destitución del Alcalde de Las Condes, Carlos Correa.

El circuito artístico a su vez, reaccionó solicitando una investigación a la Universidad de Chile para que diera cuenta de la cantidad total de obras pertenecientes al Museo de la Solidaridad que estaban bajo su tutela y la condición en que éstas se hallaban. Así,

---

<sup>23</sup> Carta de Mario Pedrosa a diferentes integrantes del C.I.S.A.C.: a Dore Ashton, Ronald Penrose, Giulio Carlo Argan, Harald Szeemann, E. de Wilde, 25 de octubre de 1973, archivo fundación Allende. En: Zaldívar Op. Cit.

<sup>24</sup> Saúl Ernesto, “El Museo Extraviado”. En: *Revista Pluma y Pincel* núm. 16, Julio de 1985, pág. 20. cita en: Zaldívar Op. Cit.

una vez que Luis Merino asume el decanato de la Facultad de Artes de manera democrática, la comisión organizada por la APECH es autorizada para acceder a las bodegas del Museo. Luego, con el cambio del Decano, el acceso es impedido. Lautaro Labbé, Director de la APECH, comenta el único acercamiento que tuvieron a las obras del Museo:

***“La sala estaba en un subterráneo, era oscura, húmeda y son ventilación (...), algunas obras estaban en casilleros y otras botadas en el suelo, de repente vi en un rincón un montón de tela tirada, era una obra de Frank Stella. Fue una visita de media hora en que miramos por todos lados, quedó el acuerdo de volver, levantar un inventario y que ellos nos entregaran todos los documentos que tuvieran sobre el Museo, queríamos saber quién había traído las obras del Museo de la Quinta Normal, cómo se trasladaron, si había un recibo de las obras, queríamos clarificar la situación (...) Después no pudimos acceder, ya que llegó Federici y se nos cerraron las puertas”<sup>25</sup>.***

Al asumir como rector José Luis Federici, las posibilidades de investigar detalladamente la existencia del Museo de la Solidaridad fueron nuevamente denegadas por la imposición política. Es decir, desde el año 1982 hasta 1990, no se produjo indagación ninguna sobre la existencia del Museo.

Variados son los hechos que afectan la total conservación del patrimonio del Museo de la Solidaridad. Como hemos visto, las obras se exhiben sustituyendo su origen y por ello, borrando la significación valórica que portaban durante el Gobierno de la Unidad Popular. Dicho velamiento corresponde a la censura como medida de represión y ocultamiento de un arte con marcado carácter ideológico, al cual se le asignan valores negativos referentes a la enfermedad: *el marxismo es un cáncer que debemos extirpar*.

Algunas de las desapariciones de obras pertenecientes al Museo de la Solidaridad se originaron a partir de diversos préstamos a particulares y de los cuales no se concretó la devolución correspondiente. Esto se puede constatar sólo de manera parcial, a la luz de los inventarios realizados en el Instituto de Arte Latinoamericano entre 1972 y 1973 y los distintos inventarios, que se limitan a ser unas listas sin mayores especificaciones, realizados por el Museo de Arte Contemporáneo en los años 1974, 1977, 1985, 1986. Por todo lo anterior, se desconoce la ubicación de ciertas obras<sup>26</sup>.

Pero además, la violencia ejercida por el cuerpo militar generó varias destrucciones de las obras pertenecientes al Museo. Testimonios diversos dan cuenta de cuadros que

---

<sup>25</sup> *Entrevista a Lautaro Labbé, Santiago, 13 de Octubre 1990. Cita en: Zaldívar Op. Cit.*

<sup>26</sup> “Las siguientes obras sólo aparecen en el catálogo realizado por el Instituto de Arte Latinoamericano y no se cuenta con ninguna información posterior a ellas: un óleo de Amenzaga, uno de Camporeal, un grabado de Javier Campos, un óleo de Alberto Casal, un dibujo de Eugenio Darnet, un óleo de Oruro Dumas, una escultura de Tudurio Fernández, una litografía de Giuseppe Frattali, una escultura de Armando González, un dibujo de Haroldo González, una escultura de Ennio Iommi, un dibujo de Heriberto Juárez, una escultura de Sol Lewitt, un óleo de María Luisa Martín, un óleo de Alfredo Moscati, un dibujo de Hugo Nantes, un grabado de Pablo Obelar, una escultura de Aldo Papparela, un grabado de Cesar Paternoso, una litotinta de Francesco Punice, una acuarela de Arpad Cenes, un óleo de Eduardo Terrazas, uno de Umos, dos litografías de Teresa Vila y un grabado de Daniel Zelaya” Zaldívar Op. Cit.

fueron borrados al arrojarles pintura encima, destrozos y rasgaduras de una cantidad de obras que no es posible determinar. Es decir, la violencia que ejerció la instauración del Golpe Militar en los circuitos culturales y artísticos, no sólo se manifestó a través de la censura, sino también desde la destrucción directa del patrimonio.

## **1.2. Museo de la Resistencia.**

---

Los miembros que organizaron el Museo de la Solidaridad luego del Golpe Militar se vieron obligados a partir al exilio. El advenimiento de las Fuerzas Militares marca claramente la derrota del pensamiento socialista. Sin embargo, la caída de la ideología de izquierda provoca que la idea del Museo se mantenga vigente, en tanto ahora su valor radica en la resistencia del pueblo de Chile al régimen de terror ejecutado por la dictadura.

Esta emergente e improvisada institución se denominó en un primer momento Museo de la Resistencia, para luego pasar a llamarse Museo Internacional Salvador Allende. Contó en Francia, el lugar donde se originó la idea, con la misma comitiva que lo organizaba en sus orígenes: José Balmes, Miria Contreras, Pedro Miras, Carmen Waugh, Miguel Rojas Mix y Mario Pedrosa.

Se forman distintos comités en varios países: Cuba, México, Venezuela, Colombia, Francia, Suecia y Estados Unidos. La organización de los chilenos residentes en estos países permitió la recolección de donaciones en apoyo solidario con los sucesos de extrema violencia que afectaron al país durante la dictadura.

La solidaridad, en tanto sentimiento compartido, se manifiesta en un primer momento para este Museo en la adhesión que los artistas del mundo (véase carta fundacional) exponen por el particular proceso que el país emprende hacia el socialismo. Luego, con la derrota del gobierno, y con ello también la derrota de los ideales, la solidaridad viene a significar una expresión de esperanza para las víctimas de violaciones a los Derechos Humanos. En un comienzo, las obras se donan para ser vendidas y con ello apoyar en Chile a los perseguidos por la dictadura militar. Pero luego se considera que el valor estaba en mantener ese patrimonio hasta la recuperación de la democracia. Por ello, podríamos plantear que el Museo de la Resistencia Salvador Allende es el lugar de la pérdida, pero también el de la recuperación, en tanto su valor y su labor se vuelcan inexorablemente al sentimiento de solidaridad.

La recuperación de la democracia en Chile, permitió que las obras provenientes desde los Museos en el extranjero se unieran a un fondo único, posibilitando que en el año 1991, en septiembre, se reinaugurara el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, acto que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes.

## **2. 1990- 2007.**

El 18 de Julio de 1991, el Museo de la Solidaridad comienza un segundo período,

reabriendo sus puertas en una muestra que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes. La colección exhibida eran 240 obras de un total de 1200 que poseía el Museo en ese momento, siendo por ello considerado el más importante Museo de Arte Contemporáneo de Latinoamérica (debido a que en su patrimonio contaba con obras de Miró, Matta, Calder, Vasarely y Stella entre los más famosos). Esta exhibición incluía a su vez muestras que recorrerían el país los dos siguientes años.

Pero el regreso del Museo de la Solidaridad a la vida pública significó una ardua tarea de reunir las obras pertenecientes a las donaciones realizadas al Museo de la Resistencia que funcionaba en el exilio y por otro lado, recuperar las obras que permanecían en las bodegas del Museo de Arte Contemporáneo, en calidad de comodato a la institución responsable, la Universidad de Chile.

Esto fue más que un pequeño obstáculo para reunir las obras en una sola gran colección, puesto que el rector de dicha institución, Jaime Lavados, se negó a entregar las obras que se mantenían en las bodegas, objetando que el tiempo de reclamos de las obras había finalizado una vez superado los diez años.

A esto se suma que las obras traídas desde el exilio pertenecían al Museo de la Resistencia Salvador Allende, mientras que las guardadas en el país correspondían al Museo de la Solidaridad, nombre distintos que finalmente disolvieron el obstáculo en la unión de sus nombres, tal como se mantiene hasta la actualidad.

Quien resuelve el conflicto es el Presidente Patricio Aylwin, decretando que las obras pertenecientes al Museo de la Solidaridad son propiedad de Bienes Nacionales, institución que a su vez las entrega en comodato a la Fundación Salvador Allende.

Sin embargo, las obras donadas luego de 1973, durante el exilio de los artistas y colaboradores del Museo de la Solidaridad, fueron importadas bajo la personalidad jurídica de la Fundación Salvador Allende, facilitando así los trámites de aduana.

Luego, la Municipalidad de Santiago otorga en préstamo una residencia en Herrera 360, lugar donde el Museo de la Solidaridad se asienta durante un tiempo, en espera de una residencia definitiva, la que se extiende por más de diez años.

Situar el Museo de la Solidaridad en dicha residencia significó la restauración del lugar, financiamiento que estuvo a cargo de la Fundación Allende y de las comunidades autónomas de España.

La querrela acerca de la pertenencia de las obras todavía estaba muy lejos de resolverse. Si bien bajo el gobierno de transición de Patricio Aylwin las obras se reunieron todas en una misma colección bajo el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende y se entregaron en comodato a la fundación del Presidente socialista, existían voces disidentes a esta medida, tales como Justo Pastor Mellado, curador externo del Museo:

***“Nunca he podido aceptar conceptual y políticamente que el Museo de la Solidaridad sea una institución subordinada a la Fundación Allende. El propio Museo, debiera constituirse, en términos estrictos, en fundación, para terminar con la asociación no suficientemente cuajada en el campo artístico, entre museo y familia.”***<sup>27</sup>



El debate se complica al exponerse en la prensa las diferencias de la directora del Museo, Carmen Waugh y la fundadora de la Fundación Allende, la diputada Isabel Allende Bussi.

Según la directora, el Estado es el dueño de las obras en su totalidad, lo que corresponde con el espíritu de colaboración de los artistas “Una donación para todos los chilenos, para el país, un aporte que no depende de quién no esté al mando sino de que mantenga para el pueblo”<sup>28</sup>.

Para concretar este deseo, se gestionó mediante el Ministerio de Educación que todas las obras pertenezcan a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), manteniéndose el nombre y la unidad de la colección.

Sin embargo, la propiedad de las obras se resuelve con otra medida. En el 2005, la fundación Allende crea la Corporación Arte y Solidaridad, para así otorgar institucionalidad al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, instalando en su interior el memorial del Presidente.

Esta disposición es defendida por la diputada en la prensa:

**“Llevo catorce años financiando (sic) el Museo a través de la Fundación Salvador Allende. Por ello se llegó a la ecuación de una Fundación Mixta y Carmen Waugh no ha podido entenderlo. Ahora, la nueva Fundación tiene personalidad jurídica y deberemos llamar, por concurso público, a las personas que se ocuparán de dirigir y administrar el museo. No voy a entrar en polémicas menores. La señora Waugh cumplió una etapa como trabajadora a honorarios. Nunca hubo un contrato de por medio y nadie intervino en su gestión. En reunión de directorio de la Fundación Allende, del 30 de mayo pasado, fue notificada de la nueva situación que afectaba su cargo”<sup>29</sup>.**

Este suceso marca el término de Carmen Waugh como directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y la entrada del Premio Nacional de Artes 1999, José Balmes.

Se establece por tanto la a Fundación mixta, la cual instala un comité con cinco miembros: dos pertenecen al Estado, dos a la Fundación y el quinto elegido por votación en calidad de director. Así también se llegó al acuerdo de traspasar la colección al Estado si la Fundación llegara a disolverse. Esta disposición fue sugerida por el Presidente Ricardo Lagos.

Para algunos, esta decisión implica un gran peligro, en tanto el Museo de la Solidaridad: “Después de un tiempo bastante exiguo desde el punto de vista histórico: treinta años, todo eso quedaría en manos privadas: las de los descendientes de las hijas de Salvador Allende. Ante este conato de privatizar un patrimonio que es del pueblo, los

---

<sup>27</sup> Virginia Vidal. “¿Pertenece al pueblo de Chile el Museo de la Solidaridad Salvador Allende?”. *Anaquel Austral: Editorial Poetas Antiimperialistas de América*. 9 de Julio de 2005.

<sup>28</sup> Cabezón Papic Isidora: “...Que veinte años no es nada”: *La increíble historia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. Arte al límite. No. 11 Ene.-Feb. 2005

<sup>29</sup> Vidal Op. Cit.

artistas chilenos que habían donado obras al Museo de la Solidaridad, han tomado la amarga decisión de retirarlas”<sup>30</sup>.

Al llegar a dicho acuerdo, el Estado se involucra con el financiamiento y la Fundación a la vez administra la colección.

En el mismo año, comienza a restaurarse la que sería la residencia definitiva del Museo de la Solidaridad, un antiguo edificio en República 475, utilizado durante la dictadura como centro de espionaje militar. Dicha labor es financiada por gente del norte de Francia.

Esto constituye la tendencia actual de museificar aquellos lugares que constituyeron centros de tortura bajo el régimen militar de Augusto Pinochet, aunque el edificio sólo se estableció oficinas administrativas de la Central Nacional de Inteligencia.

Por ello, la idea de museo en tanto lugar de la memoria, se ve reforzado en este edificio al incluir el memorial dedicado al Presidente Salvador Allende y el ya mencionado centro de la CNI (Véase Plano del museo en Apéndice N° 3).

En esta nueva y definitiva residencia, explica el director José Balmes: “No se exhibe ni un 10% de la cantidad de obras que hay. Así es que tenemos aquí tenemos para exhibir una cantidad en países distintos. Por ejemplo, la han pedido los españoles, para el Reina Sofía, está la Fundación Miró en Barcelona, Para Valencia también, la han pedido un montón de países y en septiembre de 2007 la inauguramos en el Centro Cultural de la Moneda, ocupando todo el espacio. Ahí nos caben como 500 obras, y a eso se le va a llamar “Allende entra a la Moneda”. Eso debería ser: que entre y se instale en la Moneda, yo creo que así termina bien el círculo de alguien que se inmola en La Monada y lo que es él, el símbolo”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Vidal Op. Cit. (esta información no logró ser confirmada más que en la fuente aquí citada)

<sup>31</sup> Martínez Carlos: *Museo de la Solidaridad* Revista Pluma y Pincel número 190, septiembre 2006.

## Lentes de Allende: ópticas del Souvenir

"Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cuales el bazar es un slabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle un parte". Walter Benjamin Entre muchas cosas que los museos comparten con los shopping centers y otros centros comerciales es que son un destino por excelencia reservados a momentos de ocio para aquellos turistas cuyo poder adquisitivo se lo permita.



*Souvenir* del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Sin embargo, el museo posee un valor único en las ciudades en las que está ubicado, no solamente relacionado con su arquitectura o pasado, sino más bien a un fetichismo turístico. Estos museos, monumentos emblemáticos de la ciudad, se convierten en destinos obligados para sus visitantes.

No hacerlo se considera una visita incompleta: no haber estado en el Louvre es casi como no haber estado en París. “estandartes y carteleros en sus fachadas indican lo mucho que el museo se ha acercado al mundo del espectáculo, del parque de diversiones y el entretenimiento de masas. El museo mismo ha sido absorbido por el *maelstrom* de la modernización: sus exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculable para los patrocinadores, los organizadores y los presupuestos municipales, y el derecho a la fama de cualquier gran metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos”<sup>32</sup>.

Por lo cual, estos edificios se convierten en la escenografía de sus fotografías para dar prueba de ello, como un documento que cobra sentido después, cuando se las muestran a los parientes y a los amigos al retornar a sus hogares.

---

<sup>32</sup> Huyssen Op. Cit. pág. 53.

**“Rafael Company [director del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MUVIM)], piensa acerca de los grandes grupos de turistas recorriendo museos 'forma parte de la industria turística y hay que saber que es así. Y tiene un aspecto positivo, que son los ingresos que representan y que los museos pueden destinar a la conservación de su patrimonio. Company también tiene claro que buena parte de la concurrencia no tiene como móvil principal la pasión por el Arte: 'Muchísimas de esas visitas se basan en llevar la foto y son puramente esnobs. Y en alguna medida perjudican al museo en tanto que masifican. Como aficionado al Arte, las multitudes me perjudican, pero entiendo que al Museo del Prado, por ejemplo, le vengan muy bien los euros que le suponen las entradas vendidas'. Y, por las dudas, puntualiza: 'Esto ya forma parte del modus vivendi occidental y es imparable.'”<sup>33</sup>**

Pero el paseo por los pasillos de los museos y tomar la foto de rigor en su fachada, muchas veces no basta debido, entre otras cosas, a las prohibiciones de sacar fotografías a las obras de arte que se encuentran en su interior. Entonces se debe recurrir a otro tipo de pruebas irrefutables, como guardar las entradas o adquirir algún souvenir, *merchandising* oficial que el museo ha preparado especialmente para ello. Así se pueden adquirir tazones, poleras, llaveros, gorros y hasta paraguas con estampados de obras célebres, complementadas, obviamente, con el logo del museo o institución en cuestión “La obra de arte original como ardid para vender sus derivados reproducidos en cantidad; la reproductibilidad como estratagema para dotar de aura al original tras el deterioro del aura, una victoria final de Adorno sobre Benjamin”<sup>34</sup>.

Los museos no solo guardan recuerdos, también los venden. El souvenir es, sin duda, el principal resorte económico y simbólico del turismo, pero eso no puede ocultar su condición de objeto banal. El souvenir, que para Walter Benjamin es lo que la modernidad hace de la mercancía, representa el gasto inútil emblemático del extrañamiento o alienación del mundo y del deseo de auténtica presencia que caracteriza al sujeto moderno. “Cercano al fetiche y al regalo en sus camuflajes de las relaciones sociales y económicas, el souvenir es la forma de mercancía que más efectivamente niega su estatus como tal mercancía; es un objeto que proclama su carácter único y exclusivo -incluso si es producido en masa- a través de narrativas de una producción auténtica y de las historias personales de su adquisición. El souvenir, un insignificante vestigio de algo o de algún lugar, es insustancial -un recuerdo, una memoria- al tiempo que material -muestra de algo que recuerda a una persona, lugar o evento-. Hace presente algo que está ausente, efectúa la sistemática transformación del objeto en su propia imposibilidad.”

35

En esta farsa, donde lo kitsch, las baratijas y las artesanías encarnan vestigios de épocas que no se degeneran por la industria cultural, la tradición depende del turismo y el turismo se origina de la apropiación de la historia. Como el turista desea disfrutar de los

<sup>33</sup> Latorre Lucio: *Fetiches*. En: *Revista cultural Agón* Número 1, marzo 2003.

<sup>34</sup> Huyssen Op. Cit. pág. 57.

<sup>35</sup> Estévez Fernando: “Souvenirs’ y turistas”. En: Diario El País, Septiembre 03, 2007.

lugares tal y como eran antes del turismo, todo tiene que ser reducido a la ficción para que la nostalgia sea satisfecha. “Lo mismo que la televisión, la museificación simula lo real, y al hacerlo contribuye a su agonía. Museificar es justamente lo contrario de conservar: Para Baudrillard, y análogamente para Jeudy, es matar congelar, esterilizar, deshistorizar y descontextualizar. (...) la museificación funciona como una bomba de neutrones: toda la vida habrá sido arrancada del planeta, pero el museo sigue en pie, ni siquiera como ruina, sino como memorial.”<sup>36</sup>

De ahí se puede desprender la tendencia a la miniaturización. “En la miniatura -un mundo encerrado dentro de otro mundo- desaparecen mágicamente el trabajo y el sufrimiento humanos; cualquier cosa se convierte en un juguete, en un objeto infantil. Y, además, ocupa poco sitio en la maleta.”<sup>37</sup>



Vitrina del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Todo fetichismo, ya lo dijo Freud, implica veneración y sustitución. Aún cuando sabemos que esos objetos son ridículos, masificados, y en sí mismos carentes de valor,

<sup>36</sup> Huysen Op. cit. pág.68

<sup>37</sup> Estévez Op. Cit.

la compra de los souvenirs inunda todos los espacios públicos. Los objetos adquieren valor no por su significado intrínseco o por su valor de uso, sino por la manera en que podemos estetizarlos en relación a lo que hacemos todos los días. “En este caso se trata de la memoria fetichizada, en donde los hechos se nos exhiben como meros datos recordatorios, números, fechas, anécdotas. Es un proceso de mercantilización del discurso; los testimonios adquieren la forma de un objeto cuya observación sólo se permite en desconexión de la totalidad social que le dio origen. Su principal efecto es la trivialización del terror, convertir lo horroroso en banal.”<sup>38</sup>



*Souvenirs* del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

“El souvenir, 'recuerdo', es el esquema de la metamorfosis de la mercancía en objeto de colección”<sup>39</sup>. (Sin embargo, se compran souvenirs no por lo que estos significan, sino

<sup>38</sup> Azzali Javier Carlos: *Memoria colectiva y discurso político*. En: *Crítica Jurídica: Revista latinoamericana de filosofía y derecho* Curitiba, número 20, Julio 2002, pág. 7

más bien por el grado de conexión que vuelven tangibles las experiencias del viaje. Por esta razón, el souvenir dice muchísimo más acerca del turista que del lugar que representa.

“Tenemos souvenirs que encapsulan las subjetividades, los sentimientos, las emociones de diferentes tipos de turistas. Comprando el souvenir el turista satisface su demanda, no de la cultura local, sino de la cultura local tal y como él la percibe. Así, una colección de souvenirs no constituiría nunca una colección de objetos de otros lugares y culturas, sino justamente una colección de turistas.”<sup>40</sup> .

O, como dice Eagleton: “(...) todo el mundo ha sido convertido en consumidor, mero receptáculo vacío de deseo”<sup>41</sup> .

---

<sup>39</sup> Benjamin Walter: Parque Central Santiago Editorial Metales Pesados, pág. 42.

<sup>40</sup> Estévez Op. Cit

<sup>41</sup> Eagleton Terry: Las Ilusiones del Postmodernismo Madrid, Anagrama, 1998. pág.135.





Vitrina del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Reflexión de una turista en país propio (el extrañamiento de hablar desde otro lugar en nuestra cotidianeidad):

Navegando por Internet, hallé una página que hablaba de la “ruta del terror” en Santiago, un recorrido turístico que incluye varios lugares museificados que fueron utilizados como centro de tortura: Villa Grimaldi, Estadio Nacional, Fundación Pinochet y nuestro Museo de la Solidaridad, tour que tiene gran demanda entre los visitantes a nuestra ciudad. Por un poco más de veinte mil pesos, se puede acceder a una visita guiada que cuenta los sucesos ocurridos en cada uno de estos lugares durante la dictadura militar. Esta ruta la encontramos en todas las ciudades que han sido testigos de la catástrofe, tal es el caso de Berlín y otras ciudades europeas.

En esta página también se nos cuenta la curiosidad que muestran los turistas (y la escasa concurrencia santiaguina que lo visita) por contemplar objetos personales del Presidente Allende, dando cuenta del consumo de fetiches que intenta ser saciada con

una pequeña pero suficiente tienda proveedora de souvenirs, donde llama la atención inmediatamente el llavero con la imagen de los característicos lentes de Allende, objeto fetichizado donde se resume su imagen consumida y vaciada.

La imposibilidad de la memoria en tiempos de Mercado se vuelve patente al visitar la tienda:

“La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa, sin residuos”<sup>42</sup>.

Es decir, son los desechos los únicos objetos que nos remiten desde sus huellas a la posibilidad de desplazamiento metonímico de la memoria, en tanto son materialidad sin más. Esto se vincula con la noción de alegoría<sup>43</sup>, en tanto el tránsito del museo se extravía con/en el souvenir.

<sup>42</sup> Avelar Op. Cit. pág. 13

<sup>43</sup> Para Paul de Man: “la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma” Derrida Jacques: Memorias para Paul de Man Barcelona, Gedisa, 1989. pág. 25. [la alegoría permite ver el instante de movimiento, aunque luego ese mismo objeto se petrifique, por ejemplo en su souvenir, aunque siempre manteniendo su posibilidad de memoria (olvidadiza), aquel instante de fuga que plantea Benjamin] Por otro lado, La noción de Benjamin de alegoría se vincula con: “una imagen que no posee ni el más remoto vestigio de una espiritualización de lo físico, sino el último estadio de una externalización. la alegoría es todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro, o mejor dicho: en una calavera” Benjamin Walter: El origen del drama barroco alemán Madrid Taurus, 1990. pág. 159

# Carta Inaugural del Museo de la Solidaridad: Epitafio Inaugural

Nota de título: <sup>44</sup>

***“Somos infieles a lo que hemos sido, a lo que queríamos seguir siendo inmortalmente” Marcel Proust***

La carta tiene como autor al Presidente Salvador Allende y está dirigida y titulada “A los artistas del Mundo”, agradeciendo la donación de obras que han realizado al pueblo de Chile:

***“En nombre del pueblo y del Gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas que han donado sus obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad”***

En un primer acercamiento, vemos erigirse la figura del Presidente que toma la voz de pueblo y la proyecta elocuentemente hacia el mundo artístico, realizando el acto de agradecimiento desde la primera persona, a partir del yo elíptico. Podríamos plantear entonces, que la imagen de Allende se configura en tanto caudillo, hombre líder y cabeza que dirige al pueblo, monumentalizándose, realzando su carácter de elegido democráticamente por el pueblo mismo, alejándose por ello del modelo socialista dictatorial.

<sup>44</sup> Allende Salvador: *Carta inaugural Museo de la Solidaridad: A los artistas del Mundo*. año 1971. en: [www.museodelasolidaridad.cl](http://www.museodelasolidaridad.cl) (véase apéndice N°2).

Por otro lado, este agradecimiento forma parte del proyecto en el cual se inscribe el Museo, puesto que su singularidad radica en que no se construye a partir de adquisiciones, sino de donaciones, motivo que le otorga el espíritu propio de la construcción de una cultura socialista, tal como el mismo Allende lo plantea:

***“La esencia de la nueva cultura reside en que no será aristocrática, para una minoría privilegiada, sino que será una cultura de masas, universal, popular. La cantidad se transformará en calidad: con el aumento del carácter masivo de la cultura se elevará también su nivel y cambiarán sus características. Pero esta evolución se operará a través de una serie de etapas históricas”***<sup>45</sup> .

A partir de esto mismo, la donación se convierte en la única posibilidad de acceso a estas obras de artistas insertos en el canon artístico mundial, como Miró, Matta, Picasso, Calder, Stella, Vasarely, sólo por nombrar algunos, en tanto el pueblo de Chile lo conforman *“Ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ellas”*. Esto también se relaciona con una de las características básicas del Museo, configurándose en un movimiento paradójico, puesto que incluye excluyendo, tanto a las obras como a los espectadores-lectores.

Por otro lado, también se enfatiza la *“voluntad de los propios artistas”* de conceder *“espontáneamente”* sus obras al pueblo de Chile, acto que podríamos analizar más detalladamente si consideramos toda la propaganda desplegada por los miembros de la C.I.S.A.C. en Europa, Estados Unidos y América Latina, tal como se revisa en la historia del Museo de la Solidaridad.

El acto de acercar *“esta magnífica colección de obras maestras”* al pueblo, es también un intento por *“incorporarlo en condiciones dignas también al campo de la cultura”*. Es decir, es un acto, que incluido en el proyecto socialista, en tanto *“proceso de transformación de Chile”*, intenta dar forma a este nuevo *“hombre-pueblo”*, a esta masa informe que logrará, siguiendo su destino, configurarse en un hombre esencialmente pueblo. Es interesante leer este acto de dar forma al hombre, en tanto el hombre se construye con la materialidad propia de la tierra, la arcilla. Este juego metonímico es respaldado con términos que aparecen en el texto: *“el Museo de la Solidaridad y la amistad de los artistas aquí representados constituye ya, uno de los frutos más puros de nuestra empresa de liberación nacional”*:

***“Indudablemente, llegará un momento en el desarrollo de la nueva sociedad en que la economía, la vida cultural y el arte lograrán la máxima libertad de acción para su avance. El ritmo de este avance no podemos ni soñarlo hoy. (...) En una sociedad como esta, la dinámica del desarrollo de la cultura será incomparable con nada de lo anteriormente conocido. Pero todo esto no vendrá sino después de un largo y difícil periodo de transición que todavía está ante nosotros. Y de lo que hablamos ahora es precisamente de ese periodo de transición”***<sup>46</sup> .

El objetivo del Museo de la Solidaridad, podríamos plantar, propone dar forma a la masa informe a través de la colección y la lección que está al lado, al borde de ésta:

---

<sup>45</sup> Trotsky León: *Literatura y revolución: otros escritos sobre literatura y el arte* Madrid, Alianza Editorial, 1971. pág 109.

<sup>46</sup> Trotsky Op. Cit. pág. 97.

**“Lo que el proletariado debe encontrar en el arte es la expresión de esta nueva perspectiva espiritual, que ya comienza a formularse dentro de él y al que el arte debe ayudar a dar forma. Esta no es una orden estatal sino una exigencia histórica.”<sup>47</sup>**

Esta colección es también la donación que realiza los artistas del mundo, aquellos que pertenecen al museo, en tanto canon artístico- estético a los ciudadanos del Tercer Mundo que están en una situación periférica. Es decir, podríamos plantear a la donación en tanto requerimiento o solicitud que realizan los ciudadanos marginales al centro cultural y artístico para conferirles la identidad político- estética de la cual carecen. El mejor lugar para albergar esta idea es sin duda un Museo.

Al final de la carta, Salvador Allende agradece a los miembros del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, “que han tomado a su cargo la generosa tarea de coordinar y organizar la labor para que las obras del mundo llegasen a nuestra tierra”. Esta “generosa” labor organizadora se relaciona con las políticas curatoriales. Si bien este museo fue itinerante al estar sus obras repartidas por el mundo sin tener un espacio físico, “La aceleración que se está produciendo en la definición laboral del curator se refleja incluso en la gramática: ahora existe el verbo to curate, y no precisamente ligado a las funciones tradicionales del “conservador” de colecciones. Por el contrario, hoy día to curate significa movilizar las colecciones, ponerlas en movimiento dentro de los muros del museo al, que pertenecen y por todo el planeta, así como en las cabezas de los espectadores.”<sup>48</sup>

Este museo, como también tiene políticas de integración y exclusión, mantiene una línea curatorial basada en el tiempo de producción de las obras más que en el compromiso materializado en las obras en tanto temas de carácter socialista:

“Si bien aún en el tema de la propiedad estatal no se cierra, el museo funciona perfectamente. Hasta hoy les siguen llegando obras que alguna vez se consiguieron durante dictadura y muchos artistas se han acercado a la fundación para hacer su propia donación. Pero en el museo han sido bien claros en el criterio curatorial. Como el proyecto del Museo de la Solidaridad Salvador Allende se inspira en dos movimientos políticos puntuales, llegaron a la conclusión de que sólo aceptarían artistas que hayan estado vigentes hasta los ochenta. Es decir, todos los artistas de la generación de los ochenta en adelante, quedan excluidos del museo.

“Carmen Waugh cuenta que se le han acercado muy buenos pintores de aquella época a ofrecer una obra y los ha tenido que rechazar, como también se han aproximado artistas que en su tiempo no apoyaban a Allende y que hoy ofrecen alguna obra y ella sí los ha aceptado.”<sup>49</sup> Al aceptar obras de artistas que en un principio no estaban de acuerdo con la persona cuyo nombre lleva este museo indicaría la apertura a una cierta democratización del arte.

---

<sup>47</sup> Trotsky Op. Cit. pág. 90.

<sup>48</sup> Déotte Op. Cit. pág. 53.

<sup>49</sup> Cabezón Op. Cit.

Sin embargo, esta democratización no se consigue con respecto a la exposición de las obras. Muchas personas no saben siquiera donde está ubicado y la mayoría de sus visitantes son turistas extranjeros ávidos de recorrer estas “rutas del terror”, pues no olvidemos que la casa donde actualmente está ubicado el Museo de la Solidaridad Salvador Allende fue centro de investigación de la CNI durante la dictadura.

Museo y mausoleo reunidos en este edificio, volviendo evidente y hasta literal la confusión de uno en el otro, ligados en su carácter memorial. Solo basta designar la voz elocuente del Presidente monumentalizado en el acto sacrificial y como una voz ficcional, hablando desde ultratumba para mostrar gratitud por las exequias que solidariamente los artistas del mundo le han ofrecido <sup>50</sup> .

---

<sup>50</sup> “Tropología de la memoria en el discurso autobiográfico como epitafio, como la signature de su propio epitafio (...) El texto autobiográfico, el cual a partir de un discurso sobre los epitafios llega a ser el mismo un epitafio y más específicamente la inscripción monumental del propio autor o autobiografía.” [un recuerdo alegórico, propio del duelo] Derrida Op. Cit. pág. 37.

## Conclusiones

***“El resto fue destruido en un incendio frente de un museo un tanto fúnebre con el cual se pretende honrar la memoria del que fuera el intendente de Santiago”  
Rodrigo Lira***

Hacer un recorrido guiado por el Museo de la Solidaridad, obliga al lector-visitante a reflexionar sobre el vínculo entre arte y política. Para ello, es pertinente hacer una revisión a la luz de otros acontecimientos que nos enfrentan al arruinamiento de la historia.

Lo ocurrido al Museo de la Solidaridad y en general a todos los circuitos culturales y artísticos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, es hoy un hecho innegable. La quema de libros y la destrucción de obras plásticas es parte de nuestra memoria colectiva. Sin embargo, la relación que guarda con otros gobiernos totalitarios no parece ser tan conocida.

Durante la Alemania del Tercer Reich, Hitler realizó una muestra de plástica llamada “Arte Degenerado” en Munich en julio de 1937, donde se exhibió obras expresionistas que fueron retiradas de los museos alemanes a la llegada del dictador al poder.

La muestra tenía como principal objetivo difamar el arte de vanguardia que no se sometía a las reglas del arte nazi. Por ello, era tildado de despreciable, degenerado y contaminado. Luego de una prolongada muestra y giras que movilizaron el mayor público en la historia, se quitó el arte de vanguardia de todo espacio público.

Estas metáforas de la suciedad confieren una transgresión del orden, por lo tanto,

deben ser eliminadas o *veladas* del entorno. Esto fue precisamente lo que sucedió con el Museo de la Solidaridad bajo la represión dictatorial: las obras, como ya vimos, fueron escondidas en las bodegas del Museo de Arte Contemporáneo y del Museo Nacional de Bellas Artes; y al ser exhibidas, su origen era *velado*.

En la actualidad, la colección del Museo de la Solidaridad pertenece al Estado, por lo cual se rige bajo sus políticas de Patrimonio y Bienes Culturales. Asimismo, adopta también la política de la memoria de un país que todavía evidencia las huellas de una dictadura que se prolongó por diecisiete años, marcando un punto de ruptura en la sociedad. La conducción del Estado en cuanto a una política de la memoria, es que se consume en una política del olvido y del cierre. Así lo plantea Ricardo Lagos en su discurso en la inauguración del edificio actual del Museo de la Solidaridad:

***“Un hogar instalado ahora en una casa que otrora fue utilizada para operaciones de seguridad durante el gobierno militar, lo cual es prueba de que el arte, junto con preservar la memoria, es capaz también de purificarla. Este nuevo y singular hecho ligado a la historia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende muestra, asimismo, cómo los avatares pasados por el propio país en su conjunto han tenido una conclusión tan feliz como los del propio museo, desde el momento en que hemos sido capaces de recuperar plenamente nuestra democracia y las libertades que la hacen posible y le otorgan contenido”<sup>51</sup>.***

En esta voz conciliadora y eufemística, propia de los partidos por la Concertación al cual pertenece el ex Presidente Lagos, encuentra eco en la propuesta que realizó el año 2003, “No hay mañana sin ayer”, la cual nombro, más que para analizar sus avances o desajustes, sólo para dar cuenta que en materia de memoria en el Chile actual quedan varios aspectos que debatir.

Por ello, el Museo de la Solidaridad, en tanto lugar de la historia y la memoria, y sobre todo por su connotado carácter político derivado desde su nominalidad (y la correspondiente monumentalidad), exige hacerse cargo de un olvido inmanente al trabajo de memoria.

Esto se contrasta -y aquí confirmo el valor del presente informe, en tanto exhibe dos planos que problematizan desde distintos enfoques la (in)actualidad del discurso museal- con el lugar otorgado en este informe a la recopilación de la historia del Museo de la Solidaridad, la cual se desarrolla desde las experiencias de los testigos. Por lo tanto, es una visión documental de un personaje que ha sido a su vez monumentalizado, en tanto memoria oficial. De un héroe petrificado.

Pero desconfiemos de la oficialidad en este informe, puesto que toda reflexión sobre la memoria contiene prismas y matices que no pueden ser reducidos a la polaridad “vencedores y vencidos”, en ninguno de los testimonios aquí recopilados.

Sin embargo, el hoy nos evidencia que la posibilidad de memoria se ha dislocado y tal vez se ha extraviado como nuestro objeto.

---

<sup>51</sup> *Museo de la Solidaridad Salvador Allende. (Catálogo) Santiago: Ocho Libros Editores, 2006. [el destacado es mío y denota el eufemismo para provocar el aparente cierre “feliz” en materia de memoria, simbolizando y por ello, nuevamente cerrando, la historia del país en el Museo de la Solidaridad, omitiendo las discusiones pendientes en política de memoria].*



El tránsito que experimenta el Museo de la Solidaridad al hacerse cargo de tres discursos políticos (replegados en torno a la memoria), permite también evidenciar el desplazamiento desde la modernidad, donde el museo se funda bajo los principios socialistas de educación y libertad para el pueblo, hasta la posmodernidad, referida al despliegue de la reflexión sobre la propia modernidad. Cual muestras de laboratorio, este informe analizó dos objetos que representan la fundación y la actualidad del Museo de la Solidaridad, como momentos situados en sus bordes.

Comencemos con la carta inaugural: su análisis estableció los fundamentos socialistas para avanzar hacia una sociedad más justa e igualitaria, mediante la instalación del Estado benefactor, en tanto primer escalafón para la construcción de un nuevo hombre. El ámbito de la cultura, por tanto adquiere gran importancia a nivel político.

Sin embargo, una lectura desde la alegoría, es decir desde el carácter metonímico, da cuenta de la imagen monumental de un Allende que se instala a sí mismo como el caudillo guiando al pueblo. Y su monumentalización también se inscribe desde la grandeza y el heroísmo al *solidariamente* otorgar una identidad estética a este pueblo marginal del tercer mundo.

Allende inaugural vuelto cripta, pura materialidad, se alegoriza en el extravío del museo al mausoleo. Dicho de otra manera, el desplazamiento que exhibe la voz de la carta inaugural del Museo de la Solidaridad, se manifiesta en la inscripción de un acontecimiento excepcional *-lo sacrificial -*, para luego exhibir un memorial que no es más que la fetichización del duelo: el mausoleo.

Asimismo, el souvenir del Museo de la Solidaridad Salvador Allende está diseñado desde un fragmento de su imagen, la mirada, antecedida por la prótesis, los lentes.

La dimensión del souvenir, como ya vimos, imposibilita toda relación metonímica, pues su materialidad es totalmente sustitutiva, desechable, imposibilitando por ello todo acto de memoria que integre la experiencia colectiva, la que ya no es tal luego de la catástrofe (Benjamin).

Por ello, el souvenir, como objeto consumido se vacía en el mismo instante de su exhibición: allí, en la vitrina.

La dimensión fúnebre del museo se alegoriza entonces en estos objetos.

Por ello plantear el extravío de los principios socialistas exige instalar al mausoleo como los depósitos de las obras de arte arruinadas, crípticas:

“museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos se acumulan en ellos: el valor de mercado elimina la satisfacción del contemplar, pero, en compensación, se exhiben los museos. (...) *Lo que roe la vida de la obra de arte es al mismo tiempo su propia vida*”<sup>52</sup>.

Durante mi investigación, pude darme cuenta que estas grandes masas que menciona Allende en su discurso inaugural, no sólo no se han acercado a las grandes manifestaciones de la plástica contemporánea, sino que desconocen la existencia del

<sup>52</sup> Adorno Theodor: *Museo Valéry- Proust*. En: *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad* Barcelona. Ariel. 1962.

Museo. La carencia de una mayor difusión nos hace pensar en la política de la memoria que el Estado realiza hoy. Por ello, no es menor que el Museo sea visitado por turistas y en menor medida por ciudadanos chilenos, pero en general, todas las visitas al museo pueden ser leídas como deudos que dejan *solidariamente* flores a su héroe.

## Bibliografía Principal

- Adorno Theodor W.- Horkheimer Max: *Dialéctica del Iluminismo* Buenos Aires. Editorial Sur, 1969.
- Adorno Theodor: *Museo Valéry- Proust*. En: *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad* Barcelona. Ariel. 1962.
- Avelar, Idelver: *Alegorías de la Derrota: La Ficción Postdictatorial y el Trabajo del Duelo*. Santiago. Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter: *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid. Taurus, 1990.
- Benjamin Walter: *Parque Central Santiago*. Editorial Metales Pesados. 1992.
- Benjamin Walter: *La dialéctica en suspenso*. Santiago. Lom Ediciones, 1999.
- Benjamin Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal, 2005.
- Clark, Toby: *Arte y Propaganda en el Siglo XX*. Madrid. Akal, 2000.
- Déotte, Jean-Louis: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques: *Memorias para Paul De Man*. Barcelona. Gedisa, 1989.
- Eagleton Terry: *Las Ilusiones del Postmodernismo* Madrid. Anagrama, 1998.
- Huysen, Andreas: *En Busca del Futuro Perdido: Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Martín Barbero Jesús: *El consumo cultural*. En: *El consumo cultural en América Latina* :

construcción teórica y líneas de investigación / Guillermo Sunkel (coordinador) Santa fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

Trotsky León: *Literatura y revolución: otros escritos sobre literatura y el arte* Madrid. Alianza Editorial, 1971.

Zaldívar Claudia: *Museo de la solidaridad Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte.* Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1991.

## **Revistas y páginas Web consultadas:**

Sitio oficial Museo de la Solidaridad Salvador Allende: [www.museodelasolidaridad.cl](http://www.museodelasolidaridad.cl)

Azzali Javier Carlos: *Memoria colectiva y discurso político.* En: *Crítica Jurídica: Revista latinoamericana de filosofía y derecho* Curitiba, número 20, Julio 2002.

Cabezón Pápic Isidora: “... *Que veinte años no es nada*”: *La increíble historia del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.* En: *Arte al límite.* No. 11 Ene.-Feb. 2005

Estévez Fernando: “*Souvenirs' y turistas*”. En: *Diario El País*, Septiembre 03, 2007.

Latorre Lucio: *Fetiches.* En: *Revista Cultural Agón* Número 1, marzo 2003.

Martínez Carlos: *Museo de la Solidaridad* Revista Pluma y Pincel número 190, septiembre 2006.

Virginia Vidal. “*¿Pertenece al pueblo de Chile el Museo de la Solidaridad Salvador Allende?*.” *Anaquel Austral: Editorial Poetas Antiimperialistas de América.* 9 de Julio de 2005.

## **Bibliografía Secundaria**

Bauman, Zigmunt.: *La posmodernidad y sus descontentos.* Editorial Akal. 2001.

Barthes, Roland: *Roland Barthes por Roland Barthes* Buenos Aires. Paidós. 1997.

Barthes Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso* Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores. 1998.

Barthes Roland: *El placer del texto y Lección inaugural* México, D.F. Siglo Veintiuno, 1987.

Benjamin, Walter: *Infancia en Berlín hacia 1900.* Buenos Aires. Alfaguara. 1990.

Benjamin, Walter: *La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica.* En: *Discursos Interrumpidos I* Buenos Aires. Taurus. 1989.

Blanchot, Maurice: *La Escritura del Desastre.* Caracas. Monte Ávila. 1990.

- Bürger, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona. Editorial Península. 1987.
- Connor, Steven: Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Akal. 1996
- Frisby David: Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin Madrid, Visor 1992.
- Richard Nelly: Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio. 1998.
- Sarlo Beatriz: Escenas de la vida postmoderna: intelectuales arte y videocultura en la Argentina Buenos Aires. Ariel 2001.
- Valdés Adriana: Composición de lugar. Santiago, Universitaria, 1996.
- Vattimo Gianni: *El ocaso del sujeto y el problema del testimonio*. En: Vattimo: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger. Barcelona, Editorial Península, 1990.
- Williams, Raymond. La Política del Modernismo. Buenos Aires. Manantial. 1997.



# Apéndice N°1

## **Colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.**

Una cuarta parte de la colección del museo fue donada entre 1970 y 1973, por los artistas del mundo con el fin de contribuir al desarrollo artístico e intelectual del pueblo chileno. Luego del golpe de estado de 1973 se continúa esta labor, pero esta vez como medio de resistencia a la opresión militar.

La colección del museo supera las dos mil quinientas obras, divididas entre pinturas -la mayoría-, esculturas y grabados; las que son clasificadas según cuatro categorías temáticas:

### **1. Predominio de la abstracción.**

A comienzos del siglo veinte hay un abandono progresivo de la forma. Siguiendo esta temática y en el seno de las vanguardias históricas, se gesta la noción de “abstracción geométrica” en tanto aspiración a crear realidades autónomas para el arte. Los artistas más destacados y cuyos cuadros se exponen en el museo son Julio le Parc (Argentina), Eusebio Sempere (España), Raimo Utrainen (Finlandia) y Rinaldo Paluzzi (Estados Unidos).

Por su parte el informalismo, en calidad de heredero de Kandinsky, da preeminencia a las categorías gestuales y a la espontaneidad en la forma. Generan un arte desenfadado que busca desligarse de lo real y de toda representación mimética. Dentro de los artistas expuestos destacan: Josep Guinovart y Antonio Saura (España), Roberto Matta y Sergio Castillo (Chile) y Albert Ferraud (Francia).

Por otro lado, en tanto un desdén por la forma, el surrealismo propone la representación onírica, profesando la escritura automática y el automatismo psíquico. Entre sus representantes más importantes cuentan: Roberto Matta (Chile) y Joan Miró (España).

## **2. Tendencias neofigurativas o nuevas estrategias de representación.**

En el neorrealismo y el en realismo social los artistas se revelan contra el informalismo con principios similares a los del pop, caracterizándose por su relación descriptiva de la realidad, que acoge aspectos de la vida cotidiana, especialmente el objeto banal y el desecho. Los artistas que destacan son: César Baldanchi y Jean-Claude Latil (Francia) y Raúl Martínez (Cuba).

Se exhibe también un regreso paulatino a la figuración. En este sentido, la neofiguración establece nuevas categorías estéticas y una forma particular de entender el fenómeno estético. Destacan Music Zoran (Eslovenia), Juan Baroja (España) y Jean Rustin (Francia)

## **3. Opción crítica y nuevos comportamientos**

Destaca en esta categoría el *realismo crítico*, el que en tanto arte de contingencia se autodeclara heredero del pop art y el informalismo. Existe asimismo un desvío o adaptación pragmática a las situaciones locales. Los artistas más destacados serán: Valerio Adami (Italia) y Claudio Tozzi (Brasil).

Pese a la renovación propuesta por el *realismo crítico* siguen apareciendo diferencias entre el arte y la contingencia social, las que serán resueltas por la aparición del *conceptualismo*; movimiento que evidenciará los mecanismos constructivos de la obra de arte, con el fin de proponer una lectura de la misma. Sus principales representantes son: Luis Bénédict (Argentina), Carlos Leppe (Chile) y Antoni Muntadas (España).

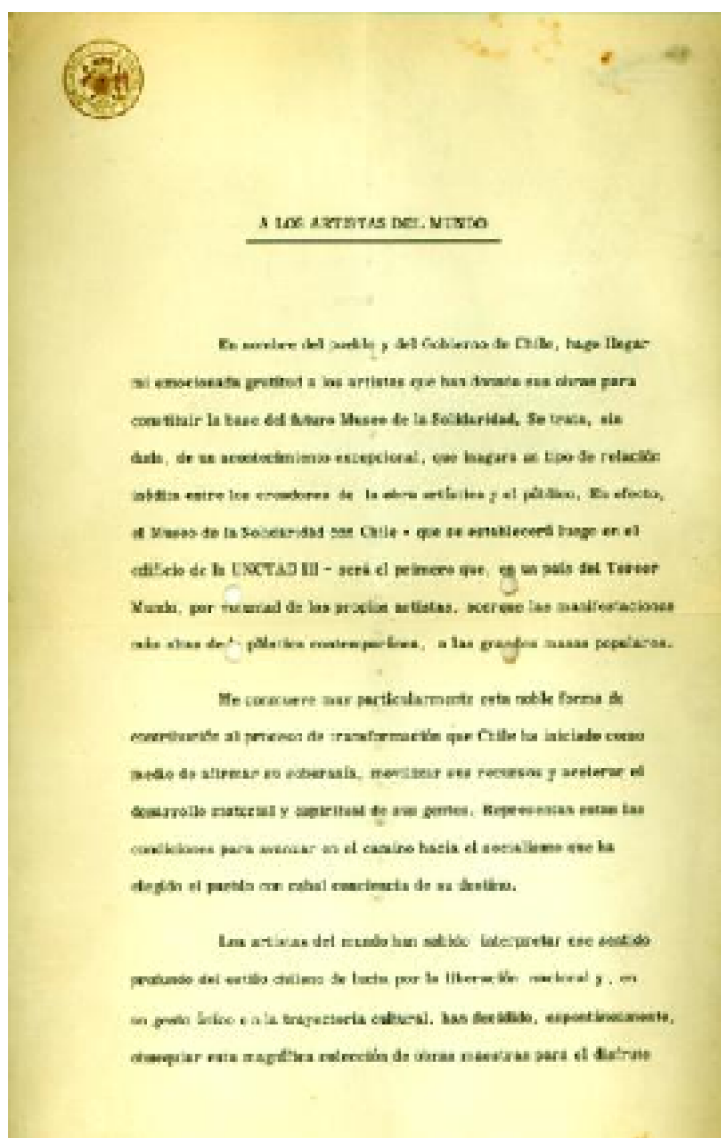
## **4. El prefijo “trans” o prácticas artísticas postmodernistas.**

Bonito Olivala acuñará el concepto de *transvanguardia internacional*, proponiendo la mudanza y tránsito luego de la caída de los grandes relatos. Representantes de esta tendencia son: José Quero (España), Francisco Smythe (Chile) y Félix Rozen (Francia).



## Apéndice N°2

**Facsimilar de la c arta de inauguración del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.**





de ciudadanía de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ellas. ¿Cómo no sentir, al par que una sincera emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemn compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?

Este compromiso, que asumimos con absoluta confianza en las fuerzas de nuestro pueblo y en el apoyo que nos brindan nuestros amigos, es de perseverar sin desmayo en el proceso emprendido con el triunfo decisivo de la Unidad Popular esencialmente dedicado al hombre - pueblo para incorporarlo en condiciones dignas también al campo de la cultura. El Vaso de la Solidaridad y la sociedad de los artistas aquí representados constituyen ya, uno de los frutos más puros de nuestra empresa de liberación nacional.

Mi agradecimiento, por último, a los miembros del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que han tomado a su cargo la generosa tarea de coordinar y organizar la faena para que las obras de los artistas del mundo llegasen a nuestra tierra.

  
SALVADOR ALLENDE  
Presidente de la República de Chile.

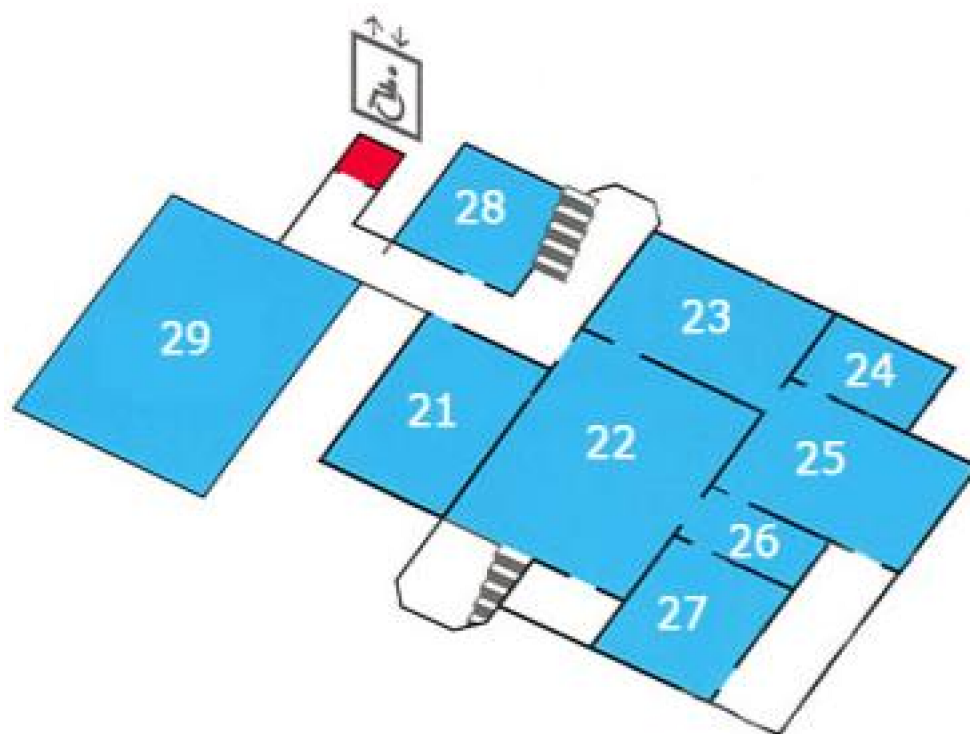


## Apéndice N°3

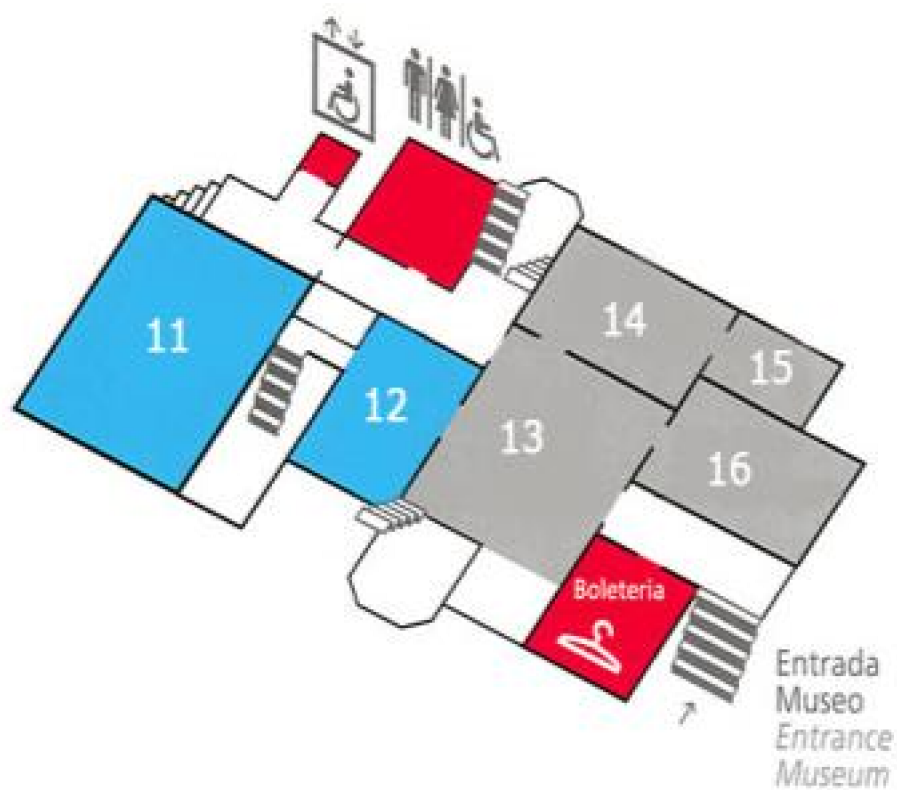
Plano del museo <sup>53</sup> .

---

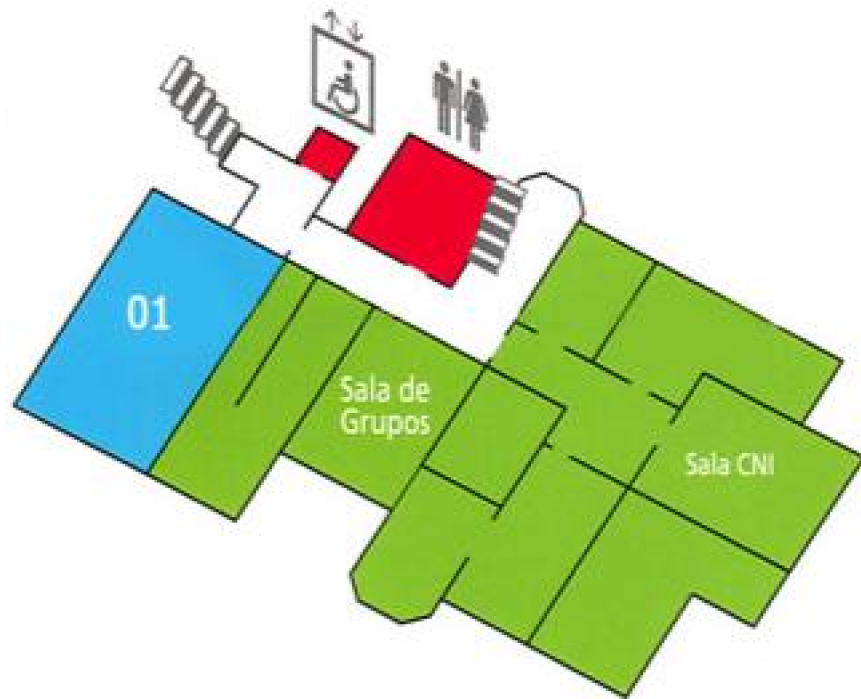
<sup>53</sup> Extraído de [http://www.museodelasolidaridad.cl/CAS\\_ubicacion.php](http://www.museodelasolidaridad.cl/CAS_ubicacion.php)



21	pintores de la diáspora
22	expresionismo crítico /arte de contingencia
23	pactos de olvido
24	la memoria de la obra
25	latencia de la pintura
26	mapas de intensidad
27	imagen crítica
28	pintura e historia
29	terraza de esculturas



<b>11</b>	política de línea
<b>12</b>	documentos
<b>13</b>	memorial salvador allende
<b>14</b>	sala de voces
<b>15</b>	sala del presidente
<b>16</b>	sala de imágenes



1 disposición informal y  
materia

\*zona verde: Fundación Salvador Allende