

Museo del Estallido Social (MES): lugar de límites flexibles. Análisis desde cinco dimensiones

Museo del Estallido Social (MES): A Place of Flexible Boundaries. Analysis From Five Dimensions

Laura Gallardo-Frías¹; Consuelo Figueroa-Garavagno²; Macarena Pérez-Selman³; Teresa Rauld-Idiáquez⁴; Paulina Román-Manzo⁵ Leonardo Mellado-González⁶

¹ Universidad de Chile; lauragallardofrias@uchilefau.cl; [id 0000-0003-4814-3425](#)

² Universidad Diego Portales; consuelo.figueroa@udp.cl; [id 0000-0001-9179-7200](#)

³ Investigadora Independiente; mfperez11@uc.cl; [id 0000-0003-2025-2961](#)

⁴ Investigadora Independiente; mtrauld@uc.cl; [id 0009-0008-7712-8420](#)

⁵ Universidad Miguel de Cervantes; proman@corp.umc.cl; [id 0000-0001-5790-8798](#)

⁶ Universidad de Santiago; leondynis@yahoo.es; [id 0009-0003-1981-2981](#)

Historia editorial

Recibido: 09-10-2025

Aceptado: 07-05-2026

Publicado: 22-10-2026

Palabras clave

Museo; Comunidad; Lugar;
Límites; Afectos

Resumen

El estallido social del 2019 fue uno de los movimientos sociales de más impacto en el último medio siglo en Chile. Las protestas convirtieron a las ciudades en un lienzo donde expresar las demandas ciudadanas. La política de borramiento del gobierno y el encierro por el COVID-19, llevó a un grupo de artistas y manifestantes a crear el Museo del Estallido Social (MES). El objetivo del artículo es analizar, desde la perspectiva del lugar, el vínculo del museo con sus comunidades a partir de las dimensiones histórica, sociocultural, territorial-arquitectónica, museológica y comunicacional, con una metodología empírica, de carácter mixto, multidisciplinar y multi método. Entre los hallazgos relevantes se destaca la capacidad de acoger afectos y memorias de visitantes y comunidades que conforman al MES como refugio de significación: lugar que, al habitar y tensionar sus límites, caracterizados por su flexibilidad, desafía y abre la reflexión sobre las nociones de museo.

Abstract

Keywords

Museum; Community;
Place; Boundaries;
Affections

The 2019 social uprising was one of the most impactful social movements in Chile in the last half-century. Protests turned cities into canvases for expressing citizens' demands. The government's policy of erasure and the lockdown caused by COVID-19 led a group of artists and protesters to create the Museo del Estallido Social (MES). The article aims to analyze, from the perspective of the place, the connection between the museum and its communities based on historical, sociocultural, territorial-architectural, museological, and communicational dimensions, using an empirical, mixed, multidisciplinary, and multi-method methodology. Among the relevant findings, the ability to accommodate the affections and memories of visitors and communities that make up the MES as a refuge of meaning stands out: a place that, by inhabiting and stressing its limits, characterized by their flexibility, challenges and opens up reflection on the notions of a museum.

Gallardo-Frías, Laura; Figueroa-Garavagno, Consuelo; Pérez-Selman, Macarena; Rauld-Idiáquez, Teresa; Román-Manzo, Paulina & Mellado-González, Leonardo. (2026). Museo del Estallido Social (MES): lugar de límites flexibles. Análisis desde cinco dimensiones. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 26(3), e3926. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.3926>

Introducción

En octubre de 2019 se inició en Chile uno de los movimientos sociales que más impacto ha generado en el último medio siglo en el país. Desde inicios de ese mes, estudiantes secundarios comenzaron a protestar en respuesta al aumento del costo del transporte público decretado por el gobierno. Al paso de los días, más personas fueron sumándose al llamado a evadir el pago del pasaje. El 18 de octubre los enfrentamientos entre la multitud y carabineros se agravaron, decretándose la Ley de seguridad del Estado, lo que desembocó en distintos focos de protestas en la capital y el país. Aunque el detonante fue el aumento de la tarifa del transporte, rápidamente emergieron otras demandas, ligadas a la desigualdad económica y social, correlato del neoliberalismo económico y la Constitución de 1980, ambos impuestos por la dictadura civil–militar (Jiménez-Yáñez, 2020). El denominado *estallido social* se expandió por todo el país concitando un apoyo mayoritario expresado en múltiples protestas que convirtieron a las ciudades en un gran lienzo con demandas ciudadanas.

En la capital, su foco estuvo en la plaza Baquedano (Figura 1) la que, por las consignas surgidas, fue denominada plaza Dignidad. Con performances, grafitis y gestos de compañerismo, las calles fueron apropiadas, transformándose en lugares de cobijo y sentido para quienes participaron del movimiento.

El borramiento de las expresiones de arte callejero impulsado por el gobierno y el inminente encierro por la pandemia llevó a un grupo de artistas y manifestantes a crear el Museo del Estallido Social (MES) y, así, prolongar el sentido de pertenencia, solidaridad y rebelión que se generó en las movilizaciones.

Aunque actualmente el MES no tiene sede física, en sus casi cinco años de existencia levantó una novedosa propuesta que, junto con desvanecer los límites de las nociones más tradicionales de museo, reforzó los lazos con sus comunidades convirtiéndose en un lugar, es decir, en un refugio de significación, memoria y resistencia (Solá, comunicación personal, 29 de marzo de 2023). Hoy el MES continúa vigente en sus redes sociales y sus acciones de denuncia social y activación de memorias populares. Desde esta perspectiva, sigue siendo un museo que trasciende los muros de la muestra, un proyecto vivo que puede, eventualmente, volver a tener una sede física.

El objetivo del artículo es analizar, desde la perspectiva del lugar, el vínculo del museo con sus comunidades a partir de las dimensiones histórica, sociocultural, territorial-arquitectónica, museológica y comunicacional. Al respecto, se sostiene que el MES es un lugar de límites flexibles al establecer una férrea relación con sus comunidades, que son las que le dan el sentido de existencia.

Figura 1. Plaza Baquedano

Nota. Mosaico a partir de imágenes de: Bioh Park (2019), «A un año del Paro...» (2020) y «La ciudad como texto» (s. f.).

Museos comunitarios—lugar—límites

En las últimas décadas, la museología ha experimentado una transformación radical. Desde la Mesa de Santiago (1972), la conferencia general del ICOM (Londres, 1983) y la Declaración de Quebec (1984), entre otros, se transitó desde funciones tradicionales (Mayrand, 1985) a una labor social de los museos (ICOM, 2022), promoviendo sedes más receptoras y abiertas a las necesidades de la comunidad.

En este tránsito emergieron los museos comunitarios, aquellos creados por la comunidad —fuerza y motor del museo— para reafirmar su identidad y proteger su patrimonio inmaterial, material, simbólico y social (Morales, 2019; Registro Museos Chile, 2025). Al contrario de los museos orientados a celebrar el progreso o denunciar el horror y reparar simbólicamente los estragos de la violencia —museos de la memoria—, los museos comunitarios son sedes de dimensiones reducidas que relevan aspectos y perspectivas de la comunidad local, desafiando relatos hegemónicos. Los museos comunitarios, más que espa-

cios de contemplación, son lugares de cobijo, encuentro e integración comunitaria que, además de resguardar las piezas que les dan identidad, conforman auténticos centros urbanos y sociales, abiertos a compartir experiencias y actividades, lugares donde la memoria se ancla, persiste y se habita en el presente, sin distancia ni mediación, posibilitando narrativas comunes (Nora, 2009). Así, el concepto de *lugar*, entendido como un receptáculo significado por quienes lo habitan, se vuelve central.

El lugar, como coexistencia del tiempo en el espacio (Leibniz y Clarke, 1717/1957), es inseparable de la existencia humana, cualidad que posibilita el enraizamiento, la apertura y la memoria (Heidegger, 1951/2015). El lugar, comprendido como *envolvencia* que recibe y acoge, se constituye como tal cuando lo habitamos, es decir, cuando volvemos a él periódicamente y le otorgamos una significación (Gallardo, 2020). Así, habitar está íntimamente ligado a la concepción de lugar, como *sentirse en casa*, a gusto, hacerlo propio o sentirte parte de él. Vivimos porque habitamos, y este habitar transforma al espacio en un lugar cargado de identidad y sentido (Pallasmaa, 2016; Tuan, 1974/2007). Sin embargo, el lugar nunca es fijo, «siempre está en proceso de cambio, de modificación» (Massey, 2004, p. 79).

Esta característica se relaciona con una de las cualidades intrínsecas del lugar que es el límite. Para Aristóteles, el lugar puede constatarse por el desplazamiento de los cuerpos que ejerce un cierto poder o afecta, indicando que este «no es: ni la forma, ni el intervalo, ni la materia. El lugar es límite» (1995, p. 218). El Estagirita precisó que la envoltura límite, que es el lugar, no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, como el caso de la mano perteneciente al cuerpo, sino que está como desligada y no obstante forma parte de los dos (lo que envuelve y lo envuelto). Así, el lugar se identifica con la noción de «contacto como límite de dos cuerpos en afinidad, determinándose un equilibrio» (Muntañola, 1974, p. 20).

Etimológicamente, *límite* proviene del latín *limes*, *-itis*, «sendero entre dos campos» y limitar es «rodear de fronteras» (Corominas, 1961/2012, p. 361). El límite entonces se entiende como un espacio de encuentro, contacto o coexistencia, así como también contorno y margen de acción (Botto, 2014).

Las dimensiones desde las que se analiza el MES transitan por estas cualidades del lugar. Según Marc Augé (1992/2004), este solo se constituye cuando genera **identidades** con sentido histórico. El lugar se nutre tanto de las experiencias pasadas como de la resonancia de estas en el tiempo generando identidades múltiples y cambiantes que se abordan desde la dimensión histórica. Contraviniendo la convicción de un—único tiempo histórico lineal, el MES reconoce trayectorias heterogéneas, incluso conflictuadas, de sujetos que la historiografía suele imaginar fuera o antes del tiempo histórico (Chakrabarty, 2008), relevando memorias de frontera. La dimensión sociocultural permite aproximarse a los **significados** que las personas dan al lugar. La tajante distinción entre visitantes e institución—museo que promovió la antropología tradicional, se desvanece ante una propuesta en que la comunidad es el centro, es esta la que se involucra y se apropia del espa-

cio museal, dándole sentido de existencia (Karp et al., 1992). La dimensión—territorial—arquitectónica al vincular interior—exterior, indaga en las conexiones entre el museo con el territorio. Más allá de analizar el funcionamiento, accesos, circulaciones, relaciones espaciales, permite comprenderlos como un engranaje, entendiendo el lugar como **unidad o totalidad**. En términos arquitectónicos, el MES rompe con la idea de que la exposición termina donde acaba la construcción. En esta reciprocidad con el *otro*, la dimensión museológica ayuda a comprender el **sentido** que las comunidades otorgan a sus colecciones, cómo se reflejan en el espacio museal, en el barrio y en la comunidad. La propuesta museológica del MES desafía el carácter sacro—performático de los museos como meros templos de contemplación regidos por un discurso elitista, transitando de una noción de museos *para* la comunidad a museos *de* la comunidad. **Relaciones** que desde la dimensión comunicacional se exploran a partir de las distintas interacciones. Las nuevas formas de comunicación y creación de contenido facilitan un perfil activista en sintonía con el contexto social, político y cultural que le rodea. Los museos no son neutrales (ICOM, 2019) y el MES adhiere a un proyecto político claro en el que la colección no es la protagonista. Las comunicaciones transitan en este límite entre su ser museo y su ser activista.

Metodología

La investigación, desarrollada entre abril y octubre 2024, se realizó desde una estrategia multidisciplinar que contempla cinco aproximaciones metodológicas complementarias, vinculadas con las dimensiones histórica, sociocultural, territorial—arquitectónica, museológica y comunicacional. Cada dimensión trabajó con factores de análisis que permitieron abordar el estudio del vínculo museo—visitantes. Si bien las características de lugar están presentes en todas las dimensiones, cada una de ellas se aproximó a una cualidad (identidad, significado, totalidad, sentido y relación) de manera de operacionalizarlas e integrarlas en una mirada multidisciplinar para articular momentos interdependientes e interconectados de un mismo proceso (Gallardo y Figueroa, 2025).

Para analizar la historia del museo, el territorio donde se ubica y el edificio en que funciona, se utilizaron, entre otras, bibliografía relativa al MES y a museos en general; fuentes primarias, como documentos institucionales, prensa y redes sociales; entrevistas, y el estudio de los objetos exhibidos y sus significaciones históricas.

Desde el ámbito sociocultural, se distinguió a tres grupos de comunidades: Los visitantes, que hacen uso del espacio museal; vecinos, que habitan en el barrio; y la comunidad que emergió desde el estallido social y que dio origen y sostén al museo. Quienes participaron tienen entre 18 y 60 años, cuentan con estudios universitarios y provienen de diferentes zonas de Santiago. Pese a la diversidad de edad, profesión y lugar de residencia, comparten una profunda convicción política y valores como la dignidad, la justicia y la solidaridad. Con la finalidad de comprender las experiencias de cada grupo, se realizó un análisis en dos fases. La fase exploratoria incluyó recorridos por el museo con cuatro

visitantes (nombrados con la sigla «V»)¹ a quienes se acompañó en transporte público desde un punto cercano a su casa hasta recorrer el MES, dos observaciones participantes y una cartografía colaborativa con ocho miembros de la comunidad («C») para construir colectivamente un mapa del museo. En la fase focalizada se profundizó en los hallazgos encontrados mediante 20 entrevistas etnográficas a visitantes y vecinos («E»), 5 entrevistas semiestructuradas al equipo del museo y un *focus group* («F») con 5 integrantes. Para la selección de la muestra se hizo una invitación por redes sociales y se trabajó con visitantes del MES. El enfoque integrado de estas estrategias permite abordar narrativas, prácticas, usos del espacio y afectos de manera relacional.

En el análisis territorial—arquitectónico fue clave el trabajo en terreno. Se aplicaron técnicas de observación directa, complementadas con el análisis de fotografías, videos y planimetrías, que mostraron las relaciones espaciales, recorridos, ubicaciones de las obras, atmósferas y posibilidades de activar memorias y usos del espacio. Para comprender la ubicación del emplazamiento del museo y su relación con la ciudad, se realizaron planimetrías con una aproximación escalar desde el territorio a la sede museal.

Desde la dimensión museológica, se realizaron entrevistas y un levantamiento de publicaciones digitales y estudios sobre el MES con enfoques disciplinares diversos, los cuales fueron centrales para la comprensión de las definiciones que el propio museo ha construido sobre sí mismo y sus prácticas.

Para indagar en las comunicaciones se hicieron mediciones cuantitativas y cualitativas con entrevistas semiestructuradas y cuestionarios al equipo del MES, además de la observación al sitio web y RR. SS. Mediante un análisis cualitativo se observó el tipo de medios y publicaciones, su coherencia con los objetivos institucionales y las interacciones generadas. A las mediciones cuantitativas (n.º de seguidores, reacciones) se accedió a través de herramientas de analítica web (Google Analytics) y métricas digitales de los propios medios (Instagram, Facebook y YouTube) para contextualizar el nivel de actividad y visibilidad de RR. SS. El tipo de vínculo comunicacional que se genera entre museo—comunidades se interpreta a través de estos datos y discursos.

La confluencia de estas metodologías son las que han permitido develar las cualidades que conforman el lugar en el MES.

Análisis multidimensional—MES

Dimensión histórica

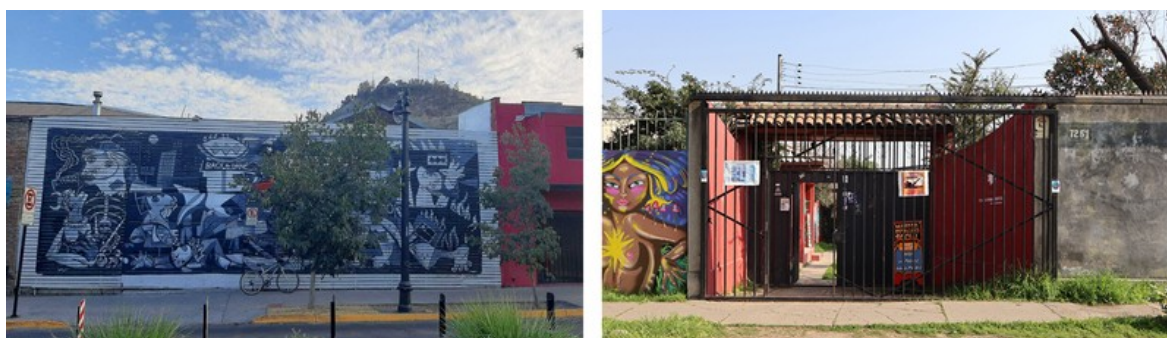
El museo empezó a gestarse en febrero de 2020 (Vidal, 2023). Aunque las manifestaciones habían disminuido, estas solo cesaron con el confinamiento de la población por la pande-

1 Se utilizan siglas para proteger la identidad de los participantes, conforme al compromiso ético de la investigación.

mia de COVID—19. Fue por ello que algunos colectivos, artistas y manifestantes, buscando mantener el vigor de la movilización, crearon un repositorio web con imágenes y testimonios del estallido. Al poco tiempo, las mismas organizaciones propusieron crear un museo físico, es decir, «un lugar donde encontrarse» (Solá, comunicación personal, 22 de agosto de 2024).

La primera sede del MES se instaló en una galería de arte ubicada cerca de la plaza Dignidad, epicentro de las manifestaciones. Durante el estallido, la galería operó como refugio para manifestantes, además de almacenamiento de objetos como escudos, lienzos y carteles. Reuniendo piezas de gran simbolismo, el espacio se transformó en un lugar de reflexión y participación social. El frontis y algunos muros internos fueron intervenidos por artistas. En la fachada, Miguel Ángel Kastro reprodujo el *Guernica* y lo dedicó al comunero mapuche Camilo Catrillanca, asesinado por carabineros en 2018 (Figura 2), «Tanto la técnica cubista como la elección de los colores realizan una metáfora hacia lo que colapsó, explotó, dejó ruinas y muertos, al igual que en *Guernica*» (Spyer y Alvarado, 2023, p. 98).

Figura 2. Fachadas de las dos sedes—MES



A raíz del aumento del precio del alquiler y amenazas que recibieron los dueños del espacio, el museo debió trasladarse, siendo acogido por el centro contracultural Casa Inmanente, ubicado en un sector residencial y apartado del centro de la capital.

El traslado no afectó su cualidad de lugar. En la nueva sede, un antiguo noviciado de monjas, se dispusieron los objetos a lo largo de un pasillo que invita a transitar *a través* de la revuelta. El centro contracultural también realiza actividades (yoga, telas y danzas, entre otras) y cuenta con cafetería, salas para reuniones, exhibición de películas o asambleas, y sectores de encuentro exteriores.

El museo se concibe como un proyecto político, un lugar de encuentro y rememoración que se puede emplazar en cualquier territorio. Una de sus características es que viaja, parte de sus colecciones recorre el país, generando nuevos lugares.

Dimensión sociocultural

En la segunda sede del MES, los vecinos manifiestan opiniones diversas respecto de su ubicación. La mayoría no sabía de su existencia y quienes sabían, no lo habían visitado. Las opiniones varían según las inclinaciones políticas de cada persona. E5, quien vincula estallido social con delincuencia, señala que no le gusta que el museo esté allí «porque afuera se junta gente» que puede generar problemas de seguridad (Entrevistado 5, entrevista etnográfica, 10 de agosto de 2024). Sin embargo, E11 que participó activamente en las manifestaciones, aunque no ha visitado el museo, le parece bien que se ubique en el sector (Entrevistado 11, entrevista etnográfica, 17 de agosto de 2024). Incluso, para E17 que ve en el estallido una mezcla entre manifestantes y «patos malos», señala que este «es importante para la educación» (Entrevistado 17, entrevista etnográfica, 24 de agosto de 2024). La falta de iniciativas para vincularse con las personas del barrio ha impedido una conexión efectiva entre el museo y la comunidad local, situación muy diferente a la que se dio en la primera sede.

Para ingresar al museo se atraviesa un arco de flores a crochet y una reproducción de un torniquete (Figura 3), al que sigue un pasillo que alberga la exposición.

Figura 3. Entrada MES



Uno de los aspectos destacados por la comunidad es que el MES los conectó emocionalmente con memorias de eventos históricos y políticos significativos, como el mismo estallido social o la dictadura, generando un sentido de pertenencia y resonancia en ellos.

En los recorridos se observó la conexión afectiva de sus visitantes con los objetos. Ante unas cacerolas abolladas colgadas del techo (Figura 4), V3 recordó la intensidad de los cacerolazos y la sensación de «que estaban todos. Yo vivía en un edificio... se generó

una intimidad con vecinos, ya éramos como amigos solo por estar en esa» (Visitante 3, recorrido acompañado, 17 de agosto de 2024).

Figura 4. Cacerolas



Ante una fotografía de dos mujeres encapuchadas V2 señaló «veo esa foto y me acuerdo de mi hija» y —aunque la apoyaba— recuerda la angustia que sentía cuando participaba en las protestas (Visitante 2, recorrido acompañado, 10 de agosto de 2024). C1, frente a una fotografía con manifestantes, evocó los momentos en que dos desconocidos se apoyaban mutuamente (Participante de cartografía 1, cartografía colaborativa, 31 de agosto de 2024).

Los recuerdos, eco tangible de la memoria, —proceso colectivo, cultural, histórico y afectivo de construcción de sentido (Assmann, 2011; Halbwachs, 1992)—, también surgieron en instancias como la cartografía participativa y *focus group*. C6 aludió a una obra que retrata al expresidente Piñera suscitando una serie de comentarios relativos a la rabia que les generaba las violaciones sistemáticas a los derechos humanos durante la revuelta y la impunidad que le siguió (Participante de cartografía 6, cartografía colaborativa, 31 de agosto de 2024).

El MES es percibido como un lugar que invita a permanecer, fomenta el diálogo y el encuentro en torno a experiencias personales y colectivas. V1 señaló que, a pesar de la

distancia entre el museo y su residencia, no solo le daban ganas de quedarse, sino de regresar para participar de las actividades anunciadas en el mural (Visitante 1, recorrido acompañado, 3 de agosto de 2024). F3 también expresó su deseo de volver agregando que el MES consigue «preservar... este sentimiento social y colectivo que se dio durante el estallido» y que «no es solo un museo, sino que es una comunidad» (Participante de *focus group* 3, *focus group*, 7 de septiembre de 2024).

Quienes visitaron el museo no diferenciaron entre este y el centro contracultural. La sensación de cercanía se experimentó en todo el espacio. La cafetería y jardín, que pertenecen al centro, fueron vividos como parte del museo. De hecho, en la cartografía los incluyeron en el mapa de este último, evidenciando una fuerte interrelación entre ambas entidades. La superposición espacial indica que el museo no se concibe como una unidad aislada, sino parte de una entidad colectiva más amplia.

La sensación de familiaridad y cobijo no responde solo a las cualidades físicas, sino también a la calidez de quienes trabajan allí. Su disposición a escuchar experiencias de la revuelta y dar contención, llevó a F1 a calificar al MES como un «refugio emocional», agregando que, más que un museo «donde uno va, ve objetos (...) y se va» es un lugar con cualidades de reparación, incluso terapéuticas (Participante de *focus group* 1, *focus group*, 7 de septiembre de 2024). Similar percepción tuvo F3 para quien el MES da un sentido de «pertenencia al tejido social que se generó durante el estallido social», o, como señaló F2, un espacio donde «nos podemos encontrar» (Participantes de *focus group* 3 y 2, *focus group*, 7 de septiembre de 2024).

El carácter participativo del MES fue otro aspecto destacado. Se percibe como un centro que integra y acoge las distintas experiencias, memorias y voces. F3 comentó que el equipo le invitó a participar de las actividades de la Casa Inmanente, compartir sus experiencias y proponer ideas para talleres, calificándolo como un «espacio abierto» que se puede «apropiar» (Participante de *focus group* 3, *focus group*, 7 de septiembre de 2024). Para F1 esta cualidad incentiva a «reflexionar y a comentar», y sentirse «parte de la comunidad» (Participante de *focus group* 1, *focus group*, 7 de septiembre de 2024). En la misma línea, F2 indicó que «uno es parte del museo», que «la gente participe... que la comunidad se incorpore... siga trayendo cosas, es parte del museo; o sea, sigue nutriendo este registro vivo de expresión artística y cultural» (Participante de *focus group* 2, *focus group*, 7 de septiembre de 2024). En tanto que para C4 el museo «no separa a la persona que está participando de aquello que está como registro», no es la experiencia de «un espectador, sino que el museo es en sí mismo un elemento cultural... es posible una comunicación horizontal, recíproca y enriquecedora» (Participante de cartografía 4, cartografía colaborativa, 31 de agosto de 2024).

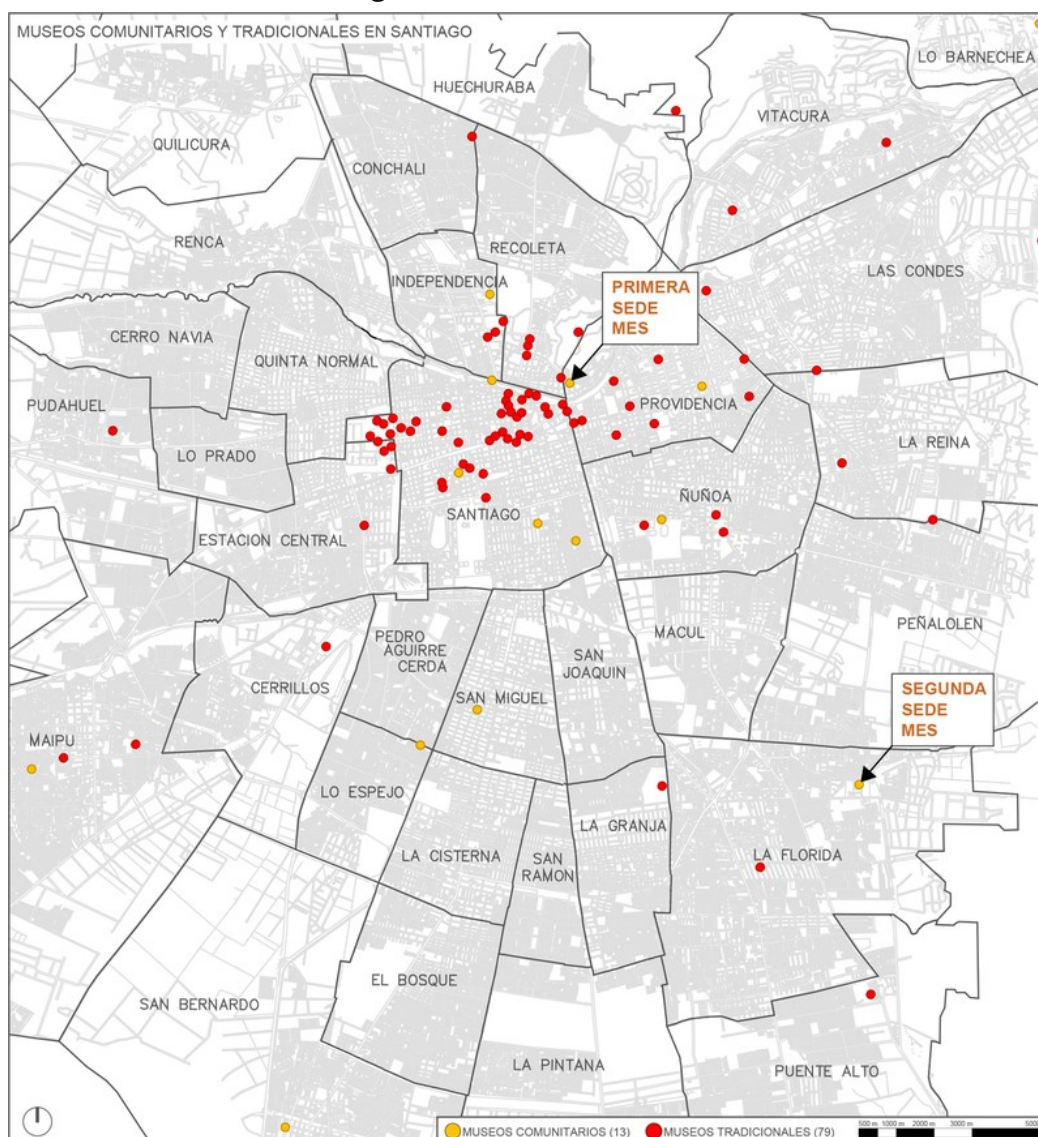
Siguiendo la idea de *museo dialógico* (Hernández, 2018), quien visitaba el MES no era un observador pasivo, sino un agente activo, ya que incentivaba las interpretaciones e interacciones de sus visitantes, fomentando la diversidad. De hecho, para la mayoría el museo no busca homogenizar experiencias ni del estallido, ni del recorrido por su exposi-

ción, sino que buscaba la particularidad de cada relato generando un sentido de comunidad. El museo no solo exhibía objetos, sino que también narraba historias que resonaban de manera distinta en cada visitante, promoviendo un diálogo continuo y enriquecedor.

Dimensión territorial—arquitectónica

Desde la dimensión territorial—arquitectónica llama la atención que la gran mayoría de los factores de análisis considerados inicialmente no son satisfactorios. La segunda sede del MES estaba muy lejana del centro de la ciudad y tenía poca conectividad con medios de transporte público. Además, se emplazaba en un barrio residencial, sin interacción con otros centros culturales o museos. Su legibilidad era nula, pues se ubicaba en una edificación de una planta que no sobresalía y no se advertía ni desde la calle, ni desde lejos. El acceso principal se situaba en un muro sin conexión interior—exterior, sin accesibilidad universal y sin ventanas ni vanos asociados (Figura 2). Estas características eran muy diferentes a las de la primera sede ubicada en el centro neurálgico de la ciudad (Figura 5).

Figura 5. Ubicación sedes MES



Pese a ello, todas las visitas fueron muy agradables, se prolongaron mucho más de lo previsto e incluso como equipo de investigación participamos en algunas actividades. La sensación generalizada fue de sentirse a gusto. Así, surge la pregunta, ¿cuáles son las características arquitectónicas que hacían tan acogedor al MES?

Un aspecto que traspasó a todas las dimensiones fueron los afectos —que emergían de la cercanía y la atenta disposición del equipo a conversar y mostrar el MES, de las obras expuestas, y de los recuerdos que surgían durante el recorrido—, los cuales mediaban entre cuerpo, espacio y memorias, siendo generadores de sentido, poniendo en valor el *giro afectivo*, como la capacidad de afectar y ser afectado (Loren-Méndez et al., 2023; Varutti, 2023). Otro detalle fue el mobiliario. Sofás, sillas y mesas no eran nuevos, sino muebles cómodos y bastante usados, muy distintos al mobiliario de museos tradicionales, de diseños modernos, *esterilizados* y, por lo general, incómodos. El mobiliario del MES invitaba a sentarte, como si estuvieras en *casa*. Ese era el espíritu de la cafetería y la sala de reuniones donde se exhibían documentales, se realizaban conversatorios, asambleas y otras actividades. Esta suerte de *salas de estar* se daba tanto en el interior como en los jardines exteriores (Figura 6).

Figura 6. Sala reuniones—auditorio y un *estar* del jardín



Otro hallazgo apunta al vínculo interior—exterior de los espacios museales, tanto a nivel lumínico como de vistas. Si bien la entrada de luz natural del exterior al interior es clave para una obra arquitectónica (Paes de Andrade y Moreira, 2024), en los museos generalmente se bloquea o limita, impidiendo el contacto visual interior—exterior, para que no dañe las obras y no produzca deslumbramientos, optándose por luz artificial que suele generar una atmósfera detenida. Sin embargo, en la segunda sede MES las vistas desde el interior hacia los patios no tenían obstáculos, había entrada libre de luz natural y vínculo con los espacios verdes exteriores (Figura 7). En este sentido, para el equipo del MES la preservación de objetos no era un propósito central, al contrario, según sus declaraciones, estos están siempre «sujetos a transformaciones... no poseen una esencia o cualidad intrínseca desde la cual sea posible atribuirles su calidad artística o valor, por lo que es necesario comprender lo que estas obras significan en un momento dado» (Vidal, 2023, p. 22). Así, los objetos, lejos de petrificarse, siguen una trayectoria signada por la trans-

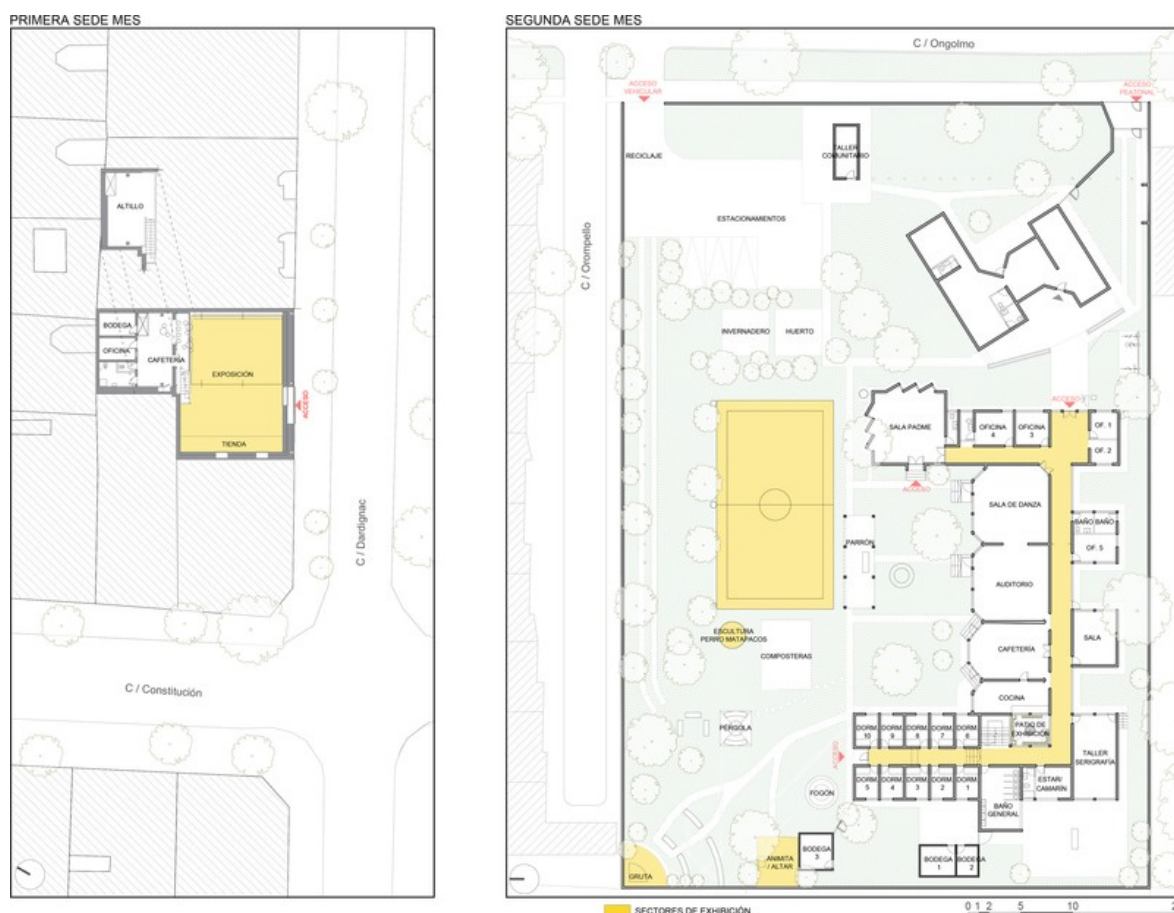
formación, abriendo la reflexión sobre las nociones tradicionales de exposición y conservación de las piezas.

Figura. 7. Relación interior—exterior MES



Como se aprecia en las imágenes (Figura 7), la flexibilidad del MES se manifiesta, además de en su discurso, en la propia exposición. Esta no estaba instalada en los espacios servidos o principales, sino en los espacios servidores o pasillos del centro. Al contrario de lo que sucedía en la sede anterior, donde la muestra se concentraba en una sola sala de dimensiones reducidas (Figura 8, izquierda), favoreciendo una experiencia inmersiva al *estallido*, en la segunda sede la colección se expandía por el centro e incluso llegaba hasta a sus patios y espacios abiertos con aire fresco y naturaleza (Figura 8, derecha).

Figura 8. Comparación sedes MES



Dimensión museológica

El MES es un museo comunitario atípico: su estructura organizacional y de gestión, sus enfoques museológicos, sus colecciones y propuesta curatorial desafiaron las nociones tradicionales de museo. Además, sus comunidades no se limitan a un territorio o intereses específicos. Son grupos con experiencias, procedencias y saberes diversos.

Su estructura organizacional promovió una gobernanza participativa y horizontal. Al levantarse los datos, el equipo era de seis personas voluntarias, sin funciones fijas ni pre-determinadas. Esto, como señalan en su web (MES, 2024), está inspirado en la revuelta: «La naturaleza rizomática de la rebelión social se traduce en la ausencia de liderazgos y referentes de opinión. El estallido se considera algo orgánico, sin mediar planificación alguna» (MES, 2024, sección «Museo»). Una de sus integrantes lo comparó con un árbol, «es precisamente con todo lo que ocurre alrededor, las raíces, cómo se van cruzando, y es muy bonito verlo» (Navarrete, comunicación personal, 20 de julio de 2024). Las decisiones eran tomadas por todo el equipo en reuniones periódicas, como «un acto político y simbólico que potencializa la memoria de la lucha ciudadana» (Spyer y Alvarado, 2023, p. 83).

La autogestión fue uno de los aspectos más defendidos por sus integrantes: «nosotros vamos por la no dependencia de los fondos, ni menos de las líneas editoriales y cura-

toriales», rechazando también el sometimiento a la «institucionalidad, el gobierno de turno, las políticas de países en materia de gestión de patrimonios» (Solá, comunicación personal, 22 de agosto de 2024). Esto les daba libertad discursiva, fundamental para un museo que se concibe como un proyecto esencialmente político y de memoria (Vidal, comunicación personal, 22 de agosto de 2024). A diferencia de los museos de memoria tradicionales, aquí la memoria está abierta y en disputa, es construida por las comunidades, y es más una herramienta de lucha que solo de recuerdos.

Su propuesta también promovió una museología relacional para la cual las colecciones, exposición y actividades solo cobran sentido si se incorporan las emociones y afectos de quienes lo visitan/habitan, lo que está en sintonía con el concepto de *curaduría afectiva*, es decir, «un modo particular de organizar relatos sobre la voz colectiva» (Corvalán, 2020, pp. 20–21). Su propuesta apela a una museografía que, más que explicar, evoque e impacte en las memorias, traspasando el ejercicio curatorial. Pese a ello, la propia estructura de la exposición y la propuesta política del MES orientan el recorrido.

Una de las singularidades del museo era la ausencia de cartelitas, cédulas o textos de sala. La finalidad era estimular las memorias de visitantes respecto de sus experiencias durante la revuelta u otros acontecimientos. Además, los objetos se exhibían sin vitrinas, por lo que podían ser apreciados también mediante el tacto. Como señaló Marcel Solá, el MES busca «tomar posesión del nombre museo para justamente tensionarlo, ponerlo en crisis y reiniciar el sentido que cumple» (comunicación personal, 7 de junio de 2024). Esta decisión de libre interpretación de las obras abre un debate. Durante el recorrido V2 insistió en la relación que veía entre la revuelta y el golpe de estado de 1973. De hecho, para ella, «el estallido social fue contra la dictadura» de la que no nos hemos «podido sacudir». Entre las emociones que evoca están la del «susto» que le provocaba recordar la represión dictatorial y la «ternura y compasión» que le generaba el «acompañamiento y contención entre las personas». Los pasillos del museo le recordaban las marchas por las calles de la capital. Sin embargo, echa en falta un relato que acompañe la visita (Visitante 2, recorrido acompañado, 10 de agosto de 2024).

La apuesta de la museología relacional y curaduría afectiva generaba reacciones diversas. Si V2 anhelaba la existencia de un relato museal y V4 cree que faltan «marcadores o alguna guía» (Visitante 4, recorrido acompañado, 24 de agosto de 2024), V3 manifiesta sus ganas por «tocarlo todo» señalando que «me gustó recordar, tocar, me gustó el espacio» (Visitante 3, recorrido acompañado, 17 de agosto de 2024). De alguna manera, el título de *museo* confunde a quienes esperaban una exhibición tradicional que privilegie la vista y prohíba el tacto.

El MES también organizó «conversatorios, conferencias, seminarios, talleres y todo lo que posibilite una alta participación ciudadana en actividades de interés transversal en torno a las demandas sociales» (MES, 2024), estableciendo conexiones «con profesionales del ámbito de la salud mental, profesionales del área de la oftalmología» para acompañar a las víctimas del estallido social que sufrieron mutilaciones oculares u otras agresiones

(Solá, comunicación personal, 7 de junio de 2024). El propósito era cimentar la confianza y respeto entre visitantes, equipo y comunidades con las que interactuaba, confianza que ayudó a que el MES enfrentara no pocas vicisitudes, como la aguda crítica de sectores que condenaban el estallido social.

Las colecciones se dividen en virtuales y físicas. Las primeras contienen registros documentales, fotográficos, intervenciones de arte urbano, además de videos y audios de la revuelta, entrevistas y acuerdos de asambleas. Las colecciones físicas son heterogéneas y comprenden material audiovisual, obras de arte, textiles y objetos de la revuelta. Desde un punto de vista formal, las colecciones no se organizaban por época, lugar de origen o materialidad. Sin embargo, como señala Valentina Vidal, con el tiempo se dieron cuenta de que los textiles se concentran en un lugar, las fotografías en otro y los murales en otro. Hay un espacio para las brigadas y otro para los sobrevivientes de trauma ocular (comunicación personal, 22 de agosto de 2024). La colección se construyó gracias a donaciones y cesiones de derechos de personas naturales vinculadas a la revuelta. Más que su materialidad, es el potencial simbólico de estos aportes lo que les otorga valor. De hecho, para Marcel Solá el objetivo era generar espacios de contención, vinculación e, incluso, acompañamiento terapéutico para las víctimas del estallido y sus familiares (comunicación personal, 7 de junio de 2024).

Entre los objetos más icónicos estaba la escultura del Perro Matapacos, que representa al perro que acompañó las luchas estudiantiles previas y que fue vandalizada varias veces, volviendo a restaurarse; el busto de una mujer encapuchada sobre latas de gas lacrimógeno recolectadas por el artista Gary Beltrán durante las manifestaciones; fragmentos de muros rescatados de la sede anterior que replicaban los grafitis de las calles; escudos utilizados por la primera línea —jóvenes que enfrentaban a las fuerzas policiales para evitar que reprimieran al resto de los manifestantes— contruidos con barriles, antenas de televisión satelital, señaléticas u otros materiales, y que fueron posteriormente intervenidos por artistas (Figura 9). Otras piezas fueron creaciones colectivas, como el arco de flores tejidas a mano por integrantes del Colectivo de los 119 de la Operación Colombo (Figura 4); la bandana del Perro Matapacos, confeccionada por bordadoras, y un altar diseñado por un grupo, entre ellos un chamán y un músico, quienes proponían «un espacio abierto que integre, que uno se pueda implicar corporalmente» y que «habla de los 7 estratos de la vida de la cosmovisión mapuche» con la energía vital del agua al centro (Solá, comunicación personal, 7 de junio de 2024) (Figura 9).

Dimensión comunicacional

A través de sus interacciones y plataformas digitales, el MES busca ser un espacio de denuncia de las violencias policiales y judiciales y un canal de difusión de las acciones de organizaciones afines al proyecto (Navarrete, comunicación personal, 25 de octubre de 2024), un tipo de comunicación política—cultural y comunitaria (Janes y Sandell, 2019).

Figura 9. Selección obras MES. Perro Matapacos, fragmento de muros sede anterior, busto sobre lacrimógenas, altar y escudo.



La autogestión, no obstante darles autonomía, reduce las posibilidades de obtener recursos para profesionalizar las comunicaciones (Navarrete, comunicación personal, 25 de octubre de 2024), por lo que dependen del esfuerzo colectivo del equipo. Como en la gestión, las comunicaciones se deciden y producen de forma colaborativa, horizontal y se nutren del aporte de otras organizaciones. «El museo no tiene una narración única» (Navarrete, comunicación personal, 20 de julio de 2024), sino que habla también a través de otras personas y organizaciones afines al proyecto, formando una red de colaboración que fortalece el sentido de comunidad y le da legitimidad (Cordón-Benito et al., 2022).

Según las entrevistas al equipo del MES y revisión de sus métricas, el principal canal digital de comunicación utilizado y el que genera mayor *engagement* es Instagram (IG). Concentrando el mayor número y frecuencia de publicaciones e interacciones, alcanza a más de 41 000 seguidores, en octubre 2024, cifra relevante al compararla con museos emblemáticos chilenos. Sin embargo, quienes interactúan con el contenido —dando *me gusta*, haciendo comentarios u otros— es un 17,1 %. Del total de seguidores el *peak* etario fluctúa entre 35 y 44 años, el 92,7 % es de nacionalidad chilena, y un 74,7 % de Santiago, lo que denota una alta concentración del alcance (datos sin publicar de Instagram Insights de la cuenta @museodelestallidosocial, proporcionados al equipo de investigación el 25 de octubre de 2024).

Si bien cuentan con Facebook y YouTube, replican la información de IG, publican esporádicamente y el número de seguidores es bastante menor. No utilizan otras redes sociales.

Otro canal es la interacción digital y personal con organizaciones afines. En cuanto a la primera, el 35,8 % de las publicaciones de IG son colaboraciones del MES a publicaciones de otras organizaciones (Museo del Estallido Social, s. f.). Esto les permite activar IG, amplificar su mensaje y abrir la colaboración para integrar memorias y relatos, desdibujando los límites del emisor. En cuanto a la segunda, los eventos comunitarios o manifestaciones callejeras permiten una mayor vinculación afectiva entre las personas implicadas.

Los principales contenidos en IG refieren a hechos políticos relevantes, una suerte de activismo de memorias. Estos son los que generan más comentarios, del tipo, «¡Honor y gloria... movimiento siempre nos encontraremos en las calles» o «Eso! ¡Aguante!», demostrando el compromiso de la comunidad que sigue al MES. En el tiempo en que el museo tenía una sede física, otras publicaciones aludían a actividades realizadas con la comunidad y a la promoción del museo —visitas guiadas y horarios—. Llama la atención que su colección no formó ni forma parte del contenido de las RR. SS. y, cuando aparece, es marginal.

El museo partió como repositorio web, sin embargo, la interacción con la comunidad en este medio es menor que en IG. Un 46,6 % del total de visitas ingresa, pero sale inmediatamente sin interactuar, lo que corresponde a su tasa de rebote (datos no publicados de Google Analytics del sitio web del museo, consultados por el equipo de investigación el 2 de octubre de 2024).

El MES es un lugar donde se reúnen las narrativas propias y las externas, que se re-troalimenta en el diálogo con otras organizaciones, expandiendo de esta forma los límites comunicacionales del museo.

Discusión y reflexiones

El MES se suma a muchas iniciativas que tensionan la noción de museo. Experiencias de museos al aire libre, como el Skansen (Suecia, 1891), los ecomuseos (Francia, 1971) y los museos comunitarios (México, 1980), la irrupción del concepto de *museo integral* (Chile, 1972), la *museología crítica* (Lorente, 2015) y la *museología social* (Castejón, 2023), dejan en evidencia que el significado de museo no solo ha sido y sigue siendo debatido, sino que existen múltiples concepciones.

El MES afecta y conmueve. Al recordar la efervescencia de las manifestaciones, la esperanza de cambios e incluso las violencias vividas, activaba los afectos. Su propuesta de apelar a las experiencias y memorias plurales con trayectorias y sujetos que han cuestionado los límites de la historia tradicional remecía a sus visitantes. Los resultados del

estudio sociocultural son elocuentes al respecto. El MES evoca memorias personales y colectivas vinculadas a eventos históricos significativos. Sus colecciones dan a sus visitantes la posibilidad de ver sus experiencias reflejadas y recuperar su sentido de pertenencia y protagonismo. Las obras, iluminadas directamente con la luz natural, generaban una atmósfera que producía emociones y respuestas afectivas. Desde las redes sociales y el museo virtual también se aprecia este activismo de memorias, traducido en su contenido y alto número de seguidores (IG).

También destaca el carácter acogedor del MES. Los objetos, registros y testimonios exhibidos tanto en su sede física como en la virtual no referían solo a la revuelta de 2019, sino a una multiplicidad de tiempos y procesos que conminaban a habitar tanto el museo como la historia. El comfortable mobiliario, la exposición en espacios de tránsito que *atravesaban* la revuelta y se abrían hacia el exterior y sectores de encuentro, hacían de este museo un lugar vivo y agradable, habitado por sus integrantes, comunidades y visitantes. A esto se suma la disposición del equipo MES a escuchar y abrazar las vivencias de quienes los visitaban propiciando una construcción colectiva del guion museográfico. Además, su propuesta de museo con cualidades reparatorias para quienes vivieron la violencia del estado y su posterior abandono le permitía recomponer el tejido social a través de actos comunitarios, convirtiéndose en un refugio terapéutico emocional, social y simbólico, donde sus visitantes, como señaló F2, se sienten «parte de la comunidad» (Participante de *focus group*, *focus group*, 7 de septiembre de 2024).

Todas estas relaciones otorgaron al MES la cualidad de lugar como *envolvencia* que recibe y acoge, un centro que condensa significación. Los estrechos vínculos que se generaban convertían a visitantes y comunidades en habitantes que permanecen cómodamente, haciéndolo suyo. Habitar implica significar y resignificar constantemente, por lo que el lugar nunca es fijo. Esa flexibilidad hace que el MES exista en los límites, entendidos no como márgenes que separan, sino como posibilidades de acción.

El MES, como lugar, habitó sus propios límites. Al tensionar la tajante división entre visitantes e institución—museo, se situó en los límites simbólicos, propiciando una comunidad que se apropió del espacio museal. Su propuesta de sacar del centro la conservación y catalogación de las colecciones para relevar, desde la museografía relacional y curaduría afectiva, a la comunidad y los afectos, lo ubicó en los límites epistémicos de la museología. Lo mismo sucede respecto de la historia, al realzar memorias personales y comunitarias diversas, pone en tensión las narrativas hegemónicas recuperando otros procesos y sujetos. El desafío de sus límites físicos abrió cuestionamientos entre la materialidad y la inmaterialidad, la disolución del afuera—adentro, desdibujando los contornos entre interior—exterior. Límites difusos, casi *invisibles* que trascienden lo material e impregnan a las personas y los alrededores con su esencia. La experiencia del lugar va más allá de toda forma y materia. El museo propiciaba un recorrido *a través* del estallido social, pero también *a través* de las memorias y vivencias de sus visitantes, las que, entremezcladas, generaron narraciones de límites porosos. La inexistencia de un plan de comunicaciones le

permite moverse con agilidad, sin embargo, pone en riesgo la posibilidad de mantener relaciones a largo plazo con sus comunidades o limitar el crecimiento y extensión de su propio discurso narrativo.

La característica de los límites que destaca en este lugar es la de «flexible» que, etimológicamente remite a «doblar», «volver a pensar en algo» y «reflexionar» (Corominas, 1961/2012, p. 276). También es «conductor eléctrico» (Real Academia Española [RAE], s. f., definición 5) abierto al encuentro, contacto o coexistencia. El MES mostró su flexibilidad en varios aspectos. Un ejemplo es la capacidad de adaptarse a dos sedes muy distintas e incluso a la ausencia de una sede, la primera contenida en un solo espacio, la segunda expandida por pasillos y jardines. Las múltiples posibilidades de exhibir colecciones, así como de trabajar con la luz natural y con la apertura del interior al exterior es otro ejemplo. Su flexibilidad se manifiesta también en sus RR. SS. donde publican actividades colectivas que mantienen viva la comunidad y refuerzan su proyecto político. Situación similar se verifica al acercar sus obras a sus visitantes permitiéndoles reinterpretarlas, incluso tocarlas y sentarse cómodamente para habitar el museo. Esto conduce a sentirse parte de su propuesta y abrir los afectos para cuidarlo y dotarlo de vida.

Si bien el cambio de sede afectó al número de visitantes —pues la centralidad, la legibilidad y la conectividad son, entre otros, aspectos clave para cualquier museo—, pudimos comprobar que el vínculo MES—comunidades se mantuvo gracias a la cercanía, generosidad y apertura del equipo a conversar sobre la muestra y a seguir significando y tejiendo narrativas, actividades y en definitiva un lugar que recibía e invitaba a recorrer, permanecer y compartir. El MES partió como sitio Web y sigue activo junto con las RR. SS. otro tipo de lugar, pues también, —aunque de distinta forma—, lo habitamos y, además, por IG se comunican las actividades para los encuentros con las comunidades en los territorios, abriendo nuevas posibilidades de generar lugar.

Como se ha señalado, el Museo del Estallido Social, más que un *contenedor*, es un proyecto político que se va construyendo y transformando en el tiempo, un lugar de límites flexibles.

Contribución de autoría

Laura Gallardo-Frías: redacción del borrador original, conceptualización, adquisición de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, redacción, revisión, edición y supervisión.

Consuelo Figueroa-Garavagno: redacción borrador original, conceptualización, adquisición fondos, investigación, metodología, recursos, redacción, revisión, edición y supervisión.

Macarena Pérez-Selman: conceptualización, investigación, metodología, recursos y redacción.

Teresa Rauld-Idiáquez: conceptualización, investigación, recursos y redacción.

Paulina Román-Manzo: conceptualización, investigación, metodología, recursos, redacción, edición y supervisión.

Leonardo Mellado-González: conceptualización, investigación, metodología, recursos y redacción.

Agradecimientos

Agradecemos a todo el equipo del Museo del Estallido Social por su generosidad en mostrarnos las sedes, sus obras y compartirnos valiosas informaciones. En especial a Marcel Solá, Valentina Vidal, Natali Navarrete, Katina Morales, Gabriela Omori y Víctor Jara. También a Sebastián Mena y Patricia Wyser, por su labor con las planimetrías.

Financiación

ANID /FONDECYT/Regular/1240468

Este artículo se enmarca en la investigación Fondecyt regular n.º 1240468, correspondiente al proyecto «Comunidades y museos comunitarios chilenos. Análisis de vínculos que los constituyen en lugar». Financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile.

Referencias

- A un año del Paro Nacional del 12N: Revive cómo se vivió la jornada y sus principales conclusiones. (2020, 12 de noviembre). La Izquierda Diario.
<https://www.laizquierdadiario.cl/A-un-ano-del-Paro-Nacional-del-12N-Revive-como-se-vivio-la-jornada-y-sus-principales-conclusiones>
- Aristóteles. (1995). *Física*. Gredos.
- Assmann, Jan. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Augé, Marc. (1992/2004). Los «no lugares». *Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Botto, Michele. (2014). *Del Ápeiron a la alegría. La subjetividad en Deleuze*. UAM.
- Castejón Ibáñez, Magdalena. (2023). Museología social, prácticas artísticas colaborativas y la metodología de aprendizaje servicio: Puntos de encuentro y líneas de acción. *Tercio Creciente*, 24(24), 43–59. <https://doi.org/10.17561/rtc.24.7499>
- Chakrabarty, Dipesh. (2008). *Al margen de Europa*. Tusquets.
- Cordón-Benito, David; Maestro-Espínola, Lidia, & Abuín-Vences, Natalia. (2022). Comunicación corporativa: La gestión del diálogo para recuperar la confianza y derribar barreras culturales en los museos. *Fonseca, Journal of Communication*, 24, 163–182. <https://doi.org/10.14201/fjc.28291>

- Corominas, Joan. (1961/2012). *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Corvalán, Kekená. (2020). *Curaduría afectiva*. Cariño.
- Gallardo Frías, Laura. (2020). El lugar del arte. Reflexiones sobre conceptos para obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 42(116), 9–27.
<https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2020.116.2713>
- Gallardo Frías, Laura, & Figueroa Garavagno, Consuelo. (2025). Propuesta metodológica interdisciplinaria para analizar la *lugaridad* en museos comunitarios. *CONTEXTO. Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 19(30), 17–31. <https://doi.org/10.29105/contexto19.30-502>
- Halbwachs, Maurice. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. y Trans.). University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. (1951/2015). *Construir, habitar, pensar*. LaOficina.
- Hernández, Francisca. (2018). *Reflexiones museológicas desde los márgenes*. Trea.
- ICOM. (2019). *Los museos no necesitan ser neutrales, necesitan ser independientes*.
<https://icom.museum/es/news/los-museos-no-necesitan-ser-neutrales-necesitan-ser-independientes/>
- ICOM. (2022). *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Janes, Robert, & Sandell, Richard (Eds.). (2019). *Museum activism*. Routledge.
- Jiménez-Yáñez, César. (2020). #Chiledespertó: Causas del estallido social en Chile. *Revista Mexicana de Sociología*, 82(4), 949–957.
<https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2020.4.59213>
- Karp, Ivan; Mullen Kreamer, Christine, & Levine, Steven (Eds.). (1992). *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Books.
- La ciudad como texto. (s. f.). <https://www.laciudadcomotexto.cl/>
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, & Clarke, Samuel. (1717/1957). *Correspondance Leibniz-Clarke*. Presses universitaires de France.
- Loren-Méndez, Mar; Rodríguez-Segura, Adrián, & Galán-Conde, José M. (2023). La dimensión experiencial y emocional en el conocimiento actualizado del patrimonio tras los Giros Cultural y Afectivo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(1), 77–102. <https://doi.org/10.5209/aris.80646>
- Lorente, Jesús Pedro. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26(2), 111–120.
https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422.
- Massey, Doreen. (2004). Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización. *Treballs de la Societat catalana de Geografia*, 57, 77–84. <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG/article/view/54650>
- Mayrand, Pierre. (1985). La proclamación de la nueva museología. *Museum*, 37(4), 200–202.
- Morales, Teresa. (2019). Museos comunitarios: Contando una historia, construyendo un futuro. En Karen Brown, Peter Davis y Luís Raposo (Eds.), *Sobre museos comunitarios y sostenibles* (pp. 38–53). EULAC MUSEUMS.

- Muntañola Thornberg, Josep. (1974). *La arquitectura como lugar*. Gustavo Gili.
- Museo del Estallido Social. (2024, 21 de octubre). *Museo*.
<https://museodelestallidosocial.org/>
- Museo del Estallido Social [@museodelestallidosocial]. (s. f.). Publicaciones [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 11 de septiembre de 2024, de
<https://www.instagram.com/museodelestallidosocial/>
- Nora, Pierre. (2009). Pierre Nora en les Lieux de Memorie. LOM.
- Paes de Andrade Arcoverde, Rafaela, & Moreira, Fernando. (2024). A poética da luz natural em algumas obras de Paulo Mendes da Rocha. *Revista de Arquitectura*, 29(46), 115–145. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2024.72068>
- Pallasmaa, Juhani. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Park, Bioh. (2019). Serie fotográfica del Estallido Social [Fotografías]. Museo del Estallido Social. <https://museodelestallidosocial.org/bioh-park/>
- Real Academia Española. (s. f). *Flexible*. Recuperado 2 de diciembre de 2024, de
<https://dle.rae.es/flexible>
- Registro Museos Chile. (2025, 8 de marzo). *Museo Comunitario*.
<https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-propertyvalue-137455.html>
- Spyer Dulci, Tereza Maria, & Alvarado Saldivia, Vania Macarena. (2023). La memoria octubrista: Un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, 23(35), 82–112. <https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4137>
- Tuan, Yi-Fu. (1974/2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina.
- Varutti, Marzia. (2023). The affective turn in museums and the rise of affective curatorship. *Museum Management and Curatorship*, 38(1), 61–75.
<https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2132993>
- Vidal, Valentina. (2023). *Problematizando el museo: El Museo del Estallido Social como contrapunto a las definiciones hegemónicas de la institución*. [Tesis de licenciatura sin publicar]. Universidad Alberto Hurtado.