

Revista  
**museos**

PUBLICACIÓN DE LA SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS · DIBAM · CHILE

#33 · AÑO 2014

El relámpago y el trueno  
la lluvia, la nevazón  
nos llevan cual ventarrón  
a la semilla en su seno.  
Nuestro sentir nunca ajeno  
como a la higuera sus hijos  
nuestros ojos son testigos  
de tan grande maravilla  
para acercarte a mi orilla  
luchra con lucha y conmigo.

Al fin entre "Romerales"  
ovida y nace el polluelo  
en la tierra brilla el cielo  
con sus puros minerales.  
Tus manos nos dan las sales  
que en la mar están dolidas  
brota la trova encendida  
como el fruto verdadero  
para que por el sendero  
florisca siempre la vida.



Por fin, tan atormentado,  
y vida miserable;  
actitud fue irresponsable,  
usa de grave pecado.

Tierra se ha ensangrentado  
yendo en múltiples vicios;  
busquemos un resquecio  
para negar esta afrenta,  
que al ser humano atenta  
y merce beneficio.





# #33

Revista  
**museos**

**Director y Representante Legal**  
Ángel Cabeza Monteiro

**Editor**  
Alan Trampe T.  
Subdirector Nacional de Museos

**Coordinación General**  
Magdalena Palma C.

**Comité Editor**  
Equipo Subdirección Nacional de Museos

**Diseño**  
Comunas Unidas  
www.comunasunidas.com

**Impresión**  
Quad Graphics Chile

**Contacto:**  
Subdirección Nacional de Museos  
Centro Patrimonial Recoleta Dominica

**Dirección Postal:**  
Recoleta 683  
8240262 Recoleta  
Santiago, Chile

**Teléfonos:** (56) 227352969 – 227352699

**Correo Electrónico:**  
subdireccion.museos@museosdibam.cl  
**Sitio Web:** www.museoschile.cl

**ISSN:** 0716-7148

**2** *Presentación.*  
Alan Trampe T.

**NACIONAL**

**4** *Fidel Sepúlveda Llanos 1936–2006  
Maestro del Patrimonio.*  
Fidel Sepúlveda

**10** *Centro del Patrimonio Inmaterial:  
Articulando Expresiones.*  
Rodrigo Aravena

**15 ESPECIAL MUSEOS Y  
PATRIMONIO INMATERIAL**

**16** *Cestería de Chiloé: El oficio detrás de  
las Colecciones del Museo Regional  
de Ancud.*  
Museo regional de Ancud.

**20** *Talleres de lengua y culinaria mapuche.*  
Ruka Kimvn Taiñ Volil–Juan Cayupi  
Huechicura, Museo Mapuche de Cañete

**24** *Serie Educativa Audiovisual Cabo de  
Hornos, cultura y naturaleza.*  
Museo Antropológico Martín Gusinde  
de Puerto Williams

**25** *Información Biográfica Familiar en la  
Colección Fotográfica de Martín Gusinde,  
una investigación participativa con  
enfoque de género.*  
Museo Antropológico Martín Gusinde  
de Puerto Williams

**30** *Cristal Yungay, las voces del oficio.*  
Museo de Artes Decorativas

**36** *La importancia de narrar (se):  
Las mujeres en la configuración de las  
identidades de la Zona del Carbón.*

Museo de Historia Natural de Concepción

**42** *Escuelas Normales: formación docente  
como patrimonio inmaterial.*

Museo de la Educación Gabriela Mistral

**48** *El tren del Maule: un viaje de la memoria.*  
Museo O'Higginiano y de Bellas  
Artes de Talca

**55 PLAN DE MEJORAMIENTO INTEGRAL  
DE MUSEOS 2014**

**56** *Las Pasarelas Elevadas del Castillo  
de Niebla.*  
Ricardo Mendoza

**60** *Bitácora de un largo viaje.*  
Andrea Muller Benoit

**69** *El desafío a partir de la inauguración.*  
Loredana Rosso

**70** *10 Años de un hermoso trabajo.*  
Sergio Quiroz Jara

**72 CIFRAS**

## Presentación

**Alan Trampe T.**

Subdirector Nacional de Museos

DIBAM

Los artículos que se presentan en este número de la Revista Museos tienen como objetivo relevar algunas de las múltiples iniciativas que nuestros museos vienen desarrollando vinculadas al rescate y puesta en valor de aspectos inmateriales del patrimonio. Señalarlo de esta forma no es algo casual ni arbitrario: entendemos que el patrimonio funciona como un todo indivisible en el que lo material y lo inmaterial conviven en armónica relación.

No obstante esta convicción, estamos conscientes que en nuestro país nos hemos visto enfrentados a la forzada separación de estas dos dimensiones del patrimonio. Pero es necesario situar esto en su debido contexto, es decir, es una separación que se lleva a cabo en el ejercicio didáctico de la academia y dentro de una taxonomía funcional a temas administrativos y comunicacionales. En ambos casos, razones ajenas a la naturaleza misma del patrimonio.

En este escenario de disputa, que opaca lo que podría llamarse la “esencia” de lo patrimonial, nos parece más genuino, más interesante y más productivo sumarnos al provocador título de Laurajane Smith: *Todo el patrimonio es intangible*<sup>1</sup>. En definitiva, el carácter patrimonial es el resultado de una carga valórica que las personas entregan a los distintos bienes culturales considerados en su totalidad, es decir en cuerpo y espíritu.

En este sentido, las iniciativas presentadas en este número de la Revista Museos son un pequeño ejemplo de la diversidad de acciones que la mayoría de los museos de Chile han realizado, realizan y seguirán realizando en el ámbito patrimonial, considerado éste en su indisociable realidad material e inmaterial.

Asimismo, nos pareció pertinente incluir el texto del recordado Fidel Sepúlveda, personalidad a quien no podemos dejar de mencionar cuando hablamos de patrimonio. Esta es una nueva oportunidad para seguir valorando su monumental trabajo en esta área.

A las iniciativas anteriores se suman los artículos que dan cuenta de los proyectos de renovación terminados el año 2014, en esta ocasión, vinculados al Museo de Historia Natural de Valparaíso y al Museo de Sitio Castillo de Niebla. En relación al Museo de Historia Natural de Valparaíso, se consigna una reseña de la historia del proyecto, con especial atención a todo lo que concierne a la formulación del guión museográfico. En relación al Museo de Sitio Castillo de Niebla, se presentan imágenes que dan cuenta del proyecto de pasarelas, instaladas con la finalidad tanto de proteger y conservar el sitio como de mejorar la circulación de los visitantes. **m**

1. Laurajane Smith. *All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums*. Reinwardt Academy, Amsterdam School of Arts, 2011.



Fidel Sepúlveda Llanos 1936–2006

## Maestro del Patrimonio

*El 28 de septiembre Fidel Sepúlveda, académico, escritor, poeta, volvió para siempre a su natal Cobquecura, horas después de que se presentara su último libro "Voz clamante en el desierto: cinco autos sacramentales"<sup>1</sup>.*

*Doctor en Filología Hispánica de la Universidad Complutense de Madrid, Director del Instituto de Estética de la PUC por 17 años y de la Revista Aisthesis por 21; miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua, fueron sólo algunos de sus títulos. Autor de más de 20 libros y de innumerables ensayos, fue también un permanente colaborador de la DIBAM.*

*A continuación reproducimos el documento "Cultura y Patrimonio", publicado por la Revista PAT en su número 41 del año 2006. Dicha ponencia rescata las palabras que el académico pronunció en el Seminario Interno ¿De qué estamos hablando cuando decimos Patrimonio Cultural?, realizado para la DIBAM el 27 de julio de 2006.*

La cultura suele definirse a partir de las "formas peculiares de expresión, de pensamiento y acción de una comunidad", entre las que ocupan un lugar destacado "las imágenes y símbolos a través de los que se expresan la relación del hombre con el mundo, consigo mismo y con Dios" (Declaración de los principios de cooperación internacional de la UNESCO).

La sociología distingue tres niveles en la cultura:

1. Cultura material: los elementos tecnológicos, mecánicos y físicos relacionados con la subsistencia material;
2. Cultura social: las manifestaciones y la normativa de relaciones interpersonales y grupales, sus roles y normas;
3. Cultura ideacional: conocimientos, ideas, creencias, valores, lenguaje... todas las formas simbólicas aprendidas y compartidas en una sociedad.

En este contexto la característica más importante de la cultura es "la capacidad humana de simbolizar y categorizar la realidad", de modo que la cultura se acota como "el modo mediante el cual se reconstruye organizadamente la experiencia y se experimenta el mundo".

En esta perspectiva los logros materiales son "sólo resultado de estas formas cognitivas y simbólicas de organizar la sociedad". Para comprender y valorar el patrimonio, es útil asumir la noción de tiempo de largo alcance, esto es, "el horizonte del pasado del que vive toda vida humana y que está ahí bajo la forma de la tradición... en ella lo viejo y lo nuevo crecen juntos hacia una validez llena de vida", dice H.G. Gadamer.

Si hubiera que caracterizar al patrimonio, éste sería un universo de bienes tangibles e intangibles dotados de "una validez llena de vida".

Esto nos vincula a la noción de presencia. El patrimonio es un universo de bienes con un tipo de presencia que irradia una excepcional riqueza de ser.



*Cuando yo creo, ellos crean en mí, desde mí.  
Cuando los otros crean, están creándome mi mundo, creando desde mi mundo. Yo soy los otros, con los otros. Los otros no son sin mí.  
Algo de los otros no es cuando yo no soy<sup>2</sup>.*

En este contexto la presencia es la instalación de una realidad en la justa proporción de cercanía y distancia que posibilita la revelación del ser y de su identidad por una concurrencia múltiple de:

- a) *Lo temporal*: concurrencia, en el presente, del pasado y del futuro.
- b) *Lo espacial*: comparecencia, en un lugar, de lo material y lo transmaterial.
- c) *Lo actancial*: convergencia, en un acontecer, de la intrahistoria y la transhistoria.
- d) *Lo personal*: hipóstasis del individuo, la persona, la comunidad.

La presencia, en su mejor dimensión, es patentización de la trascendencia del ser. El patrimonio se arma con realidades que han cobrado este modo de hacerse presente a la comunidad.

Así, la memoria es presencia del pasado en el presente. Presencia del pasado memorable. Lo memorable es lo relevante. Lo relevante es lo revelante de la riqueza del ser. Riqueza del pasado que no ha pasado, que llega al presente y lo plenifica. Con este pasado llegando al presente se hace el patrimonio.

Y junto a la memoria está el proyecto. La plenitud de ser del presente se proyecta como energía creadora de futuro. El futuro se hace patente, evidente en el presente, desde el presente. La fuerza y luz del presente, convoca al futuro, lo diseña, lo instaura como proyecto que no puede no ser.

El Patrimonio, entonces es pasado presente en el presente. Es futuro presente en el presente. Es pasado y futuro como presencia presente en el presente, como universo de bienes tangibles e intangibles memorables (dignos de memoria), perdurables (dignos de permanencia), entrañables (sustentadores de vida y de sentido), trascendentes (al hombre, a su circunstancia, a su espacio, a su tiempo).

La Real Academia Española, en su Diccionario, define patrimonio como "la herencia que nos han dejado nuestros antepasados". Estos bienes a mi entender se los puede comprender como monumentos.

El monumento es una realidad que encarna los valores capitales de una comunidad. Los encarna en realidades materiales o inmateriales pero su especificidad es que su estructura y acontecer ocurre como presencia. No como referencia. El monumento es diferente del documento. El documento da cuenta de algo pero no lo encarna, no lo acontece. El monumento, en cambio, lo entraña y lo irradia, lo comunica, lo participa.

El documento es un signo, el monumento es un símbolo. Lo simbolizante (sus materiales) y lo simbolizado (su sentido) ocurren en una unidad indisociable.

El monumento recoge la cosmovisión de una cultura pero no como idea abstracta sino como sentir-comprender ocurriendo en una materia, modulando la materia para que en su especificidad de tal materia diga los temores y las esperanzas, las crisis y las exultaciones de una comunidad.

Por esto el patrimonio lo podemos acotar como el universo de monumentos que objetivan, patentizan, certifican el alma de una cultura. La conciencia de la comunidad, en este contexto, ha seleccionado este universo como el capital con que se para y asume su vocación de ser contingente y trascendente.

Hay una operación recíproca. La comunidad selecciona lo que discierne como representativo de sus proyectos de ser, pero a su vez, este universo seleccionado alumbra a la comunidad para reconocerse en su ser profundo.

Hay un vínculo esencial entre patrimonio e identidad. La identidad se encuentra y se recrea en la lectura de este texto vivo que cuenta y canta su memoria y su proyecto. El patrimonio es su Carta Magna.

Podemos distinguir entre patrimonio tangible y patrimonio intangible. Patrimonio tangible sería el constituido por





Imagen Corporación Cultural Fidel Sepúlveda Llanos.

materiales físicos. Lo creado por la naturaleza (Santuarios de la naturaleza) y lo creado por el hombre bajo y sobre el suelo. Monumentos históricos, arqueológicos.

Patrimonio intangible sería lo creado por el hombre con materiales intangibles como la palabra (mitos, leyendas, cuentos, poemas) el sonido (la música), el gesto, el movimiento (la danza), el acontecer, simbólico (los rituales, las tradiciones), los saberes esenciales (que alumbran el ser y el acontecer de una comunidad).

En el patrimonio natural, por vía ejemplar, podemos señalar el ámbito de la geografía y su potencial de riqueza material y espiritual.

En este contexto, son significativas las imágenes cósmicas que distingue la comunidad donde hay lugares excepcionalmente ricos en su capacidad para generar epifanías o hierofanías. Lugares propicios para que el hombre se encuentre con su capacidad de asombro, de contemplación, de ensueño. Lugares que encuentran a la comunidad con su vocación creadora, con su grandeza y su precariedad.

El patrimonio ocurre cuando la comunidad descubre su roseta de Champolión y con ella lee el texto escrito por la tierra, el agua, el aire, el fuego; lee el mensaje estético codificado en millones de años de infinita fidelidad y paciencia y a esto lo denomina Santuario de la naturaleza y el pueblo, ante esto, dice como Neruda, ante el bosque "en tu catedral dura me arrodillo, golpeándome los labios con un ángel".

Formando parte de esta memoria que es presente y que es proyecto. Hay que considerar a la cultura tradicional.

La cultura tradicional es el subsuelo donde se gestan y decantan las imágenes y los símbolos con los que un pueblo dice su modo de ser en el mundo.

De este subsuelo brotan las manifestaciones que encarnan el sentir- comprender de una cultura. Estas expresiones, más que documentos, son monumentos en que una comunidad inscribe su proyecto de ser y aportan un corpus de creaciones fundamentales para el patrimonio cultural.

Este corpus es representativo de la comunidad por varios conceptos:

- a) Por ser esta cultura un nicho antropológico amplio y complejo que integra gran cantidad y variedad de factores creadores de cultura;
- b) Por gestarse en un largo proceso de sucesivas rectificaciones y ratificaciones que depuran su expresión, superando largamente la prueba del tiempo;
- c) Por ser una creación cultural dialógica, resultante del encuentro entre lo antiguo y lo reciente, lo autóctono y lo foráneo, lo particular y lo universal.

En suma, la cultura tradicional es el laboratorio donde fraguan las imágenes y los símbolos expresivos de nuestra idiosincrasia.

Las creaciones plásticas de la cultura tradicional, grafican magníficamente la relación del hombre chileno con su entorno mineral, vegetal, animal.

En la música, el espíritu de nuestras comunidades del norte, sur, este y oeste, se modula en la melodía, ritmo, timbre de sus voces e instrumentos; su ser se hace patente en su son, afinado a lo largo de los siglos. Es sonido que es sentido.

También este espíritu se hace presente en la danza. Un presente tan pleno que hace patente

*El patrimonio es una obra que crea el espíritu y el cuerpo del hombre cuando se encuentra con el espíritu y el cuerpo de los materiales del mundo, ambos en viaje incontrarrestable a la trascendencia porque ser es ser trascendente, acontecer es trascender y ser trascendido.*

el pasado y el futuro. Hace presente al tiempo en el espacio y al espacio en el tiempo, patente la unión de espíritu y cuerpo.

La palabra poética crea mundo y crea hombre. La poética, en décimas, ha escrito la historia sagrada y profana como no lo ha hecho ningún historiador.

La narrativa, en sus cuentos, encarna un verdadero tratado de "educación del cacique", para llevar a la comunidad desde la dependencia a la autonomía, de la soledad a la solidaridad.

Finalmente, por el universo del mito y del rito, la historia decanta su dimensión perdurable, memorable. Por ellos se rescatan para la permanencia los gestos de la cotidianeidad.

La cultura tradicional aborda el trabajo y el ocio como operaciones complementarias creadoras de riqueza material y espiritual.

Entiende que en la base de la calidad de vida está la filosofía de asignar tiempo para la atención de lo esencial.

Porque la cultura tradicional es el subsuelo donde el pueblo bebe experiencia y sabiduría para esto y lo otro, es por lo que forma parte esencial del patrimonio tangible e intangible. El subsuelo es la raíz originante de la verdadera originalidad. (Por él, lo más remoto se hace presente, patente).

En síntesis, la cultura tradicional es la entraña que entraña lo extraño, pero también crea los gestos por los cuales avanza a la conquista de su ser y su circunstancia la humanidad que somos.

Si el patrimonio cultural es el universo de monumentos que orientan acerca de las fronteras y direcciones cardinales de un pueblo, si es la muestra de lo mejor que ha creado, ciertamente la cultura tradicional debe tener ahí un sitio destacado.

Sus monumentos son el doble simbólico más certero para saber qué somos, de dónde venimos, a dónde vamos.

En esta perspectiva se asume la tradición como fusión de los horizontes de lo viejo y lo nuevo, como metabolismo que discierne lo vital de cada día y lo hace viable para el futuro.

La cultura tradicional revela un paradigma alternativo, frente al modelo único operante en el mercado.

En la línea de la Unesco (Decenio Mundial para el desarrollo cultural 1988-1997) que entiende el desarrollo económico directamente vinculado al desarrollo cultural y éste a la identidad de los pueblos en un proceso amplio de participación, este modelo contempla un presente vitalizado por lo válido del pasado; pasado presente en el presente y clarificador de opciones de futuro.

Este paradigma considera una identidad vinculada a las matrices culturales, flanqueada por la creatividad y la crítica, lo que posibilita el conocimiento y desarrollo de la diversidad como alternativa válida frente a la globalización homogeneizante que amenaza invadirnos.

Cultura es cultivo. El hombre cultiva sus sentidos, sus sentimientos, sus discernimientos, sus decisiones u obsesiones y con ellas cultiva los tesoros de la naturaleza, su generatividad material y espiritual pero, a su vez, la naturaleza le cultiva al hombre su ser en sus infinitas dimensiones.

El patrimonio se crea en este encuentro que desencadena la creatividad de ambos. Esta fuente fecunda el universo vivo del patrimonio y lo lleva a descubrir y crear monumentos de infinita valía en los infinitos rincones de este Chile de longitud infinita, de altura y hondura inconmensurable que recién comienza a reconocerse en su valía.

El patrimonio es una obra que crea el espíritu y el cuerpo del hombre cuando se encuentra con el espíritu y el cuerpo de los materiales del mundo, ambos en viaje incontrarrestable a la trascendencia porque ser es ser trascendente, acontecer es trascender y ser trascendido. Hay una relación profunda entre cultura, patrimonio e identidad.

El motor de la cultura es la experiencia de identidad personal y plural. La identidad polariza y discierne el sentido y destino de un pueblo. El sentido y destino se concretan en la cultura material, social e ideativa.

Esta última genera el universo de valores que le dan coherencia, organicidad a la sociedad. Hacen la sociedad. Como polaridades que son, magnetizan deseos y temores, movilizan puntual o recurrentemente la potencialidad creativa y crítica.

La riqueza material es importante pero no lo más importante. Las institucionalidades son importantes pero no son lo más importante.

Los valores, las creencias, los sentimientos profundos, las ideas-fuerza, los sueños son lo determinante de la experiencia esencial de ser hombres. Estos determinan el rendimiento de la riqueza para la real calidad de vida, la coherencia y solidez de la institucionalidad, en una palabra, ponen el capital para el desarrollo de la sociedad con verdad de verdad, con bien común primando sobre los intereses personales, con creatividad y crítica que impulsan la aventura de ser aquí y ahora y para más allá del tiempo y del espacio.

El patrimonio es el capital que nos han heredado, capital que valoramos, mermamos o incrementamos, reconocemos o desconocemos por ignorancia o prejuicio.

Hoy hablamos de crisis de la cultura chilena y buena parte radica en este punto: no sabemos lo que nos heredaron los hombres y la naturaleza: el patrimonio natural y el cultural. Hay una historia mal contada. Una geografía ignorada, una comunidad dividida en castas que se ningunea en su ser y en su valor.

¿Cuánto vale nuestro patrimonio y quién pone el precio; desde qué valores se valora y se nos pone precio?

Cuál es el patrimonio de Chile equivale a preguntar cuál es el valor de lo que somos, de aquello sobre lo que nos paramos frente a nosotros y frente a los otros, frente a la vida y frente a la muerte.

¿Creemos que valemos? Los extranjeros que vienen y los que no vienen. ¿Qué precio nos ponen?

¿Ese precio le hace justicia al valor que tenemos y somos? ¿Tenemos idea de lo que valemos, de que lo natural y cultural vale?

No hay en Chile conciencia formada e informada del patrimonio del cual somos herederos y responsables. En general el chileno no sabe dónde está parado. Ignora el significado de los nombres de los lugares donde habita. Supone que son nombres indígenas y supone que él no tiene nada de eso, porque supone que él es blanco: "Somos los ingleses de la América del Sur". Lo de nuestros ancestros indígenas e hispanos le llega desfigurado por la ignorancia y el prejuicio. La de las otras etnias no le llega.

Pero los nombres revelan la experiencia de un habitar entañado en las raíces de la historia y la geografía, del espacio y del tiempo que nos constituye desde mucho antes de nacer y nos sobreviven. Los nombres y las fechas son patrimonio.

Somos diversidad pero esta diversidad debe ser auscultada para saber qué es. Diversidad es la riqueza de ser diferente y diferente es ser con un sello único, irrepetible.

Los chilenos no somos ni superiores ni inferiores: somos diferentes. No nos interpreta en nuestro ser profundo ni el arribismo ni el abajismo, ni la prepotencia ni el ninguneo. No somos ni más ni menos que los otros. Somos un universo de un potencial infinito que desconocemos, donde lo blanco y lo no blanco concurren con una memoria ancestral de espacios y de tiempos que se pierden hacia atrás y hacia delante, en el infinito y en la eternidad. Con estos materiales es con los que se fragua el patrimonio. Nuestra diversidad es causa y efecto de nuestro patrimonio. La diversidad es un derecho que nuestra dignidad nos obliga a ejercer y desarrollar. El patrimonio nos deletrea nuestro ser. Nos notifica de los derechos y obligaciones a que estamos adscritos. Es nuestra Carta Magna. ■

#### CITAS

1. Ediciones Universidad Católica de Chile, Septiembre 2006.
2. Extracto de su discurso de ingreso a la Academia Chilena de la Lengua en 1988.

#### REFERENCIAS

- (Ponencia del académico en el Seminario Interno sobre Patrimonio Cultural realizado para la DIBAM el 27 de julio de 2006 y publicada en Revista PAT número 41, año 2006).

Centro del Patrimonio Inmaterial:

## **Articulando Expresiones**

**Rodrigo Aravena**

*Jefe Centro Patrimonio Inmaterial  
DIBAM*

**E**l regreso de la democracia a Chile a principios de los 90', propició que la Biblioteca Nacional retomara parte del clima cultural interrumpido abruptamente en septiembre de 1973. Como señal de este espíritu recobrado en 1993 se creó el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares y, casi al mismo tiempo, se incorporó a la DIBAM la Biblioteca Conmemorativa José María Arguedas, desde el mundo privado a las colecciones patrimoniales del Estado<sup>1</sup>.

Ambas colecciones habían sido imaginadas durante años por investigadores y gestores culturales como Rafael Baraona Lagos, Ximena Aranda, Juan Uribe Echeverría o Micaela Navarrete. A partir de ese momento, ambas unidades comenzaron un trabajo en líneas paralelas de investigación y divulgación que tenía como eje lo que casi diez años después se conocería como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), con especial énfasis en la oralidad de origen rural e indígena chilena.

Lo que hacía especial este esfuerzo de las dos unidades era su acercamiento a las manifestaciones y expresiones del PCI mediante una vinculación con el patrimonio bibliográfico y documental chileno, como también con sus cultores. De esta manera, a los esfuerzos realizados cotidianamente en la Biblioteca Nacional por recopilar, conservar y difundir sus colecciones, el trabajo de estas unidades agregaba una permanente vinculación con el medio a través de la investigación y divulgación de sus hallazgos.

A partir del valor de estas colecciones han surgido iniciativas como el Seminario del Vino, Gastronomía y Ruralidad, que busca promover el valor patrimonial de la viticultura chilena; la Biblioteca Digital de Pueblos Indígenas, espacio de divulgación del patrimonio documental asociado a nuestros pueblos originarios; pero sobre todo, una mirada más integradora sobre el PCI que valora tanto las expresiones de patrimonio inmaterial, como también los espacios en que dichas expresiones se producen.



*Como parte de la DIBAM, el Centro ha comenzado un intenso trabajo de articulación entre distintas unidades, que de una u otra manera, tienen algo que decir sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial.*

En vista de esta historia común en enero de 2014 nace el Centro del Patrimonio Inmaterial de la Biblioteca Nacional de Chile. Como parte de la DIBAM, el Centro ha comenzado un intenso trabajo de articulación entre distintas unidades de DIBAM que, de una u otra manera, tienen algo que decir sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial.

Para ello se definió una estrategia de trabajo inclusiva que ayudara a relevar la diversidad de nociones de PCI que se manejan a nivel local, por ejemplo, en los museos o bibliotecas regionales y así mejorar la colaboración y valoración de este tipo de iniciativas en dos ámbitos: registro de documentación asociada a PCI y divulgación de experiencias locales.

La lógica consiste en comprender que, debido a su cobertura nacional, la DIBAM tiene en su red de bibliotecas y museos una verdadera “red neuronal” con una fuerte capacidad para transmitir PCI localizado, desde las propias comunidades. Un ejemplo de ello es el extraordinario trabajo que realiza el programa “Contenidos locales” de Biblioredes donde, potencialmente, cada usuario del programa puede convertirse en un investigador de su PCI y un crítico, de hecho, de las nomenclaturas globales de PCI.

PÁGINA ANTERIOR  
Fotografía por Juan José Ledesma.

ESTA PÁGINA Y SIGUIENTE  
Fotografías por Daniela Lorenzo Bürger, Viña González Bastías.



Para llevar adelante esta iniciativa, actualmente se prepara la convocatoria para un encuentro sobre PCI al interior de DIBAM que sirva para ver puntos comunes de desarrollo en las áreas señaladas (registro y prácticas locales) a realizarse durante el segundo semestre de 2015. Allí esperamos que los museos tengan una fuerte presencia por todo lo que podría aportar su trabajo de registro a través del CDBP.

En segundo lugar, el Centro está promoviendo la inclusión de alguna herramienta de gestión, dirección u otra que incorpore como una variable relevante a la “Interculturalidad y la no discriminación”. Esto surge en primera instancia por la necesidad de incorporar a los funcionarios del Centro en una nueva mirada sobre las colecciones que conserva la Biblioteca Nacional, con el objeto de incorporar documentación valiosa a la Biblioteca Digital de Pueblos Indígenas. Pero ¿basta solo con divulgar la documentación? La respuesta nos pareció que debía incluir a la totalidad de la institución para facilitar la promoción de colecciones poco valorizadas hasta hoy. Algo así como el PMG de género que hasta hoy es el único “temático”. La definición de “Interculturalidad y no discriminación” se adoptó tras las mesas de trabajo conjunto DIBAM-CNCA instaladas tras la firma del convenio de colaboración entre ambas instituciones con el fin de avanzar hacia el nuevo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

A raíz de ello en junio se realizará una jornada de reflexión entre DIBAM, CONADI y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, abierta a público, en el marco de la “Semana de la Interculturalidad y la no discriminación”. De esta jornada se espera conocer cuáles serán los ejes que sirvan de propuesta para crear unidades más inclusivas y más diversas.

Un tercer eje, consiste en mantener el trabajo de investigación de colecciones pensando en aspectos territoriales y espaciales del PCI. Para ello este año se ejecutará un proyecto sobre “Testimonios de líderes campesinos durante la reforma agraria” que evaluarán en específico las ideas de educación implantadas a través del extinto Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agraria, por el educador brasileño Paulo Freire. La lógica es la misma que dirige todo nuestro trabajo: el Fondo Arguedas cuenta con importantes documentos sobre el paso de Freire por Chile y, desde la perspectiva de PCI, la reforma agraria es un verdadero “laboratorio” para entender cómo los cambios en los espacios en que se dan algunas formas de PCI, afectan a las propias manifestaciones. **m**

#### CITAS

1. Un desarrollo de estas ideas en Aravena, R. en “José María Arguedas, Rafael Baraona y la Biblioteca Nacional de Chile: Puentes para un diálogo /Hitos contra el olvido” en *Donde encontré la resurrección: José María Arguedas en Chile*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.



#### **Patrimonio Vitivinícola**

Este 7 de mayo se presentó el libro *Patrimonio vitivinícola*, aproximaciones a la cultura del vino en Chile que reúne trabajos de dieciocho autores, enólogos, historiadores, poetas, periodistas e investigadores de la cultura tradicional con el propósito de develar la importancia de la vitivinicultura dentro de la cultura chilena. “La primera iniciativa que se planteó la Comisión fue catastrar los activos patrimoniales vinculados a la vitivinicultura chilena y para ello se hizo un levantamiento completo de monumentos nacionales y documentación sobre el vino en Chile”, comenta Rodrigo Aravena.

De esta manera el libro cuenta con ponencias presentadas al II Seminario del Vino, Gastronomía y Ruralidad de 2012, el catastro de monumentos nacionales y una bibliografía patrimonial sobre el vino en Chile, e investigaciones solicitadas a otros autores para enriquecer el contenido del libro.

“Otro de los valores del libro está en su concepción gráfica. Pedimos la colaboración no de fotógrafos de gran nombre, si no que recopilamos en todo Chile, en algunos de los más de doscientos museos locales que hay en el país, que nos aportaran imágenes sobre lo que ellos consideraban valioso de la cultura del vino. Es una mirada distinta entonces desde la cubierta, hecha por Loro Coirón en negro que invita a pensar de otra forma a nuestro vino”.

El libro cuenta además con un prólogo escrito por el profesor emérito de viticultura de la Universidad de Piacenza y presidente honorario de la Organización Internacional de la Viña y el Vino, Mario Fregoni en donde se promueve la idea del valor universal de la viticultura chilena por sus características naturales y orgánicas.

“Fregoni, tras una visita a gran parte de las viñas chilenas en 1999, concluyó que la vitivinicultura chilena debía ser patrimonio de la humanidad por su carácter esencialmente orgánico, único en el mundo. Eso es algo que él puede apreciar después de haber estudiado en profundidad las viñas de todo el mundo. A nosotros nos interesa, más que un reconocimiento cultural universal, mostrar este valor a los chilenos primero, hacer de la cultura del vino un eje estratégico del desarrollo, por ejemplo, de la industria del vino”, concluye Aravena.





*Especial*

# *Museos y Patrimonio Inmaterial*

**A continuación presentamos algunas iniciativas que dan cuenta del trabajo que nuestros museos han venido realizando consistentemente con sus respectivas comunidades con el objetivo de relevar el patrimonio inmaterial local.**



# *Tocando la fibra*

MUSEO REGIONAL DE ANCUD

## ***Cestería de Chiloé: El oficio detrás de las Colecciones del Museo Regional de Ancud***

**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** 2013–2014.

**DURACIÓN:** 1 año.

**OBJETIVO DEL PROYECTO:** Rescatar conocimientos asociados a la cestería en cuatro localidades de Chiloé.

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

1. Documentar una selección de 42 piezas de la Colección Cestería de Chiloé del Museo Regional de Ancud, provenientes de Pugueñún (comuna de Ancud), Puerto Ichuac (comuna de Puqueldón), Llingua (comuna de Quinchao) y Chaiguao (comuna de Quellón).
2. Identificar los nombres locales otorgados a las piezas.
3. Recuperar las diferentes denominaciones locales de las fibras utilizadas y asociarlas a sus nombres científicos.
4. Realizar la caracterización medioambiental de cada una de las áreas de estudio.
5. Enumerar y caracterizar las etapas del proceso de elaboración de las piezas.
6. Establecer una tipología de técnicas de tejido.
7. Realizar un catastro de las piezas que en cada localidad se han tejido y se tejen en la actualidad.

**PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS:**

- **Pugueñún (Ancud):** Erna y Regina Ascencio (primas).
- **Puerto Ichuac (Puqueldón):** María Filomena y María Bernardita Remolco y Pillampel (hermanas), Eufemia Mariante, Virginia Mancilla Navarro, María Nahuelquin Nahuelquin y Ninfa Pillampel Millapani.
- **Llingua – Achao (Quinchao):** Betty Molina, Carolina, Deifilia y Pedro Mancilla Miranda (hermanos).
- **Chaiguao (Quellón):** Gladys Raimapo, Fedima Soto y Hortensia Chiguay.

## METODOLOGÍA

En una primera etapa se realizó una revisión bibliográfica sobre la cestería y cultura de Chiloé, considerando diccionarios y publicaciones sobre vocablos y modismos publicados durante la 2da mitad del siglo XIX y la 1ra del siglo XX; para luego desarrollar en base a la “Ficha de documentación de objetos colección Cestería de Chiloé” (recientemente elaborada por el Museo Regional de Ancud para ser aplicada en las piezas por adquirir) y la bibliografía revisada, una pauta de entrevista semi estructurada. Las entrevistas fueron complementadas con las imágenes de las 42 piezas a estudiar impresas en papel fotográfico tamaño carta.

De acuerdo a la relación que se fue estableciendo con las artesanas, se realizaron registros de audio, fotográficos y/o audiovisuales.

El trabajo en terreno consideró 3 visitas a cada localidad, participando en la tercera un ingeniero forestal que se ocupó de la caracterización medioambiental del área de estudio, recopilando antecedentes acerca del estado de conservación de las especies y su hábitat.

Cabe destacar que el año 2014 se dio continuidad a la investigación mediante la validación de los resultados y conclusiones por parte de las comunidades y artesanas con las que habíamos trabajado el 2013. Esto gracias a un convenio firmado entre el museo y el Consejo Regional de la Cultura y las Artes, en el que nos comprometimos a apoyar la generación del “Expediente de postulación al *Inventario Priorizado del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile* sobre la cestería en las zonas de Chaiguao, Ichuac, Achao y Pugueñun”, de acuerdo a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO, suscripción ratificada el 2009 por el Congreso Nacional. La elaboración del expediente estuvo a cargo de Carla Loayza Charad.

Durante el primer semestre la profesional de apoyo sistematizó la información entregada por el Museo para la elaboración del expediente, y en el segundo realizamos encuentros en dos de las localidades involucradas (Achao y Chaiguao) y uno en Ancud, ocasión en la que logramos reunir a la mayoría de las artesanas. Estos encuentros se realizaron en el mes de octubre, y el de Ancud consistió, el primer día, en un encuentro en el Museo, en el que aprovechamos de mostrarles cómo se conservan sus piezas y de trabajar directamente en el laboratorio con una selección

de objetos de la colección de cestería. El segundo día hicimos una feria en la Plaza de Armas donde los habitantes de Ancud y sus visitantes pudieron conocer a las artesanas y sus trabajos, y adquirirlos.

El primer día participaron las artesanas de Pugueñun (Ancud) Erna Ascencio González y Regina Ascencio Ascencio; de Achao (originarias de isla Llingua) Carolina, Ninfa y Deifilia Mansilla Miranda; y de Chaiguao, Fedima Soto y Edith Raimapo. Mientras que el segundo, sólo no participó Regina Ascencio debido a su estado de salud, el que le impide recolectar y tejer fibra vegetal.

De Ichuac no vinieron las artesanas que habían participado en la investigación del Museo, ya que, por un lado, Filomena Remolcoy (de más de 80 años) falleció a principios de septiembre de 2014, y su hermana, Bernardita Remolcoy (un par de años mayor), se encontraba delicada de salud.

### PÁGINA ANTERIOR

De izquierda a derecha: Javier Sanzana (Ingeniero Forestal. Profesional de apoyo), Fedima Soto (artesana de Chaiguao), su nieto, Jannette González y Marijke Van Meurs, identificando fibras vegetales utilizadas por Fedima.

### ESTA PÁGINA

Erna Ascencio, artesana de Pugueñun enrollando y demostrando cómo antiguamente se transportaba el goque (o voqui blanco. *Campsidium Valdivianum*) recolectado.



### RESEÑA DE SU DESARROLLO

“Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud” (FAIP 2013), logró responder un sinnúmero de preguntas asociadas a la materialidad, los procesos, los usos (cotidianos y rituales), etc. Todo aquello que contiene y desborda un objeto confeccionado con fibras vegetales extraídas de los bosques y borde costero de Chiloé, por mujeres que aprendieron el oficio a través de sus mayores (madres, tías y/o abuelas principalmente), con técnicas propias y apropiadas.

Su desarrollo fue un ir y venir entre cuatro localidades del archipiélago muy distintas entre sí, durante casi dos años, considerando el antes y el después; tiempo necesario para la creación y consolidación de confianzas y cariños con al menos unas 9 mujeres que contaron más de lo preguntado y que compartieron incluso sus penas y dolores.

### PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES

En relación a los objetivos del proyecto, los principales resultados fueron la elaboración de un listado de denominaciones locales de objetos tejidos con fibras vegetales mencionadas por las entrevistadas y encontradas en las fuentes revisadas; denominaciones que fueron documentadas con diccionarios sobre vocablos y modismos de Chiloé publicados desde 1887 a 1977; una tipología de puntos o técnicas utilizados por las artesanas entrevistadas; y la identificación de las fibras con las que fueron tejidas las 42 piezas documentadas, con sus denominaciones locales y científicas. Pero no sólo logramos documentar nuestras colecciones, sino que también parte de la de cestería del Museo de Arte Popular Americano (MAPA).

Además, logramos identificar qué instituciones y cómo influenciaron en la valoración y comercialización de la cestería de Chiloé, y por lo tanto, en la historia del oficio; y concluir que tanto el interés del Estado, a través de CEMA CHILE (en el caso de Chaiguao), como el de la Iglesia Católica chilena, a través del Instituto de Educación Rural de Ancud (en el caso de Llingua), fueron cruciales para la transformación del oficio, pero, a su vez, permitieron su permanencia.

Las conclusiones a las que llegamos estuvieron todas relacionadas con la pérdida y la transformación. Pérdida de diversidad de objetos utilitarios tradicionales y de denominaciones; denominaciones de los objetos que ya no se

*“Lo más antiguo que se ha tejido son lo que les estoy contando, esas maletas y esos pisos. Y lo más antiguo antiguo, eran los canastos que se hacían para estrujar la chicha. Porque eso lo hacían para el uso de... Para mariscar también po”.*

Gladys Raimapo, Chaiguao, 29-10-2013

tejen, las que en su mayoría son palabras mapuche-williche, pero también de aquellos que continúan tejiéndose, como los lloles, que pasan a ser denominados con el genérico ‘canasto’. Y transformación de la funcionalidad del oficio: en las localidades investigadas siguen existiendo personas (principalmente mujeres) que tejen y mantienen las técnicas de la cestería tradicional (puntos y procesos), pero se modifica el tipo de objetos: prácticamente ya no se teje para el uso propio, sino para la comercialización. Sólo en Ichuac las cesteras tejen para sí mismas y su comunidad, y en algunos casos en Pugeñún; tratándose principalmente de lloles: canastos para recolectar alimentos (papas, manzanas, mariscos).

El uso de las fibras vegetales también “sufre” pérdida y transformación. La pérdida se presenta principalmente en relación a los voquis y otras enredaderas leñosas; esto se debe básicamente a 1) temas forestales: a la deforestación del bosque nativo en todo el archipiélago de Chiloé debido a incendios forestales y explotaciones ilegales (principalmente extracción de leña), y específicamente en el caso de Pugeñún, a la producción de carbón, explotación para generación de



Bernardita y Filomena Remolcoy Pillampen, artesanas del sector de Ichuac en isla Lemuy.

leña y plantaciones forestales (específicamente de eucaliptos), y 2) al desuso de algunas piezas que eran confeccionadas con estas fibras (por ejemplo: las litas, las que eran tejidas con voqui).

La transformación está principalmente asociada a la introducción de la manila (*Phormium tenax*). Las artesanas recuerdan que antes de los años '70, la manila era utilizada básicamente para hacer sogas o para amarrar los atados de trigo, y que luego comenzó a reemplazar al cunquillo (*Juncus procerus*), ya sea porque hay quienes consideran que es una fibra mucho más resistente, o porque su recolección, al ser una especie que puede ser plantada sin problema y que ha sido usada como cerco vivo alrededor de huertas y casas, es mucho más fácil.

Ahora bien, en el siglo XXI la utilización profusa de esta fibra tiene que ver con otra situación: con las múltiples capacitaciones en cestería con dicha fibra que realizan las municipalidades del archipiélago, ya sea por ser más fácil de recolectar, manipular y/o preparar, o por desconocimiento de la historia y características de la cestería tradicional de Chiloé. ■

*“Antes hacían los pisos (...) que eran tejidos con cunquillo, pero un tejido como quien teje una frazá’, como un telar, así lo hacían. Y con eso hacían maletas, hacían pisos grandes para pasillos. Eso lo hacían, por medida lo vendían eso. Y canastas de tapa (...) Esas maletas yo las alcancé a conocer donde mi abuela, que falleció hace cuántos años. Eran unas maletas que lo tejían largo así en el piso, y después lo doblaban pa’ arriba, y le tejían por los lados y lo cosían y lo hacían una cerra’ura así con un botón. Eran bien prácticas (...), para guardar la ropa, pa’ llevarlo de compras. Y le ponían unas gasas largas, así como yo le pongo unas gasas a los canastos, así. Así lo usaban. Y con colores ya en esos años. Cuarenta años que estoy viendo la tinta en los trabajos. (...) Con tintas de anilina”.*

**Gladys Raimapo, Chaiguao, 29-10-2013**

# Alimentando el Espíritu

**RUKA KIMVN TAIÑ VOLIL-JUAN CAYUPI HUECHICURA,  
MUSEO MAPUCHE DE CAÑETE**

## Talleres de lengua y culinaria mapuche

**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** Taller lengua 2013-2014.  
Taller culinaria 2013 y 2014.

**DURACIÓN:** 25 Horas.

### OBJETIVOS DEL PROYECTO

- Entregar elementos del patrimonio Intangible de la cultura mapuche, que permitan comunicarse de forma básica y conocer elementos de la cosmovisión por medio del Chedugun.
- Conocer algunos elementos que conforman el patrimonio alimentario mapuche en la zona de Arauco, acercando a los interesados a comprender la importancia de la soberanía alimentaria.

### PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS

Los talleres son abiertos a todo público, por lo tanto han asistido personas de diferentes orígenes, territorios, oficios, intenciones, ideologías, grupos etarios etc., concretando una riquísima variedad de miradas de los elementos culturales inmateriales que han recibido.





Taller de Chedugun.

### **METODOLOGÍA**

Los talleres realizados se ejecutan bajo una modalidad de cooperación y reciprocidad, actitudes esenciales en procesos de enseñanza y aprendizaje que se generan en el Museo, lo que converge en una experiencia polifónica a través de grupos de trabajo que permitan una socialización del conocimiento en donde la relatora es una acompañante en el proceso.

Además se incluye material de apoyo impreso o en formato digital que se comparte, especialmente en el Taller de Lengua Mapuche (Estos materiales lo traen los mismos relatores y son de su propia autoría). Se ha apoyado también con material audiovisual que hace más atractivo y enriquecedor el trabajo.

Cabe destacar las características del relator o relatora para que este sea un acompañante activo, personalizado y empático con los interesados que han decidido participar y aprender en otro formato de enseñanza que no sea formal.

Por su lado, el Taller Culinaria Mapuche es integralmente activo puesto que los participantes deben llegar con los productos que la experta les exige y que conformarán los insumos necesarios para lograr los objetivos del Taller; creándose una atmosfera de relatos en torno a la recolección de algunos insumos. Menciono esto, puesto que en una oportunidad se solicitó una “gallina

collonka, faenada (sin plumas)” para preparar una cazuela de gallina y las personas que se comprometieron a traerla (dos jóvenes), tuvieron que realizar una búsqueda no muy fácil. Llegaron con ‘la gallina’ al taller, relatando toda la odisea que debieron pasar para obtenerla, y se la entregaron a la profesora, la cual les indicó: “No es gallina lo que traen, apenas logra ser un pollo”. Surgieron preguntas y comentarios al respecto, ya que los jóvenes, como son de ciudad no logran diferenciar aún una gallina de un pollo. Con su particular forma de demostrar esta diferencia, la relatora tuvo que ir respondiendo y aclarando, mientras seguía el curso de la clase entre otras anécdotas que ocurrieron.

Siendo una actividad de una semana, se han creado diferentes platos basados en la alimentación e insumos del territorio lafkenche, entre relatos de tradiciones alimentarias, como por ejemplo, la temporada de mayor consumo de ciertos alimentos, la forma de servirlos y la tradición oral que acompaña el momento de tomar los alimentos.

El último día de taller, se realiza una convivencia donde se comparten alimentos y se les sugiere a los participantes vengan acompañados por alguien importante para ellos, para traspasar esta nueva experiencia y con la idea de que nunca estamos ni debemos estar solos, ya que somos dualidad.



Taller Culinaria Mapuche.

#### **RESEÑA DE SU DESARROLLO**

Desde la organización (meses de antelación), la invitación a la/os relatores, material difusión (afiches, díptico, entrevistas en radios locales, invitaciones dirigidas). La preparación del espacio que tenga las condiciones para el óptimo desarrollo. Las redes sociales, como Facebook, han sido aliados importantes dentro de las acciones de difusión de las actividades que el Museo desarrolla y ha desarrollado.

No es menor indicar que el equipo de trabajo del Museo es muy pequeño por lo que es muy necesario apoyarnos en los alumnos en práctica, así como en eventuales voluntarios que llegan durante la temporada de verano a apoyarnos en dichas acciones.

#### **PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES**

El Museo ha realizado importantes aportes a la difusión del patrimonio intangible, basado en la línea editorial del Museo como en su misión. La mayoría de las actividades se han realizado por solicitud de asiduos visitantes presenciales, otros lo solicitan directamente por Facebook, OIRS, mail, entre otros.

La mayoría de las personas que asistieron, han hecho una positiva evaluación de los distintos talleres en los que han participado, pues hay personas que han participado en más de uno.

Una de las satisfacciones mayores es que muchas comunidades del área se han percatado de lo importante que es retomar, valorar y revitalizar algunos de sus patrimonios, especialmente el intangible, como su lengua materna, logrando realizar o llevar estas mismas acciones a sus





comunidades de origen apoyados por CONADI local, en este caso. Para nosotros es muy importante considerar este impacto en el territorio local, porque nos permite visualizar el éxito de nuestros talleres, sobre todo en el ámbito del conocimiento de la lengua y los beneficios que este conocimiento provoca tanto en las personas participantes como en el territorio, pues desde aquí se desprenden nuevas inquietudes y acciones nuevas para contrarrestar el desconocimiento del patrimonio inmaterial.

Ha emergido una importante oportunidad para el Museo en su relación con el patrimonio, en el ámbito de la educación, la organización social y comunitaria, con los empresarios locales así como con los propios funcionarios del Museo. En cuanto a la comunidad local en general, hemos visualizado otros logros que dicen relación con la valoración del patrimonio inmaterial no sólo por parte de las comunidades mapuche, si no que por otros actores como empresarios o microempresarios locales, que promueven estos conocimientos a través de sus servicios, ya sean turísticos, servicios alimentarios, hospedajes, etc. Pensamos que en este caso el patrimonio inmaterial provoca impacto a nivel sociocultural y a nivel socioeconómico (turístico principalmente).

En ambos casos el impacto es positivo, pues considerando el peligro en que se encuentra el traspaso de la lengua mapuche hacia las nuevas generaciones y por ende el conocimiento, la asistencia y validación por parte de la comunidad local, nos demuestra que la labor del Museo en este proceso es de vital importancia y además nos permite mejorar el espacio, así como los

talleres para su réplica en el mismo Museo o en otros contextos. Con lo anterior también nos enfrentamos muchas veces a las inquietudes de grupos religiosos que muestran su ímpetu continuo por seguir evangelizando al mapuche, y entonces se generan espacios de reflexión y revaloración de las creencias mapuche. Estos elementos también se transforman en espacios de interacción social, demostrando una vez más que éste es un Museo vivo, con una cultura viva.

#### **COMENTARIOS DE ACTORES INVOLUCRADOS**

A pesar de no contener citas, los comentarios generales de los resultados de los talleres impartidos en el Museo dicen relación con que la modalidad de los mismos es recepcionada en forma positiva; que los conocimientos y experiencia adquirida no es vertical sino que viene dada hermenéuticamente, es decir, construida en un horizonte de diálogos y saberes, intercambio de los mismos entre los participantes y el o la relatora/r; que estos conocimientos son aplicados en contextos tanto cotidianos como domésticos, laborales y comunitarios. *m*

# Registrar el Valor de lo Cotidiano

MUSEO ANTROPOLÓGICO MARTIN GUSINDE DE PUERTO WILLIAMS

## ***Serie Educativa Audiovisual Cabo de Hornos, cultura y naturaleza***



**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** 2012-2013.

**DURACIÓN:** 24 meses.

**OBJETIVOS DEL PROYECTO**

Poner en valor el patrimonio natural y cultural del archipiélago de Cabo de Hornos, generando una herramienta que releva y difunde el patrimonio inmaterial local y la enorme belleza de su entorno natural.

**PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS**

Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones; Puerto Williams y su comunidad en general.

**METODOLOGÍA**

Reuniones de trabajo, entrevistas, trabajo de campo, registro audiovisual.

**RESEÑA DE SU DESARROLLO**

A partir de un extenso registro audiovisual del archipiélago desarrollado durante más de dos años para la realización de un largometraje documental, se han abordado cuatro temáticas referentes al patrimonio inmaterial local y a sus cultores. A través de la creación de cuatro cortometrajes audiovisuales, se ha creado una serie de video y televisión educativa, que da cuenta de trabajos artesanales, cuentos y creencias yaganes y los principales hitos históricos del archipiélago. Los capítulos de la serie son, "Aves de Cabo de Hornos, voces y cuentos yaganes", "Territorio y patrimonio", "El arpón yagán" y "Cestería yagán".

**PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES**

Se ha generado una herramienta que releva y da cuenta de procesos complejos de un modo sencillo, que permite una amplia difusión tanto para los cultores, el Museo y el resguardo del patrimonio local. Se ha avanzado en la documentación de las colecciones del Museo y se ha apoyado el trabajo en terreno de los artesanos de la comunidad yagán, dando cuenta de sus amplios conocimientos del territorio y el paisaje. A su vez, observamos que estas temáticas, que aparecían permanentemente indagadas por investigadores o documentalistas, no habían sido abordados en su real dimensión y profundidad, en lo que al registro audiovisual se refiere, a pesar de la potencia documental que entrega este instrumento para el resguardo de los procesos de producción artesanal y el patrimonio inmaterial en general. Del mismo modo, la serie implica el acceso directo de los cultores al registro de su propio trabajo, además de proporcionar un mecanismo adecuado para la inclusión de las comunidades vivas en la exhibición permanente del Museo.



MUSEO ANTROPOLÓGICO MARTIN GUSINDE DE PUERTO WILLIAMS

## ***Información Biográfica Familiar en la Colección Fotográfica de Martin Gusinde, una investigación participativa con enfoque de género***

*“Yo creo que la creatividad nunca ha estado lejos del yagán, porque para llegar a hacer todo este tema, se necesita tener creatividad... [los niños] El día de mañana cuando tengas quizás la edad nuestra, a lo mejor van a estar viendo lo que vamos a dejar nosotros. Por eso es importante para nosotros la mantención y el rescate de nuestra cultura”.*

Patricio Chiguay Calderón, 2013

**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** 2012-2013.

**DURACIÓN:** 18 meses.

### **OBJETIVOS DEL PROYECTO**

Reconocer e identificar a hombres y mujeres yaganes presentes en el registro fotográfico de Martin Gusinde.

### **PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS**

Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones.

### **METODOLOGÍA**

Reuniones de trabajo, grupo de investigación participativa, entrevistas en profundidad.

### **RESEÑA DE SU DESARROLLO**

A partir de la realización de encuentros periódicos con un grupo de mujeres y hombres de la Comunidad Yagán en Puerto Williams, se revisó y analizó de manera detallada cada una de las fotografías que el sacerdote y antropólogo Martin Gusinde tomó en el archipiélago.

### **PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES**

Se ha desarrollado una reconstrucción genealógica a partir de las fotografías, identificando a los miembros de las actuales familias de la Comunidad Yagán, registrados en las imágenes. Toda esta información se ha traducido en un álbum fotográfico familiar para las diferentes familias yaganes. Por otra parte, el reconocimiento de los sujetos presentes en las fotografías, ha permitido al Museo identificar de manera adecuada a las personas presentes en las fotografías de su exhibición permanente.

## Continuidad del grupo de estudio y otros trabajos sobre el patrimonio inmaterial del archipiélago de Cabo de Hornos

**Alberto Serrano**

*Director*

*Museo Antropológico Martín Gusinde*

### CONTEXTO

A partir del año 2004, el Museo Antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams (MAMG) dio inicio a un largo proceso de renovación. En el marco del Plan de Renovación Integral de los Museos que impulsa la Subdirección Nacional de Museos, se desarrolló un extenso trabajo que permitió remodelar completamente las dependencias de éste. Junto a la generación de nuevos y mayores espacios de trabajo que permiten un adecuado ejercicio de las diversas actividades de la labor museal, se ha renovado completamente la propuesta museográfica, entregando al público visitante una novedosa y actualizada muestra de las temáticas patrimoniales del archipiélago y las colecciones que alberga el Museo.

Este complejo proceso culminó de manera exitosa el año 2008, a pesar de las dificultades que conlleva la situación geográfica en que se emplaza el MAMG, el Museo más austral de Chile y, en cierto modo, del mundo. Sin embargo, los procesos de renovación no culminaron allí, ya que se asumió la restauración y puesta en valor del inmueble más antiguo del archipiélago fueguino, la Casa Stirling. La Casa es parte de la colección del Museo, emplazándose en los terrenos de éste, en donde fue completamente restaurada y puesta en valor mediante la creación de un pabellón que recibe a los visitantes, en lo que representa una nueva sala de exhibición permanente. En este sentido, es que sólo hacia fines del año 2011 se comenzaron a cerrar los trabajos que congregaron toda la energía del pequeño equipo de trabajo, es decir, todo lo referente a la renovación del Museo.

A partir de entonces comenzó el desafío de abordar aspectos propios del trabajo más “cotidiano” de los museos, tales como profundizar en las colecciones, desarrollar actividades de extensión, investigación, educación, entre otros ámbitos. Siempre orientados hacia la premisa de que nuestra misión institucional se enfoca en el resguardo y la puesta en valor del patrimonio natural y cultural del archipiélago fueguino. Esto además sostiene una fuerte coherencia con los principios de la nueva museología, en la cual el Museo es entendido como una entidad que se debe a las comunidades y territorios en las cuales está inserto y le brindan su razón de ser. Es el patrimonio de estas comunidades lo que se resguarda, por lo que el Museo asume su compromiso con éstas, buscando aportar activamente en su desarrollo social<sup>1</sup>.

Comprendiendo que esta vinculación con nuestro espacio/comunidad es un proceso de confluencias espontáneas que emergen de esta interacción, es que entendimos la necesidad de orientarnos a una fuerte profundización en el patrimonio inmaterial del territorio. De manera más específica aún, comprendimos la relevancia que implica para nuestra institución y el contexto social en el que nos desenvolvemos, el colaborar con las inquietudes, demandas y procesos identitarios propios que se desarrollan al interior de la Comunidad Indígena Yaghan de Bahía Mejillones, la que se enfrenta a una particular y difícil situación histórico social, atravesada por tensiones pasadas y presentes, que experimentan las pocas familias de este pueblo en la actualidad.

### HOMBRES Y MUJERES YAGANES PRESENTES EN LAS FOTOGRAFÍAS DE MARTÍN GUSINDE

Desde este contexto, diversas iniciativas comenzaron a gestarse por los investigadores del MAMG<sup>2</sup>, persiguiendo el resguardo del patrimonio del archipiélago, pero actuando a la vez como facilitadores de los procesos identitarios actuales del pueblo yagán. Así es como una serie de proyectos enfocados en esta dirección han tenido espacio a lo largo de estos últimos cinco años. Entre estos cabe mencionar el trabajo con los artesanos de la comunidad yagán, la puesta en valor de diferentes hitos de su patrimonio histórico y cultural, o el relevamiento de sus historias de vida y conocimiento del archipiélago. Esto se ha traducido, entre otras cosas, en la creación de una serie de cortometrajes documentales patrimoniales titulados “Cabo de Hornos, cultura y naturaleza”<sup>3</sup>; el registro au-

1. Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972. Vol 1. Programa Ibermuseos. 1ª Edición, Brasilia 2012.
2. Alberto Serrano F.; Luna Marticorena G.
3. Ver ficha en página 24.
4. Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro, del Ministerio de Agricultura.

diovisual del testimonio de mujeres yaganes; la publicación del libro “Yagán, serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile”, en conjunto con FUCOA<sup>4</sup>, o la realización del largometraje documental “Tánana”<sup>5</sup>, que da cuenta de la sabiduría de los actuales representantes del pueblo yagán en un recorrido por el archipiélago.

Sin duda todos estos trabajos han enriquecido también la exhibición permanente del Museo, el estudio de las colecciones y los conocimientos acerca del patrimonio local. Sin embargo, dentro del desarrollo de estos trabajos, hemos querido destacar la iniciativa “Información Biográfica Familiar en la Colección Fotográfica de Martin Gusinde, una investigación participativa con enfoque de género”. Este trabajo ha representado un gran aporte para las familias de la comunidad yagán y ha permitido mejorar las informaciones y el enfoque otorgados a la renovada exhibición permanente del Museo.

Durante el año 2011, el director del MAMG consiguió gestionar el apoyo del Anthropos Institut en Sankt Augustin, Alemania, para acceder a la colección completa de fotografías

tomadas por el antropólogo Martin Gusinde en Tierra del Fuego<sup>6</sup>, entre los años 1918 y 1924. Son 939 fotografías<sup>7</sup> únicas del archipiélago, de las cuales al menos 325 corresponden al pueblo yagán y su territorio. Todas las imágenes son contenedoras de un potencial documental invaluable y realizadas en el contexto de un extenso y detallado trabajo etnográfico con las poblaciones fueguinas de los mencionados años. El trabajo de Gusinde, es tal vez la mayor síntesis de información referente a estos pueblos y especialmente en relación al pueblo yagán. Las imágenes que tomó a lo largo de su trabajo, se han transformado en un referente identificador de los pueblos de Tierra del Fuego (Kaweshkar, Selk'nam, Haush y Yagán), constituyéndose en un componente central en la construcción del imaginario foráneo acerca de este archipiélago.

En este sentido, es que las fotografías de Gusinde son un componente central de la exhibición permanente del Museo. Sin embargo, éstas imágenes siempre han llamado la atención de nuestros visitantes, de las educadoras que se han vinculado con el Museo<sup>8</sup> y de los mismos miembros de la comunidad yagán, puesto que siempre han generado interrogantes, incluso

5. Financiado por el Fondo Audiovisual del Consejo Regional de la Cultura y las Artes, Región de Magallanes, y DIBAM. Próximo a su estreno.
6. Entregada solo con fines de investigación y uso exclusivo del MAMG, en conjunto con las familias yaganes de Puerto Williams.
7. Al menos ese es el número de fotografías entregadas al MAMG. Es posible que existan más. Al menos 325 de las fotos se refieren al pueblo yagán y el archipiélago del cabo de Hornos.
8. En general las educadoras del Jardín Infantil Etnico Familiar Ukika – JUNJI; o del Liceo Donald McIntyre Griffiths, de Puerto Williams.





han sido vistas con un halo de misterio e inquietud. Las fotos, por sus propias características, son difíciles de comprender, lo que se agudizaba con la total ausencia de información en la exhibición permanente. Además, estas imágenes tienen una amplia circulación y reutilización en diferentes medios o espacios que, en definitiva han contribuido más a su desconocimiento que a su puesta en valor. Es esto lo que sucedía con la comunidad local, quienes habían visto de manera reiterada muchas de estas imágenes, sin conocer el carácter real de la información que contienen.

La antigua exhibición permanente del Museo, incorporaba también varias de estas imágenes, con una breve e importante información asociada. A pesar de ser muy pocas fotografías, su efecto en la comunidad yagán abrió la posibilidad del recuerdo para los ancianos y ancianas, quienes desarrollaron el ejercicio de la memoria junto a los más jóvenes, en torno a las imágenes. Así, ante el conocimiento de la obtención de la colección fotográfica, surgió espontáneamente el interés por revisarla y conocerla entre los miembros de la comunidad, especialmente entre las mujeres, quienes además guardaban la remembranza de que “las abuelas conocían a los que estaban en las fotos”.

Comenzamos entonces un largo proceso de revisión detallada de cada una de las imágenes, junto al grupo de mujeres yaganas (no sólo mujeres participaron), lideradas por la señora Cristina Calderón Harbán, la mujer de mayor edad de la comunidad y única hablante actual de la lengua yagán. Ella conoció a muchos de quienes aparecen en las imágenes y escuchó hablar de la mayoría de quienes estaban allí. Igualmente, los diferentes participantes tenían conocimientos y nociones previas de las fotografías, mientras que, por otra parte, el grupo se introdujo en las indagaciones recopiladas por Gusinde, quien afortunadamente legó una detallada e importante información acerca de las imágenes.

Mediante reuniones periódicas efectuadas semanalmente y utilizando las tecnologías actuales que permiten proyectar las imágenes a una gran escala, se efectuó el análisis de las imágenes, con un especial interés por las fotografías correspondientes a los yaganas y al archipiélago del cabo de Hornos en que estamos insertos (Sur de Tierra del Fuego). De este modo nos concentramos en el reconocimiento detallado de los fotografiados, quienes son directos antecesores de los actuales miembros de la comunidad. Se produjo la identificación de las familias, de los abuelos, tíos, padres y parientes presentes en las fotografías, muchos de los cuales eran desconocidos hasta entonces. Con ello se pudo contrastar las informaciones disponibles, reflexionando en torno a las imágenes, las que se convirtieron en verdaderos catalizadores de la memoria, operando al mismo tiempo como testimonios y documento social (Freund, 2006<sup>9</sup>).

Este proceso iniciado espontáneamente a fines del año 2011, se consolidó al año siguiente, por cuanto pudimos incorporar la iniciativa como parte integral de la implementación del programa Transversalización y Equidad de Género DIBAM. Esto nos permitió definir un resultado final concreto para el extenso proceso de trabajo, en el cual se pudieran plasmar de manera adecuada, lo más importante de los resultados que inicialmente se vislumbraban a partir de las largas reuniones y horas de conversación.

En conjunto con el grupo de trabajo, se definió que lo más adecuado para “verter” los contenidos emanados del trabajo, para entregárselos a la Comunidad Yagán en su totalidad, fue utilizar el mismo medio empleado por Gusinde: crear un álbum fotográfico familiar. No solo se acordó esto emulando el trabajo del etnólogo, sino que

en el proceso de identificación de los sujetos fotografiados, comprendimos la estructura y organización que éste dio a las secuencias de fotos, en donde los retratos personales y familiares permiten encadenar y comprender las relaciones de parentesco entre los miembros del pueblo yagán, en los principales asentamientos de Puerto Remolino y, sobre todo, bahía Mejillones, durante los años 1920 y 1922 respectivamente.

Las características del álbum también fueron definidas en conjunto, intentando que este fuera lo más representativo de las actuales familias de la comunidad. En total se seleccionaron cincuenta imágenes que fueron impresas, además de un CD con la colección de fotos yaganas. Estos son complementados por una cartilla especialmente diseñada e incorporada al álbum, que describe toda la genealogía recabada, permitiendo reconocer a los diferentes grupos familiares de principios de siglo, conectándolos con las familias de hoy. Los miembros de la comunidad dieron por nombre al álbum “Haoa mali, haoa mourako”, Nuestras raíces, nuestra familia.

Estos resultados de la investigación, desde un inicio fueron establecidos como privados, por cuanto se trata de información de carácter familiar y personal. No obstante, junto a ellos se revisó la exhibición permanente a objeto de dotar de su debido nombre e información básica, a cada uno de los sujetos presentes en la muestra. Con esta información, se produjeron e implementaron las cédulas que hoy identifican a todos los sujetos presentes en las fotografías de la exhibición permanente del Museo.

#### **RELEVANCIA DEL ESTUDIO**

El extenso trabajo desarrollado en torno a la identificación de hombres y mujeres yaganas presentes en las fotografías de Martín Gusinde, más allá de los resultados concretos ya mencionados, ha permitido abordar una serie de líneas en el conocimiento del patrimonio inmaterial del archipiélago. En primer lugar, el hecho de efectuar la revisión de este archivo fotográfico en conjunto con las personas directamente tocadas por las fotos, es un ejercicio nunca antes desarrollado en profundidad. Si bien algunos autores lo hicieron de manera exploratoria, nunca las familias yaganas llegaron a adentrarse en las fotografías. Y, a pesar de que las fotos han sido estudiadas por diversos especialistas desde distintas disciplinas académicas, dicho trabajo siempre se hizo distante de éstos. Incluso gran parte de la comunidad no había tenido acceso a esta colección y menos a su documentación.

Este proceso ha permitido reflexionar en torno al registro fotográfico de Tierra del Fuego y del valor de estas imágenes en el contexto actual. El impacto que ha producido en quienes han compuesto el grupo de estudio, ha implicado lograr una precisión en la información biográfica de sus antepasados, democratizando, por lo tanto, el conocimiento acerca de este patrimonio, a través del acceso y la consideración de la perspectiva individual y colectiva como descendientes del pueblo indígena más austral del mundo.

Interesantes discusiones surgieron respecto de la construcción foránea del imaginario fueguino, de la circulación académica y comercial de las imágenes de los pueblos indígenas australes, quienes se han visto intensamente sujetos a los procesos de extinción y anulación identitaria desde las corrientes dominantes del pensamiento y la cultura.

El carácter del trabajo desarrollado, ha permitido la continuidad en el tiempo del grupo de investigación que se constituyó, para lo cual ha sido de vital importancia continuar con la implementación del programa de Transversalización y Equidad de Género. A partir de allí se han abordado otras inquietudes del grupo de trabajo, tales como la documentación de los procesos de producción de cestería, o la navegación por sitios de relevancia histórica y patrimonial para la comunidad yagán. En el primer caso, el trabajo dio pie a un nuevo capítulo de la serie audiovisual “Cabo de Hornos, cultura y naturaleza”, registrando todos los procesos del trabajo artesanal<sup>10</sup>, documentando y ampliando las colecciones del Museo. En el segundo, se ha hecho un registro audiovisual y fotográfico de los sitios de memoria recorridos, apoyados por la revisión de las fotografías históricas.

Por último, el crecimiento del archivo fotográfico digital del MAMG y el interés constante de los miembros de la comunidad, han llevado a nuevas sesiones de trabajo con el objeto de revisar otros archivos de fotografías etnográficas a los que se ha tenido acceso. Esta vez se ha puesto el énfasis en la perspectiva territorial, desarrollando el proyecto “Ocupación del territorio yagán a partir del registro fotográfico y la memoria oral: distribución de las familias en el archipiélago del Cabo de Hornos en la primera mitad del siglo XX”<sup>11</sup>.

Y nuevas iniciativas de trabajo conjunto profundizando en la memoria y el patrimonio inmaterial, ya se encuentran en desarrollo. ■

9. Freund, G. (2006). La fotografía como documento social. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

10. Capítulo 4, titulado “Cestería yagán”. Además, se pudo documentar la colección y adquirir nuevas piezas.

11. Proyecto financiado por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP) – DIBAM, 2014.

# De objetos y Oficios

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

## Cristal Yungay, las voces del oficio

**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** 2012–2013.

**DURACIÓN:** 2 años.

### OBJETIVOS DEL PROYECTO

Dar cuenta de la producción de la Fábrica Cristal Yungay a través del relato de sus principales actores, los sopladores y talladores que dieron forma a los objetos y que aún mantienen vivo el oficio.

### PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS

Maestros sopladores y talladores y otros profesionales vinculados a Cristal Yungay, comerciantes y otros fabricantes de cristal soplado como Cristal Art.



Copas modelo Iquique.

### METODOLOGÍA

La investigación se llevó a cabo principalmente a través de un exhaustivo trabajo de campo, donde se registraron entrevistas, procesos productivos y herramientas de trabajo, a través de registros audiovisuales. También se desarrolló una línea de investigación contextual basada en la recopilación y análisis bibliográfico y fuentes primarias como documentos contables, registro de marca, etc.

### RESEÑA DE SU DESARROLLO

Durante dos años se desarrollaron los proyectos Faip Cristal Yungay, de Objetos y de Oficios (2012) y Cristalería Yungay, una metodología para la identificación de su producción (2013), junto a los antropólogos Paloma Molina y Víctor Berríos. Durante este período se investigó por un lado la historia de la fábrica a partir de documentos y entrevista de personas vinculadas administrativamente a ésta y por otro lado en el rescate de los oficios vinculados a la producción de Cristal Yungay, específicamente el soplado y el tallado. De esta forma se pudo dar cuenta del alcance que tuvo esta fábrica en términos productivos y económicos y por otro lado, la importancia de sus objetos a nivel técnico, estético y social.

### METODOLOGÍA PARA RECUPERAR UNA MANUFACTURA NACIONAL

Como se trata de una producción bastante específica, relacionada con una colección patrimonial perteneciente al MAD, se determinó, como parte del acercamiento metodológico, desarrollar una línea de tiempo donde se inscribe a Cristal Yungay dentro del panorama socioeconómico local y mundial y un glosario terminológico que diera cuenta de las particularidades del oficio vidriero en Chile.

### PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES

A través de estas dos investigaciones se logró inscribir a Cristal Yungay dentro del panorama de las artes decorativas nacionales y de la historia de la manufactura nacional, especialmente a través de la publicación del libro “Cristal Yungay de objetos y de oficios” y de la exposición del mismo nombre que permitió exhibir parte importante de la colección perteneciente al MAD. Asimismo, todo el trabajo etnográfico desarrollado con los maestros sopladores y talladores, permite también preservar el testimonio de quienes fueron protagonistas de esta manufactura y que aun mantienen vivo su oficio.



## Las voces y el oficio de los artesanos vidrieros de Cristal Yungay

*La necesidad de rescatar el oficio de los últimos artesanos vidrieros que trabajaron en la Fábrica Cristal Yungay y de poner en valor su propia colección de piezas de esta fábrica, han movilizó al Museo de Artes Decorativas a desarrollar, junto a un equipo de antropólogos, la tarea de documentar los saberes de los maestros, a través de un trabajo etnográfico que permitió dar cuerpo a una publicación y una exposición temporal.*

### **Macarena Murua**

*Directora*

*Museo de Artes Decorativas*

*Museo Histórico Domínico*

Las piezas de Cristal Yungay son parte del imaginario de la sociedad chilena. Han estado presentes por décadas como finos regalos de matrimonio, como herencia entre generaciones y en algunas de las instituciones estatales como las Fuerzas Armadas y el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Debido a la gran calidad técnica de su factura y a su estética refinada, el Museo de Artes Decorativas comenzó a formar una incipiente colección de Cristal Yungay, la cual posee a la fecha más de 200 piezas, logrando una importante representatividad de lo que fuera su producción.

Frente a la necesidad de documentar, investigar y difundir esta colección, el MAD ha desarrollado distintos proyectos que han permitido inscribir esta manufactura como un hito relevante dentro de las artes decorativas nacionales, principalmente a través del relato de quienes fueron sus protagonistas: los maestros sopladores y talladores de vidrio.

Al constatar la ausencia casi total de escritos relacionados con esta fábrica, el Museo invitó a participar a los antropólogos Paloma Molina y



Copa modelo Yungay vino blanco.

Víctor Berríos, para desarrollar la investigación etnográfica que permitiría relevar la importancia de esta manufactura, a través del relato de quienes trabajaron en su interior y fueron los que dieron forma a los mismos objetos que hoy son parte de la colección del Museo.

A pesar del tiempo transcurrido desde el período productivo de Cristal Yungay, 1922 – 1980, y la actualidad, parte de los maestros se mantienen activos dentro del rubro vidriero, algunos en sus talleres particulares y otros dentro de la única fábrica activa en la producción de cristal soplado y tallado a mano, Cristal Art. De esta forma, se inició un trabajo de registro en conjunto con los maestros, donde fueron relatando sus saberes y experiencias, a través de la observación de ciertos modelos de piezas creadas por Cristal Yungay, herramientas y fotografías.

La sistematización de toda la información recabada, permitió determinar el desarrollo productivo que tuvo la fábrica, sus procesos sociales internos y las metodologías específicas para la creación de piezas sopladas y talladas, las cuales respondían a estrictos controles de calidad y a estándares internacionales.

*“A medida que iba pasando el tiempo se hacían cosas nuevas. El modelo de los floreros iba cambiando, el tipo de copa también iba cambiando, porque después se fabricaban varios tipos de copas, que nosotros no las habíamos visto. Entonces hacían unas muestras y si gustaban, entonces él decía sí, fabríquenlas no más. Porque los moldes se hacían allí mismo en Cristal Yungay, era la producción y también los medios productivos”.*

Carlos Hernández, entrevista agosto 2012

#### RELACIONES SOCIALES AL INTERIOR DE LA FÁBRICA

A través de horas de conversaciones con los actores que testimoniaron sus experiencias en la fábrica, se pudo constatar el carácter familiar y cercano que tuvo la empresa con sus trabajadores. En una época marcada por el auge de la producción local de artículos que habían dejado de importarse desde Europa o Estados Unidos, los propietarios y gerentes de la fábrica tenían un especial interés en fidelizar a sus trabajadores, asegurando la continuidad de un trabajo muy específico y de carácter formativo.

Hoy, los maestros recuerdan el interés de la fábrica en que sus trabajadores terminaran su escolaridad, la importancia del sindicato, la preocupación por la realización de comidas y bailes en fechas especiales y la posibilidad de acceder a ropa y calzado y por sobre todo, a los artículos que producía la fábrica a precio preferencial.

El maestro tallador Guillermo Méndez relata: *“Cuando uno entraba a la fábrica, el gerente, el alemán ese, obligaba a ir a la escuela nocturna, nos hacían un curso de alfabetización general. Nos tenía un profesor de alfabetización, un médico para enseñar que no contrajéramos enfermedades venéreas, un profesor de dibujo de la Escuela de la Universidad de Chile, un profesor ingeniero y un profesor de química. Teníamos que ir todas las noches a la escuela y si uno faltaba, el gerente te advertía que a la segunda falta te despediría del trabajo y de la fábrica”.*

Museo de Artes Decorativas: 2013, p.47

Por otro lado, el maestro tallador Carlos Hernández, recuerda lo importante que fue para sus trabajadores la fábrica Cristal Yungay: *“Nosotros cuando íbamos a las picadas al salir de la fábrica,*

*íbamos a servirnos unos traguitos y los viejitos del horno, que trabajaban por años, que nacieron casi en el horno, decían: después de Dios, Cristal Yungay. Uno tenía desayuno, tenía almuerzo y once gratis, la ropa, estas cotonas las regalaban allá, dos al año, bototos de seguridad. Los cabros del horno trabajaban rápido para que las copas no se enchuecaran en las cañas. Les entregaban seis pares de alpargatas al año y hacían remate de mercadería. Usted iba al frente donde estaba el casino de empleados y ahí ponían mesones de mercadería, uno compraba lo que quería y a precio de remate prácticamente, solo para trabajadores de la fábrica. La fiesta de 18 de septiembre, de fin de año, de aniversario de Sindicato, todo preparado. La fecha no me recuerdo de la fiesta de sindicato, pero era por ahí por junio o julio”.*

Museo de Artes Decorativas: 2013, pp.58-59

En el oficio del vidrio, los trabajadores de Cristal Yungay fueron capacitados por maestros extranjeros que llegaron a Chile a trabajar en la fábrica en sus distintas secciones. Tal fue el caso de Oscar Berrío, quien llegó en el Winnipeg huyendo de la guerra civil española haciéndose cargo de la sección de hornos. Asimismo, desde Argentina fue traído el maestro veneciano Enzo Fenzo, quien luego de trabajar unos años en Cristal Yungay, fundaría su propia fábrica llamada Cristal Art, la cual todavía está activa en manos de sus hijos.

Los trabajadores chilenos fueron adquiriendo conocimiento a través de las rutinas cotidianas de producción, bajo la supervisión de estos maestros cristaleros de excelencia. *“Claro que ellos formaron maestros porque traían de Europa maestros vidrieros y talladores. Venían de Checoslovaquia, de Austria, de Alemania”.*

Méndez, entrevista julio 2012



Carlos Hernández.

Dentro de los maestros chilenos que se iban formando, algunos fueron tomando ventaja de acuerdo a sus habilidades y capacidades para elaborar trabajos más complejos. Fue justamente a estos maestros, a quienes la fábrica les acondicionó talleres en sus propias casas, para que pudieran desarrollar una mayor cantidad de piezas. En este nuevo espacio de producción, los maestros ganaron, además de la infraestructura, una mayor libertad para desarrollar sus propias creaciones, rompiendo con la monotonía que muchas veces experimentaban al interior de la fábrica.

Algunos de estos maestros todavía mantienen activos dichos talleres trabajando para particulares, comerciantes y anticuarios. Tal fue el caso de Guillermo Méndez, quien llegaba a trabajar 10 a 12 horas.

*“Como yo aprendí a trabajar bien, les interesó que lo mismo que podía hacer adentro, lo podía hacer afuera. (...) Pero a mí por la calidad me instalaron en la casa (...) incluso uno aprendió más afuera que en la fábrica, porque afuera uno tenía que hacer de todo y en la fábrica era todo el tiempo trabajando con las mismas piezas”.*

**Museo de Artes Decorativas:2013, p.53.**

Don Guillermo es reconocido y recordado como un maestro que formó a otros artesanos, traspasando los conocimientos que había adquirido en Yungay. En conversaciones sostenidas en su taller, fue posible conocer parte de la historia de la fábrica y lo más importante, acercarse al proceso creativo inherente de cada objeto tallado.



Guillermo Méndez con un jarrón.

*“Cuando entraba a la fábrica lo mandaban a uno a compartir que se llama. Por ejemplo, este vaso hay que compartirlo en dos del mismo porte, hacerle un filete aquí, otro filete allá, para que todos quedaran derechos y a la misma distancia. Eso es lo primero que tenía que aprender uno. Ahí se formaba una idea de cómo era el tallado y después ya lo ponían a hacer rayitas. Estuve un año haciendo rayitas, el sol que le llamaban. Eran unas cuestiones así, que las mandaban a hacer a mano, dos rayitas aquí, para que aprendiera uno a juntar y quedara un solo centro, sin pasarse ni para allá, ni para acá. Ahí afirmaba la mano y se veía si la persona iba a ser buen tallador o no”.*

**Guillermo Méndez, entrevista julio 2012**

### **PRODUCCIÓN DEL CRISTAL SOPLADO Y TALLADO A MANO**

Pocas personas saben que en la producción de una copa, soplada y tallada a mano, pueden participar más de siete personas, cada una con un rol específico dentro de una cadena productiva, donde la fuerza, la resistencia al calor, el pulso, la creatividad y la mirada crítica, marcan el rol de cada uno de los maestros involucrados.

El aprendizaje de este oficio, remitido a un ámbito, lamentablemente, demasiado específico, ha ido desapareciendo poco a poco, debido a que las nuevas generaciones no lo ven como una oportunidad laboral clara y estable. Por otro lado, las políticas de libre comercio han resentido a la industria chilena, incorporando productos de igual o inferior calidad a muy bajo costo, incidiendo en la decisión de la clase media frente a la adquisición de bienes suntuarios.

*“Lo lamento mucho, porque allá en Concepción habían dos fábricas de cristal, de vidrio, Schiavi y la Unión y aquí en Santiago habían varias también, no me acuerdo de los nombres de las otras pero la principal era Cristal Yungay. Y se terminaron porque llegó mucha mercadería importada barata. Yo se lo atribuyo a eso, porque cuando empezó a llegar del extranjero empezó a irle mal a las fábricas nacionales. La gente se acostumbró a comprar barato”.*  
**Valladares, entrevista junio 2012**

Frente a este panorama desfavorable para la preservación de un oficio, el trabajo etnográfico desarrollado por el Museo, permitió sistematizar una gran cantidad de información relacionada con los procesos de producción del cristal soplado y tallado, identificando metodologías, herramientas utilizadas, vocabulario específico, modelos de piezas, tallas y tecnicismos asociados a esta producción. De esta manera, además de describir detalladamente los procesos productivos, gracias a la posibilidad de acceder a la Fábrica Cristal Art, la cual maneja prácticamente los mismos procedimientos que Cristal Yungay y a los talleres particulares de tallado que todavía funcionan, también se generó un glosario de términos asociados a esta producción, con la intención de establecer una normalización del vocabulario referida a la producción de objetos de vidrio en Chile.

La cercanía con los maestros y la accesibilidad a bibliografía técnica especializada, permitió contrastar ambos lenguajes para llegar a establecer un glosario de términos que permitiera la convivencia de estas dos realidades lingüísticas: por un lado la asimilación y deformación de palabras foráneas y la invención de distintas formas de nombrar ciertos formas o aspectos, conjugados con denominaciones académicas entregadas por el Tesoro de Arte y Arquitectura y la bibliografía especializada. Un buen ejemplo de esto es la forma de nombrar al fuste y la base de una copa por parte de los artesanos, denominándolas pie y pierna respectivamente.

#### **UNA TAREA QUE DEBE CONTINUAR**

Luego de dos años de investigación, enfocada específicamente en la producción desarrollada por Cristal Yungay, se derivó en una investigación un poco más amplia que abordaba la producción de vidrio ligado a las artes decorativas, en talleres y fábricas tanto de la Región Metropolitana como de Concepción. A través de esta nuevo enfoque, que tomaba como referentes las fábricas Cristal Yungay y Schiavi respectivamente, se pudo constatar cómo la especialización de un oficio tendía a condensarse en zonas determinadas de una ciudad o comuna, promoviendo el surgimiento de poblaciones obreras específicas y al desarrollo de pequeños talleres que se nutrían de lo que producían estas grandes fábricas.

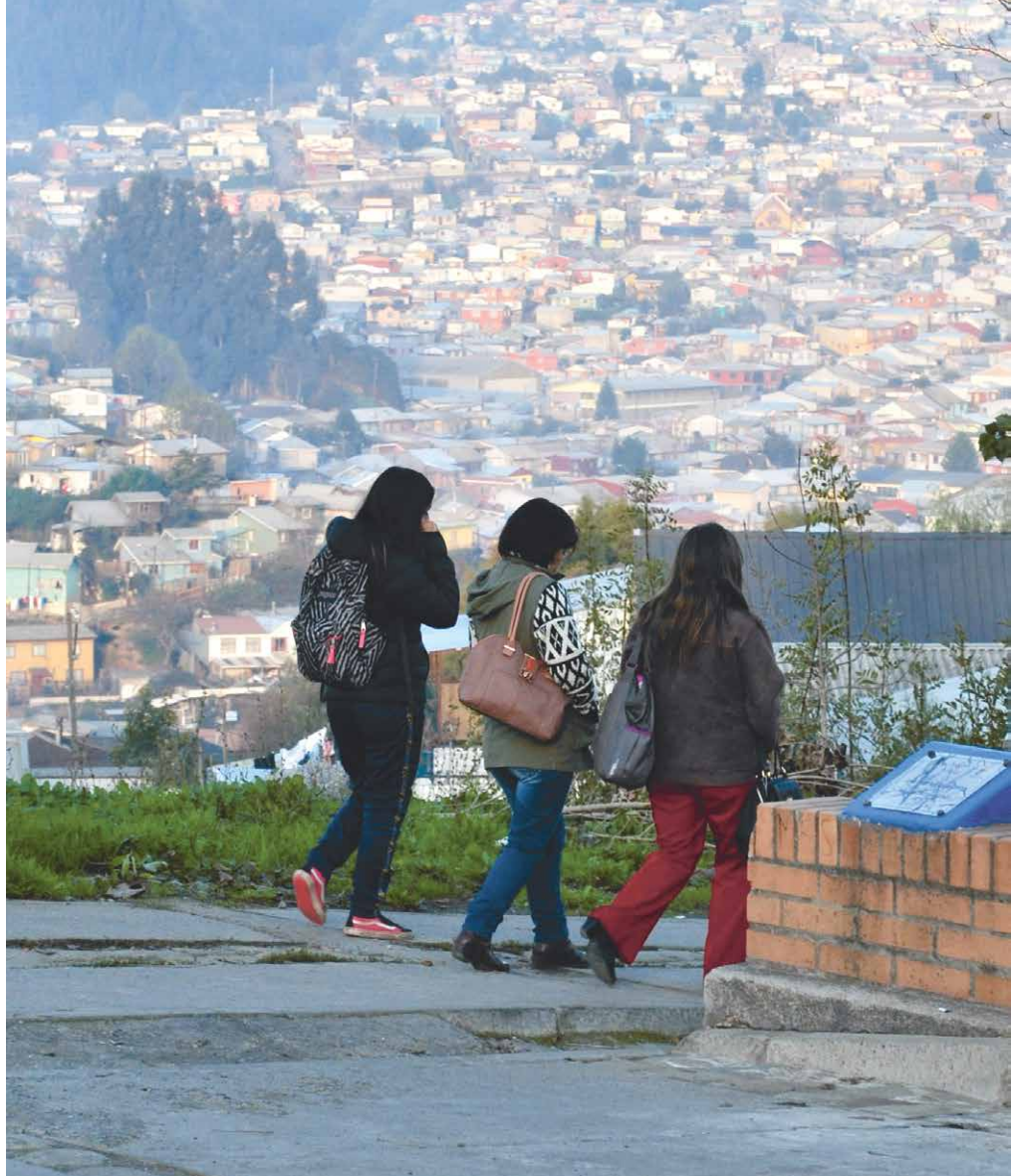
Frente a esta realidad, donde la presencia de oficios presentes en las ciudades van conformando una trama social que articula formas de vida y de producción, vemos como el rubro vidriero es sólo una parte de la gran producción de manufactura nacional que se desarrolló durante el siglo xx en Chile y que hoy se encuentra prácticamente extinta. La mayoría de las fábricas que se especializaron en la producción de menaje de refinada factura, que suplían la falta de importaciones, beneficiadas por políticas proteccionistas, hoy han desaparecido, o han debido modificar su producción para poder subsistir frente a la competitividad propulsada por el libre mercado.

La urgencia de sistematizar estos relatos, clasificar herramientas y procesos productivos, evidenciada al constatar la edad avanzada de los artesanos, han movilizó al equipo del Museo a promover sostenidamente la labor de investigar, preservar y difundir las voces de los artesanos y otros profesionales ligados a estas producciones, las que, junto con las piezas de manufactura que aún se conservan, permiten inscribir su memoria dentro de la historia de las artes decorativas y el patrimonio industrial nacional. ■

#### **TESTIMONIOS**

- Rolando Calderón. Jefe de Bodega de Cristal Yungay. Trabajó entre los años 1965 y 1975. En la actualidad se dedica a la venta de antigüedades, principalmente a la filatelia.
- Jaime Chiang. Ingeniero químico. Jefe del Departamento Productos Industriales de Cristal Yungay desde 1952 a 1960.
- Carlos Hernández. Maestro tallador de Cristal Yungay. En la actualidad se desempeña en su taller ubicado en la comuna de Quinta Normal.
- Guillermo Méndez. Maestro tallador de Cristal Yungay. En la actualidad se desempeña en su taller ubicado en la comuna de Quinta Normal.
- Elda Tomas. Esposa de Renzo Fenzo, fundador de Cristal Art. Es dueña de Cristal Domus, tienda especializada en menaje de primera categoría.
- Víctor Valladares. Maestro tallador que comienza en Cristal Yungay, para luego migrar hacia Concepción, trabajando de manera independiente para la fábrica de Schiavi y Cía. Limitada.

# Entre el Silencio y las Voces Recuperadas



MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE CONCEPCIÓN

## La importancia de narrar (se): las mujeres en la configuración de las identidades de la Zona del Carbón

**Roxana Torres Rossel**

*Encargada de Colecciones  
Museo de Historia Natural de Concepción*

**Claudia Bustos Carrasco**

**María Fernanda Morales Ortiz**  
**María Amanda Saldías Palomino**

*Investigadoras Asociadas  
Programa Multidisciplinario de Estudios de Género  
Universidad de Concepción*

Si bien la distinción sexo/género ha sufrido una serie de revisiones por parte de las teorías feministas y de género, adscribimos provisoriamente a la comprensión de la categoría de género en tanto construcción cultural de la diferencia sexual (Lamas, 2003) que se encuentra atravesada, a su vez, por “la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (Conway, Bourque y Scott 2003)<sup>1</sup>. Por ende, debemos entender la categoría de género como heterogénea y variable, adscrita al entorno cultural donde opera, pudiendo estar sujeta a reformulaciones, variando así las formas culturales que produce para normar el comportamiento apropiado culturalmente de los sujetos según su género. Sin embargo, esta comprensión dinámica que proponemos de la categoría de género se ve enfrentada en la práctica con la naturalización de los roles e identidades de los sujetos según su sexo biológico que ha imperado en los discursos culturales, en particular, en el relato historiográfico y en el patrimonial.

*“Cuando rechazamos la historia única, cuando nos damos cuenta de que nunca hay una sola historia sobre ningún lugar, recuperamos una suerte de paraíso”.*

### **DINÁMICAS DE LA MEMORIA: ENTRE EL SILENCIO Y LAS VOCES RECUPERADAS**

Ejercer una mirada más amplia y democrática sobre lo que constituye la historia y el complejo entramado social de las comunidades implica abandonar la seguridad que proporciona lo convencionalmente establecido como verdadero y completo, que insiste en encerrar en compartimentos clausurados, conocimientos o saberes, impidiendo la entrada de otras lecturas o aproximaciones. Por el contrario, si nos esforzamos por mirar más allá de su superficie, claramente aflorarán otras versiones de ese mismo relato, aquellas que transitan de maneras paralelas, contrapuestas o solidarias, como muestra palpable de que las construcciones sociales son múltiples, ricas y dinámicas, y que, por ende, potenciar este tipo de miradas favorece el acercamiento y entendimiento entre las comunidades, entre los seres humanos.

La invitación a participar en actividades con perspectiva de género, por parte de la Unidad de Estudios de la DIBAM, nos llevó como Museo de Historia Natural de Concepción, a revisar los textos de nuestra exhibición permanente el año 2012, para lo cual contamos con el apoyo del Programa Multidisciplinario de Estudios de Género (PROMEG) de la Universidad de Concepción.

Emprendimos esta experiencia con gran interés, observando desde un comienzo que se anunciaba un panorama poco feliz en los resultados de esta indagación. En este punto, consideramos pertinente recordar que es a partir de 2002 que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos comienza a relevar e implementar el enfoque de género como un aspecto fundamental de su gestión institucional, razón que explicaría la ausencia de dicha perspectiva en la elaboración del actual guión de nuestro Museo, que se efectuó entre los años 2000 y 2002<sup>2</sup>. Como resultado de esta relectura de nuestros contenidos fue posible identificar las brechas u omisiones de género más significativas en nuestro guión y con ello propusimos, para los años siguientes, actividades en dirección a reducir esas falencias.

Chimamanda Adichie, *“El peligro de una sola historia”*<sup>3</sup>

La sala “El Carbón” resultó ser el elemento más destacado dentro de una lógica descriptiva centrada en los hombres y en los aspectos productivos que se desprendían de la explotación de este recurso, sin dar cabida a las mujeres, en ninguna de sus formas, pues estas no se encontraron personificadas ni a través de objetos patrimoniales, ni tampoco en los contenidos de la exhibición. Una vez que se tomó conciencia de esta gran omisión, surge la necesidad de ampliar el universo representado en este espacio, con la esperanza de encontrar, a través de investigaciones de campo, testigos claves y documentos que nos permitieran situar y visibilizar a las mujeres dentro de esta historia.

Así es que en 2013 iniciamos junto a PROMEG-UDEC<sup>4</sup> un proyecto de investigación en Lota y al año siguiente ampliamos el territorio hacia las comunas de Coronel y Curanilahue. Nuestra propuesta se fundamentaba en que aún era posible obtener información valiosa desde las memorias de las mujeres presentes en estas comunidades. Durante la primera etapa, tuvimos la suerte de entrevistar a algunas como primera fuente y, en otros casos, como herederas de las historias que les tocó vivir a sus madres y abuelas. Ya en la segunda etapa, incluimos informantes varones, cuyos testimonios confirmaron la participación activa de las mujeres en la construcción de las identidades de la zona.

Gracias a ambos proyectos fue posible rescatar testimonios vinculados a la vida de las mujeres en la cuenca del Carbón, identificando sus roles principales, su activa participación política y sindical, así como también otorgar su justo valor a las experiencias privadas y domésticas, marginadas por ser consideradas poco relevantes y ajenas a aquellas desarrolladas en el ámbito público.

1. Jill K. Conway, Susan C. Bourque, Joan W. Scott, “El concepto de género”, en Marta Lamas (compiladora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, Porrúa, 2003, p.23.
2. Fuente: DIBAM, Archivo Nacional, 2012, Documento de Trabajo Marco de fundamentación para la creación de un Fondo Archivístico Patrimonial de Mujer y Género.
3. Conferencia ofrecida por la escritora nigeriana en el marco del evento TEDGlobal Ideas Worth Spreading, en julio de 2009, en Oxford, Inglaterra, en [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/chimamanda\\_adichie.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/chimamanda_adichie.pdf)
4. Es preciso señalar que el equipo de trabajo en 2013 y 2014 estuvo también conformado por la Directora de PROMEG, María Teresa Aedo Fuentes, y por Marta Morales Peña; en el proyecto de 2013, colaboraron además Julia Cecilia Inostroza e Ingrid Valencia.

**MEMORIAS EN DIÁLOGO:**

**LAS MUJERES DE LA ZONA DEL CARBÓN**

Aun cuando hoy en día es posible encontrar algunos estudios más inclusivos en cuanto a la categoría de género sobre la historia de la Cuenca del Carbón<sup>7</sup>, la historiografía oficial ha insistido en concentrarse en el desarrollo de la industria carbonífera, destacando la figura del minero como motor único de esta maquinaria económica. Sin desconocer la relevancia del factor industrial en la evolución histórica y cultural de la zona, es necesario indicar que dentro del extenso territorio donde se instalaron grandes empresas familiares, para extraer el “oro negro”, no solo se produjo la transformación física de estos espacios durante el periodo de auge, sino también de las relaciones sociales y económicas, puesto que la productividad requirió del establecimiento de un nuevo modelo de relación empresa-trabajador-comunidad, que se vio fuertemente afectada durante su declive, remeciendo profundamente a los seres humanos insertos en ese proceso. Por ende, cuando nos referimos a quienes disfrutaron o sufrieron los vaivenes de esta historia, debemos reconocer la participación tanto de hombres como de mujeres, de todas las edades, intereses, niveles socioeconómicos y culturales, cada uno/a desde el momento y lugar que le tocó vivir. Sin embargo, el discurso oficial sobre el quehacer de las ciudades de Lota, Coronel y Curanilahue, entre otras, ha tendido a entregar sistemáticamente reflexiones desde una mirada androcéntrica, que por distintos motivos, no trata en profundidad o simplemente silencia la participación de las mujeres como agentes culturales dentro de ese contexto. De ahí es que concluimos que era necesario ir en búsqueda de estas memorias en riesgo de permanecer ignoradas y borradas por el discurso de la “historia única”:

*“Eso, solo que no se conoce, en las actividades de mujeres, porque siempre valoran a los hombres nomás, que esto, que hizo esto, pero lo de las mujeres no lo valoran y así como yo habrán tantas más que ya no están o que nadie las conoce, pero que también habrán aportado, pero yo he trabajado todos estos años con mujeres, hartos años. Gracias por hacer esto, es como un reconocimiento y esto me estimula mucho a mí”.*

**Oda Novoa Ríos, entrevista de 2013**

En ese sentido, la incorporación de la perspectiva de género nos ha permitido no solo visibilizar las relaciones de género que han prevalecido en una comunidad, sino también dar cuenta de las

fisuras, omisiones y exclusiones que reproducen los relatos oficiales al contar la(s) historia(s) de un lugar determinado, privilegiando una mirada única, predominantemente masculina, que naturaliza los roles de mujeres y hombres y que otorga una valoración jerárquica distinta a los quehaceres del espacio público frente a los del espacio doméstico, históricamente asignado a los sujetos femeninos:

*“Las mujeres se organizaron para conseguir algo aquí en los pabellones, por ejemplo el agua. No existía en cada pabellón un pilón, sino que había que ir a otro pabellón que estaba mucho más lejos y ahí la gente acarrea el agua para los pabellones. De ahí ya con la misma movilización, con la misma gente nos instalaron pilones, ya más en cada pabellón instalaban uno para que la gente pudiera acarrear”.*  
**Angélica Araneda Soto, Lota, entrevista de 2014**

Así como la historia oficial ha privilegiado la narración de la industria minera concentrándose en el quehacer público de los mineros, como disociado del ámbito doméstico, los testimonios de las mujeres y hombres entrevistados confirman que, dentro del contexto general del periodo abordado, la vida en la zona del carbón ha estado marcada por el machismo. Machismo que queda demostrado en la imposibilidad de participar en actividades sociales, políticas o económicas que experimentaron muchas de las mujeres, debido a la estricta prohibición que imponían sus padres y maridos:





*“Aquí, en Lota, cierto, la idea del minero siempre fue machista: nadie trabaja de las esposas”.*

**Guillermo Arce Valencia, Lota, entrevista de 2014**

*“Yo en ese tiempo era muy sometida a todo, mis padres me enseñaron a ser así. Mis abuelos mineros, hija de minero, esposa de minero entonces ante todo tenía que ser la mujer, la hija del minero, ser una mujer valiente. Todo lo que decían ellos tenía que hacerse, yo incluso me acuerdo que con la mirada de mi padre sin palabras yo sabía lo que él quería, todo lo que él quería. Yo era la que corría a lavarle su overol, tenerle su charrita, su agüita de menta, su manche y después yo también fui así con mi esposo, porque también todas sus cosas en su momento, para que ellos fueran a trabajar”.*

**Gloria Saavedra Pino, Coronel, entrevista de 2014**

No obstante, muchas de las mujeres de la zona destacaron por su participación activa en política, en especial en las huelgas y otras movilizaciones sociales, como la famosa Huelga Larga de 1960, que tuvo lugar para mejorar tanto las condiciones laborales como la vida en los pabellones, espacio donde se desenvolvían principalmente las mujeres. Sin embargo, a causa de las mismas formas machistas que han prevalecido en las prácticas de estas memorias, pocos son los nombres de mujeres que se recuerdan, pocas las individualidades que lograron pasar a la historia, a diferencia de lo que sucede con los nombres de dirigentes sociales o sindicales:

*“En una asamblea que hicieron, estaban eligiendo el comando de defensa de Lota. Había gente de Coronel, de todas partes. Iban como en el sexto puesto ya, y levanté la mano yo y estaba lleno ahí. Entonces estaba don Luis Fuentealba, un hombre político comunista muy conocido, que fue también concejal en la época que yo fui, entonces él empezó a hablar: ‘todos sabemos que la señora Yolanda tiene su corazón azuuuul’ y yo me paré y le dije ‘yo lo tengo rooojo igual que el de ustedes y por aquí corre sangre roja, no azul, porque aunque tenga un apellido que puede ser rimbombante, yo no, yo soy una trabajadora, una mujer como ustedes y quiero que usted vea que aquí todas las mujeres que estamos, no estamos dibujás y lleva usted seis puestos sólo con hombres”.*

**Yolanda Wilson Yáñez, Lota, entrevista de 2014**

Dentro de este mismo esquema de revisitar la historia de la zona del Carbón, constatamos que

muchas de sus mujeres realizaron múltiples labores, no siempre remuneradas, algunas de gran prestigio como las de “enfermeras” o parteras, que además de reforzar los lazos entre las mismas mujeres, surgían en el contexto de precariedad y falta de ayudas formales de asistencia en salud:

*“Sí pué’, la enfermera me decían, pero ayudé harto, como ser a los primos míos, primos hermanos, hijos de mi tía Rosa, esos eran seis hijos y a los seis yo los atendí”.*

**Elsa Hidalgo Garcés, Lota, entrevista de 2014**

*“Algunas, salían a vender pescados. Salían a vender pescados, salían a vender cholgas, cualquier cosa, y cuando no, vendían pan, hacían pan en los hornos y salían y vendían. A veces en los mismos hornos nos compraba la gente”.*

**Ursinda Montanares Contreras, Coronel, entrevista de 2014**

Aunque las mujeres debían realizar dentro de sus comunidades las labores clásicas asignadas según género, como atender partos, recolectar alimentos durante las movilizaciones, el cuidado de parientes u otras personas de su entorno cercano, ellas lograron dar un giro a esa posición subalterna y pasaron a ser parte de las muchas mujeres que crearon pueblos, barrios, puestos de trabajo y que lucharon por ello, pero que a la historia oficial no le ha interesado nombrar y destacar, a pesar de que las memorias locales orales mantienen viva su memoria. Borradora que se ha extendido incluso a aquellos oficios artesanales, como el de chinchorrero y broncero, que surgieron alrededor de la explotación carbonífera principal como medios de sobrevivencia y donde las mujeres también han participado a la par que los varones. En el trabajo en terreno advertimos, en cambio, que son las mismas mujeres quienes otorgan valor a estas labores y espacios, que no han sido debidamente relevados, dejando en parte una historia sin nombrar, invisibilizando experiencias de vida:

*“No, no es difícil, había más mujeres, más chiquillas que trabajaban, y el que va mirando aprende poh, así que ahí aprendí a sacar carbón y a chinchorrar... de primera los vendíamos por kilo, ya después empezamos como a juntar el carbón y yo siempre trabajé en negocios más metía”.*

**María Sanhueza, Coronel, entrevista de 2014**

*“Yo creo que para todo era importantísimo la participación de las mujeres. Mi mamá era una de las que andaban ahí, uno se sentía importante, se sentía con ganas de seguir haciendo lo que ellas estaban formando y creo que no tan sólo yo, sino que todas las personas que dependíamos de las hijas de los obreros, de los mineros en este caso, porque nos guiaban cómo hacer las cosas, porque la mujer estaba más comprometida de cuidar a los hijos, y se daban el tiempo para atender a los maridos, para hacer lo que tenía que hacer. La participación en las escuelas, en los colegios era bastante criticada por algunos profesores”.*

**Angélica Araneda, Lota, entrevista de 2013**

La importancia de las investigaciones realizadas, radica principalmente en resignificar lo que el patriarcado se empeña en dejar sin historia, sin memoria. Aprender a poner en valor esos espacios “privado-domésticos”, pues desde esos quehaceres y con las herramientas de la vida doméstica fue que las mujeres también contribuyeron a la vida pública de la zona del Carbón. Espacios que se transforman en decisivos y significativos para la comunidad al sostener muchas de las acciones que colectivamente debieron sobrellevar, puesto que no fueron los acaudalados dueños de las minas los que levantaron y construyeron pueblos mineros, o no fueron sólo héroes los mineros: todo tuvo un sentido comunitario, sostenido, en gran parte, por las muchas labores desempeñadas por las mujeres:

*“Sí, bueno, claro, la historia se generaliza, yo creo que si uno empezara a buscar gente de la época, a hablar del papel de las mujeres, quizás más allá de lo que te estoy contando, nos daríamos cuenta que efectivamente quienes mantuvieron el movimiento por tres meses, por ejemplo en esa huelga, fueron las mujeres, porque claro, los hombres tenían el papel más visible porque ellos eran los trabajadores”.*  
**Haydée Soto Aravena, Coronel, entrevista de 2013**

*“Era tal la relación de los nuestros con el medio en que nos desenvolvíamos, que muchas mujeres se estaban involucrando en la política y estaban asumiendo digamos un lugar propio. Porque viene de las mujeres, no viene de los hombres. Son las mujeres las que determinan, en el minuto, decidir el ingreso a la vida política y hacer un aporte a lo social, a lo cultural de un país, de un lugar”.*

**Norma Hidalgo González, Coronel, entrevista de 2013**

Verbalizar y recordar remueve emociones que poco tiene la tradición de la historia oficial, o la gran y única historia, pero no así la memoria oral de las mujeres y los hombres que accedieron a compartir sus testimonios, los que constituyen una historia viva y que es preciso seguir diciendo para mantener su vigencia:

*“Sí, si para la mayoría de la gente, todas las señoras aquí, habíamos varias señoras que éramos chinchorreras. Estaba mi suegra, estaba yo, estaba la señora de aquí al lado, está una señora que todavía está viva, una señora que falleció... y así, varia gente más había que ahora ya se ha ido de aquí de la caleta”.*

**Irene Quilodrán Soto, Coronel, entrevista de 2014**

Por otra parte, las experiencias de los procesos de investigación involucrados en ambas iniciativas nos emplazan como investigadoras a revisar nuestras propias metodologías y conceptualizaciones, que también han estado marcadas por categorías y jerarquías rígidas, que sitúan en posiciones estáticas, no intercambiables, a quienes investigan y quienes son investigados/as, dando nuevamente voz a unas/os mientras silencia a otros/as, repitiendo la lógica de apropiación del conocimiento propia del modelo científico convencional. En nuestro caso, la perspectiva feminista y de género ha contribuido a mantenernos atentas para intentar no reproducir las lógicas de silenciamiento y categorización que

monopolizan el discurso, a la vez que reconocer que el trabajo de campo, el texto y las interpretaciones que se hacen desde los discursos sociales implican un diálogo y crítica frente a las formas instituidas de construir conocimiento.

Al respecto, es necesario destacar la relevancia de la memoria oral entre las comunidades relacionadas con la extracción del carbón en la región del Bío Bío, que se manifiesta, entre las personas entrevistadas, en una conciencia de la necesidad de mantener vigente el patrimonio cultural colectivo de las historias vividas:

*“Mira, fijate nunca calificué mi propia historia como algo personal no, nunca”.*

**Yolanda Wilson Yáñez, Lota, entrevista de 2014**

Cabe señalar que uno de los productos asociados al proyecto ejecutado en 2014, fue la elaboración de una pauta de visita y de un texto breve con enfoque de género para la Sala “El Carbón”, a manera de módulo de exhibición, que permitiera instalar, por lo menos desde una perspectiva crítica, la situación de las mujeres en este contexto. La elaboración de estos contenidos pedagógicos busca responder a las nuevas expectativas surgidas en los últimos años respecto a la función de mediadores culturales que deben cumplir los museos, donde los y las visitantes puedan situarse como sujetos de memoria que reflexionan sobre sus historias particulares, en diálogo con las historias comunitarias o colectivas de las que forman a su vez parte. En ese mismo sentido, estos contenidos pedagógicos pretenden ser herramientas útiles para docentes de enseñanza escolar, que incluyan la visita al Museo como parte integral de su planificación de clases. Este instrumento puede facilitar su tarea como mediadores culturales al instalar la categoría de género como una vía de entrada para tener un mejor comprensión de los diversos relatos que

han construido las identidades en un determinado territorio, en este caso, de la zona del Carbón.

Como Museo de Historia Natural de Concepción y como investigadoras asociadas a estos proyectos, consideramos que las investigaciones con enfoque de género constituyen gestos sencillos, pero concretos, encaminados a salvaguardar el patrimonio inmaterial de estas comunidades, de modo que los testimonios recogidos estén disponibles como material de consulta por todos y todas aquellas que se interesen en comprender y estudiar, desde una dimensión más amplia o diversa, la vida en torno a la extracción industrial del carbón. Pero, sobre todo, estas iniciativas pueden contribuir a extender la labor del museo más allá de sus muros, estableciendo vínculos más concretos con la comunidad, al intentar reparar las operaciones de exclusión y al otorgar el justo reconocimiento a quienes han sido marginados y marginadas sistemáticamente de su condición de sujetos de cultura, como ha sido el caso de las mujeres de la zona del Carbón:

*“Para nosotros es bonito porque nadie nos reconocía. Nos veían, pero no nos reconocían. No reconocían la labor de nosotros, de trabajo tan pesa’o. Se puede decir pésimo, pésimo, pésimo. No se la doy a nadie, palabra”.*

**Andrea Hurtado Constanzo, Lota, entrevista de 2014 m**

*“Quisiera decir una última cosita para que quede grabado: yo se lo dedico a mis hijos, a mis tres hijos, Jorge, Roxana y Pedro, a mis nietos y a mis bisnietos, que ellos sepan que su abuela fue parte activa de los movimientos aquí, que se acuerda de las cosas, para que si alguna vez van al Museo, lo vean y digan: esa es mi abuela”.*

**Rosa Pinto Luna, Lota, entrevista de 2013**



# *pilares de la Educación*

MUSEO DE LA EDUCACIÓN GABRIELA MISTRAL

## ***Escuelas Normales: formación docente como patrimonio inmaterial***

**AÑO INICIO/AÑO TÉRMINO:** 2013

**DURACIÓN:** 2 meses.

**OBJETIVOS DEL PROYECTO**

1. Reconocer la formación de las Escuelas Normales de Chile como patrimonio inmaterial de la comunidad de normalistas.
2. Identificar, mediante la realización de talleres, elementos de la formación en las escuelas normales que sean únicos.
3. Conocer cómo la formación en las Escuelas Normales definió el quehacer pedagógico de las estudiantes.

**PRINCIPALES ACTORES O COMUNIDADES INVOLUCRADAS**

En la actividad solo participaron mujeres de distintas escuelas normales de Chile, principalmente de la Escuela Normal N° 2, la Escuela Normal de Talca y la Escuela Normal de Ancud.

## **METODOLOGÍA**

El proyecto consistió en la realización de talleres semanales. En cada sesión se llevaban a cabo actividades diferentes que permitían adentrarnos en un tema específico, relacionado a la vida y formación en las escuelas normales. Cada sesión fue fotografiada y grabada en video, como forma de registro. Además, el proyecto contemplaba una visita guiada al Museo como cierre, la donación de objetos –material tangible que permitiría la transmisión de ese patrimonio intangible que buscábamos rescatar– y la celebración de los 50 años de egreso de la generación 1963 de la Escuela Normal N°2.

## **RESEÑA DE SU DESARROLLO**

El año 2013, un grupo de ex alumnas de la Escuela Normal N°2, que era de niñas y que se ubicaba en la comuna de Recoleta, se contactó con el equipo de trabajo del Museo para ver la posibilidad de realizar una serie de actividades que decían relación con la celebración de los 50 años de egreso de la Escuela. Atendiendo a un programa previo de recuperación de la memoria que se había desarrollado en el Museo durante los años anteriores, se invitó a estas profesoras a participar de talleres. Las actividades se realizaron en el mes de agosto del año 2013 y en cada sesión se realizó una acción específica que incluía un taller y un relato. En dichas conversaciones se buscaba reconocer el valor de la formación docente en las escuelas normales, identificando los elementos característicos de ese proceso, y cómo había influido en las alumnas y en su ejercicio pedagógico. La intención era otorgarle a este proceso la connotación de patrimonio inmaterial, usando como marco la definición de UNESCO que se remite a los “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. En estas sesiones, se puso en valor además, la vida de estas mujeres fuera de la escuela normal y la forma en la que el ingreso a “la Normal” cambió sus vidas.

## **PRINCIPALES LOGROS Y CONCLUSIONES**

Las profesoras normalistas o ex alumnas de las Escuelas Normales reconocen ampliamente el valor que tiene la formación docente y la relevancia que tuvo en sus vidas el paso por la Normal. Sin embargo, no lo han identificado como parte de un patrimonio inmaterial. La definición de patrimonio inmaterial incluye la reproducción de las prácticas; aún cuando las

*“Yo pienso que esa fue la etapa más linda de mi vida, levantar un colegio de la nada”.*

## **Ex Alumna**

escuelas normales ya no existen y por tanto no forman profesores y profesoras, la impronta de trabajo y ejercicio docente marcó generaciones de personas que hoy educan a otros niños/as y a otros profesores/as, situación que permite integrar sus saberes a la definición de patrimonio inmaterial. Como se definió por algunos políticos de la educación a fines del siglo XIX, cuando se estaban comenzando a organizar las escuelas normales, éstas tenían tres características que se fueron reproduciendo y que las mujeres que participaron de estos talleres incorporaron a su relato, incluso sin tener plena conciencia de eso: la importancia del proceso de selección (familias honorables, recomendaciones, buenas calificaciones, buen comportamiento); la valoración y dignificación social de los profesores (situación que en la actualidad los profesores y profesoras no ostentan necesariamente); y la influencia alemana en la enseñanza.

En esta experiencia hemos podido constatar dos nuevos elementos: el primero es la relación entre Normalismo y vocación, pues en la memoria de las profesoras está muy fresca la metodología para intencionar la vocación de maestra; y el segundo dice relación con el “orgullo normalista” que se manifiesta más allá del ejercicio docente y que nace del solo hecho de formar parte de una comunidad específica; se trata de una huella amorosa vinculada al apego, a la fraternidad y al sentido social y cívico de su quehacer.

PÁGINA ANTERIOR

Algunas de las profesoras que participaron en los talleres.

## Escuelas Normales: formación docente como patrimonio inmaterial

**María Fernanda Martínez Fontaine**

*Encargada Desarrollo Institucional*

*Museo de la Educación Gabriela Mistral*

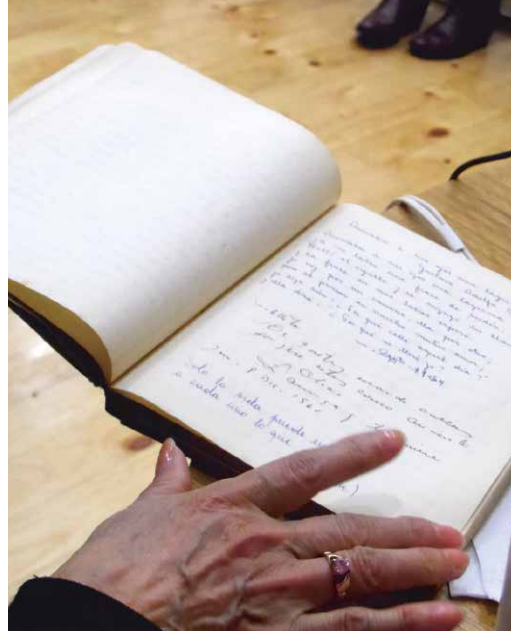
El Museo de la Educación Gabriela Mistral (MEGM), dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, desde su reapertura en 2006 se dio a la tarea de contribuir al conocimiento y desarrollo de la historia de la educación en Chile, a través de un amplio trabajo con las colecciones y las comunidades que le dan vida. El material y mobiliario escolar, las imágenes fotográficas sobre la cotidianidad de la escuela y los miles de volúmenes que componen su biblioteca patrimonial dan cuenta de una gran cantidad de objetos que sustentan la idea de un patrimonio pedagógico y que aportan la base material al momento de reconstruir la historia de la educación en Chile. Sin embargo, para poder cumplir con la misión que se impuso a mediados de los años 2000 y que hoy ha modificado con miras a una nueva etapa, el trabajo y la relación del Museo con las distintas comunidades que lo visitan, va más allá de las actividades tradicionales de puesta en valor de las colecciones. El MEGM no sólo busca conservar, difundir e investigar el patrimonio material que resguarda en sus depósitos, sino que como lo anuncia su misión, quiere contribuir de manera relevante a la discusión, al cuestionamiento y al conocimiento de las múltiples dimensiones y tensiones de los procesos socio-educativos en Chile, relevando tanto los escenarios culturales y políticos del país, como la diversidad de actores que forman parte del debate.

Una de las líneas de trabajo que ha desarrollado el Museo, que tiene un amplio sustento teórico y que ha significado acciones sostenidas en el tiempo, tiene que ver con la recuperación de la memoria y el ingreso de nuevos relatos al Museo. El principal exponente de dicha línea de trabajo es el programa “Memorias desde la marginalidad” que “busca relevar la diversidad de narraciones que conforman los ‘grandes

relatos nacionales’, permitiendo que la comunidad local tenga participación directa en la generación tanto de los contenidos tratados en el Museo como en el acopio del acervo documental y patrimonial que la institución custodia, conserva y difunde...”<sup>1</sup>. Dicho programa –que en su primera etapa estuvo enfocado en tres grupos sociales que históricamente habían permanecido fuera del debate y a los que el Estado les había negado la posibilidad de participar: las infancias, los pacientes psiquiátricos y los familiares de detenidos desaparecidos– fue un antecedente del trabajo que posteriormente desarrolláramos en relación con la memoria del profesorado. En este contexto, y como se ha mencionado, el trabajo del Museo considera el patrimonio tangible –expresado en las colecciones de material y mobiliario escolar mayoritariamente– y las memorias de diferentes comunidades que entran al Museo en forma de relatos y acompañados de algunos elementos como imágenes, videos u objetos. Sin embargo, el Museo también realiza actividades que dan cuenta del patrimonio inmaterial de diferentes grupos o comunidades. Atendiendo a la definición que UNESCO propuso en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) del año 2003 y que Chile ratificó en el 2008<sup>2</sup>, especialmente a la sección que dice relación con “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”, es que el MEGM realizó un interesante trabajo con un grupo de profesoras normalistas que rescataba el proceso formativo en las Escuelas Normales –la temprana identificación de vocaciones pedagógicas, la mística, el sistema de educación integral y concentrada (internados), entre otros elementos– como el patrimonio intangible de este grupo humano.

Las Escuelas Normales son instituciones de formación de profesores primarios que se crearon en Chile a mediados del siglo XIX, siendo la primera la Escuela Normal de Preceptores en 1842. Hacia 1860, el Estado de Chile promulgó una Ley que buscaba promover la asistencia de niños y niñas a las escuelas primarias, este hito marcó un largo camino de promoción de la educación pública en Chile que se vio interrumpido en 1973 con el Golpe de Estado. Para sustentar la creación de escuelas y aumentar la cobertura escolar, era necesario contar con profesores y profesoras que fueran capaces de transmitir el mensaje republicano del Estado. Los mejores exponentes que éste pudo encontrar fueron los profesores normalistas. Hacia fines del siglo XIX, las escuelas normales que existían sufrieron una reorganización que incluyó modificación en el curriculum, en el sistema de ingreso, en los requisitos de formación pedagógica y ética. Estos cambios, lejos de desincentivar la postulación a estos centros de formación, trajeron consigo un aumento en la demanda por cupos en las escuelas existentes y la necesidad del Estado de aumentar la matrícula y descentralizar su acción formativa. Fue así que se construyeron nuevos edificios -como el que actualmente alberga al Museo de la Educación- y se fundaron Escuelas Normales en el norte y sur del país, con currículos según zonas (urbana o rural).

En 1902 se fundó la Escuela Normal N° 2, exclusiva para niñas. Durante sus primeros años de funcionamiento no solo ocuparía un local distinto al que históricamente se le conoce en la comuna de Recoleta, sino que, además, tenía un régimen de formación mucho más corto que el que tendría más adelante. En un principio el sistema de estudio era de un año y estaba pensado en egresos rápidos que permitieran suplir la escasez de maestras que existía en esos tiempos. Esto no se mantuvo durante mucho tiempo y al cabo de 5 años, había cambiado el régimen de estudio y las condiciones de ingreso<sup>3</sup>. Así, la Normal N°2 comenzaría a mostrar esos elementos propios de la formación en las Escuelas Normales que hemos identificado aquí como parte de su patrimonio inmaterial. Es con este grupo específico de ex alumnas normalistas, que trabajamos en la recuperación de las memorias y el reconocimiento de la formación de esas mujeres, como parte del patrimonio inmaterial de esta comunidad.



Objetos donados por las ex alumnas de la Escuela Normal N° 2 para ingresar a la colección de Material y mobiliario escolar del Museo de la Educación (cuaderno de clases y delantal).

1. Orellana, María Isabel, "La memoria de los marginados" en *Museología & Interdisciplinaridad* Vol. III, n°5, mayo/junio de 2014.
2. <http://www.unesco.org/culture/ich/?lg=es&pg=00024>
3. Asociación de Profesores Normalistas de Chile, *Mater Maestra*, mayo, 2010, Pág. 117-138.



Arpillera realizada por profesoras de la Escuela Normal N° 2 y donada al Museo de la Educación, Octubre de 2013.

4. Asociación de Profesores Normalistas de Chile, *Mater Maestra*, mayo, 2010, Pág. 36.
5. Ormeño Ortiz, Alejandro, "Las Escuelas Normales y la formación inicial docente en América Latina" en Asociación de Profesores Normalistas de Chile, *Mater Maestra*, Santiago, Agosto 2010, Pág. 19-22. 6.
6. Nuñez, Iván, "Las Escuelas Normales: una historia de fortalezas y debilidad (1842-1973)" en *Revista Docencia N° 40*, Mayo, 2010.
7. Nuñez, José Abelardo, *Organización de Escuelas Normales*, Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, DIBAM, Santiago de Chile, Agosto 2010.

Los objetivos de este proyecto, ejecutado entre los meses de agosto y septiembre de 2013, fueron tres: 1. reconocer la formación de las Escuelas Normales de Chile como patrimonio inmaterial de la comunidad educativa; 2. identificar, mediante la realización de talleres, elementos de la formación en las escuelas normales que sean únicos; y 3. conocer cómo la formación en las Escuelas Normales definió el quehacer pedagógico de las estudiantes.

Para conseguir estos objetivos trabajamos con la metodología de talleres: en cada sesión se llevaban a cabo actividades diferentes que permitían adentrarnos en un tema específico, relacionado con la vida y formación en las escuelas normales. Cada sesión fue fotografiada y grabada en video, como forma de registro. Además, el proyecto contemplaba una visita guiada al Museo como cierre, la donación de objetos -material tangible que permitiría la transmisión de ese patrimonio intangible que buscábamos rescatar- y la celebración de los 50 años de egreso de la Escuela Normal N° 2 de la generación de 1963 en las dependencias del Museo de la Educación.

Los talleres se realizaban cada miércoles, durante tres horas aproximadamente y, aunque generalmente participaban las mismas personas, estaba abierto a que se integraran otras ex alumnas, ya fueran de la Normal N° 2 o de otras. Dentro de las actividades realizadas, rescatamos tres, puesto que se encauzaron directamente a los objetivos. En la primera, las participantes tuvieron que escoger una palabra que resumiera lo que significó para ellas la entrada a la Escuela Normal. *Anhelo, alegría, curiosidad, ser útil, futuro*: fueron los conceptos que se compartieron durante el taller; cada uno de ellos estaba relacionado no sólo con el inicio de este proceso formativo, también reconocía la realidad de esas niñas en ese momento de sus vidas. Para algunas, entrar a la Normal era un deseo que compartían con sus madres y padres, para otras significaba la búsqueda de algo mejor, para otras era un mundo simplemente nuevo y diferente. Para todas significó un aprendizaje, un camino largo y exigente, un cambio de vida y una experiencia inolvidable.

La segunda actividad consistió en armar una caja a la que llamamos caja del tesoro; en ella las participantes debían 'guardar' un recuerdo. ¿Qué es lo que no les gustaría olvidar? ¿Qué les gustaría olvidar? Este ejercicio pretendía encontrar ese lugar o ese momento definitivo. Recordar cuándo fue que aquellas mujeres reafirmaron su vocación o tuvieron que poner a prueba todo eso que la formación normal les había entregado. La mayoría quiso guardarlo todo, los momentos buenos y malos, en el entendido de que en ambos construyeron su vida docente. En esta actividad observamos ese desarrollo y esa proyección de la vocación de la que habla el profesor Luis Riveros en el texto introductorio al normalismo en el libro "Mater Maestra": "La formación normalista recurría a tres elementos fundamentales (...) Primero, era seleccionadora de vocaciones pedagógicas tempranamente, y sus métodos se dirigían a formar esas vocaciones, desarrollarlas y proyectarlas (...) La escuela normal formaba espíritus docentes, más que profesores; entrega educacional, más que un medio para ganarse la vida; compromiso con los niños, antes que una pura fórmula de trabajo para sus graduados"<sup>4</sup>. Una de las profesoras, de más de 40 años de ejercicio docente, recordó su primer trabajo en una escuela de Barrancas, hoy Pudahuel: llegando junto a otras profesoras el primer día de clases se percató de la ausencia de escuela, no había alumnos, no había edificio, no había más que un terreno baldío. Considerando



la precariedad y el desafío que esto significaba, las palabras de esta profesora son esclarecedoras: “Yo pienso que esa fue la etapa más linda de mi vida, levantar un colegio de la nada”.

La vocación, ese compromiso ineludible que demanda esfuerzo y sacrificios<sup>5</sup>, es característica de la formación en las escuelas normales y aunque no podemos afirmar que los profesores y las profesoras que se forman hoy en día en institutos y universidades carezcan de ella, sí podemos reconocer que las escuelas normales no solo detectaban vocaciones tempranamente, también las desarrollaban y encauzaban.

La última actividad a destacar consistió en llevar al Museo un objeto mediante el que las profesoras recordarían un momento de su vida, ya fuera en la Escuela Normal, anterior a eso o durante los años de ejercicio. Cuadernos de clases, la primera boleta de sueldos, su uniforme, el delantal con los recuerdos de sus compañeras. Fueron variados los objetos que las ayudaron a recordar, los momentos escogidos fueron diferentes también, lo que se mantuvo fue la presencia de la Escuela Normal. Desde un viaje de estudios a La Serena, hasta una ceremonia 40 años después de egresadas, cada evocación se ligaba indefectiblemente a sus años de formación: la alumna desordenada, la profesora abnegada, la que cambió de rumbo, la política. Todas estaban ahí, en esos objetos. La Escuela Normal estaba ahí. Aquella impronta, ese orgullo de ser normalista quedó reflejado en esos relatos, esas memorias, esos objetos. Éstos forman hoy parte de las colecciones del Museo, pero además con las donaciones que hicieron una vez que acabó la actividad, esas ex alumnas normalistas nos permitieron conocer su patrimonio.

## RESULTADOS

Dentro de los resultados de esta actividad, destacan algunos elementos que permiten comprender no sólo el sentido de identidad que la formación generó en ellas, sino también las representaciones que tienen de su propio hacer profesional. En este sentido, las participantes reconocen ampliamente el valor que tiene la formación docente y la relevancia que tuvo en sus vidas el paso por la Normal. Sin embargo, más allá de los recuerdos que despiertan en ellas sus propios relatos, no han identificado estos elementos como parte de un patrimonio inmaterial, pues, aún cuando las escuelas normales ya no existen y por tanto no forman profesores y profesoras, la impronta de trabajo y ejercicio docente marcó generaciones de personas que

hoy educan a otros niños/as y a otros profesores/as, situación que permite integrar sus saberes a la definición de patrimonio inmaterial, pues como dice el profesor Iván Núñez: “La formación normalista es un proceso histórico narrable y no sólo un momento ya pasado”<sup>6</sup>.

Como fue definido por algunos pensadores de la educación a fines del siglo XIX, cuando se estaban comenzando a organizar las escuelas normales, éstas tenían tres características que se fueron reproduciendo y que las mujeres que participaron de estos talleres incorporaron a su relato, incluso sin tener plena conciencia de eso: la importancia del proceso de selección (familias honorables, recomendaciones, buenas calificaciones, buen comportamiento); la valoración y dignificación social de los profesores (situación que en la actualidad los profesores y profesoras no ostentan necesariamente); la influencia de los modelos externos en la enseñanza (ejemplo: reforma alemana de fines del siglo XIX)<sup>7</sup>. En esta experiencia hemos podido constatar, además, dos nuevos elementos: el primero tiene que ver con la relación entre Normalismo y vocación, pues en la memoria de las profesoras está muy fresca la metodología para intencionar la vocación de maestra; el segundo dice relación con el “orgullo normalista” que se manifiesta más allá del ejercicio docente y que nace del solo hecho de formar parte de una comunidad específica. En resumen, el patrimonio inmaterial del Normalismo nace de una huella amorosa vinculada al apego, a la fraternidad y al sentido social y cívico de su quehacer. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Asociación de Profesores Normalistas de Chile, *Mater Maestra*, Santiago de Chile, Agosto 2010.
- Núñez, Iván, “Las Escuelas Normales: una historia de fortalezas y debilidad (1842-1973)” en *Revista Docencia* N° 40, Mayo, 2010.
- Núñez, José Abelardo, Organización de Escuelas Normales, Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, DIBAM, Santiago de Chile, Agosto 2010.
- Orellana, María Isabel, “La memoria de los marginados” en *Museología & Interdisciplinaridad* Vol. III, n°5, mayo/junio de 2014.
- UNESCO, Los Estados Partes en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) en [www.unesco.org](http://www.unesco.org)



# Estaciones que construyen Identidad

MUSEO O'HIGGINIANO Y  
DE BELLAS ARTES DE TALCA

## El tren del Maule: un viaje de la memoria

**Alejandro Morales Yamal**

Director

Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca

*Tren de las seis de la mañana, en invierno  
con sueño y en verano como un árbol con pájaros.  
Tren de medianoche, el que cruza lejano y perdido;  
es el último y nos despierta en la noche  
con un sollozo largo como si todo hubiera muerto  
y los viajeros corrieran en busca del olvido.*

*Tren de lentas despedidas, tren  
de los lejanos regresos, tren del tiempo  
vuestras campanas llaman en el fondo de nosotros.*

*Yo quiero el mío, el tren pequeño de la costa,  
el que habla familiarmente con cada estación,  
el de sombrero de paja y la camisa de tocuyo,  
el que corre entre colinas hacia el mar,  
y los siguen las gaviotas y los ríos,  
el que cruza entre animales y castillos de madera.*

*Tren del ramal de trocha angosta, pequeño  
tren que corre a dormir junto al mar,  
en ti si parto sigo oliendo mi tierra hasta muy lejos,  
y si regreso tú siempre encontrarás a la que amo,  
porque a todos nos conoces, tren antiguo y familiar,  
viejo y dulce habitante del tiempo,  
padre de las ciudades pequeñas,  
amigos de nuestros abuelos.*

**Efraín Barquero**  
Poema "Sinfonía de Trenes"

### **EL ÚLTIMO RAMAL FERROVIARIO**

La instalación del ramal ferroviario Talca- Constitución (obra efectuada entre los años 1888 y 1915) y la constitución posterior de los paraderos, dieron nacimiento a algunos “núcleos- estación” que como tales permitieron ser verdaderos focos de atracción –de población y comercio- hasta convertirse en circunstanciales “villas- mercado”. Este es el caso de las localidades de Colín, Corinto, Curtiduría, González Bastías (Infiernillo), Toconey, Forel, Pichamán, Huinganes y Maquehua. Que se constituyeron como legítimos “centros de acopio comercial y de servicios” que unieron la capital del valle central con la ciudad puerto del río Maule.

Además, dicha línea del ferrocarril que en su camino se constituye aproximadamente por 8 estaciones y 8 paraderos, como Rauquén, Pocoa, Los Llocos, Tricahue, El Peumo, Los Romeros, Rancho Astilleros y Banco de Arena, permite unir localidades interiores con la línea férrea, a través de caminos rurales y senderos de carácter local.

No obstante los poblados levantados antes de la llegada del ferrocarril se disputaban el “privilegio” de albergar las nuevas estaciones a causa del carácter de accesibilidad y conectividad que brindarían. Sin embargo, con el correr de los años dicha tendencia se diseminó en intensidad a causa de la construcción de más caminos forestales y carreteras pavimentadas, mayor itinerario de locomoción de buses rurales; la cual sumada al levantamiento e inoperancia de muchos paraderos del ramal interno, dieron lugar a la desaparición de otros centros poblados como El Morro y Rauquén.

Esto permite dar cuenta de la funcionalidad extemporánea de la línea férrea que permitiría “crear un sistema urbano integrado por el ferrocarril”.

Actualmente el tren Talca – Constitución cumple aproximadamente 126 años de servicio público en que se ha transformado en un verdadero patrimonio cultural para la Región del Maule y en especial para las comunas de Talca, Maule, Penciahue y Constitución. Bajo el alero del histórico ramal y sus estaciones, han nacido costumbres, folclore y tradiciones como manifestaciones propias de nuestra Identidad Cultural del Mundo Rural.

### **UN TERRITORIO CON SENTIDO DE PERTENENCIA**

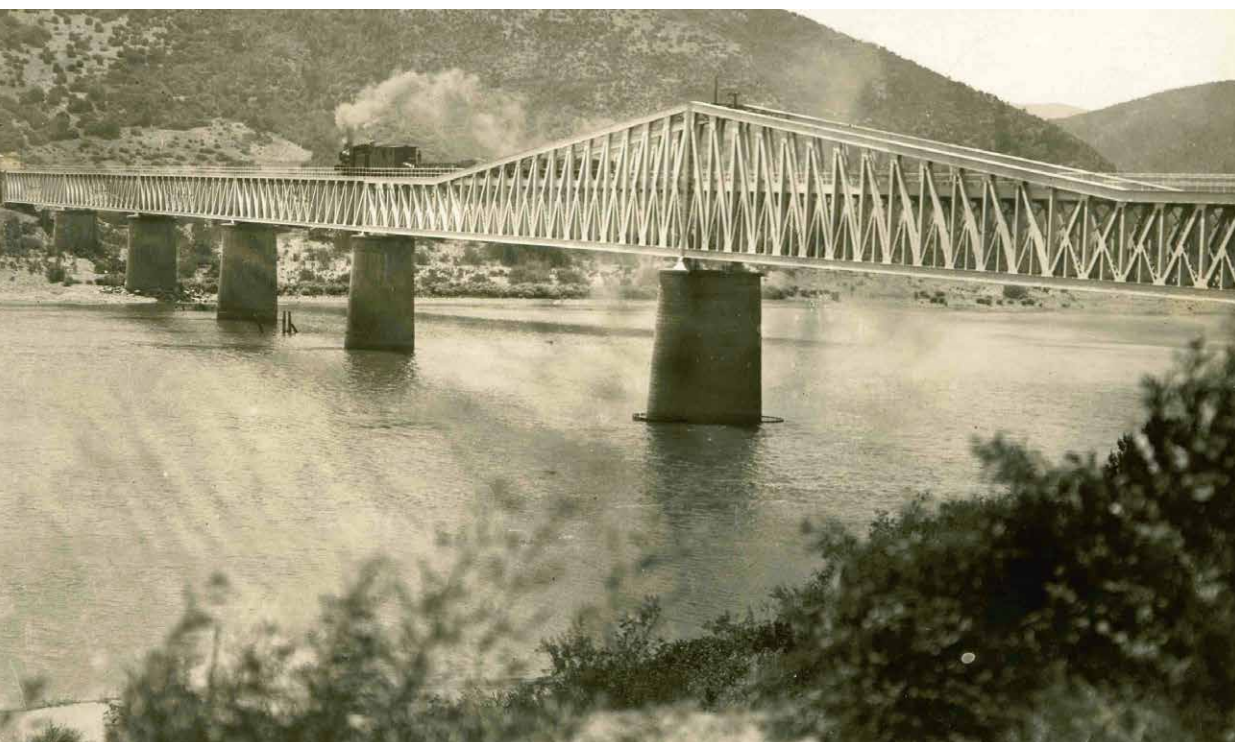
Es una franja territorial que se proyecta desde el valle central hasta el litoral costero, pasando por la cordillera de la Costa en una superficie aproximada de 90 kms.

Se caracteriza generalmente por la producción agrícola de subsistencia, en donde se cosechan algunos frutales, verduras, y otros alimentos. Pero especial notoriedad tiene la producción de vino, chicha, aguardiente y otros derivados.

El área geográfica focalizada, corresponde al sector norte de la ribera del río Maule en el valle central, específicamente en ocho localidades rurales, las que a su vez son unidas por el "Ramal Ferroviario Talca – Constitución": Colín, Corinto, Curtiduría, González Bastías, Toconey, Pichamán, Forel y Maquehua, todas pertenecientes a las comunas de Maule, Penciahue y Constitución. Estas localidades son en su mayoría caseríos conformados por asentamientos humanos dispersos, cuya población en su totalidad se dedica a actividades primarias y con bajo nivel de equipamiento e infraestructura urbana: alcantarillado, sistema de agua potable, electrificación pública y domiciliaria, etc.

Casi todos los pobladores de estos lugares son pequeños agricultores independientes o inquilinados, los que en gran porcentaje trabajan por cuenta propia produciendo vinos, cosechando frutas, verduras y algún ganado caprino y otros que se "asalarian" trabajando para grandes y antiguas haciendas y empresas forestales relativamente cercanas.

Son campesinos: "hombres de la tierra" y mujeres dueñas de casa que ayudan en las labores domésticas del hogar y el campo. En la mayoría son familias de bajo nivel de ingresos, que obtienen a través de la venta de su mano de obra y producción en la feria de Talca o Constitución. De ahí la importancia del "Ramal Ferroviario Talca – Constitución" que permite conectar estos dos puntos de comercialización regional y contactarse con la vida moderna de la ciudad. Así, los habitantes de esta zona, se encuentran en una situación de 'marginalidad rural', ya que viven en asentamientos humanos alejados de los centros de decisión y de apoyo gubernamental y de servicios públicos (entre 20 y 40 km de distancia desde sus capitales comunales: Maule,



Locomotora cruzando Puente "Banco de Arena" sobre Río Maule, 1915

Pencahue y Constitución); lo que sumado a las pésimas condiciones del camino de ripio y a lo abrupto y accidentado de un relieve enmarcado en la Cordillera de la Costa, hacen que estos caseríos tengan una "deficiente accesibilidad" comunicacional y de transporte con el resto de la Región.

Todo lo anterior contribuye a fuertes procesos de migración campo-ciudad y de pauperización de las condiciones de vida de estos pequeños agricultores, comerciantes informales, mujeres abandonadas, niños "huachos" y analfabetos, etc., lo que confluente en un riesgoso "círculo duro

de la pobreza" y de inevitable empobrecimiento cultural y educacional. A pesar de ello, las Escuelas Básicas Rurales existentes en el área -en Colín, Curtiduría, Tanhuao, Toconey, Las Palmas de Toconey y Maquehua- se han transformado en verdaderos centros irradiadores de cultura, educación y capacitación en el sector; lo que sumado al funcionamiento del "Ramal Ferroviario Talca - Constitución" (única vía expedita de comunicación y transporte) permite conectar con la 'vida moderna' de la ciudad, que conlleva el acceso al progreso, la información, a los servicios y al mejor bienestar cultural y social de estas familias campesinas.

### **MALTA, BILZ Y PILSENER:**

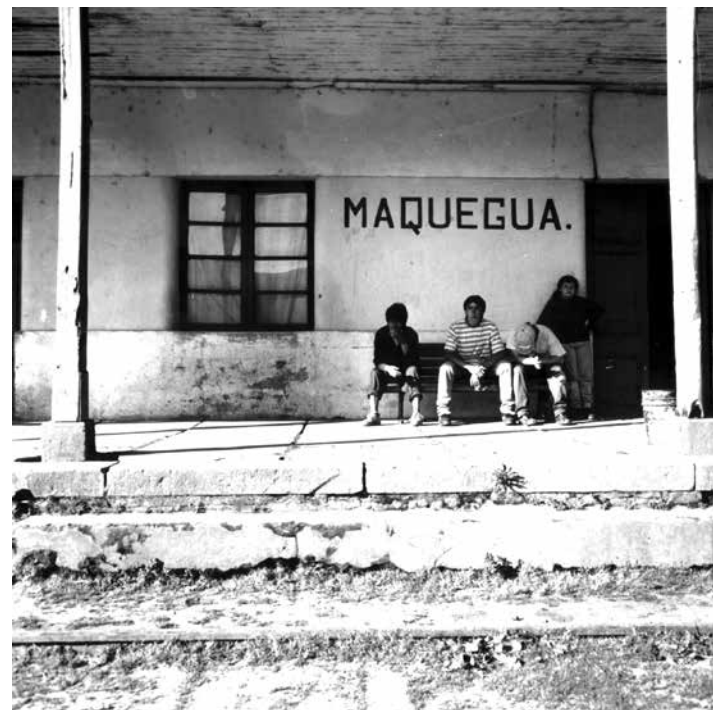
#### **UN SLOGAN CON TRADICIÓN SOCIAL**

El pregón familiar “malta, bilz y pilsener”, el acompasado ritmo del riel, los personajes típicos: el conductor, maquinista, señoras con canastos, niños “crecidity”; el reconfortante café matinal, estaciones, paraderos, paisajes de ensueño, viñedos, bosques, valle, cordillera, río costero. Todo esto es posible vivirlo en Chile por la módica suma de \$1.200 pesos por persona, en la espectacular experiencia que depara viajar en tren entre Talca y Constitución, algo que yo y mi familia hicimos hace algunos fines de semana.

Mezcla de turismo, transporte y cultura popular, el viaje se inicia diariamente a las 7:30 horas en la capital de la Séptima Región en un atractivo y limpio buscarril, que dependiendo de la cantidad de pasajeros agrega uno o dos carros a su dotación habitual. Asientos en buen estado, baño con “vista al riel”, ventanas que abren, empleados ferroviarios correctamente vestidos, pero por sobre todo, el aire tradicional y grato del recordado tren chileno de la infancia. El conductor, culto y gentil, más que un funcionario es un guía turístico.

*“A la altura de Corinto empiezan a degustarse los huevos duros y los trutos de pollo. Por Curtiduría, las cajas de uva que se agrupan en el último carro anticipan buenos mostos y chicha curadora. En la hermosa estación de González Bastías aprovechamos de estirar un poco las piernas ya que nos detenemos por 3 minutos. Entre Pichamán y Toconey, una pareja de ancianos hace parar el convoy a lo que el maquinista accede con singular generosidad, (insólito en estos tiempos de prisa e indiferencia social). Al pasar por el puente Banco de Arena sobre el río Maule nos saludan los boteros y ribereños. Y bajo un profundo y sonoro pitazo entramos raudos en la estación de Constitución siendo las 10:45 horas, después de haber recorrido 90 kilómetros de película”.*

**Hernán Constanzo González, Diario La Prensa de Curicó, Jueves 2 de Abril de 1998**



Cargador en la Estación de "Constitución".

Habitantes y pasajeros del Ramal Ferroviario, localidad de "Maquegua".



Paisaje de Campo, paradero "Rancho Astillero".

Pasajeros del Ramal Ferroviario.

**EL TREN, LA ESTACIÓN Y LA GENTE:  
UN IMAGINARIO COLECTIVO**

*"(...) Pasando por González Bastías para allá, se va ir dando cuenta que hay gran cantidad de público que se mueve y este es su único medio de transporte, no tienen otro, o sea, no tienen acceso a camino, esto es lo primordial para ellos (...)"*

*"(...) En este momento es el único ramal que hay a lo largo de la red ferroviaria que subsiste. Es un medio de servicio público. Sería importante que este ramal no "muriera" y se pudiera mantener (...)"*

*"(...) ¿El Tren? es mi vida, mi trabajo, es mi primera casa (...)"*

*"(...) Dos días atrás viajó un matrimonio entre Constitución y Pichamán. La señora venía recién mejorada, con su guagüita en brazo, yo le decía que por qué no esperó un poquito más. La señora venía mal y más encima después de llegar a la estación de Pichamán tenían que cruzar el bosque y llegar al río, tomar el bote y llegar al otro lado de ahí como 3 ó 4 kilómetros a pie ¿Qué cree que pasaría con esta gente si el tren se muere? (...)"*

**Miguel García, Conductor del Buscarril EFE, 1998**

*"(...) Antes era un tren a carbón. En ese tiempo yo vivía en Pichamán y también firmé para que no se parara esta cosa, porque desde hace tiempo hay gente que ha querido pararlo y gente que lo ha defendido (...)"*

**Antiguo habitante de Pichamán, 1998**

*"(...) Quisiéramos oír de las autoridades que este buscarril no se irá, que estará siempre, que lo seguiremos escuchando cada mañana y cada tarde, ya que no podríamos soportar el silencio de las estaciones. Este ferrocarril lo llevamos muy dentro nuestro, él nos ha visto crecer, ser padres y abuelos. Lo amamos y lo añoramos (...)"*

**Directora de la Escuela de Toconey, 1998**

*"(...) Este ramal tiene una belleza extraordinaria, los robles adornan el paisaje, el río nos acompaña desde el morro, donde se juntan el río Claro, el Maule y el estero de la comuna de Penciahue (...)"*

**Nestor Cárcamo, Alcalde de Penciahue, 1998**

#### **LA DEFENSA DE UN PATRIMONIO CULTURAL LOCAL**

El empoderamiento ciudadano se fue desarrollando en la medida que se fue valorando la “necesidad del ramal” como medio “social” de transporte, situación gatillada a fines de la década de los 90, cuando algunos parlamentarios plantearon la posibilidad de eliminar dicho servicio ferroviario por el alto costo que tiene de operación, la baja rentabilidad comercial y el poco nivel competitivo del tren; lo que significó una “movilización” espontánea de los usuarios directos e indirectos del ramal. Lo anterior, se graficó en marchas y protestas por las calles céntricas de Constitución y Talca, demandando una solución política y no económica del tema. Así se unieron distintas generaciones y actores como campesinos, pescadores, comerciantes, estudiantes, profesores, etc. Posteriormente surgieron una serie de proyectos de difusión del ramal financiados por el Fondart (1998, 1999, 2001, 2002 hasta el 2007), más las acciones generadas por Sernatur y Fosis.

Así surgieron instantáneamente diferentes agrupaciones en donde una de ellas encauzó la reunión de más de 30 mil firmas, para declarar “Monumento Histórico Nacional” a este Ramal, y no perderlo.

A la luz de la celebración del “Día del Patrimonio Cultural de Chile”, este año se celebró la declaración de “Monumento Histórico Nacional” de este Ramal Talca-Constitución, iniciativa que fue respuesta de una demanda ciudadana organizada por el Comité de Defensa del Ramal (1998), el Grupo de Amigos del Ramal (2001), los Voluntarios por el Patrimonio de Talca (2002), el Consejo Asesor Regional de Monumentos Nacionales y el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca; y que finalmente se plasmó el 25 de mayo del año 2007 con las máximas autoridades nacionales y regionales.

Además se incorporaron niños y jóvenes de los distintos establecimientos educacionales del territorio del secano costero denominado “Ramal”.

#### **LA ÚLTIMA ESTACIÓN:**

##### **EL POTENCIAL TURÍSTICO CULTURAL MUNDIAL**

En pleno “corazón de Chile” son numerosos los maulinos que recuerdan con nostalgia y romanticismo los viajes en tren que les permitían recorrer diferentes puntos de nuestro territorio local, desde la precordillera hasta el mar, desde el extremo sur al extremo norte; uniendo sueños y esperanzas de una generación y otra que está resurgiendo con mucha más fuerza ayer y hoy.

Actualmente es posible recrear esos viajes, a través del “único ramal ferroviario vigente” en el país y que se ubica al norte de la ribera del glorioso Río Maule, el que une los puntos de la otrora Villa San Agustín de Talca y la villa de Nueva Bilbao de Constitución.

Finalmente esta Región del Maule puede aspirar a un gran proyecto de rescate y recuperación patrimonial del Ramal Talca-Constitución. Un proyecto que esté liderado por una Corporación de Desarrollo o una Junta de Adelanto del Ramal Ferroviario, el cual debería estar constituido por todos los organismos públicos y privados, por los alcaldes y concejales de la zona, por los parlamentarios del distrito, por las organizaciones ciudadanas locales, por los artistas y gestores culturales que de alguna forma han permitido –directa o indirectamente– difundir las características sociales, económicas, culturales y turísticas de dicho tren; y a 100 años de la llegada de este tren de trocha angosta a Constitución, se puede aspirar a postularlo como Patrimonio de la Humanidad reconocido por la UNESCO a nivel global. *m*





# Plan de mejoramiento Integral de Museos 2014

**Este año nuestro Plan de mejoramiento tuvo como protagonistas a los museos de Sitio Castillo de Niebla y de Historia Natural de Valparaíso, que volvieron a abrirse al público tras intensos proyectos de transformación. En el primer caso son las imágenes las que dan cuenta del proyecto de pasarelas instaladas con la finalidad de proteger y conservar el sitio, y mejorar la circulación de los visitantes. En el segundo se presenta una reseña de la historia del proyecto y fundamentalmente se da cuenta de la formulación del guión museográfico.**

## **LAS PASARELAS ELEVADAS DEL CASTILLO DE NIEBLA**

**Ricardo Mendoza R.**

*Director*

*Museo de Sitio Castillo de Niebla*

### **I**

Recibí hace algunas semanas, en el Museo, a un grupo de escolares. Sus edades rondaban los 12 o 13 años y había que explicarles las razones para instalar las pasarelas de recorrido en el Castillo de Niebla; expresar con claridad la urgencia o la inevitabilidad de intervenir para conservar; sugerir de un modo motivador lo que hoy ofrecemos para la mejor apreciación del monumento.

Ejercicio comunicativo que supuso revisar mi propia experiencia frente a las nuevas instalaciones: enfrentar la irrupción de estas estructuras de acero cuando las vemos por primera vez; el contraste material y estético; pero también, la evidencia creciente de los efectos positivos.

### **II**

Cuando en 1991 la DIBAM se hizo cargo del castillo, éste ya manifestaba un desgaste notorio en varios sectores.

En particular, el muro de merlones de la batería tallada (su más extraordinario valor arquitectónico) en la roca viva del promontorio, ya había perdido gran parte de su forma y volumen originales. Una fotografía de c. 1950 mostraba que esos volúmenes se encontraban casi íntegros al cabo de 300 años; de manera que la erosión mayor había empezado a fines del siglo pasado. Todo condujo a que en el año 2000 decidiéramos clausurar la batería.

¿Qué fuerzas habían entrado al escenario hacia fines del siglo pasado? La principal, qué duda cabe, somos nosotros.

Hasta mediados de la década de 1980, el Monumento tal vez no recibía más de unos cientos o un par de miles de visitas anuales, limitadas por el necesario balseo sobre el Río Valdivia y un camino estrecho y áspero; pero en 1988 entró en funciones el Puente Cruces y se asfaltó la ruta que conecta a Valdivia con la zona costera.

Así, en pocos años la afluencia de público se multiplicó rápidamente. Entre las estadísticas levantadas por la DIBAM a partir de 1995, el registro menor fue de 73 mil visitas en 2001, aunque en 1996 habían ingresado más de 100 mil personas, cifra que se mantuvo con altibajos hasta 2011. En 2012 –antes de iniciarse la ejecución de las pasarelas–, subiría a 162 mil personas.

Un dato final: en los días posteriores a la inauguración del 15 de enero de 2015, (cuando las obras fueron devueltas al uso público por la Presidenta de la República, Michelle Bachelet) entraron hasta 7 mil personas diarias.

Sin ningún género de dudas, esta masiva afluencia de visitantes explica la acelerada erosión que presentan algunas áreas del Castillo, aquellas que justamente concitan el mayor interés y tráfico: el sendero de acceso, la bajada a la batería, la batería y el muro de merlones. Para ilustrar la gravedad del daño, sirve considerar su magnitud volumétrica: los merlones han perdido al menos un 50% de su masa (casi un metro de su altura original) y las rampas de bajada a la batería han perdido totalmente su planitud.

### **III**

Entre las alternativas consideradas para enfrentar el problema de la conservación del monumento, tres aparecían claras.

Seguir en el mismo modo de uso era la primera, pero se analizó solo para hacer más evidentes sus consecuencias: la pérdida inevitable de los atributos diferenciadores del Castillo y, por ende, su señalado valor arquitectónico, único en América.

Cerrar el monumento, manteniendo solo el acceso al foso externo y, cuando mucho, un sector reducido del patio interior, era la alternativa con menos costo pero que finalmente, en



Fotografías: Ricardo Mendoza R.





el largo plazo, sería insostenible ante el aumento constante de público.

En tercer lugar, analizando casos similares en otros países, y en atención a la materialidad del Castillo (construido y tallado sobre un macizo de piedra arenisca, cuya blandura explica los tallados masivos que le dan su carácter e interés primordiales), se evaluó la implementación de vías de recorrido en altura en los sectores más sensibles e importantes, para mantener y mejorar el acceso y recorrido, y agregar nuevos valores a su condición de museo de sitio.

Algunos de los varios antecedentes que apoyaron la elección de esta tercera alternativa fueron, en primer lugar, responder a la alta demanda y al interés creciente en el patrimonio por parte de la ciudadanía; en esa misma línea, el progresivo fortalecimiento de las fortificaciones de la Bahía de Corral, los “Castillos del Fin del Mundo”, como monumentos íntimamente ligados a la imagen e identidad regionales; la factibilidad de armonizar la conservación con el uso intensivo; la reciente formación de la Región de los Ríos, con la consiguiente valoración de sus componentes culturales.

Contribuiría también a la decisión, en el ámbito de los aspectos financieros, la disponibilidad de un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo, destinado a la puesta en valor de hitos de patrimonio inmueble en Chile; y la formación de una cartera regional de proyectos de inversión en patrimonio, y la consiguiente disposición de fondos gubernamentales.

Finalmente, bajo la conducción de la Dirección de Arquitectura de la Secretaría Regional Ministerial de Obras Públicas (pero con participación tanto de la DIBAM

como de diversas instituciones y personas a través de un largo proceso de diseño y afinamiento del proyecto final, que estuvo a cargo del arquitecto Marcelo Avendaño Gutiérrez/Arquitectna), se llegó a una ejecución que duró casi dos años, desde marzo de 2013 en adelante.

#### IV

El proyecto final de las pasarelas (cuyo costo superó los 3 mil millones de pesos), aparte de ciertas intervenciones en el Edificio Administrativo y la Casa del Castellano, consideró en lo principal una estructura compuesta por un sendero de rejillas de acero galvanizado de dos metros de ancho, provista de barandas continuas transparentes, y con secciones de mayor anchura y amplitud que se constituyen como áreas de observación panorámica en dos o tres puntos estratégicos.

Un aspecto esencial fue la limpieza de los muros y el desmalezado general del sitio, así como la adquisición de un sitio aledaño para alojar los estacionamientos.

Las pasarelas mantienen en general una altura más o menos constante de alrededor de un metro, apoyándose en dados de cemento sobrepuestos en el suelo natural o tallado. Gran parte del recorrido es horizontal, pero siguiendo las variaciones del terreno, con frecuentes planos inclinados no muy acusados y tramos de escalones, exceptuando dos secciones de pendiente fuerte que permiten una entrada alternativa que conduce a la parte más alta del monumento y, por ende, ofrecen una panorámica inmejorable del Castillo y de todo el conjunto de fortificaciones de la Bahía de Corral.

El recorrido se complementa con trece paneles museográficos que entregan información textual y gráfica, y datos históricos o técnicos diversos.

**v**

Respecto a los beneficios adicionales, más allá de la conservación, deben subrayarse aquellos que han incrementado la calidad de “lectura” del Castillo.

El primero de ellos tal vez sea la recuperación del foso, al suspenderse su uso como estacionamiento, y la uniformidad de la cubierta de césped; de tal manera que hoy puede apreciarse claramente la unidad de conjunto de los dos paños (uno construido y el otro tallado en la roca) del frente de tierra.

Luego, las plataformas de la parte alta del Castillo, que permiten observar no solo la totalidad del Monumento, sino también de la Bahía de Corral y la situación de los demás castillos, fuertes y baterías en el perímetro de la bahía. Con esto se contribuye a entender con mayor precisión el sentido orgánico de “conjunto interconectado” de fortificaciones, su función integrada para la defensa de la bahía y la ciudad, que es a su vez el atributo diferenciador del conjunto en el contexto americano. Los paneles museográficos distribuidos a lo largo del sendero complementan este mismo fin interpretativo.

Como parte de la recuperación de aspectos originales del Castillo, se efectuó un rebaje de casi dos metros en el suelo aledaño al interior del muro sur, para acercarse a lo que debió ser el aspecto real del patio de armas de la fortaleza. En el curso de esa excavación, en uno de los pozos de sondaje arqueológico se descubrió, todavía dos metros más abajo, parte de un piso pétreo compuesto de piezas yuxtapuestas de piedra laja, que deberían remontarse a un periodo temprano del siglo 18.

Aquí, como en muchos de los más de treinta pozos distribuidos por todo el monumento, surgió gran cantidad de

material cerámico, metálico y orgánico que, pese a su carácter fragmentario, debe entregar gran cantidad de información sobre múltiples aspectos de la historia de la zona, una vez que se integren apropiadamente a las colecciones arqueológicas del Castillo y se inicie su análisis.

Finalmente, cabe destacar un aspecto menos visible pero importante tanto para el visitante como para quienes trabajan en el Museo. La disponibilidad de una plataforma de recorrido amplia, bien demarcada y abierta a una variedad de panoramas cercanos y lejanos, ha operado un cambio poco “vistoso” pero muy significativo en los hábitos del público: ha regularizado el ritmo de desplazamiento y, en cierto modo, ha ordenado o

distribuido más uniformemente el uso que las personas hacen del lugar. Esto, además de facilitar la labor de apoyo de los funcionarios de seguridad, ha permitido la presencia simultánea de más individuos en el monumento, sin manifestarse hasta ahora atochamientos en el recorrido, ni siquiera en los días de mayor afluencia, cercana a las 7 mil personas.

En suma, si bien la implementación de las pasarelas acarreó una fuerte irrupción de volumen y color, ha permitido resolver el problema de la erosión de origen antrópico y simultáneamente ha recuperado la totalidad y unidad visual del Castillo de Niebla; así como ha abierto nuevas perspectivas de apreciación y valoración del mismo y de sus pares de la Bahía de Corral. **m**



## BITÁCORA DE UN LARGO VIAJE

**Andrea Muller Benoit**  
 Coordinadora de Exhibiciones  
 Subdirección Nacional de Museos

**A fines del año 2001 la Subdirección Nacional de Museos licitó la restauración arquitectónica del Palacio Lyon y la renovación de la exposición permanente del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Ese año en paralelo, comenzó el trabajo de diseño para las dos especialidades.**

**Una vez restaurado el Palacio Lyon (2012), se comenzó paulatinamente con la construcción de la museografía de las 12 salas, cerca de 700 m<sup>2</sup>, de exhibición permanente.**

### **Una nueva exhibición, ¿En qué estábamos pensando?**

En un museo con énfasis en la experiencia del visitante, estético y que incorporara además del ámbito científico, otras maneras de conocer y entender el entorno natural que nos rodea.

La Subdirección Nacional de Museos junto al equipo del MHN y la empresa de diseño SUMO, comenzó a trabajar la definición hecha por el Museo de “*abordar los ecosistemas de la zona central de Chile, agrupados en el mar, la costa, las islas oceánicas, el valle, el Parque Nacional la Campana y el río Aconcagua*”. Cada uno estaría ubicado en una sala. Además, la nueva exhibición debía incluir algunos temas arqueológicos, de manera de mostrar la variedad de colecciones que tiene el Museo.

En un principio, avanzamos con la estructura para nuestro guión en el área de la historia natural, determinando cuáles serían los temas que el Museo trataría en cada una de sus salas, en relación a las colecciones disponibles. Se hablaría de las características físicas de cada ecosistema y se destacarían las especies más representativas y algunos datos curiosos en cada sala.

El listado resultó enorme. Además, para hacer la muestra más atractiva y diversa habíamos incorporado datos que nos parecían interesantes: la reproducción asexual de algunas especies, el submarino chileno Flash, la pesca de ballenas en Quintay, el equipo que necesita un explorador en la Campana, el antiguo tren que cruzaba a Argentina, el faro Punta Ángeles... siempre pensando en mostrar temas que pudieran acercar desde distintos intereses a las personas que llegaran al Museo. Claro, era buena la intención, pero el listado ya asustaba a cualquiera.

El problema era que en este punto todavía no habíamos encontrado un camino coherente, una línea para el relato del Museo, y estas ideas aunque interesantes, confundían y complejizaban los temas presentados.

A este panorama, se agregaba la dificultad de tener que incorporar las colecciones arqueológicas de los habitantes prehispánicos de Chile central. En el pre-guion que habíamos trabajado teníamos los temas de historia natural y después en un apartado, bastante aislados, temas específicos relacionados a cerámicas, artefactos de pesca, etc.

De esta manera teníamos la sala del Parque Nacional La Campana que entre la umbría y la solana presentaba un guanaco y la forma como el hombre utilizaba este animal a través del uso de herramientas y elementos líticos. En la Sala de la Costa, se presentaban partes de un mastodonte y a los grupos humanos que lo cazaban, en Isla de Pascua las colecciones etnográficas del lugar haciendo referencia a su materialidad. El resultado eran unidades arqueológicas o etnográficas descontextualizadas que reñían directamente con el esbozo de guión científico. La nueva exhibición quería presentar un sistema donde todas las partes que lo componen forman un todo y la arqueología parecía no encajar.

Además, en un contexto de ecosistemas actuales de Chile central, presentábamos estos paréntesis de un pasado del que tampoco podíamos contar mucho, generando más ruido a nuestro recién elaborado esquema de guión. Pero era difícil desprendernos de algo que era tan importante para el Museo y sus curadores. ¿Qué pasó? Seguimos tratando.

Probamos enfocarnos en cómo se hicieron los artefactos e incluso dar un salto a una época más actual, presentando técnicamente cómo los arqueólogos hoy reconstruyen el pasado. Y para no perturbar la unidad de cada sala, incluso llevamos todo a una sola sala donde el tema fuera la investigación arqueológica.

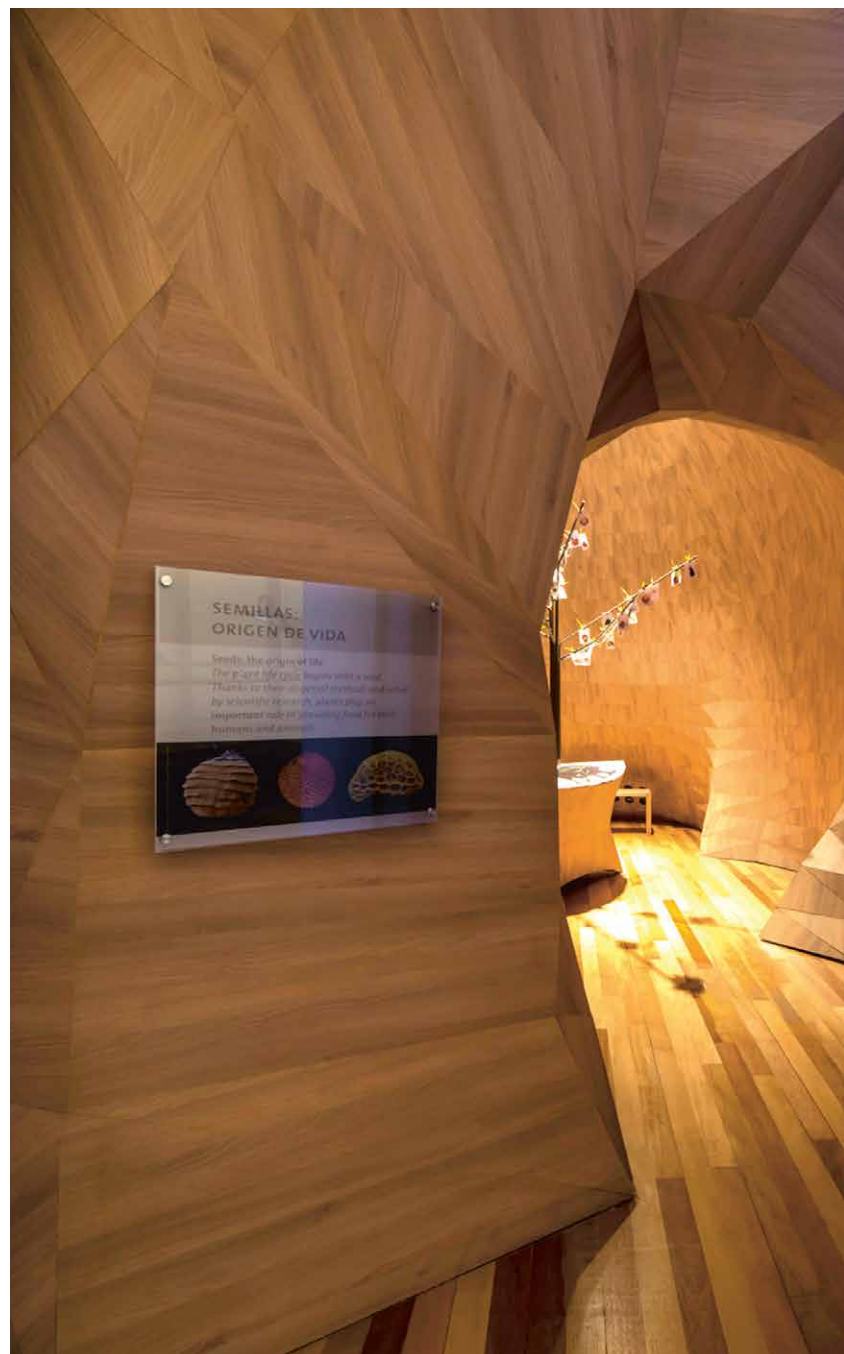
Se sumaba a nuestro problema que no solo eran importantes las colecciones de arqueología, ya que el Museo también tiene colecciones etnográficas de Isla de Pascua y Oceanía, textiles, colecciones de animales exóticos (de otros países), entre otras, que tampoco tenían lugar en esta nueva propuesta. Decidimos dejar esta decisión para más adelante.

La elaboración de una *Declaración de propósitos*, nos vino a ayudar con el problema.

### ***Experimentando un guión tridimensional***

Tener la definición del tema central de la exhibición era solo el comienzo. ¿Cómo armar un relato, cómo darle una unidad al conjunto, más allá de que nuestro tema representara una determinada zona de Chile en el mapa?

La idea de visualizar las salas desde la perspectiva de un corte de perfil topográfico presentada por sumo en el concurso era un buen punto de partida. Aportaba una imagen que contenía un recorrido que incluía todos los ecosistemas descritos para el guión: mar, costa, Isla de Pascua, Parque Nacional la Campana, Isla Juan Fernández, el Valle, el río Aconcagua. Además, el dato de que frente a Chile central estaba la fosa más profunda de Chile, la Fosa de Atacama, y a la vez, la cumbre más alta en la cima del Aconcagua, agregaba teatralidad a esta imagen.



Fotografía: Arie Kornfeld.



Fotografía: MHNv.

Así, la idea del viaje ofrecía un recorrido desde las profundidades del mar hasta las más altas cumbres del Aconcagua permitiendo cumplir con dos requisitos fundamentales: el viaje es una idea inspiradora porque es algo que todos hemos hecho en alguna medida. No solo se refiere al desplazamiento, sino también a que nos puede transformar, enseñar y mostrar nuevos mundos, permitiendo armar un relato coherente entre ambientes tan distintos como el mar abisal y el Parque Nacional la Campana.

### **La investigación y el papel transformador de los especialistas**

Una de las etapas clave en el desarrollo y ajuste del guión fue el trabajo de entrevistas y reuniones con científicos de distintas disciplinas. Christian Díaz de la CONAF, Parque Nacional la Campana; Marcelo Flores del Departamento de Ecología y Biodiversidad de la Universidad Andrés Bello; Julio Lamilla M.Sc. Zoología de la Universidad Austral de Chile; Pedro M. León, Botánico del Banco Base de Semillas en Vicuña del Instituto de Investigaciones Agropecuarias; Patricio Novoa de la Sección de horticultura de la Fundación Jardín Botánico; Alfredo Ugarte: Entomólogo; Christian Salazar del Área de Paleontología del Museo Nacional de Historia Natural y el curador del Museo Sergio Quiroz, experto en peces de agua dulce, entre otros.

Estas reuniones implicaron *sumergirse* en mundos particulares, con viajes a centros de investigación y laboratorios, conociendo especímenes e instrumentos. Acercarse al mundo científico nos permitió conocer mentes creativas, abiertas a las preguntas y a mostrar las cosas de una manera distinta.

En las reuniones, les presentábamos un borrador del proyecto con las ideas que se querían tratar y nuestras preguntas. Ellos nos enseñaron y guiaron para reencauzar y redefinir cuáles eran los temas clave. Develaron lo asombroso y lo particular en cada ecosistema con información de última generación y nos ayudaron a encontrar las historias para cada colección del Museo.

De esas conversaciones salieron casos y ejemplos, y lo más importante, ellos fueron una fuente importantísima de inspiración y de pasión por la ciencia. Nosotros como equipo estábamos experimentando la ciencia a través de la mirada creativa de hombres y mujeres de ciencia. Le habíamos tomado el gusto a la ciencia y nos dedicamos a leer y estudiar.

Ahora, con esta experiencia en el cuerpo, creo que estudiar y empaparse en el tema que trata el Museo es lo primero que hay que hacer.

En una de estas conversaciones, esta vez con Christophe Perrier y Philippe Dantón, botánicos franceses que estaban haciendo un estudio de la flora vascular en el Archipiélago de Juan Fernández, salió a colación que el Museo tenía unos herbarios de Carl Skottsberg. Él fue un botánico sueco importante en su época y en los años 1916–1917, hizo un viaje exploratorio por el archipiélago de Juan Fernández y la Isla de Pascua entre otros lugares.

Comprender la importancia científica e histórica del personaje y de estos herbarios fue el primer paso para entender una manera de ver el mundo. La mirada naturalista. Al estudiar su paso por Chile supimos que él describió para la ciencia el árbol llamado Sándalo de Juan Fernández, especie actualmente extinta





Fotografía: Arie Kornfeld.

y a quien le escribió un Réquiem: “*El irrevocablemente último descendiente de Santalum fernandezianum. Es una sensación extraña sentirse ante el lecho de muerte de una especie; quizás, y muy probablemente, somos los últimos científicos que lo ven en vida[...].*” Claramente, para los naturalistas, además del trabajo científico propiamente tal, plasmar una visión propia que manifestara su individualidad era parte de la experiencia de la naturaleza. Aquí estaba la clave.

Se nos abrió la puerta a las técnicas y metodologías que ellos utilizaron para conocer, registrar e investigar en sus exploraciones, incorporando la mirada y experiencia del ser humano como un todo.

Muchas veces los viajes científicos de la época incorporaban ilustradores en las expediciones. Los textos de Darwin, Gay y del propio Skottsberg también exploraban descripciones literarias, bosquejos e ilustraciones y las impresiones del viaje en sí mismo.

“*Desde aquí se ven claramente los límites de Chile, los Andes y el océano Pacífico, tal como si se tratara de un mapa. ¿Quién podría evitar admirar la maravillosa fuerza que ha levantado estas montañas o las incontables eras que tienen que haber pasado para que esta formación rocosa completa haya brotado de la tierra?*”.

Este descubrimiento nos permitió combinar en un mismo concepto, todas las ideas que teníamos en mente: a) incorporar distintas disciplinas, no sólo la estrictamente científica, b) hacer un guión muy visual y estético, c) con rigor científico y d) que transformara la visita en una experiencia, incorporando todos nuestros sentidos y las distintas maneras de acercarnos al mundo.

De esta manera nuestra definición de guión se ajustaba aún más: *el viaje se transformaría en un viaje naturalista.*

#### **Exhibición o depósito: el destino de las colecciones**

Una vez que ajustamos el guión para que nuestro viaje fuera un viaje naturalista, el problema de las colecciones arqueológicas y etnográficas, además de las especies exóticas que no iban a ser exhibidas, tuvieron esperanzas de encontrar un lugar en la exhibición permanente. De alguna manera, nuestro Museo era un producto de la época de los naturalistas y sus colecciones reflejaban el interés amplio que ellos tenían por conocer y aprehender el mundo como un todo.

Por otro lado, la historia del Museo había sido hasta entonces, una historia llena de avatares. Creado por Eduardo de la Barra en 1878 como parte del Liceo de Hombres de Valparaíso, sus primeras colecciones

fueron colaboraciones de la propia sociedad porteña, la que en su condición de puerto, estaba abierta a múltiples culturas.

El gran incendio ocurrido tras el terremoto de 1906 y que prácticamente hizo desaparecer sus colecciones obligó a desplegar todos los esfuerzos para volver a juntar nuevos objetos. Además, el Museo sin edificio debió viajar por distintos lugares a través de los años, hasta que recién en 1988 se instala en el Palacio Lyon.

Durante el trabajo con las colecciones y el guión, surgió desde el propio Museo la necesidad de dar cuenta de esa historia, ofreciendo de esta manera, una propuesta de exhibición de una selección de las colecciones que no tenían cabida en el actual guión del Museo, a modo de gabinete de naturalista.

Entre esas colecciones se podía encontrar el esqueleto de un elefante asiático, cabezas de pigmeos, momias chinchorro, colección de objetos arqueológicos del norte de Chile, varios moai tangata de Isla de Pascua, entre otras muchas maravillas.

De esa manera, muchas de esas colecciones que nuestro guión de ciencias no había podido acoger, podían ser presentadas como parte de las distintas etapas del Museo, y como fruto de la mirada naturalista.



Fotografía: MHNv.

### ¿A quién le vamos a hablar?

En algún momento de 2012, vino a Chile Robert Sullivan, socio de Chora Creative, empresa consultora especializada en instituciones de educación y museos, quien había participado en el diseño y ejecución del *Mammals hall* del Museo Nacional de Historia Natural del Smithsonian Institution en Washington. Nosotros como equipo, habíamos ido a visitar el Museo el año 2008 y en esa oportunidad tuvimos reuniones con varias de las áreas que habían participado en ese proyecto, incluido Sullivan.

Si la visita a Washington nos sincronizó como equipo alineándonos con el producto final que queríamos lograr, la visita de Sullivan a Chile, nos ayudó a avanzar sustancialmente en la estructuración de nuestro guión. Algo que, mirado desde hoy, fue crucial para todo el desarrollo posterior.

Su recomendación práctica fue hacer un documento con una *Definición de propósito* y con la *Estrategia interpretativa* para la nueva exhibición. En el primer documento podríamos ordenar y definir el propósito de la exhibición, tres preguntas centrales, definir cuál era nuestra audiencia objetiva, explicitar dos o tres mensajes centrales y la misma cantidad de objetivos educacionales que incluyeran sentimientos, actitudes y/o conocimientos.

En la Estrategia Interpretativa se definían los cómo de la nueva exhibición. Aquí están transcritos los nuestros:

### ¿De qué se trata la exhibición?

*La nueva exhibición nos muestra al hombre/mujer en su acercamiento científico de la naturaleza como un viaje inspirado por el afán de conocer y comprender el mundo y su lugar en él.*

### ¿Como se contará la historia?

*La historia se contará a través de las colecciones y de los distintos proyectos y personas que se han aventurado a recorrer y estudiar para comprender, tanto las especies como los ecosistemas en los que habitan, con el objetivo de proyectar su conservación.*

*La aproximación será diversa: desde la clasificación científica, pasando por miradas artísticas y estéticas, los sentidos, cuentos y leyendas, relatos populares, etc. Se podrán presentar personajes históricos y actuales.*

### ¿A quién le hablará?

- Audiencia primaria: Familias de Valparaíso y Chile en general con hijos entre los 4 y los 14 años.
- Audiencia secundaria: Estudiantes de Segundo Ciclo básico
- Audiencia terciaria: Turistas

### ¿Con qué voz hablará?

*La voz de los científicos, de exploradores y de la naturaleza y de las personas que se han maravillado con ella: personajes históricos y actuales.*

### Tipo de texto:

*“Si te sumerges a más de cincuenta metros, necesitarás un traje especial para soportar la presión del agua” (Misterios del océano, editorial Sigma, 1998, Reader’s Digest Childrens Publishing Ltd. Inglaterra).*

### ¿Por qué?

*El museo quiere inspirar a sus visitantes. Proporcionar una experiencia distinta en cada sala, donde los ritmos y énfasis formen en conjunto un relato.*

Estos documentos nos ayudaron a concretar mejor la idea del viaje aterrizando los temas, los ejemplos, la gráfica y el lenguaje, teniendo más claro quienes hablaban desde el Museo y a quiénes.

### Editar para comunicar

En los años de trabajo para el guión, abrir el Museo y sus colecciones, además de exponer el proyecto a la mirada de otros fue vital. La complejidad que involucraba desarrollar un guión científico que abarcaba muchos y diversos ecosistemas, con especies y ambientes específicos, además de tener que traducir conceptos e información que a veces son difíciles de explicar en simple, nos hizo pensar en apoyarnos en una empresa que tuviera experiencia en el desarrollo de guiones científicos.

En la Subdirección se han trabajado guiones de distintas maneras: se han desarrollado íntegramente por los museos/Subdirección, o se ha contratado a especialistas en los temas o en escritura, para desarrollarlos con el apoyo de la Subdirección. En este caso, se contrató, a través de una licitación pública, a la empresa Expografic que tenía experiencia específica en museos de ciencia. Su misión era ayudarnos con los guiones que teníamos esbozados, ordenar y escribir los textos con los que trabajaríamos. Además, un científico naturalista, chequearía todos los contenidos de manera que no hubiera errores. Lo mejor de este trabajo en conjunto, fue tener una contraparte con experiencia, con quien conversar y discutir a estas alturas, de igual a igual.

La tarea de escritura de guiones no fue fácil. Teníamos que ir aterrizando las miles de ideas y temas entretenidos y pertinentes al espacio disponible, privilegiando los contenidos y preguntas que tuvieran relación con las especies que el visitante estaba viendo al momento de leer los textos y aquellos que se ajustaban a nuestra declaración de propósito.

Alguna vez, en una charla sobre cómo escribir textos para museos, nos dijeron que los visitantes de museos sí leen, solo hay que facilitarles la tarea. Eso lo tuvimos siempre en mente.

Al llevar párrafos e imágenes a la gráfica, rápidamente saltaba a la vista que teníamos muchas cosas, textos que creíamos breves se hacían eternos. Las unidades gráficas, paneles e infografías por ejemplo, tenían muchos temas distintos, muchas cosas distintas. Íbamos a tener que ajustarnos a que cada unidad física, cada espacio gráfico fuera una unidad temática. Solo un tema, un solo mensaje.

Al momento de tener que eliminar, con cierto grado de dolor, sometíamos el tema a la pregunta ¿Tiene que ver con el viaje y/o las adaptaciones?, y si la respuesta era no, se eliminaba con un sentido: “¡Qué lástima!”, de la contraparte científica.

Hoy, suena fácil y claro el proceso. Pero a pesar de tener propósitos y mensajes definidos, elaborar un guión que tiene que manifestarse espacialmente es un gran desafío.

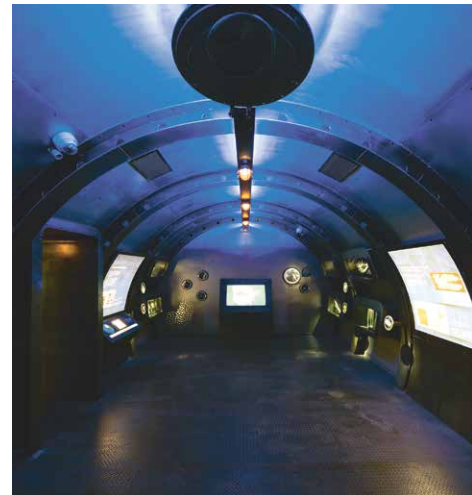
Los muebles y vitrinas, iluminación, colecciones de distinta índole y sensibilidad, gráfica expresada en el color, tipos de letra, ilustraciones, fotos y esquemas son partes de una orquesta difícil de afinar. Y esto, sin hablar de la tarea de sincronizar distintos equipos con sus sensibilidades y empresas, con las propias. Pero esa es otra historia.

### ***El diseño: reflejo y estructura del mensaje central***

En el documento de la *Declaración de propósito* habíamos definido que nuestro guión sería un guión gráfico. Esto significaba que el despliegue de contenidos se haría de manera esquemática y gráfica. Con textos breves y concisos, donde la información sería traducida y explicada, cuando se pudiera, a ilustraciones, fotografías e imágenes. Además, fotografías, ilustraciones, esquemas e íconos tendrían que estar en una proporción 3:1 respecto de los textos, y los párrafos no exceder las 50 palabras. Todo esto requirió de un trabajo de edición complejo. Había que comunicar la información relevante, verídica y brevemente.

En este punto el trabajo de coordinación entre la contraparte científica y el ilustrador fue exigente y complejo. Había que tener dibujos que explicaran fenómenos, ambientes, partes de ciertas especies, etc. La elección del ilustrador y del tipo de ilustración tuvo finalmente un papel más importante que el que imaginamos en un principio. Además de mostrar y explicar conceptos científicos de manera veraz, le proporcionó a la gráfica un carácter naturalista innegable que le aportó belleza al resultado final.

El diseño gráfico tenía que reforzar y acompañar los mensajes principales. Estábamos en el terreno del cómo íbamos



Fotografía: Arieh Kornfeld.

a plasmar este relato para que fuera atractivo y facilitara la relación de los visitantes con los contenidos.

Teníamos claro, porque es lo que nos pasa a nosotros cuando vamos a un museo, que la primera impresión y probablemente la que nos predispone mejor o peor a leer, observar, investigar y aprender, es la que entregan los espacios de manera global. Los colores, la disposición de las colecciones, la iluminación y la gráfica en su conjunto son el primer mensaje que recibimos.

El diseño tenía que ser capaz de expresar la idea del viaje usando elementos que indicaran distancia recorrida, ubicación en el perfil topográfico, metros de profundidad, entre otros.

Además de comunicar simplemente las adaptaciones de las especies y las características de los distintos ecosistemas en cada sala.

Atendiendo a lo distintas que eran las salas entre sí, se trabajó con la empresa de diseño Lolamundo estandarizando algunos elementos de diseño que ayudaran a los visitantes a seguir aquellos aspectos del guión que eran más importantes de destacar. Por ejemplo, en el panel introductorio, al inicio de cada sala, se describirían las características abióticas, es decir aquellos factores no biológicos como el agua, la tierra, la presión atmosférica, entre otros, de manera que el visitante supiera dónde está parado en relación al perfil topográfico de la zona central de Chile; en la “Bitácora del viajero”, se presentarían las adaptaciones a la manera de un cuaderno de notas de viaje; en los “Datos curiosos”, se presentarían elementos sorprendentes o conexiones no necesariamente biológicas de las especies asociadas a los temas.

Era importante que las salas *comunicaran sin palabras* primero. Los mismos mensajes que estaban escritos en los textos, debían estar reflejados en los espacios y colores.

Por ejemplo, el ecosistema abisal del fondo del mar, es un lugar oscuro, donde el frío y la presión hacen difícil la vida de las especies que ahí habitan. Era necesario que esa sala reflejara, con solo entrar, esas características. En la sala de la biodiversidad de Isla de Pascua y Juan Fernández, se debían mostrar las especies como joyas únicas en su tipo; en la sala del Parque Nacional La Campana, la humedad de la zona umbría y la sequedad de la solana... y así.

Esto presentó un gran desafío para el diseño museográfico, gráfico y de iluminación. Cada sala debía ser única, tanto en los espacios como en las vitrinas, la disposición de las colecciones y sus soportes. Todos estos factores debían colaborar a representar un mundo único como el ecosistema que se representaba.

Pero a la vez, debía mantenerse una unidad gráfica, que permitiera a los visitantes reconocer informaciones tipo.

Junto al curador del Museo, desarrollamos un documento donde se reunían las ideas espaciales que se habían trabajado con los diseñadores y donde se describe atmosférica y escenográficamente cada una de las salas, describiendo qué ve y siente un visitante al estar en determinado espacio. Por ejemplo, el texto para la sala Aconcagua era el siguiente:



Fotografía: MHNv.

#### [Descripción]

*El visitante ingresa por la cordillera donde nace el río Aconcagua. Ahí comprende algunas claves sobre la formación de la Cordillera de los Andes y se presentan las características del sistema del río Aconcagua, desde su origen hasta la desembocadura.*

*Se ven cóndores volando majestuosos. El recorrido plantea un viaje desde la parte alta del río y sus características de flora y fauna. Mientras se avanza, se observa cómo las especies aumentan en diversidad hasta llegar al gran humedal. Acompañando el recorrido, se pueden observar vitrinas con especies de peces de agua dulce comúnmente encontrados en las aguas del río.*

Además, en muchas salas se incorporaban elementos físicos que simbolizaran al hombre que descubre. En varios casos por temas de espacio y también de ajustar los contenidos, tuvimos que eliminarlos (el tren trasandino en el Aconcagua, el faro Punta Ángeles en la costa, el gabinete de Gay en el Valle).

Entre los que se mantuvieron hasta el final están: el batiscafo, que cumple la función de hablar del hombre que investiga el fondo marino y que solo puede llegar a esa profundidad a bordo de una nave especialmente diseñada para ello; un par

de salas más adelante se ve al hombre nadando en un traje de buzo, y más adelante la corbeta representa los viajes de investigación naturalista.

La iluminación en estas escenografías cumplía también un papel crucial. Además de los cuidados relativos a la conservación en las distintas materialidades de las colecciones, la luz debía destacar piezas y colaborar con las atmósferas descritas, creando espacios amables, estéticos y únicos.

### ***¿Qué nos pueden decir de la Sala Semilla?***

¿De dónde sale esta sala tan curiosa? Pareciera que no cumple con nada de lo declarado en el documento de los propósitos de la exhibición.

Esta sala apela a la emoción y al asombro y nos ubica en el ámbito del ser humano que quiere *comprender el mundo y su lugar en él*. Además, nos ubica en una relación a otra escala y desde otra perspectiva. Puede conectar al visitante con su lugar en la naturaleza y en cómo se acerca a ella. En esta sala se quiebra el relato en el sentido espacial y lineal, estamos fuera del recorrido del perfil topográfico y nos sumergimos en una especie de capilla, en un capullo que representa el origen. Nos retrotrae desde la mirada macro de los ecosistemas, a un mundo micro no menos importante.

### ***La historia en formato audiovisual***

Otro de los desafíos para el equipo, fue trabajar los guiones de los elementos audiovisuales del Museo. Aquí el trabajo con los científicos de apoyo fue intenso.

Ya para la elaboración de las ilustraciones del Museo habíamos adquirido, especialmente Bernardita Barros del equipo de la Subdirección, gran experiencia. A los protocolos para avanzar en el desarrollo de ilustraciones de manera eficiente, había aguzado también el foco en la edición de contenidos y el propósito didáctico de cada elemento.

Para las ilustraciones, cada bosquejo y sus etapas posteriores, debía ser revisada: para ver si las especies representadas estaban dibujadas en la época del año que correspondía, si la forma y el color del cachalote estaba bien; si el tamaño del fruto del peumo era adecuado al tamaño del zorzal; la textura de las plumas del picaflor estaba bien lograda...

Solo que al representar procesos (cómo poliniza un picaflor, cómo se sumerge un cachalote, el movimiento de la Corriente de Humboldt por la costa de Chile, entre otros), no sólo era importante situar a estos personajes en el medioambiente adecuado y que los colores y formas correspondieran. Al representar procesos no da lo mismo si cuándo el cachalote bota el aire ya tiene la cabeza bajo el agua y dónde está la cola, o cómo se acerca el picaflor a la flor y dónde transporta el polen.

Cualquier detalle que nosotros hubiéramos considerado “estético” podría haber echado por tierra la veracidad del mensaje científico.

A la complejidad científica, se sumaba además, que los audiovisuales debían integrarse a las salas y más específicamente a los soportes donde iban a estar incorporados y ser un aporte a la colección que estaba desplegada en su ámbito visual.

En resumen, para cada audiovisual, hubo que barajar las mismas variables que para el trabajo en una vitrina y sala: rigor científico, textos brevísimos y relacionados con lo que se mostraba en la imagen y respecto de las colecciones y el diseño debía ser armónico con la propuesta general del Museo.

### ***Las colecciones en el guión***

Uno de los desafíos para la nueva exhibición eran sus colecciones. La mayoría de ellas, colecciones antiguas que comenzaron a llegar luego del incendio que destruyó prácticamente todas las



Fotografía: ArieH Kornfeld.



Fotografía: MHNv.

coleccionados del MHNV en 1906. Muchos de estos animales y la mayoría de los que fueron llegando con los años gracias a convenios, fueron tratados y posicionados con técnicas y estética de la época y con otros fines en mente en muchos casos: aves en posiciones estáticas y puestas en bases de madera, peces disecados y barnizados, entre otros.

Además las colecciones húmedas, peces, anfibios y lagartijas, representaban varias complicaciones al diseño museográfico y de los soportes y también a la iluminación: especies decoloradas, acuarios y frascos pesadísimos por el agua, emanaciones de alcohol y agua que podían alterar los materiales y dañar las otras colecciones en exhibición.

El desafío era lograr contar historias con esas colecciones y ver de qué manera se podía suplir o conseguir las especies que nos faltaban, manteniendo el compromiso del Museo con la biodiversidad, esto es, sin salir a cazar las especies faltantes.

Así se recurrió a convenios con otras instituciones, como la Universidad Austral, Universidad de Valparaíso, la Conaf entre otras, para contar con colecciones en calidad de préstamo. Además, tuvimos la oportunidad de encargarnos de la fabricación de réplicas hiperrealistas las que colaboraron y en muchos casos salvaron, el relato y los espacios museográficos.

Las colecciones desplegadas en el Museo son parte del escenario total y como piezas tienen un papel muy importante. Pero además, son la atracción y razón de ser del Museo. Son los actores, los protagonistas de nuestra historia. Pensando en las colecciones como los actores, otra cosa que nos ayudó mucho, fue marcar cuáles especies serían las protagonistas principales y cuáles secundarios. Definir qué especies personificaban mejor los mensajes y objetivos de una sala, cuáles lo apoyaban en la historia y cuáles otras

estarían en escena para sumar cantidad, o diferenciación, o hacer el contrapunto, etc. En esta selección pesaban las características de la especie y su papel en el ecosistema específico de una sala, y también en qué condiciones estaba nuestro ejemplar (estado de conservación, posición, tamaño, etc.).

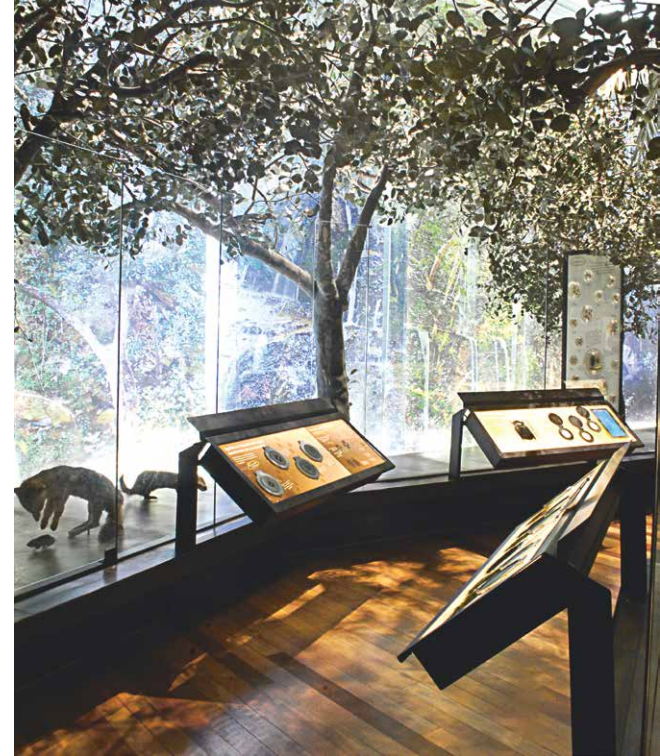
La pregunta era *“de qué manera hablar de esta especie nos va a ayudar a entregar el mensaje de la sala”*. Por ejemplo hablar de la vizcacha, la llareta, el guanaco y el matuasto en el río Aconcagua, nos ayudaba a mostrar tipos de adaptación a la parte alta de la cordillera. Hablar más extensamente del cachalote en el mar profundo, nos permitía ahondar un poco más en las adaptaciones que tiene esta especie para bajar hasta los 2.000m de profundidad y así tenemos ejemplos en cada sala.

### **Aprendizajes**

El trabajo en el Museo de Historia Natural de Valparaíso fue un trabajo complejo y fascinante. Requirió por parte de todos los equipos involucrados, un enorme nivel de compromiso y pasión por el trabajo. Cada uno aportó sus conocimientos, su tiempo y su creatividad a un proyecto que implicó inventar, diseñar, ajustar y reajustar cada uno de los espacios, salas, vitrinas, soportes, textos, audiovisuales, imágenes y los infinitos detalles que un proyecto de esta envergadura demanda. En el resultado están todas las personas que trabajaron en él.

Cada museo es único de verdad y en la trama del guión y en la historia de su proyecto de renovación se urden miles de dificultades y logros.

En este artículo están resumidos más de diez años de trabajo y aprendizaje en relación al guión. Un guión que siempre hay que pensar como algo tridimensional, donde lo que le llega al visitante es una suma del espacio como un todo, las colecciones, las imágenes, los textos, etc. **m**



Fotografía: MHNV.

### **AGRADECIMIENTOS:**

Este proyecto no hubiera sido posible sin el trabajo y compromiso de los equipos del Museo de Historia Natural de Valparaíso y de la Subdirección Nacional de Museos, el apoyo de los asesores científicos; y de los equipos que desarrollaron los distintos ámbitos del diseño, iluminación, ilustración, colecciones y producción.



Fotografía: MHNv.

## **EL DESAFÍO A PARTIR DE LA INAUGURACIÓN**

**Loredana Rosso**

*Directora*

*Museo de Historia Natural de Valparaíso*

El MHNv, a través de la implementación de los proyectos de restauración y nueva museografía, ha logrado transformarse en referente museal indiscutido a nivel nacional.

Su aporte como promotor motivacional y formativo, ha permitido que sean muchas las instituciones y organismos, públicos y privados, que ya han establecido alianzas estratégicas para realizar trabajos conjuntos aprovechando la oferta que el Museo ha puesto a disposición de la comunidad. Algunas de estas: Corporación Nacional Forestal, Explora Conicyt, I. Municipalidad de Valparaíso, Servicio Agrícola y Ganadero, Corporación Municipal de Valparaíso, Instituto de Fomento Pesquero, Asociación de museos Red Viva, Universidad de Valparaíso, Universidad de Playa Ancha y Universidad Católica de Valparaíso. Además de diversos colegios e instituciones dedicados a la educación e investigación.

Además el MHNv está desarrollando diversas actividades de difusión, como son las Charlas Patrimoniales mensuales abiertas a público, charlas especializadas, lanzamiento de libros, actividades, cuenta cuentos, noche de los museos, etc. Lo que ha permitido llegar a un universo mayor de público, distinto al habitual del Museo.

Otro aporte significativo ha sido el de poner a disposición de la comunidad porteña un

lugar cultural y educativo para los niños, oferta muy reducida en la ciudad. No solo por su museografía nueva, sino por sus espacios anexos que complementan la visita, como la cafetería patrimonial, la sala de lectura, un hall central iluminado, auditorio, salas de exhibición temporales, servicios para el visitante como baños públicos e informaciones. El MHNv cumple así a satisfacción con los requerimientos de sus usuarios, constituyéndose en un espacio con una oferta integral.

Ya han visitado la nueva museografía inaugurada en noviembre del 2014, más de 100 mil personas, en tan solo 7 meses, lo que demuestra el interés de conocer y lo más interesante, de volver en muchos casos al Museo. Las redes sociales, que desde el 2014, han sido una herramienta altamente utilizada para dar a conocer este nuevo espacio han funcionado exitosamente, principalmente con el público joven, captando otro segmento de usuarios hasta ahora más distanciado del Museo.

Por todo lo anterior podemos señalar con convicción que el MHNv cumplirá 137 años de vida el 2015, realizando un aporte relevante al cuidado del medioambiente y a la sensibilidad respecto al patrimonio natural y cultural, con una oferta y modelo de gestión innovador y cercano, tanto en el área educacional como patrimonial, siendo el único Museo de estas características en Valparaíso y el más actualizado del país. **m**

## 10 AÑOS DE UN HERMOSO TRABAJO

**Sergio Quiroz Jara**  
Subdirector/Jefe de Investigación  
Museo de Historia Natural de Valparaíso

El Museo de Historia Natural de Valparaíso, a partir del año 2003, reúne a un grupo multidisciplinario de profesionales, en donde biólogos, licenciados en artes, periodistas, y técnicos, se reunieron con la misión de desarrollar el nuevo guión museográfico.

Un guión que debía contener una estructura didáctica, que por un lado permitiese un aprendizaje significativo de los contenidos biológicos de la región mediterránea de Chile y por otro lado acercar al público a la terminología científica.

Pensar, escribir, hacer bosquejos, lápices de colores, libros... Y nuevamente ¡a pensar! Hasta que concretamos la idea principal del guión, la cual dice: *"Descubrir, por medio de un viaje, las distintas adaptaciones biológicas e interacciones en los ecosistemas de la zona central de Chile"*.

Un gran avance, ya que la idea, se convirtió en el propósito final, permitiendo desarrollar los contenidos más duros, en donde el equipo debió prepararse académicamente. Era importante saber y discutir sobre la adaptación, reconocer los distintos ecosistemas, o comprender que nosotros mismos somos parte activa en el equilibrio de nuestro medio ambiente.

Un segundo paso, fue hacerse muchas preguntas siendo fundamentales *¿a quién iría dirigido?* y *¿qué busca el visitante?*

Por lo anterior y respondiendo a las preguntas, *¿a quién iría dirigido?* El museo, trabajó en las tendencias de las visitas, durante tres años, permitiendo visualizar, quiénes nos visitaban. El resultado ejemplificó que el público primario correspondió a "Familias de Valparaíso", cuyos padres tiene edades entre 30 y 44 años, con hijos/as entre 4 y 14 años. Un segundo segmento correspondió a Estudiantes de Segundo Ciclo Básico (5° a 8° básico) y un tercer segmento a los turistas.

La segunda pregunta *¿qué busca el visitante?* pudo ser respondida en nuestra pasantía en el Smithsonian National Museum of Natural History en el año 2008, momento que nos involucramos en un ejercicio, que evaluaba como el vidrio de una vitrina, podía provocar que el visitante no se interesara por leer u observar las colecciones que se encontraban en su interior. Como también, que textos gigantescos no permitirían una comprensión de dicha lectura o simplemente no serían leídos.

¡Se imaginaran! nuevamente a reunirnos y más hojas, hasta que pudimos generar un diseño de vitrinas apropiado, en donde lo atractivo fue sacar los textos y material de apoyo fuera de la vitrina dejando sólo las colecciones en su interior. Así nacieron los inforrieles, una estructura fantástica, diseñada bajo el concepto de: *"tú puedes tocar, tú puedes sentir, tú puedes descubrir"*.

Los textos se redujeron sin bajar la calidad científica, algo muy importante ya que el desarrollo del guión apuntó a trabajar las adaptaciones biológicas, algo complejo de explicar, si consideramos las distintas especies de animales y plantas que encontramos desde las profundidades del océano pacífico hasta donde nace el río Aconcagua.

Textos que incluían fenómenos naturales y biológicos, como por ejemplo el surgimiento de islas por el fenómeno de volcanismo marino o, cómo un zorro culpeo persigue a un pequeño ratón para alimentarse.

Entonces fuimos muy responsables en decir la verdad biológica, y para ello nos asesoramos con equipos de científicos provenientes de distintas universidades nacionales, que por vocación académica, amablemente contribuyeron a revisar, aportar documentación y colecciones que enriquecieron el proyecto.



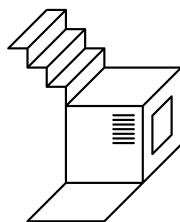
Superando el contenido del guión, aparece un nuevo desafío: "las colecciones que formarían parte de la exhibición". Por su antigüedad el Museo cuenta con piezas magníficas que forman parte del patrimonio natural de la región de Valparaíso y de Chile. Seleccionar colecciones involucró un trabajo de filtro muy fino, en el cual se consideró, su data, estado, su actitud corporal. Los resultados permitieron separar un total de 4 mil piezas en una primera instancia, que se distribuyeron en las temáticas de EL MAR: profundidades, migraciones, fóticas, superficie; LA COSTA: arena, rocas, bosque de algas; LAS ISLAS: formación de las islas, Isla de Pascua y Juan Fernández, la corbeta; EL VALLE: silvestre, la semilla; LA CAMPANA: umbría, solana y fondo de quebrada; y por último, el RÍO ACONCAGUA, con su humedal y altas cumbres.

Sin embargo, muchas piezas no tenían la posición necesaria para explicar un fenómeno biológico. Por ejemplo, si se quería explicar el vuelo del cóndor, era necesario uno con las alas extendidas y los de la colecciones estaban con las alas cerradas. Situaciones como esta, redujeron a cerca de mil las especies posibles de ser usadas.

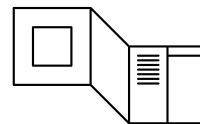
Paralelamente se realizaron expediciones a la cordillera de la costa en busca de semillas, insectos y micro mamíferos, dejando registro fotográfico y narraciones de los ambientes observados. Se visitó el humedal de Concón, para observar a las aves, se recorrió junto al libro "visita de Charles Darwin a Chile" el Parque Nacional la Campana, revisando la hojarasca, y las distintas especies arbóreas.

Todo este trabajo sin duda abrió un nuevo mundo al equipo, y ya en los laboratorios, la decisión de la selección de piezas fue mucho más cómoda: los fundamentos que relacionaban el fenómeno biológico y lo que queríamos explicar con el montaje se iba concretando. El conteo final fue de 646 hermosas piezas que representan las maravillas de la naturaleza en nuestra región. **m**

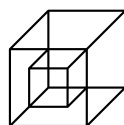
#### MHN EN CIFRAS



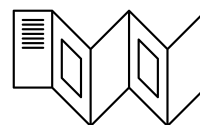
**680 m<sup>2</sup>**  
DE MUSEOGRAFÍA



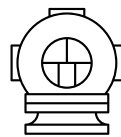
**13**  
SALAS DE MUSEOGRAFÍA



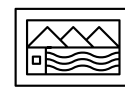
**1**  
SALA DIDÁCTICA



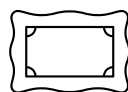
**2**  
SALAS EXHIBICIONES  
TEMPORALES



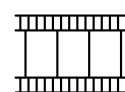
**640**  
PIEZAS/ESPECÍMENES  
EN EXHIBICIÓN



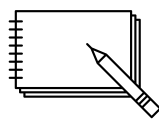
**590**  
IMÁGENES



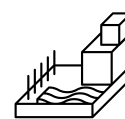
**7**  
OBRAS DE ARTE



**16**  
VIDEOS



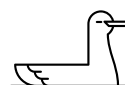
**243**  
ILUSTRACIONES



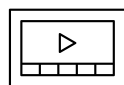
**6**  
MAQUETAS



**12**  
REPRODUCCIONES  
DE ÁRBOLES



**29**  
REPRODUCCIONES  
DE AVES



**13**  
ANIMACIONES

## CIFRAS

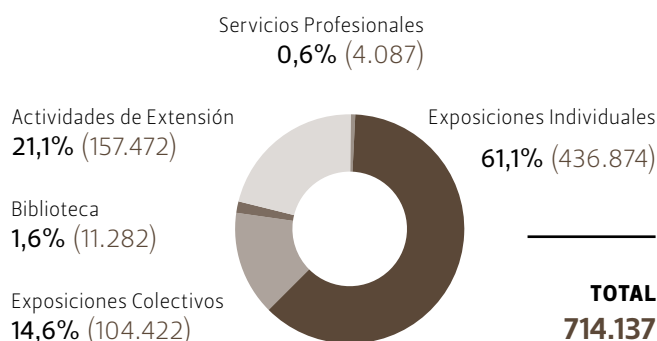
El presupuesto de la SNM para el año 2014 fue de **\$ 1.181.103.000** para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.

Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a **1.689** durante el 2014, beneficiando a **157.472** personas, un promedio de 93,23 usuarios por cada actividad.

Los museos SNM recibieron **714.137** usuarios en el 2014. La dotación de funcionarios en los 24 museos fue de **228**, es decir, **3.132** visitantes por cada funcionario.

**114.423** objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SUR) y de ellos **83.480** son registros con imágenes. Una muestra significativa puede ser consultada en plataforma [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl)

### Usuarios de museos regionales y especializados año 2014, según tipo de usuarios



### Usuarios de museos regionales y especializados, según meses año 2014

Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	TOTAL
69.862	90.110	30.444	42.394	85.157	39.586	76.324	62.236	38.520	70.940	61.655	46.909	714.137

### Usuarios de museos regionales y especializados según tipo de entradas, año 2014

Usuarios entrada pagada				Usuarios entrada liberada						TOTAL USUARIOS
Menores	Adultos	Tercera edad	Total	Individuales	Colectivos	Biblioteca	Actividades de extensión	Servicios profesionales	Total	
20.224	83.311	23.205	126.740	310.134	104.422	11.282	157.472	4.087	587.397	714.137





MIRIAM i PANCHITO

**dibam** DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

**SNM** Subdirección  
Nacional  
de Museos