

MUSEOS Y PAISAJES CULTURALES

**Actas de las XIII Jornadas Museológicas Chilenas
ICOM-Chile Valdivia 2016**

ICOM consejo
internacional
de museos
Chile



Universidad Austral de Chile
Dirección Museológica

MUSEOS Y PAISAJES CULTURALES

MUSEOS Y PAISAJES CULTURALES

Actas de las XIII Jornadas Museológicas Chilenas

© ICOM

© Universidad Austral de Chile

I° edición en 500 ejemplares

Valdivia, Chile

Agosto 2018

RPI: nro.

ISBN: nro.

Coordinador general:

Simón Urbina

Comité editorial:

Luis Alegría, Gabriela Alt, Marcelo Godoy, Leonardo Mellado, Ricardo Mendoza, Simón Urbina, Valeria Vera, Fernando Vergara y Karin Weil.

Edición: César Altermatt

Diseño: Milka Marinov

Maquetación: Alejandra Rosas

Traducción de conferencias magistrales:

Valentina Pires A. / VPA Communications

Impreso en los talleres de Andros Impresores

Todos los derechos reservados.

Se autoriza su reproducción parcial para fines periodísticos, debiendo mencionarse la fuente editorial.

Actas de las XIII Jornadas Museológicas Chilenas

**Comité Chileno de Museos, ICOM Chile
Dirección Museológica Universidad Austral de Chile**

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	15
CONFERENCIA MAGISTRAL: Patrimonio, comunidades y territorio. Gestión y participación. <i>Por Hugues de Varine.</i>	19
CONFERENCIA MAGISTRAL: El patrimonio es el camino de las hormigas. <i>Por Mario Chagas.</i>	29
CAPÍTULO 1: Patrimonio, comunidades y territorio. Gestión y participación	47
1.1. Museo Regional Comunitario El Diamante. Crónica de un trabajo colectivo en el sur mendocino. <i>Por Horacio Chiavazza, Emiliano Araujo, Sebastián Giannotti y María Marengo.</i>	49
CAPÍTULO 2: Paisaje y colecciones, reflexiones desde la conservación	57
2.1. Transformaciones de Chiloé a través de las colecciones del Museo Regional de Ancud. <i>Por Marijke van Meurs.</i>	59
2.2. Patrimonio urbano del barrio Collico de Valdivia. <i>Por Rodrigo Cofré y Romina Flores.</i>	73
CAPÍTULO 3: Orientaciones museológicas. Pensando en las audiencias, públicos y comunidades	81
3.1. Orientaciones museológicas. Pensando en las audiencias, públicos y comunidades. <i>Por José Linares.</i>	83
3.2. La autonomía como clave del aprendizaje: el Modelo Educativo del MIM. <i>Por Valeria Vera.</i>	91
3.3. Política educativa y gestión del Área de Educación Mediación y Audiencias del Museo Violeta Parra. <i>Por Esteban Torres.</i>	99

CAPÍTULO 4:	
Educación y mediación patrimonial en torno a los paisajes culturales	107
4.1. Los fundamentos de las exposiciones temporales, Museo Artequin Viña del Mar.	109
<i>Por Macarena Ruiz.</i>	
CAPÍTULO 5:	
Museos de sitio y museos comunitarios: desafíos y experiencias	119
5.1. Apuntes para buenas prácticas en la gestión local del Patrimonio. Creación de la Red de Museos de Magallanes, REDMUMA.	121
<i>Por Paola Grendi.</i>	
CAPÍTULO 6:	
Desafíos de la representación en espacios museales de memorias y conflicto	133
6.1. La experiencia del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.	135
<i>Por Verónica Sánchez.</i>	
6.2. Que el miedo ceda lugar. Notas sobre perspectivas y práctica museográfica del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume (2003-2016).	143
<i>Por Marcela González.</i>	

PRESENTACIÓN

Beatriz Espinoza, presidenta
Leonardo Mellado, vicepresidente
ICOM-Chile

A lo largo de los años, el Comité Chileno de Museos (ICOM-Chile) viene desarrollando sostenidamente las Jornadas Museológicas Chilenas. Fue hace ya más de cuatro décadas, en diciembre de 1977, cuando se celebraron las Primeras Jornadas en las dependencias del Museo Nacional de Historia Natural. La presidenta de ICOM-Chile era en ese entonces la Dra. Grete Mostny Glasser, quien en dicha ocasión contó con la colaboración del equipo de trabajadores del Museo y profesionales externos, con quienes definieron, gestionaron y produjeron este importante encuentro, que se dirigió al siguiente objetivo:

Se tratará en dichas jornadas de dar una orientación y lineamientos generales para los museos chilenos, al mismo tiempo que promover el conocimiento y apoyo mutuo entre ellos, logrando un mejor aprovechamiento de los recursos humanos y materiales (Boletín de Museos Chilenos-MUCHI nro. 7, 1978).

Las sucesivas jornadas se siguieron desarrollando en el país, y han llegado a consolidarse como una instancia de encuentros museológicos que trabajaban fundamentalmente los problemas e iniciativas que sus asociados proponen, los que se enmarcan en el escenario socio cultural del país. En este largo trayecto, ICOM-Chile ha trabajado por mantener los principios fundamentales de la primera declaración, teniendo presente los cambios y evoluciones que la museología —como toda disciplina de las ciencias sociales— ha experimentado en el mundo entero, así como también, las transformaciones sociales, políticas, económicas, comunicacionales y tecnológicas que ha vivido el país.

Durante los últimos años, ICOM-Chile se ha propuesto fortalecer el diálogo permanente con quienes trabajan en los museos chilenos y extranjeros para mantener vivo el intercambio de ideas, la coordinación de propuestas y acciones futuras, y generar asimismo una instancia de valoración del quehacer museológico desarrollado por las personas que laboran en nuestros museos a lo largo del país. Como su geografía, Chile tiene territorios culturales variados y múltiples rincones patrimoniales, en donde los museos pueden ser señalizadores de reflexión de lo que fue, de lo que es y de lo que será, proyectando el pasado y el futuro en el presente.

Es por este motivo que ICOM-Chile, muy tempranamente, ha promovido

el aporte museológico de instituciones y personas de todo el país. Desde una visión descentralizada, ha llevado a cabo estos encuentros tanto en Santiago como en otros lugares, entre los que se encuentran: Antofagasta, San Pedro de Atacama, Valparaíso y Viña del Mar. Es en el marco de estas consideraciones que recogimos la invitación de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile para desarrollar las XIII jornadas en las dependencias de esta importante casa de estudios, decisión que ha permitido a todas y todos los asistentes escuchar y aprender de las experiencias museísticas, nacionales e internacionales, en un análisis reflexivo y práctico.

Con la temática —Museos y Paisajes Culturales—, ICOM-Chile y la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, con la participación de la Red de Museos de la región de Los Ríos, convocaron a las —XIII Jornadas Museológicas Chilenas—, en las que pudimos asistir a variadas presentaciones que hicieron de este encuentro una plataforma para compartir y mostrar proyectos de participantes de diferentes áreas del conocimiento. Ellos han desarrollado marcos conceptuales dinámicos y cambiantes que nos han conducido a generar un espacio integrador y reflexivo en un entorno académico-museal privilegiado, sobre el rol y acción de los museos en relación con los paisajes, las comunidades que los habitan y sus patrimonios.

En este sentido, acogiendo la sugerencia temática de ICOM-Chile para la celebración del Día Internacional de los Museos 2016, y asimismo de la Conferencia General de este mismo año en Milán sobre los “Museos y Paisajes Culturales”, es que la decisión de realizar las jornadas en la región de Los Ríos se transformó en un verdadero acierto, puesto que acercó a diversas comunidades locales a las distintas reflexiones museísticas, especialmente relacionadas con el lema escogido para ese año.

Respecto al tema central de estas jornadas, cabe señalar que, para las instituciones organizadoras, existió plena concordancia respecto al significado profundo de la convocatoria, asumiendo que el Paisaje cultural no solo incluye territorios, sino también contextos sociales (comunidades), así como muchos otros entornos (naturales, rurales, urbanos) a los que pertenecen y de los que son una expresión directa o indirecta. Tal como lo menciona la Carta de Siena (2014), los paisajes culturales son “el país o países en los que vivimos y que nos rodean junto a la síntesis de naturaleza e historia”, así como con “las imágenes y las representaciones que identifican y definen el propio paisaje”. Donde el paisaje cultural como tal, es un espacio que ha sido intervenido por las sociedades y que es apropiado por ellas. Se constituye, por tanto, en un territorio que tiene la particularidad de realzar su valoración a partir de sus características culturales.

Por ello, la participación en las XIII Jornadas Museológicas Chilenas de los destacados museólogos: Hugues de Varine (Francia), expresidente de ICOM-Internacional y promotor de la Mesa Redonda de Santiago de Chile el año 1972; José Linares (Cuba), presidente de ICOM-Cuba; y Mario Chagas (Brasil), Aca-

démico de la Universidad de Sao Paulo, adquiere un especial significado, ya que nos permite conocer, comparar y analizar nuestras problemáticas locales con reflexiones internacionales de personalidades de vasta trayectoria museística. Asimismo, la participación de importantes profesionales y trabajadores de museos nacionales (Alhué, Antofagasta, Caldera, Chiloé, La Serena, Neltume, Puerto Montt, Punta Arenas, San Pedro de Atacama, Santiago, Valdivia, Valparaíso, Viña del Mar) y extranjeros (Argentina, Cuba y Uruguay), quienes se hicieron presente en las distintas mesas, permitieron señalar diversos enfoques, problemas y soluciones en torno a la temática de las jornadas, pero con un especial acento en los distintos aspectos de la puesta en valor del patrimonio desde la mirada museística.

Quienes participaron, contaron con la posibilidad tanto de apreciar cada una de las ponencias como de intercambiar ideas en base a las siguientes mesas temáticas:

- “Patrimonio, comunidades y territorio. gestión y participación”.
- “Paisaje y colecciones, reflexiones desde la conservación”.
- “Orientaciones museológicas. pensando en las audiencias, públicos y comunidades”.
- “Educación y mediación patrimonial en torno a los paisajes culturales”.
- “Propuestas museográficas, entre la tradición y la innovación”.
- “Museos de sitio y museos comunitarios: desafíos y experiencias”.
- “Desafíos de la representación en espacios museales de memorias y conflicto”.

Continuando la tradición de las versiones anteriores, el último día de las jornadas fue destinado a que los asistentes pudieran recorrer espacios culturales y lugares de la zona. Los recorridos abarcaron museos costeros, de precordi-llera y lagos, ofreciendo con ello la oportunidad de que los participantes se adentraran en la realidad de estos espacios y en los desafíos que a diario sus gestores deben enfrentar para mantener sus puertas abiertas; asimismo, conocer su labor en el rescate patrimonial y del territorio, especialmente en torno a las reflexiones sobre los museos y su vínculo con los paisajes culturales.

Finalmente, queremos destacar que estas jornadas han sido una gran oportunidad para muchos profesionales de museos de nuestro país de reunirse e intercambiar sus ideas en el seno de la Universidad Austral de Chile. Esta institución nos acoge con un equipo de alto nivel académico y un férreo compromiso con el sentido social de los museos locales, lo que ha facilitado hacerlos parte del espíritu que nos guía y orienta en esta cruzada cultural.

El Comité Chileno de Museos, ICOM-Chile, se declara muy complacido y orgulloso de, una vez más, haber promovido y realizado este encuentro, y con ello, haber contribuido al desarrollo y prestigio de las Jornadas Museológicas Chilenas en su versión del año 2016.

¡Muchas gracias a todas y todos por su participación y entrega!

INTRODUCCIÓN

Karin Weil

Directora Dirección Museológica
Universidad Austral de Chile

Las XIII Jornadas Museológicas Chilenas fueron el resultado del esfuerzo conjunto de un trabajo no solo asociativo entre ICOM Chile y la Universidad Austral de Chile, sino también, de un ejercicio de colaboración y fortalecimiento entre los miembros de la Red de museos y centros culturales de la región de Los Ríos, en conjunto con alumnos, funcionarios y voluntarios. En la actualidad, hay más de veintiséis museos y centros culturales que se distribuyen en las doce comunas de la región, procurando la protección del patrimonio cultural regional y la valoración de nuestro patrimonio histórico y de las expresiones artísticas y culturales contemporáneas. Prevalece en estas instituciones un compromiso común para fortalecer entre todos la identidad de nuestro territorio; posicionar el quehacer y función de los espacios patrimoniales y culturales; y también, constituirse como espacios democráticos al servicio de las sociedades contemporáneas, contribuyendo de esta manera al desarrollo de una conciencia histórica proyectada al futuro.

Con el fin de potenciar y concretar el trabajo realizado por más de cinco años de manera conjunta, la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, en representación de la Red de museos y centros culturales, se adjudicó a fines del año 2015 un Fondo de Intermediación, cuyo principal objetivo fue fortalecer el trabajo asociativo de agentes culturales a través de la concreción de eventos y una programación conjunta. Así fue como pudimos concretar el compromiso adquirido el año 2014 en Valparaíso, durante las XII Jornadas Museológicas Chilenas, organizadas en esa ocasión por ICOM Chile y la Red de museos ViVa, en donde parecía aún lejano y bucólico realizar este encuentro en Valdivia, con la Selva valdiviana como testigo, paisaje e inspirador motor de reflexión.

Las Jornadas Museológicas Chilenas son una instancia de larga trayectoria en nuestro país, que buscan congrega al mayor número de profesionales ligados a museos, así como también a estudiantes de las más diversas disciplinas, interesados en reflexionar, conocer, compartir y aprender de nuevas temáticas y proyectos vinculados al área del patrimonio. Estimulan y generan espacios de encuentro y de trabajo asociativo.

Cada uno de estos encuentros es una forma nostálgica y provocativa de dar continuidad a las definiciones y principios declarados en la Mesa de Santiago de 1972. Son también un espacio de socialización, de reconocimiento, de va-

lidación de quienes a diario hacemos aquello invisible para muchos y valioso para otros, dando cuenta por sobre todo de comunidades que habitan un territorio, se relacionan con él y establecen lazos, experiencias, conocimientos y relaciones de colaboración.

La temática propuesta para este encuentro surgió a partir de la misma reflexión propuesta por ICOM para la celebración del Día Internacional de los Museos el año 2016, Museos: paisaje y territorios. Reflexionar en torno a los museos, el territorio y las comunidades que los “habitan”, a partir de las diversas experiencias y postulados teóricos. Los museos son responsables y agentes activos de los paisajes culturales en los que se encuentran inmersos, deben procurar el conocimiento de estos a través de sus colecciones, la investigación, su conservación y la difusión. Transformarse en instituciones activas en el resguardo del patrimonio, tanto dentro como fuera de sus muros, y constituirse como actores relevantes en la protección del paisaje, en su conservación y desarrollo sostenible, así como también en la planificación urbana y del territorio. En este sentido, los museos son custodios de los valores históricos, culturales y de su proyección hacia el futuro.

*Mientras el río corra, la cordillera haga sombra y en el cielo haya estrellas, debe durar la memoria del beneficio recibido en la mente del hombre y la mujer agradecida.*¹

Así, lo que hoy presentamos como el Libro de Actas de las XIII Jornadas Museológicas Chilenas, se constituye nuevamente como un esfuerzo conjunto entre todos los que participaron, ya no solo en la producción, sino también quienes fueron partícipes del programa. Este contempló dos conferencias magistrales, siete mesas de discusión y talleres libres de trabajo por eje temático, en los cuales se propuso reflexionar, debatir y analizar en torno a la función y límite de los museos, en cuanto a la interpretación de los lugares y las comunidades a las que pertenecen. Cómo pueden los museos difundir el conocimiento en torno al patrimonio cultural que conservan, tanto “adentro” y afuera de sus propios muros.

Los museos tienen responsabilidades por los paisajes culturales a partir de: la protección del conocimiento a través de sus colecciones; la investigación; las actividades científicas; y la sistematización de los saberes tradicionales de las comunidades en relación con su entorno. Por otra parte, son garantes de protagonizar nuevas investigaciones en el área del patrimonio cultural y de ser instituciones activas en la protección y conservación de los bienes culturales

¹ http://www.alfredasis.cl/CESAR_VALLEJO.pdf

que les son propios. De esa forma, deben consolidar espacios de interpretación del patrimonio local como una forma responsable de educar en torno a las temáticas del patrimonio natural y cultural. Los museos del siglo XXI son medios activos para la protección del paisaje y la conservación, asimismo, son promotores del desarrollo sostenible a partir de los valores históricos y culturales del paisaje, como también de la planificación urbana y del territorio.

De esta manera, los textos que a continuación se presentan, se constituyen en su diversidad de territorios y contextos en símil a las propuestas temáticas por mesa, seleccionadas por el Comité editorial de las Jornadas. A modo de reflexión, se concluyó que haber concretado dicha reunión en Valdivia fue un aporte a la descentralización de las diversas actividades relacionadas al sector museal, pudiendo diversificar su programa no solo en esta ciudad, sino que también considerando el territorio íntegro de la región de Los Ríos —recorriendo las experiencias in situ de las relaciones entre las comunidades y el paisaje de la selva valdiviana, desde la costa hasta la montaña—, y haciéndose testigo de las más diversas realidades y experiencias internacionales. Estas, como a continuación se presentan, dieron cuenta, a pesar de sus diversidades y realidades, de coincidir y acordar la cada vez mayor responsabilidad y función que cumplen los museos, proyectados como herramientas al servicio de sus comunidades y de la construcción de sociedades sostenibles, basadas en la armonía de las relaciones entre el territorio, el patrimonio y sus habitantes.

En cada una de las etapas de esta actividad, se destaca el trabajo en torno a los procesos de asociatividad y validación social de quienes, de manera silenciosa y perseverante, han contribuido por décadas al resguardo de las memorias e identidades locales y territoriales en los rincones más remotos del mundo.

CONFERENCIA MAGISTRAL:

Patrimonio, comunidades y territorio. Gestión y participación

*Hugues de Varine*¹

Resumen: en este artículo se trata de considerar el lugar y el papel del museo en la sociedad desde la perspectiva del desarrollo local de los territorios. El museo, como cualquier otro actor de desarrollo, debe involucrar a la población en la gestión de su propio patrimonio, pues es un bien común de la comunidad. Se plantea entonces el tema de la gobernanza del museo y del reconocimiento de su real utilidad social a los ojos de los propios habitantes. De ello se desprende la necesidad de una museología endógena, adaptada al contexto y a la cultura viva.

Palabras claves: gobernanza, liderazgo, responsabilidad, sociedad, desarrollo.

¹ De Varine es un referente en la museología internacional, en especial con respecto a las temáticas de Nueva Museología y Ecomuseos. En calidad de director de la Secretaría del ICOM Internacional impulsó y coordinó la Mesa de Santiago de Chile, en 1972. Graduado en Historia y Arqueología en la Universidad de París, ejerció como director del ICOM entre 1965 y 1974. Además, vivió y trabajó varios años en Portugal, dirigiendo el Instituto franco-portugués (1982-1984) de Lisboa. Entre sus publicaciones destacan *La cultura de los otros* (París, Le Seuil, 1976); *La iniciativa comunitaria* (Mâcon, Museología, 1991); *Las raíces del futuro* (Lusigny, Asdic, 2002); y *El ecomuseo, singular y plural* (París, L'Harmattan, 2017). Actualmente dirige una asociación de desarrollo web y es consultor internacional en la misma área. Su participación en las XIII Jornadas Museológicas Chilenas fue en calidad de invitado especial como conferencista internacional.

No quiero intervenir en estas Jornadas de Museología, en Valdivia, como museólogo que no soy, sino como profesional del desarrollo local, que ha trabajado mucho tiempo en varios países en proyectos vinculados con el patrimonio de los territorios y su gestión en el marco de programas de planificación y de desarrollo cultural, social, económico y ambiental.

Con demasiada frecuencia, los museos o los museólogos plantean el problema de la adaptación o de la apertura de sus instituciones a la sociedad contemporánea únicamente en términos de colecciones, programación, audiencias, sobre la base de datos estadísticos y de sus propias certezas heredadas de su formación académica y debates internos a su corporación. He sido testigo personalmente de este tipo de debates en Europa, donde los grandes museos atienden sobre todo a los turistas, mientras que los museos locales prácticamente no se visitan.

No obstante, me parece, como observador de los museos hace cerca de sesenta años, que la evolución de la institución y de la profesión museística sigue una línea continua desde el siglo XX, y a menudo desde el siglo XIX. El modelo del gran museo de arte, de historia o de ciencias instalado en Europa y luego en otros lugares hace uno o dos siglos, en una capital o una metrópolis regional, sigue dominando; aunque numerosos museos más modestos, o incluso muy locales hayan seguido caminos diferentes. Estos últimos fueron los defensores del cambio durante la Novena Conferencia del ICOM, en Grenoble, 1971. La Decimosexta Conferencia del ICOM en Quebec, en 1992, marcó claramente la brecha creciente que separaba los museos ricos abiertos a la élite y el gran turismo, de los museos pobres prestando servicio a sus territorios.ⁱ

Desde comienzos del siglo XXI, reflexiones y debates están en curso a nivel nacional, regional o local en numerosos países, para intentar definir una nueva vía que posibilite que los museos presten un mejor servicio a la sociedad circundante, es decir, a las comunidades que viven en los territorios, como lo había deseado la Mesa Redonda en Santiago, ya en 1972 (Seminario organizado por la UNESCO sobre el papel del Museo en América Latina). Es por esta razón que quisiera, aquí, aportar otra mirada que asocie y combine tres puntos de vista complementarios —los del territorio, la comunidad y el patrimonio—, para llegar a unas cuantas conclusiones, o más bien a algunas pistas de reflexión para la institución museística.ⁱⁱ

Un territorio de vida

El museo no es —o no debiera ser— experimentado como un proyecto o una institución “sin suelo”, como ciertos cultivos de hortalizas actuales. Se inscribe dentro de un espacio físico que llamamos territorio. Ciertamente sus raíces son más o menos profundas y fuertes, pero es parte del equipamiento del territorio.



Fotografía 1. Vestigios como las ruinas de los Altos Hornos en La Aguada, Corral, dan cuenta de un paisaje natural e histórico vinculado a una cultura de territorio. Nota: las imágenes utilizadas en este artículo han sido facilitadas por la Dirección Museológica UACH. Las hemos seleccionado para ilustrar los contenidos del texto con un criterio de pertenencia a la región de Los Ríos.

Ahora bien, el territorio es para cada uno de nosotros, ya sea que estemos conscientes o no de ello, el marco de nuestra vida cotidiana, individual y colectiva. Lo vemos como un paisaje, lo pensamos a veces como parte del futuro de nuestros hijos. Lo hemos heredado, o bien lo hemos adoptado por elección o por obligación, pero, nos guste o no, nos hace vivir y lo hacemos realidad (Fotografía 1).

Pues, lo transformamos, de manera más o menos radical y más o menos consciente, y lo transmitimos. Aún hace falta que lo conozcamos, que estemos conscientes de sus fortalezas y de sus carencias, de sus dinámicas y de los riesgos que corre a mediano o largo plazo. No podemos dejar enteramente la planificación y la gestión en manos de representantes políticos o de autoridades administrativas. Debemos asumir la parte que nos corresponde, tanto individual como colectivamente.

Si poco podemos hacer por los grandes equilibrios del planeta, podemos hacer mucho para garantizar la sostenibilidad de nuestro territorio mediante una gestión inteligente y atenta de sus recursos, y mediante nuestra participación activa en las instituciones que lo estructuran.

Una comunidad de actores

En este territorio vive una comunidad de habitantes, anteriormente asentados o recién llegados, de todas las edades, de cualquier nivel cultural y socioeconómico. Estos habitantes son a la vez propietarios (*shareholders*) y usuarios (*stakeholders*) del territorio y de lo que en él se encuentra (por ende, del patrimonio). Son, por lo tanto, doblemente responsables para garantizar la calidad de su vida actual y la de las próximas generaciones.

Pero aún siendo un actor colectivo a cargo del interés general o del bien

común, la comunidad es también un mosaico de intereses particulares o de grupos que, o bien contribuyen de manera positiva, o bien son obstáculos a una gestión constructiva y democrática del territorio. Además, en la mayoría de los casos, los ciudadanos se han acostumbrado a ser administrados por sus representantes, las administraciones públicas o los organismos intermedios que ellos mismos han creado.

Es preciso entonces liberarlos de estos sentimientos de indiferencia o de impotencia, permitirles que sean capaces de decidir y actuar por sí mismos y de colaborar con los poderes que están a cargo de sus asuntos. Encontramos aquí dos conceptos que en la actualidad están muy presentes en Brasil: la concientización (*conscientização*) practicada por Paulo Freire, y el fortalecimiento de capacidades (*capacitação*), ambos términos acercándose a la práctica del empoderamiento (*empowerment*). Esto debe conducir a la confianza en sí mismo (*autoestima*), a la participación en las tomas de decisiones y al liderazgo para el desarrollo. Para esto se necesita tiempo, continuidad en el esfuerzo, solidaridadⁱⁱⁱ (Fotografías 2 y 3).

El patrimonio, un capital para el desarrollo

El patrimonio natural y cultural del territorio, en todas sus formas, materiales o inmateriales, constituye, junto con el recurso humano, el capital disponible para el desarrollo sostenible, concebido como un mejoramiento razonado, continuo y compartido del entorno de vida y la calidad de vida en el territorio y la comunidad de sus habitantes.

Naturalmente, este patrimonio pertenece a la comunidad, incluso cuando su gestión se delega en instituciones públicas o si se encuentra en manos privadas. Se reconoce y protege una pequeña parte por ley (monumentos y sitios nacionales o locales) o en las colecciones de los museos, las bibliotecas, los archivos. Se trata, en cierto modo, de tesoros nacionales inalienables, que no participan en el desarrollo de los territorios más que por su papel en la educación, el turismo y una cierta imagen pública.

Otra parte ha sido adquirida, legal o ilegalmente, por grandes museos que la han integrado en sus colecciones, en detrimento de los territorios de origen. Es, por cierto, un tema candente: ¿forman parte estos objetos del patrimonio de la humanidad como lo afirman los museos propietarios, o bien del patrimonio de los países o regiones de donde fueron arrancados?

Queda el patrimonio vivo de la vida cotidiana, que pertenece a la comunidad entera y a sus miembros. Se compone del entorno, de herencias, prácticas locales, creaciones contemporáneas y contribuciones “extranjeras” de los nuevos miembros de la comunidad. Todo esto es lo que representa verdaderamente un recurso para el desarrollo endógeno, que debe ser gestionado de manera responsable por la comunidad.

Debe ser reconocido como tal, es decir, que su inventario sea el resultado de



Fotografía 2. La Ruta de la Memoria, en Neltume, da cuenta de una comunidad de actores empoderada de su territorio, como asimismo de la responsabilidad que les compete en su valoración y gestión para el desarrollo.



Fotografía 3. La trilla es una actividad campesina con fines agrarios, en la cual la comunidad se reconoce en sus valores y tradiciones en aras de un objetivo común. En la imagen, la trilla de Illahuapi en la comuna de Lago Ranco.

un proceso colectivo, previo a una gestión igualmente colectiva, no solo de su protección, sino también y sobre todo de su uso y su transformación en función de las necesidades de la sociedad y de los cambios impuestos desde el exterior.

¿Qué tipo de desarrollo?

Seamos precisos: a diferencia del lenguaje de uso común, el desarrollo local no se reduce a su componente económico, a la creación de empleos, a soluciones tecnocráticas para la planificación y el urbanismo. Abarca y asocia las dimensiones culturales, sociales, ambientales y, por supuesto, económicas. Reitero lo que dije anteriormente: se trata de mejorar tanto la calidad de vida como el entorno de vida.

Esto implica respetar varias reglas:

- Arraigar la acción en la realidad del territorio, en su contexto y la continuidad de su evolución, sobre la base de un diagnóstico compartido y actualizado constantemente.
- Usar con carácter prioritario el capital propio del territorio, es decir, como lo vimos, el recurso humano disponible y el patrimonio local en todas sus formas.
- Crear las condiciones para la participación efectiva de la población en la toma de decisiones, la iniciativa y la acción (confianza en sí mismo, empoderamiento de los actores, gobernanza de las instituciones).
- Acoger y manejar los cambios, aportes e influencias provenientes de fuera del territorio.
- Convertir la sostenibilidad del desarrollo en un principio conductor de todos los procesos implementados.

El patrimonio, en este sentido, no es solo un tesoro del pasado para preservar y poner en valor por sí mismo, sino también un material para la construcción conjunta del futuro, de y para la comunidad (Fotografía 4).

El museo

El museo, en la mayoría de los casos, es una institución que conserva y gestiona una colección más o menos vinculada con el territorio. Sus actividades se basan sobre todo en esta colección y se desarrollan en el marco de la(s) disciplina(s) que representan. Se llevan a cabo principalmente en la sede del museo. En este sentido, el museo es una *oferta* cultural con vocación científica, pedagógica y comercial, presentada a audiencias por profesionales cualificados. Esta *oferta* se rige mayoritariamente por políticas locales de imagen, ocio y turismo.

¿Corresponde esta *oferta* a una *demand*a explícita o implícita de la población o de otros sectores de la sociedad? La identificación de la *demand*a puede articularse en varias preguntas, por ejemplo:

- ¿La colección es el resultado de investigaciones, elecciones y adquisiciones decididas por el responsable y el personal profesional del museo? ¿O es el producto de aportes de objetos y de conocimientos provenientes del territorio y de la población misma?
- El lugar, la sede del museo, ¿se encuentra ampliamente abierto, eventualmente fraccionado en varios espacios? ¿Sus diferentes servicios son ampliamente accesibles? ¿O su acceso está reservado a especialistas, con excepción de actividades públicas como exposiciones?
- Las exposiciones y otros programas del museo están hechos, ¿para quién?,



Fotografía 4. Mirador Piedra Mesa en Lago Ranco, ícono de un paisaje y territorio con valor patrimonial.

¿por quién?, ¿con quién? Y, ¿sobre temas escogidos por quién?

- ¿Qué tipo de lenguaje se emplea? ¿El del científico, museógrafo o escenógrafo, de la élite culta, o del ciudadano común?
- ¿Cuál es la misión explícita —y sobre todo implícita— del museo?: ¿democratizar una cultura definida desde arriba o promover la democracia cultural, conforme a la cultura viva tal como la practica la comunidad?

Las respuestas a estas preguntas dependerán de la actitud que el “desarrollador”, quien a menudo es el político local o su asesor, adopte cuando deba evaluar la utilidad social del museo de la ciudad o del territorio (Fotografía 5).

El museo, gestor del patrimonio

Existen ya numerosos museos —a menudo pequeños, modestos, de iniciativa local— que se llaman museos comunitarios o ecomuseos. Aportan respuestas claras a las preguntas anteriores. Para ellos, la colección es solo un medio entre otros. Consideran que todo el patrimonio de su territorio es la materia prima para su acción científica, cultural y social, y también para su participación en la vida económica local.

Estos museos, que pueden servir de ejemplo e inspirar a los museos más grandes y tradicionales, actúan de manera consciente y metódica como gestores del bien común de su territorio, como socios de otros actores del desarrollo y como garantes de la identidad dinámica de la comunidad y sus diversos componentes (Fotografías 6 y 7).

Están atentos al territorio, a sus habitantes y sus transformaciones; se trata de procesos mayéuticos a largo plazo que podríamos llamar “museos de preguntas”.^{iv} Las preguntas que se plantean a sí mismos y a los habitantes pueden resumirse como sigue:



Fotografía 5. El Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume es un ejemplo concreto del desarrollo de colecciones con un enfoque integral.

- ¿Cómo conocer el patrimonio (el inventario participativo)?
- ¿Qué elementos deben conservarse bajo la responsabilidad colectiva (criterios científicos, culturales, afectivos)?
- ¿Cuáles deben ser destacados, por qué y cómo (exposiciones, itinerarios, señalización, restauración)?
- ¿Cuáles deben seguir usándose y pueden transformarse para adaptarse a nuevos usos (patrimonio edificado, cultivos tradicionales, métodos de agricultura, gastronomía)?
- ¿Cómo se puede enriquecer el patrimonio mediante la creatividad de los habitantes o aportes externos (productos nuevos, exóticos)?
- ¿Qué apertura es conveniente hacia otros patrimonios u otros usuarios (los nuevos residentes, los turistas)?

El museo, actor y agente del desarrollo

Una vez que el museo haya respondido a estas preguntas, y probablemente a otras que surjan del contexto local, este aparece con claridad, no como un simple conservatorio, sino como un actor fundamental del territorio y de su desarrollo, junto con las otras instituciones tales como la escuela, el hospital, el lugar de culto, la universidad, la biblioteca, etc.

Esto significa que es un proyecto político, al servicio de la sociedad -es decir, del bien común-, ya que es responsable de la gestión de una parte de este bien común, el patrimonio, que incluye el entorno natural y cultural, el entorno de



Fotografía 6. El museo comunitario de Malalhue pone en valor un patrimonio identificado por su propia comunidad, como en esta imagen, que muestra unas ojotas confeccionadas en goma de neumático destinadas al uso del campesino maderero, según explica la ficha de la colección.



Fotografía 7. Este mismo museo en Malalhue demuestra la pertenencia cultural indígena de su comunidad a través de los objetos seleccionados para sus muestras.

vida de cada habitante y de la comunidad en su conjunto. Esta gestión contribuye de muchas maneras a la calidad de vida de las personas, lo cual demuestra la utilidad social del museo.

Creo que esto es a lo que se referían los signatarios de la Declaración de Santiago en 1972, que se ha venido confirmando y desarrollando en Quebec, Oaxtepec y Caracas, y lo que tratan de lograr museos en numerosos países de América Latina, pero también en Europa y otras regiones del mundo. Esto implica, creo yo, una inculturación, es decir una (re)formulación del proyecto museístico y de su proceso de (re)creación, en función de la cultura viva del lugar y de la comunidad a la que pertenece. Es lo que pedían los museos indios en la Declaración de Guwahati (1988):^v

El concepto indio de ‘trusteeship’ [administración fiduciaria] tal como fue planteada en la filosofía de Gandhi al extenderse a la esfera de museos por ser desarrollados, mantuvo y operó como ‘trusts’ [fideicomisos] en manos de representantes de las comunidades interesadas, para el trabajo museológico -basado en valores- en las direcciones elegidas por cada comunidad.

Esto significa también que cada museo debe (re)pensar su organización y su gobernanza, para permitir una verdadera participación de la población en todas las fases de la vida de la institución. Así podrá lograr lo que recomendó Maurizio Maggi a los ecomuseos italianos: que cada uno sea “un pacto mediante el cual una comunidad se compromete a cuidar un territorio”.^{vi}

Para concluir, hay que señalar que esto conlleva una gran exigencia para los responsables del museo, de cualquier nivel y responsabilidad, ya sean profesionales o voluntarios. Más allá de la competencia científica y técnica que deben ejercer, desempeñan, de hecho, una función de servicio a la comunidad, que ya no consiste solo en ofrecer servicios de carácter cultural, pedagógico, turístico, pero sí de responder a las expectativas y las necesidades, expresadas o no, de la comunidad a la cual pertenecen.

Notas

ⁱ “¿Dónde nos encontramos? ¿Cuáles deberían ser las próximas fases? Informe de síntesis de la Decimosexta Conferencia General del ICOM, Actas de la Decimosexta Conferencia General, Quebec, ICOM, 1992, p.66-71.

ⁱⁱ Las ideas simplificadas aquí se desarrollan en mis dos últimas obras: *As Raíces do Futuro*, Porto Alegre, Ed. Medianiz, 2012 y *El ecomuseo singular y plural*, París, L’Harmattan, 2017.

ⁱⁱⁱ Varine, Hugues de, *L’initiative communautaire* (édition revue et complétée), www.hugues-devarine.eu, 2014, 212p.

^{iv} Expresión atribuida al filósofo y director de cine Chris Marker a propósito del ecomuseo del Creusot-Montceau, ver mi libro *Mis aventuras en el ecomuseo del Creusot-Montceau...*, edición digital en www.hugues-devarine.eu segunda edición, 2015, p.153.

^v Bedekar, V.H., *New Museology and Indian Museums*, New Delhi, Museums Association of India, 1990, p.65-66.

^{vi} Maggi, Maurizio ; Falletti, Vittorio, *Gli Ecomusei*, Torino, Umberto Allemandi, 2000 – Maggi, Maurizio, ed., *Museo e Cittadinanza*, Quaderni di Ricerca, IRES Piemonte, n° 108, Torino, 2005.

CONFERENCIA MAGISTRAL:

El patrimonio es el camino de las hormigas...

Mario Chagas¹

Resumen: el presente texto examina con atención un concepto de patrimonio construido de manera colectiva, en 2013, por los participantes del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio, vinculados al Museo Vivo de São Bento. Se trata de un conjunto de jóvenes entre doce y veinte años, oriundos de comunidades populares, habitantes de la región del Gran São Bento, en el municipio de Duque de Caxias, Estado de Río de Janeiro. Son estudiantes de escuelas públicas que desarrollaron trabajos creativos en conjunto con los profesores y educadores del Museo. El concepto creado por los jóvenes tensa el entendimiento de patrimonio y, por lo mismo, merece toda la atención. A partir de este concepto creativo, pedagógico, poético y político, es posible abrir nuevas posibilidades para pensar el patrimonio cultural en Brasil y en el mundo, tomando en consideración temas tales como hormiga, botón, tristeza, comunidad, conversación, amistad, vergüenza, cotidiano y más.

Palabras claves: patrimonio, memoria, museo, museología social, Museo Vivo de São Bento, Duque de Caxias.

¹ Chagas es un reconocido poeta y museólogo. Es máster en Memoria Social de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNRIO), y doctor en Ciencias Sociales de la Universidad René Descartes, París 5, Francia. Actualmente es profesor adjunto de la Universidad de Río de Janeiro y coordinador técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN). Su participación en las XIII Jornadas Museológicas Chilenas fue en calidad de invitado especial como conferencista internacional.

Introducción

La lengua es patrimonio, y el lenguaje y la palabra también lo son.ⁱ Esta archiva capas y capas de sentido, y conserva en cada una de ellas múltiples líneas de conexión. Sería posible investigarla en perspectiva transversal, sería asimismo posible pesquisar sus movimientos en el tiempo y en el espacio, pero ese no es el camino que será recorrido. El camino que se delinea es menos ambicioso, pero no por ello menos desafiante, como será posible constatar más adelante.

La palabra patrimonio es patrimonio,ⁱⁱ no es necesario mucho esfuerzo para lograr este entendimiento, así como tampoco es necesaria ninguna capacidad especial para comprender que esta palabra es un sustantivo abstracto que se aplica a los bienes materiales e inmateriales, tangibles o intangibles. Los sustantivos concretos son aquellos que se refieren a algo que se puede tocar y que se le puede atribuir una imagen común, aun con determinadas variaciones: silla, cama, mesa, tornillo, alicate, hormiga, libro, lápiz, tenedor, cuchillo. Los sustantivos abstractos son aquellos que se refieren a algo imaginario, cognitivo, afectivo, a algo que no se puede tocar ni se puede hacer una única imagen representativa: alegría, tristeza, agonía, vergüenza, belleza, felicidad, vida, muerte, amor, amistad, comunidad.

Síntesis provisoria: la palabra patrimonio es un sustantivo abstracto, por lo tanto, designa algo que no se puede tomar, que no se toca y sobre el cual no se puede hacer una imagen representativa única. Aun cuando hablamos de patrimonio material, de patrimonio tangible, lo que está en pauta no es la materialidad o lo tangible, sino el sentido, el significado, el valor asignado. Desde el punto de vista filológico, la palabra patrimonio deriva del vocablo *patrimonium*, que viene del latín con el sentido de “herencia paterna” o de “bienes familiares” transmitidos de padres y madres a hijos e hijas.

Transmisión: es un concepto clave vinculado a la noción de patrimonio. Tradicionalmente, este se piensa como algo que se transmite diacrónicamente de un tiempo a otro, de una generación a otra generación. En este sentido, el patrimonio es apenas transmisor. No obstante, no se puede pensar la transmisión sin la noción de recepción. Sin recepción el patrimonio no se constituye como tal.

Recepción: he aquí otro concepto clave vinculado a la noción de patrimonio. No basta transmitir (voluntaria o involuntariamente), es necesario que alguien reciba (voluntaria o involuntariamente). Todo y cualquier patrimonio es constituido apenas cuando se establecen vínculos entre el transmitir y el recibir, sabiendo que recibir implica el compromiso de una nueva transmisión. Dar, recibir y retribuir. La teoría de la dádiva de Marcel Mauss es una clave importante para la comprensión del patrimonio en perspectiva crítica. Su *Ensaio sobre a Dádiva*ⁱⁱⁱ continúa siendo inspirador. Como indica Paulo Henrique Martins:

La dádiva está presente en todas partes y no se refiere apenas a momentos aislados y discontinuos de la realidad. Lo que circula tiene varios nombres: se llama dinero, automóvil, muebles, ropa, pero también sonrisas, amabilidad, hospitalidad, obsequios, servicios gratuitos, entre muchos otros. Para Mauss, lo que circula influye decisivamente sobre cómo se forman los actores y cómo se definen sus lugares en sociedad.^{iv}

La memoria, el patrimonio (material e inmaterial), el monumento, el documento, las manifestaciones y los bienes culturales *musealizados* o *no musealizados* también son parte del universo de lo que circula, de aquello que se dona, que se recibe y que se retribuye por medio de una nueva transmisión. Tradicionalmente la transmisión y la recepción del patrimonio son pensadas y tratadas en perspectivas diacrónicas, como herencia que se transmite del pasado al presente, o del presente hacia el futuro. Aun cuando se critica la dominación patriarcal en la noción del patrimonio y se argumenta a favor de la hipótesis de una herencia materna, que atribuye un nuevo sentido a la palabra matrimonio, incluso ahí prevalece la perspectiva diacrónica. Esta, como indicó, Waldisa Rusio,^v no agota las posibilidades de trabajo con el patrimonio. Es posible considerarlo también en perspectiva sincrónica. Existe una herencia que se transmite y se recibe en la contemporaneidad, tal vez pudiéramos denominarlo en forma poética de *fratrimonio*. Ya no se trata de una herencia materna o paterna, pero sí de algo compartido entre los contemporáneos, entre los amigos y hermanos, entre los miembros de una misma comunidad.

La perspectiva sincrónica es fundamental para el desarrollo de nuevas prácticas y nuevas aproximaciones conceptuales en el campo del patrimonio. Esta es la que identifico en el concepto colectivo construido en 2013 por los participantes del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio, desarrollado por el Museo Vivo de São Bento y por el Centro de Referencia Patrimonial e Histórico del municipio de Duque de Caxias. Este Programa, creado en 2009, fue coordinado a lo largo de los últimos seis años por las profesoras Aurelina de Jesús Cruz Carias, Flávia Andreia Paes Leite y Risonete Martiniano de Nogueira, todas vinculadas al Museo Vivo de São Bento.

A lo largo de estos años participaron del Programa más o menos sesenta jóvenes, entre los doce y los veinte años de edad, oriundos de comunidades populares, residentes en las cercanías del Museo, alumnos regulares de escuelas públicas de la región denominada Gran São Bento, en Duque de Caxias. La decisión de la voluntad del joven y el completar la ficha de inscripción son los principales requisitos exigidos para su participación, aun cuando pueda haber cambios en el rango etario y el lugar de residencia.

He aquí el concepto creado por los Jóvenes^{vi} Agentes del Patrimonio:

Patrimonio es el camino de las hormigas, los botones que Jaqueline encontró enterrados, es la tristeza y es la muerte, es la comunidad. Todas las cosas alrededor nuestro son patrimonio: lo que es importante y lo que parece no ser importante, la conversación con la amiga, el día a día, las personas, la vergüenza. Es un patrimonio saber que somos una comunidad...^{vii}

El texto que aquí se presenta propone examinar el concepto construido colectivamente, y para eso será dividido en seis partes o fragmentos, en conformidad con las ideas claves del referido concepto.

1. Patrimonio es el camino de las hormigas

El Museo Vivo do São Bento fue presentado en abril de 2008 como un museo de recorrido, y también fue reconocido como un museo de territorio y un eco-museo del municipio de Duque de Caxias. El proyecto fue el resultado de un cúmulo de reflexiones y experiencias desarrolladas por un colectivo de profesores que actúan en las redes de enseñanza estadual y municipal.

Tras un poco más de siete meses desde su estreno, el Museo Vivo de São Bento fue institucionalizado en el ámbito de la Secretaría Municipal de Educación de Duque de Caxias, a través de la Ley Municipal nro. 2.224, del 3 de noviembre de 2008. En aquella ocasión fue reconocido como “un complejo museológico” cuyo recorrido contaba con diez referencias, reconocidos por la misma ley como lugares de memoria y edificaciones patrimoniales:

- I. Portal inicial del recorrido del Museo Vivo de São Bento. Edificio colonial existente en las dependencias de FEUDUC adaptado como Casa del Administrador del Núcleo Colonial São Bento.
- II. Iglesia Nuestra Señora del Rosario y Casona Benedictino. Sede de la antigua Hacienda São Bento, reconocidos como Patrimonio Nacional por IPHAN.
- III. Antiguo Granero de la Hacienda São Bento y del Núcleo Colonial. Edificación destinada para la instalación del Espacio Cultural de Asociación Popular.
- IV. Edificio de la Hacienda São Bento, adaptado como granero, consultorio del Núcleo Colonial y refugio para menores. Recientemente destinado a albergar un espacio museístico de la historia y de la educación de la ciudad de Duque de Caxias.
- V. Edificio de la Hacienda de São Bento adaptado como Escuela Agrícola Nísia Vilela, escuela del Núcleo Colonial. Destinado como sede del Centro de Referencia Patrimonial e Histórico del Municipio de Duque de Caxias y del Centro de Investigación, Memoria e Historia de la Educación de la ciudad de Duque de Caxias y Baixada Fluminense, y como Archivo Público Municipal.
- VI. Casa del Colono. Casa de colono del núcleo que guarda los modos vivientes del trabajador rural posterior a la década del treinta, destinada a la

instalación de un espacio museológico que restituye el ambiente interno de la vida cotidiana del colono.

VII. Sambaqui do São Bento. Sitio arqueológico que guarda los vestigios de las ocupaciones humanas precabralinas^{viii} en las cercanías de Guanabara, destinado a la instalación del Museo de los Pueblos de las Conchas.

VIII. Casona del Centro Panamericano de Fiebre Aftosa instituido en el territorio del Gran São Bento en el segundo período Vargas.²

IX. Elevación conocida como Cerro de la Escalinata o de la Marina. Destinada como mirador del Gran São Bento y como espacio de reserva ambiental.

X. Novo São Bento. Ocupación organizada por el movimiento social al inicio de los años noventa, espacio privilegiado para las acciones de educación patrimonial y cultural.^{ix}

La vida y la dinámica en el recorrido, sin embargo, no residían (y no residen) en la concreción del decálogo que componía sus principales puntos de referencia, y sí, en la actuación y en el protagonismo de los profesores y de los estudiantes, en las narrativas orales que hilvanaban tiempos, espacios, personas, memorias e historia. El proceso de institucionalización estableció las siguientes finalidades para el Museo:

I. Fortalecer el movimiento de defensa del patrimonio material e inmaterial del territorio del Gran São Bento.

II. Afirmar el territorio *caxiense* como un lugar de memoria y de historia.

III. Asegurar la importancia de los sujetos históricos que aquí vivieron y viven como actores sociales constructores de su tiempo.

IV. Investigar las herencias heredadas, pensando la ciudad a largo plazo, permitiendo así la proyección de lo que queremos para la misma.

V. Asegurar la construcción de sentimientos de pertenencia y de colectividad.^x

Desde su creación hasta la actualidad, el Museo viene desarrollando acciones de mapeo, identificación, investigación y protección del patrimonio cultural de Duque de Caxias, y por ese camino está impactando notablemente para el mejor conocimiento de la historia local y para la preservación del patrimonio cultural. Es en este contexto que, a pesar de los obstáculos —pero con mucha valentía para enfrentar las contraordenes y la violencia del poder instituido, con mucha energía y apoyo solidario para superar las tentativas de apagar y silenciar los proyectos de educación libertaria, con imaginación creadora para resistir y continuar produciendo nuevas posibilidades de futuro— se desarrollan los planes, programas y proyectos del Museo Vivo de São Bento, entre los cuales se destaca el Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio.

² N. del T.: término relacionado al presidente brasileño Getúlio Vargas.

Este Programa comprende que la patrimonialización es un campo en disputa por la ocupación del pasado, del presente y del futuro, y, por ende, tiene un papel estratégico en la formación educacional y cultural de las nuevas generaciones. Además, para el Programa, la patrimonialización tiene un carácter procesal, sin ser suficiente, por lo tanto, en lo que atañe a la preservación, al establecer una lista oficial definidora de lo que es o no es patrimonio, es necesario ir más allá. Se precisa construir conceptos colectivos y, a partir de ellos, desarrollar acciones conjuntas y participativas de defensa, protección y preservación de la herencia cultural. El concepto colectivo que me propongo examinar fue construido por los Jóvenes Agentes del Patrimonio, y comienza, como ya fue mencionado, con la afirmación: “Patrimonio es el camino de las hormigas (...).”

Existe en esta afirmación una dimensión poética que no debe ser desconsiderada. Todo indica que los jóvenes están abrazando las contra enseñanzas de Manuel de Barros, que dice: “es en lo ínfimo que yo veo la exuberancia”.^{xi} Tal como el poeta, a ellos les interesan las hormigas, por los “caminos de las hormigas” y consideran que ese camino es patrimonio. Esa perspectiva propicia intuiciones e inspiraciones. El “camino de las hormigas” es natural y cultural al mismo tiempo. Aun siendo producido por la naturaleza de las hormigas, al ser designado como camino, el “camino de las hormigas” atraviesa el universo de la cultura y del lenguaje. Además, el “camino de las hormigas” interfiere en el paisaje y produce una especie de micropaisaje, lo que exige una mirada atenta. El paisaje percibido desde el punto de vista macro o micro es naturaleza y cultura en diálogo.

“Patrimonio es el camino de las hormigas (...).” No es difícil notar la conexión entre las palabras “camino” y “recorrido”. El Museo Vivo de São Bento se organiza en torno a un camino que articula patrimonio material e inmaterial, cultura y naturaleza, trabajo y ocio, fiesta y cotidiano, casa y calle, identidad y diferencia, historia y memoria, antigüedad y contemporaneidad. También es posible leer en esta afirmación la indicación de que es necesario ser perseverante, persistente, militante, guerrero para construir caminos.

De cualquier modo, el “camino de las hormigas” se impone. Es necesario mirar con atención aquello que frecuentemente es despreciado, desconsiderado y tratado como algo inservible. Es más, trabajar con memoria, museos y patrimonio es, en gran medida, lidiar con *inutensilios*^{xii} y en ellos hay un mundo por descubrir. Al llamar la atención para el “camino de las hormigas” los jóvenes denuncian la contaminación del deseo y del discurso del progreso industrial que pone en riesgo el ambiente (la vida) y subsidian la crítica contra los discursos y prácticas de los “museos imperiales”.^{xiii} Todo indica que los Jóvenes Agentes del Patrimonio están de acuerdo con el poeta Manuel de Barros, quien se interesa por las moscas, pajaritos, musgos y hormigas, por lo mismo, dice: “por cierto, el culo de una hormiga es también mucho más importante que una Usina Nuclear”.^{xv}

2. Los botones que Jaqueline^{xvi} encontró enterrados

Una de las referencias importantes en el recorrido del Museo Vivo es el sitio arqueológico, descubierto (o redescubierto) en 2002, por la estudiante Marcele Mandarinó, del curso de Historia de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Duque de Caxias (Feuduc), hoy conocido como *Sambaqui do São Bento*. La palabra *sambaqui*, de origen tupi, significa “montón de conchas”, “depósito natural de conchas”. Se trata, en rigor, de un sitio que guarda vestigios de ocupaciones humanas, con datación aproximada de 5.000 años. La lucha por la preservación del *Sambaqui* movilizó a profesores, estudiantes y a la comunidad de la región. Nielson Bezerra, profesor y uno de los directores del Museo Vivo, en entrevista concedida a la periodista Shirley Costa e Silva, publicada el 6 de agosto de 2012, aclaró que el terreno donde fue descubierto el *Sambaqui* era propiedad privada de un trabajador con poco recursos económicos, que por dificultades financieras había puesto en venta el terreno. En la ocasión, profesores y estudiantes promovieron una “campaña en la red de enseñanza estadual y municipal, llamada SOS *Sambaqui*, para juntar el dinero para comprar el terreno”,^{xvii} lo que finalmente se activó al precio de 11 mil reales.³ Por más obvio que parezca, nunca está demás registrar que el patrimonio que allí se encuentra, desde el punto de vista de los valores comunitarios, es inestimable.^{xviii}

Las excavaciones científicas iniciadas en 2010, y el proceso de identificación, protección y preservación participativa del terreno fueron decisivos para que fuera transformado en un Terreno-Escuela, contando incluso con la participación del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio. La narrativa de la lucha por la preservación y uso educacional del *Sambaqui do São Bento* es, a mi entender, importante para contextualizar la indicación de que “los botones que Jaqueline encontró enterrados”, a la semejanza de las conchas, de los huesos, de los restos líticos, de los adornos y atrezos, de los restos de cerámicas y de urnas funerarias encontradas en el Terreno-Escuela, también son patrimonio. El paralelo entre la historia de Jaqueline y de la estudiante Marcele Mandarinó no es obra del azar; ellas son las descubridoras de patrimonios enterrados, son arquetipos de investigadoras, de científicas sociales y humanas, de antropólogas, historiadoras, museólogas y sociólogas.

El interés de los Jóvenes Agentes del Patrimonio por desenterrar y por la producción de nuevos patrimonios sugiere que ellos están listos para exhumar el pasado, para releerlo y reescribirlo. Las ideas de estos jóvenes parecen convivir muy bien con las sugerencias de Walter Benjamin, que dice: “quien pretende aproximarse al propio pasado soterrado debe actuar como un hombre que escava. Antes que todo, no debe temer volver siempre al mismo hecho, esparcirlo como esparce la tierra, revolverlo como se revuelve el suelo”.^{xix}

³ N. del T.: aproximadamente USD 3.500.

Los hallazgos de Jaqueline y su práctica de desenterrar nos remiten también al poema de Carlos Drummond de Andrade, denominado *Coleção de Cacos* (Colección de Trozos), incluido en su libro *Esquecer para lembrar* (*Boi Tempo – III*), (*Olvidar para recordar*).

He aquí el poema:

Ya no colecciono sellos. El mundo me inquizila.

Hay demasiados países, demasiadas geografías.

Me rindo.

*Nunca llegaría a tener un álbum igual al del Dr. Grisolia,
orgullo de la ciudad.*

Y todos coleccionan

los mismos pedacitos de papel.

*Ahora colecciono trozos de loza
quebrada hace mucho tiempo.*

Trozos nuevos no sirven.

Blancos tampoco.

*Han de ser coloridos y vetustos,
desenterrados —insisto— de la huerta.*

*Guardo una fortuna en rositas despedazadas,
restos de flores no conocidas.*

*Tan poco: apenas el morado no delineado,
el carmesí absoluto,
el verde que no sabe
a qué taza sirvió.*

*Pero yo rehago la flor por su color,
y es solo mía tal flor, si el color es mío
en el trozo de cuenco.*

*El trozo viene de la tierra como fruto
a aguardarme, secreto
que muerta cocinera allí depuso
para que un día yo lo desvelase.*

*Labrar, labrar con manos impacientes
un oro despreciado
por toda la familia. Bichos chiquititos
huyen de revuelto hogar subterráneo.
Vidrios agresivos
hieren los dedos, precio
de descubrimiento:
la colección y su señal de sangre;
la colección y su riesgo de tétanos;*

*la colección que ningún otro imita.
La escondo de José, para que no ría
ni bote ese museo de sueño.*^{xx}

Luego de desistir de la idea de una colección de sellos, el poeta (el yo lírico) decide coleccionar “trozos de loza / quebrada hace mucho tiempo”. El poeta es exigente con su colección: en ella no caben “nuevos trozos”, ni trozos blancos. Los trozos de la colección deben ser “coloridos y vetustos, desenterrados” —el poeta insiste— “de la huerta”. Él idealiza una colección labrada con “manos impacientes”, parece reconocer el valor de este “oro despreciado por toda la familia” y de esta colección que trae una “señal de sangre”, un “riesgo de tétanos”, pero también trae un gesto humano singular y guarda muchas posibilidades de sueño.

Así como los trozos (fragmentos de patrimonio) desenterrados por el poeta componen un “museo de sueño”; también los botones desenterrados por Jacqueline son transformados en delicada herencia. Esos botones aparentemente tan insignificantes abren un mundo nuevo de sentidos y gestión. Concentrar el pensamiento en los botones propicia la conexión con la crónica de Mario de Andrade, titulada *Sociologia do Botão*,^{xxi} y también con el Museo del Botón, idealizado y gestionado por Hélio Leite,^{xxii} artista contemporáneo, performático y fuera de los cánones convencionales.

3. Es la tristeza y es la muerte, es la comunidad

El núcleo de este ensayo es el concepto de patrimonio construido colectivamente en el ámbito del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio. Este recuerdo es importante, especialmente en este punto en que el término patrimonio es asociado a la tristeza, a la muerte, a la comunidad.

La noción de patrimonio de estos jóvenes transcurre de la experiencia, de lidiar cotidianamente con la vida. La experiencia de la tristeza a lo largo de los tiempos —la tristeza que abala, que exalta, que contamina y que también propicia la creación— constituye inequívocamente un patrimonio, comprendido como algo que afecta y transforma, algo posible de ser transmitido y recibido. Así también, la experiencia con la muerte, la convivencia con el “ángel de la muerte” —que frecuenta asiduamente los barrios populares, las calles, las casas, las escuelas, las fábricas, los templos, los campos y las ciudades— constituye un poderoso patrimonio que afecta, que puede enseñar y que puede ser transmitido y recibido.

La convivencia asidua con el “ángel de la muerte” no revela, sin embargo, su secreto. El “ángel” como dice Giorgio Agamben, “es el lenguaje”, es apenas el anunciador de la muerte. “El ángel no tiene la culpa, y solo quien comprende la inocencia del lenguaje entiende también el verdadero sentido de ese anuncio y puede, eventualmente, aprender a morir”.^{xxiii}

En el *Sambaqui do São Bento* la muerte también está presente y, el “ángel”, después de haber anunciado hace más de cinco mil años la muerte de un hombre y de un niño, retorna (como un arqueólogo o un arque-angelus) para decir que en este territorio la muerte no es un fenómeno nuevo y la prueba está ahí, en las osamentas encontradas y en la identificación de diferentes prácticas de sepultura. Por más antiguos que sean los huesos encontrados en el *Sambaqui*, ellos existen en la concreción del aquí y el ahora, y dialogan con las tristezas y las muertes contemporáneas y continúan provocando reflexiones, emociones, sensaciones e intuiciones. Las ciudades de Pompeya y Herculano, en la actual Italia y destruidas el año 1979 por el volcán Vesubio, también son buenos ejemplos de patrimonialización anclada en la tristeza, en el dolor, en el sufrimiento y en la muerte.

No se puede negar que la inclusión de la “tristeza y de la muerte” en el rol de las cosas pasibles de patrimonialización produzca, en primera instancia, cierta extrañeza. Una vez absorbido el impacto inicial, se puede comprender que la experiencia de la “tristeza y de la muerte”, a lo largo del tiempo, ha sido responsable por la producción de documentos/monumentos^{xxiv} que hoy son considerados patrimonios de la humanidad. Esta producción cultural de extraordinaria relevancia está presente en la arquitectura, la escultura, la pintura, el diseño, el grabado, la poesía, la música, el teatro, la danza, la ópera, el circo, el cine, la televisión, en el cotidiano. La *Pietá* de Miguel Ángel y las otras tantas *Pietás* esparcidas por el mundo indican, de un modo muy preciso, que el patrimonio y el arte también son hechos de dolor, tristeza y muerte. ¿Cómo no conmoverse, cómo no emocionarse frente a la imagen de la madre y su hijo flaco y muerto en sus brazos? ¿Cómo no comprender que esa no es una imagen presa en el siglo XV, pero que más bien, al contrario, se estira hacia el pasado, alcanza el año 1 de la Era Común y se proyecta y se actualiza en el cotidiano de las *favelas* y de los barrios populares de Brasil y del mundo?

Esa percepción está presente, por ejemplo, en el poema *O Mito em Carne Viva*,^{xxv} de autoría de João Cabral de Melo Neto:

*En cierto lugar de Castilla,
en uno de los miles de museos que ella es,
escuché a una sevillana,
a quien poco decía la fe,
ante una Crucifixión
conmovida dice
la emoción más descarnada
cuerpo a cuerpo, inmediata, al callo,
sin compunción fingida,
sin siquiera percibir
la niebla que la pintara
pone entre lo que es y lo que es:*

Lo qui é no habrá sufr'io e'ta mujé!
*He aquí la expresión en carne viva,
y por qué viva más activa:
desnuda, sin los rituales o las cortinas
que el lenguaje trae por más fina.
La Crucifixión para ella
no era lo que el pintor en un tiempo:
para ella era como un cine
narrando un hecho
era como la televisión
dándolo a vivir en el momento.*

En buena medida, el poema traduce la fascinación del poeta que escucha el deslumbramiento de una mujer sevillana delante de una obra de arte, fruto de la impresión del artista frente a un acontecimiento extraordinario, que implica el dolor de una madre, el dolor de los amigos, la tortura y la muerte de un hombre, injustamente condenado.

Aunque las dimensiones patrimoniales de la “tristeza y de la muerte” transcurran de experiencias plenas de subjetividades, solo tienen sentido en la conexión con la vida social. Por eso, posiblemente, los Jóvenes Agentes del Patrimonio atrajeron a la comunidad para el lado de esas dos categorías, como quien indica que ella (la comunidad) también es afectada y que es con ella que se comparte la experiencia vivida. Es con ella que se comparte la alegría y la tristeza de vivir y estar vivo.

4. Todas las cosas a nuestro alrededor son patrimonio: lo que es importante y lo que parece no ser importante

Colectivamente, los Jóvenes Agentes realizaron una operación de dilatación del concepto de patrimonio y, por ese camino, contribuyeron a su desacralización e incluso para su profanación, en los términos de Giorgio Agamben.^{xxvi} Para ellos, la herencia (paterna, materna, fraterna o filial) es importante, mas no está restringida a un rol de carácter oficial, privado o público, municipal, estadual, nacional o internacional.

La noción de patrimonio tiene un componente discursivo que le da sentido y del cual no se libera. La vivencia de un museo de recorrido esparcido por el territorio, un museo por el cual se puede caminar, al aire libre, de día y de noche, contribuye a la construcción de un concepto de patrimonio que nos cautiva por todos lados, afecta a todos nuestros sentidos y cuya construcción se ve afectada por valores y principios que rigen la vida social, en sus dimensiones individuales y colectivas. Es por esta razón que los Jóvenes Agentes afirman que “todas las cosas a nuestro alrededor son patrimonio”, y para que no queden dudas, crean dos categorías: 1 “lo que es importante” y 2 “lo que parece no ser importante”.

Por esa vereda, se entiende que la noción de patrimonio^{xxvii} implica una totalidad difusa, fragmentada y sometida a una dinámica bastante especial. Lo “que es” y lo que “parece no ser”, son expresiones en diálogo: lo que “parece no ser” tal vez sea, y “lo que es”, tal vez no sea o apenas parezca ser. El patrimonio está en el reino de lo incierto, se sabe y no se sabe lo que es. Hay en el patrimonio una dimensión política, que mezcla elección, selección y también hay una dimensión poética que mezcla creación, relación, comunicación.

La noción que todas “las cosas a nuestro alrededor son patrimonio” es bastante instigadora, estimulante y polémica. Si todo fuera considerado como patrimonio, como ya se sabe, nada será patrimonio. Sin embargo, la frase citada está seguida de otra que relativiza, problematiza y destaca la dimensión política del patrimonio, al sugerir que “lo que es importante y lo que parece no ser importante” también son parte de este conjunto. La palabra “importante” pone en evidencia la disputa, el litigio, el conflicto que reina en el campo del patrimonio. Lo “importante” está asociado a un saber decir y al afirmar que “lo que parece no ser importante” también es patrimonio; se anuncia la arbitrariedad de ese mismo saber decir.

En este segmento se destaca la dimensión discursiva del patrimonio. Este patrimonio es producido y constituido a partir de un discurso. Para que haya patrimonio es necesario que alguien diga: “eso es patrimonio” y es igualmente necesario que alguien reciba, convalide y reafirme ese discurso. No se trata de buen gusto, de valor excepcional, de belleza, de técnica, de riqueza; se trata de discurso, de disputa y de política en el sentido amplio.

5. La conversación con la amiga, el día a día, las personas, la ver-güenza

Diversas cuestiones pueden ser levantadas a partir del análisis de este fragmento; entre otras, se destacan las siguientes: cuando se habla de patrimonio, ¿de qué patrimonio se habla? ¿Qué discurso patrimonial es accionado cuando se habla de patrimonio? ¿Se trata de una lista oficial establecida o de una referencia a la posibilidad de construcción de otros discursos patrimoniales?

La sugerencia de los jóvenes apunta al entendimiento de que el patrimonio no está restringido a los artefactos, *biofactos* y *mentefactos*^{xxviii} de carácter extraordinario; el día a día, lo cotidiano, las personas son patrimonios muy especiales. La “conversación con la amiga” es un patrimonio. Aquí se explicita de forma contundente la dimensión relacional del patrimonio: solo hay patrimonio donde hay relación y la conversación es la afirmación de la potencia de la relación. Es en la relación, en el encuentro, en la vivencia y la convivencia que el patrimonio se constituye, se arraiga y adquiere sentido. De otro modo: es en el cotidiano, en el día a día, que el patrimonio se revela, se afirma y se confirma. El desafío instaurado por los jóvenes creadores del concepto en análisis no es reconocer la fiesta como un patrimonio inmaterial, no es trabajar con el evento

extraordinario (la Fiesta de lo Divino, el Carnaval, el Círio de Nazareth, la Fiesta de la Independencia de Bahía celebrada el 2 de julio), pero sí reconocer que existe una dimensión patrimonial en el cotidiano del cual no se puede escapar. Esos jóvenes nos enseñan que el patrimonio es la “conversación con la amiga”, que son las personas; que el patrimonio está en el día a día y que para que otras manifestaciones patrimoniales tengan sentido deben entrar en la conversación y ocupar el cotidiano.

La amistad y la conversación nos remiten a la filosofía que aun pataleando puede ser entendida como un patrimonio. “La amistad —dice Giorgio Agamben— está tan estrechamente ligada a la propia definición de filosofía, que se puede decir que sin ella la filosofía no sería propiamente posible”.^{xxix}

El desafío más radical en este fragmento es comprender la vergüenza como un patrimonio. Aun cuando los jóvenes no sean explícitos, la vergüenza aquí aparece como un sentimiento posible de ser transmitido y recibido e igualmente posible de producir identificación. La vergüenza es un sentimiento que se ancla en referenciales internos y externos, y puede, por lo mismo, ser vivenciada de forma individual o colectiva. Para Ulisses F. Araújo, del Departamento de Psicología Educacional de la Facultad de Educación de la Universidad de Campinas (UNICAMP), la vergüenza ejerce “un papel regulador en las relaciones interpersonales e intrapersonales” y “puede ser considerada como uno de los sentimientos más relevantes para nuestra experiencia con el mundo”. Dice: “históricamente la psicología no dedicó mayores esfuerzos en la comprensión de su naturaleza y su papel en la vida humana”.^{xxx} Los estudios de Araújo dedicados al examen de la vergüenza como un “regulador moral” pueden ser importantes para la comprensión del encuadre de la vergüenza en la categoría de patrimonio.

En su libro *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben examina la “Idea de la Vergüenza” y sugiere que “sentir vergüenza sin malestar” en determinadas condiciones humanas es la “única inocencia posible”, la última señal de humanidad. Realizando una lectura muy singular de Kafka, Agamben sostiene que el autor de *El proceso* “busca enseñar a los hombres el uso del único bien que les quedó: no a liberarse de la vergüenza, mas a liberar la vergüenza”.^{xxxi} A mi entender, esta es la perspectiva presente en el concepto de los Jóvenes Agentes del Patrimonio; no se trata de huir ni de intentar escabullirse, alejarse o despegarse de la vergüenza, se trata de asumirla y, por lo tanto, de accionar su potencia de vida, su posibilidad de producir identidad, cohesión y dignidad personal y social.

6. Es un patrimonio saber que la gente es una comunidad...

Como se puede observar, en este último fragmento opera una suerte de identificación entre patrimonio y comunidad, pero en vez de que un determinado bien o manifestación patrimonial sea tratado como una representación y sea identificado con la comunidad, lo que ocurre es que la noción de pertenencia a

la comunidad es tratada como patrimonio. Este planteamiento reúne y revela un conjunto extraordinario de problemas; en él se encuentra el punto neurálgico del concepto analizado. Es bueno recordar que ese concepto fue colectivamente construido y que el Museo Vivo de São Bento se basa en un trabajo comunitario.

Si, por un lado, como ya se indicó, no hay patrimonio sin relación o sin código social compartido; por otro, considerar que el “saber que somos una comunidad” constituye un patrimonio, sugiere la comprensión de que la relación en sí misma es patrimonio y que, por lo tanto, es la relación la que debe ser cada vez más valorada y compartida. Este desplazamiento conceptual introduce algunos problemas, comenzando por la noción de comunidad; en este caso, parece y apenas parece ser considerada como un gran bien, como una cosa buena que afecta a todo y, por eso, debe ser preservada, transmitida y recibida de modo diacrónico y sincrónico. Este entendimiento estaría en sintonía con el análisis crítico de Zygmunt Bauman,^{xxxii} que indica que en los días actuales la comunidad es el “otro nombre del paraíso perdido, pero a la que esperamos volver ansiosamente, y así buscamos febrilmente los caminos que pueden llevarnos hasta ella”.

Es necesario decir con claridad que territorio, patrimonio y comunidad, expresiones tan queridas a la denominada nueva museología, no tienen valor en sí mismas. En nombre de esta trilogía, se puede llegar a cometer crímenes contra la humanidad. La defensa del territorio, del patrimonio y de la comunidad pueden ser un argumento utilizado por ideologías fascistas, nazistas e integralistas. Es así como es indispensable decir a favor de quién se accionan nuestras prácticas y nuestras teorías. De esta manera, tiene sentido la afirmación de “Museología Social” o de una museología del afecto comprometida con las clases populares, con los movimientos sociales y con la reducción de las desigualdades sociales.

¿En qué medida la adhesión a la comunidad significa restricción a la libertad individual y ampliación de la seguridad colectiva? Este es uno de los aspectos analizados por Zygmunt Bauman en su libro *Comunidad: en la búsqueda de seguridad en el mundo actual*, que dice:

hay un precio que pagar por el privilegio de “vivir en comunidad”, y es pequeño e incluso invisible mientras la comunidad sea un sueño. El precio es pagado en forma de libertad, también llamada “autonomía”, “derecho a la autoafirmación” y a “la identidad”. Cualquiera que sea la elección, se gana algo y se pierde algo. No tener comunidad significa no tener protección; alcanzar la comunidad, si esto ocurre, podrá en breve significar perder la libertad.^{xxxiii}

Desafiando la construcción teórica de Bauman, los Jóvenes Agentes del Patrimonio tal vez estén afirmando hipótesis de otro modelo de comunidad, de

una comunidad que esté abierta para otras comunidades, de una comunidad que de tanto convivir y sufrir con la violencia lidia con la seguridad y con la libertad de otro modo. Es necesario mantener vivo el recuerdo de que el Museo Vivo de São Bento nació de la lucha de un conjunto de profesores y que, por lo tanto, tiene en su génesis la dimensión educacional como elemento decisivo. La articulación del Museo con la comunidad está expresa, por ejemplo, en las palabras de Marlúcia Santos: “el Museo está preocupado con el hombre de hoy y no apenas con los *sambaquianos*. Conseguimos, por ejemplo, aprobar dos guarderías para el barrio. Una de ellas recibirá el nombre de Museo Vivo de São Bento”.^{xxxiv} La declaración de Marlúcia indica que la comunidad no está en el pasado, ni en el futuro, pero en la lucha y la conquista que se hace aquí y ahora. En ese sentido, la comunidad tal vez pudiese ser entendida no como un paraíso, pero como una trinchera; no como un punto de reposo, pero como un punto de fuga; no como un hogar, pero como una máquina de guerra; no como un lugar de futuro, pero como un lugar estratégico de lucha y resistencia en el presente.

Consideraciones finales

Si hay algo que merece relevancia y atención en el presente texto es apenas el hecho de haber enfrentado con respeto un concepto sobre patrimonio producido por adolescentes, habitantes del municipio de Duque de Caxias y participantes del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio, promovido y coordinado por el Museo Vivo de São Bento. En lo demás, fue el referido concepto que orientó las reflexiones aquí desarrolladas. Los jóvenes en cuestión operaron con un entendimiento dilatado de patrimonio y contribuyeron para su desacralización, e incluso para su profanación. Para ellos, como se indicó, la noción de patrimonio no está restringida a un rol de carácter oficial, privado o público, municipal, estadual, nacional o internacional. Siguiendo el recorrido indicado fue posible reflexionar sobre la expansión del concepto de patrimonio, sobre la patrimonialización como un campo de disputa por la ocupación del pasado, del presente y del futuro, y sobre la necesidad de pensar nuevos caminos y nuevas posibilidades para el patrimonio.

Conviene esclarecer que fui presentado, con contacto ligero y breve, a algunos jóvenes que participaron de ese proceso, entre ellos a Jaqueline, que encontró los botones enterrados. No fue fácil resistir a la tentación de anotar sus nombres enteros, direcciones y teléfonos para después entrevistarlos. La decisión de no hacerlo se basó en la comprensión de que el concepto creado fue resultado de una experiencia colectiva, única e irreproducible. Además de eso, a la semejanza de una obra de ciencia o de una obra de arte, el concepto ya estaba lanzado en el mundo y tenía vida propia y yo, a su vez, debería tener todo el derecho de examinarlo, a mi modo. Fue lo que hice.

Notas

ⁱ Ver la tesis de Angela Maria Soares Mendes Taddei denominada *Língua, patrimônio e museu no Museu da Língua Portuguesa e nas réplicas de seus visitantes*, defendida en 2013, en el Programa de Posgrado en Ciencias Sociales (PPCIS) de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), orientado por la profesora Myrian Sepúlveda dos Santos.

ⁱⁱ Para profundizar el debate sobre patrimonio, tomo como referencia la producción reciente brasileña y sugiero, entre otros, los siguientes seis libros: 1. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Río de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 2. ABREU, Regina; CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas. Río de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 3. ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Río de Janeiro, RJ: Lamparina, 2009; 4. PAULA, Zueleide Casagrande de; MENDONÇA, Lúcia Glicério e ROMANELLO, Jorge Luis (Orgs.). Polifonia do patrimônio. Londrina, PR: EDUEL, 2012. 5. CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de (Org.). Patrimônio cultural plural. Belo Horizonte, MG: Arraes Editores. 2015; 6. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e REIS, Alcenir Soares dos (Orgs.). Patrimônio imaterial em perspectiva. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.

ⁱⁱⁱ Ver Marcel Mauss en Ensaio sobre a Dádiva, con introducción de Claude Levi-Strauss. Lisboa: Edições 70, Coleção Perspectivas do Homem. 2001, 200p.

^{iv} El texto A Sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação, de autoría de Paulo Henrique Martins, presenta contribuciones importantes para este debate. (Ver Núcleo de Cidadania, artículo del 20 de junio de 2007: http://nucleodecidadania.org/artigos/a_sociologia_de_marcel_mauss.pdf).

^v Ver RUSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. Produzindo o passado. São Paulo, SP: Brasiliense. 1984, p.59-64.

^{vi} Nombrar a estos jóvenes es un gesto poético (y político) de gran importancia. Para nombrarlos uso como fuente documental un calendario publicado en 2014, por el Museo Vivo de São Bento/CRPH, comprendiendo que es indispensable respetar la forma como los nombres son indicados y presentados por los organizadores y coordinadores del proyecto. Entre 2013 y 2014, participaron del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio: Alice, Aline Cristini, Aline Herringer, Bruna, Camille, Clara, Cleisson, Eduardo, Eric, Giovanna, Giulliana, Guilherme, Isabela, Jaqueline, João Vitor, Jullia, Joyce, Kamilli, Kássia, Letícia, Lorena, Lucas Alexandre, Lucas de Souza, Marcelo, Maria Carolina, Maria Clara Wilson, Matheus, Millena, Milena, Nathalie, Pedro Lucas, Rafael, Rayane, Rodolfo, Stephani, Tainá, Tamires, Thaís, Thaynara, Grazielly, Luiz Felipe, Samarone, Vitória, Alana, Breno, Carlos Augusto, Claudia, Diogo, Emanuely, Flávio, Geisiane, Gleyce, Iane, Ingrid, Janderson Fonseca, Jarderson Silva, Joabner, Joanny, João Pedro, José Victor, Karla, Leandro, Lidiane, Lucas de Jesus, Luciano, Luiz Felipe, Luiza, Maria Clara, Mateus Marcos, Matheus Silva, Michelle, Naiara, Paulo, Pedro, Richard, Thamires, Warley y Wesley.

^{vii} Uso como referencia el texto incluido en una tarjeta, de tamaño A4 con un doblez, distribuido a los visitantes del Museo Vivo de São Bento, en 2013.

^{viii} El dispositivo legal referido designa a los pueblos indígenas o sambaquianos como poblaciones precabralinas". Es importante registrar que esta expresión, por diversos motivos, es cuestionada y rechazada entre los pueblos indígenas, y también en el ámbito académico. (N. del T: "pre-cabralino" se refiere a Pedro Álvares Cabral, explorador portugués considerado el "descubridor" de Brasil).

^{ix} Ver Ley nº 2224, del 7 de noviembre de 2008, Alcaldía Municipal de Duque de Caxias, disponible en <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br>

x ídem.

xi Ver BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo, Leya. 2010. 493p.

xii Ver CHAGAS, Mario y SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museu e Políticas de Memória*. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 19. Lisboa: ULHT. 2002. 148p.

xiii Expresión acuñada por Mário Moutinho para referirse a los grandes proyectos museográficos que en la actualidad surgen y están conectados a grandes inversiones, alejados de los intereses de la población. La existencia concreta de los “museos imperiales” permite la aceptación de la idea de una museología imperial, una museología que está al servicio del gran capital, de las grandes corporaciones y de los mega museos.

xiv Además, la tapa de la tarjeta —tamaño A4, con un doblez— de donde usé el concepto colectivo construido por los Jóvenes Agentes del Patrimonio, presenté la siguiente cita de Manuel de Barros: “hay historias tan verdaderas que a veces parece que son inventadas”.

xv Ver BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo, Leya. 2010. 341p.

xvi Se trata de la estudiante Jaqueline de Oliveira Nascimento. Le solicité a los profesores coordinadores del Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio permiso para citar el nombre entero de la estudiante, con el objetivo de atender a la exigencia del editor que evaluó el presente artículo.

xvii Ver <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passa-ra-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>

xviii Evidentemente, esta compra tiene un carácter simbólico, e indica que el colectivo de profesores internalizó el llamado y la responsabilidad de preservar, conservar y dinamizar el referido terreno; en rigor, todo y cualquier terreno arqueológico, por determinación legal, pertenece a la Unión (Estado).

xix Ver BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense. 1995. p.239.

xx Ver ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar (Boi Tempo – III)*. Río de Janeiro: José Olympio, 1979. 178p.

xxi Ver *Os filhos da Candinha - crônicas*, de Mário de Andrade, 2013, Editora Nova Fronteira.

xxii Ver *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 31, 2005. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio* (org. Mario Chagas).

xxiii Ver AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013. p.126.

xxiv Ver la edición portuguesa del texto *Documento/Monumento*, de autoría de Jacques Le Goff, publicado en la *Enciclopédia Einaudi*, por la *Imprensa Nacional-Casa da Moeda*, en 1984 (pp. 95-106).

xxv Ver *Museu de Tudo e depois*, de João Cabral de Melo Neto, Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.97.

xxvi Ver AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos, 2014. 71p.

xxvii Ver GONÇALVES, José Reginaldo Santos, *O patrimônio como categoria de pensamento*. In: ABREU, Regina y CHAGAS, Mário. (orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003.p.21-29.

xxviii Ver Ubiratan D’Ambrósio. *Da Realidade à Ação: reflexões sobre educação (e) matemática*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. p.53.

xxix Ver AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos, 2014. p.55.

xxx Ver ARAÚJO, Ulisses F. *O sentimento de vergonha como regulador moral*. In: <http://www.uspleste.usp.br/uliarau/textos/artvertentes.pdf>

xxxi Ver AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.

xxxii BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Río de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p.9.

xxxiii Ídem. p.10.

xxxiv Ver <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passa-ra-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>

CAPÍTULO 1:

Patrimonio, comunidades y territorio. Gestión y participación

1.1. Museo Regional Comunitario El Diamante. Crónica de un trabajo colectivo en el sur mendocino

“Mucha gente pequeña, en lugares pequeños, haciendo cosas pequeñas, puede cambiar el mundo...”.

Eduardo Galeano

Horacio Chiavazza, Emiliano Araujo, Sebastián Giannotti y María Marengo.¹

Resumen: el siguiente artículo narra el proceso que llevó a un grupo de investigadores y estudiantes de la Universidad Nacional de Cuyo y miembros del Centro de Investigaciones Ruinas de San Francisco, de la provincia de Mendoza, Argentina, a iniciar un diálogo y trabajo comunitario con los docentes, estudiantes y vecinos de la Escuela Yapeyú, en el paraje La Jaula, departamento de San Carlos. El trabajo realizado en forma conjunta cristalizó en la construcción y puesta en funcionamiento del Museo Regional Comunitario El Diamante, que abrió sus puertas en 2013 y que se ha convertido en espacio de investigación, educación y de vinculación de los saberes académicos propios de los investigadores y los saberes de la comunidad del paraje.

Palabras clave: comunidad, saberes, educación, patrimonio.

¹ Chiavazza y Araujo se desempeñan en el Lab. de Arqueología Histórica y Etnohistoria, Instituto de Arqueología y Etnología, FFyL, UNCuyo; y en el Centro de Investigaciones Ruinas de San Francisco, Área Fundacional, Municipalidad de Mendoza. Giannotti y Marengo son parte de este mismo Centro de la Municipalidad de Mendoza. Giannotti se adscribe además a Conicet, Lab. Arqueología Histórica y Etnohistoria. Instituto de Arqueología y Etnología, FFyL, UNCuyo.

Los comienzos... los proyectos...

La experiencia que vamos a contar comenzó en el año 2010, cuando docentes y estudiantes universitarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, y miembros del equipo del Centro de Investigaciones municipal Ruinas de San Francisco (en adelante CIRSf) se acercaron al sur de la provincia de Mendoza. Todo se inició por la inquietud de buscar una satisfacción a la necesidad de profundizar los vínculos entre los espacios de producción de conocimiento científico (especialmente la Universidad) y las comunidades donde estos se desarrollan. El bagaje de algunos en el Museo del Área Fundacional de la ciudad de Mendoza, en relación con las exposiciones y públicos, fue un campo de experiencias que buscó trasladarse a los ámbitos rurales, salvando las diferencias del caso y apoyando experiencias autogestivas en torno al patrimonio cultural.

En este sentido y desde la década del noventa, el CIRSf ha venido desarrollando actividades en la ciudad de Mendoza orientadas a tender redes con la comunidad, como, por ejemplo, el montaje del Museo Itinerante en escuelas primarias y secundarias de la provincia, el dictado del curso-taller “Arqueojuegos” destinado a niños y niñas (Chiavazza y Cortegoso 1997; Zorrilla 1999) y las visitas guiadas en el predio del sitio patrimonial y arqueológico Ruinas de San Francisco. Contando con estos antecedentes, el grupo de estudiantes llevó a cabo una muestra arqueológica temporaria en algunas escuelas de los departamentos del Valle de Uco, resultando de esta experiencia una manifestación de creciente interés de la comunidad de la zona por temas relacionados a su pasado, a su identidad y a los bienes patrimoniales. En algunos casos, este interés iba acompañado de una demanda insatisfecha en relación con la difusión de los trabajos arqueológicos (Araujo *et al.* 2014), sobre todo en estas comunidades alejadas de centros urbanos.

Pero las acciones no solo generaron interés en la comunidad, sino también en los estudiantes que pensaron en abordar el problema con mayor profundidad. Así, en 2011, se desarrolló el proyecto denominado “Valoración y Uso Social del Patrimonio Arqueológico. Diálogo entre comunidades rurales del Valle de Uco”ⁱ en dos escuelas primarias de los departamentos de San Carlos (Nro. 8-593 Yapeyú) y Tupungato (Nro. 1-105 Lindor Castillo). Este trabajo se sustentó en la combinación de dos corrientes teórico/políticas: la Arqueología Social Latinoamericana ASL (Vargas 1995; 2002; 2006) y la Educación Popular (Varga y Bustillo 1982; Algava 2006), y recibió la aprobación y financiación de la cuarta convocatoria de los “Proyectos Mauricio López”, promovidos por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCuyo.

Las acciones se desarrollaron planteando como objetivos:

- Democratizar el conocimiento generado en ámbitos universitarios.

- Contribuir a la reflexión y relación de nuestro presente con el pasado.
- Concientizar a la comunidad del valor del patrimonio histórico cultural y arqueológico del lugar al que pertenece, incorporando los intereses y demandas de la comunidad en este proceso.
- Propiciar la participación de la comunidad en las tareas de valor, conservación y difusión de los materiales arqueológicos.

Las actividades estuvieron orientadas al cumplimiento de estos objetivos trabajando en sucesivas visitas a las escuelas, donde, a través de talleres participativos con los alumnos, se logró una vinculación progresiva con temas de la historia regional y, sobre todo, relacionados con la arqueología de las comunidades escogidas (Araujo *et al.* 2014). En el caso de la escuela Yapeyú, el acercamiento, visitas, diálogo y talleres, cristalizaron en una demanda concreta por parte de la comunidad educativa: la construcción de un museo escolar. Esta petición fue recibida con sorpresa y alegría por el grupo extensionista, que desarrolló un nuevo proyecto de trabajo a fin de poner en valor el patrimonio cultural regional y la construcción de un museo de carácter comunitario.

Acerca de la Escuela Yapeyú...

La Escuela Albergue Yapeyú pertenece a la localidad de La Jaula, ubicada a 200 km al sur de la ciudad de Mendoza, en el departamento de San Carlos, en zona límite al departamento de San Rafael (Figura 1). Se encuentra ubicada en el paraje montañoso, a 120 km de distancia del centro poblado más cercano (Pareditas-San Carlos). Hasta sus instalaciones se acercan alrededor de veinte niños, provenientes de viviendas que autodenominan “puestos”, desde diversos puntos: Las Aucas, Los Buitres, Agua del Toro, y las zonas aledañas al camino Pareditas-La Jaula. Cabe señalar que el “puesto” más cercano a la escuela se encuentra a 30 km de esta, y que la mayoría están aislados y son de difícil acceso (Marengo *et al.* 2015). Durante veinte días los niños y niñas viven en la escuela, para luego regresar a sus hogares durante ocho días de franco.

Y finalmente... ¡un Museo!

El proceso de materialización del museo se realizó con el objetivo de exhibir, difundir y proteger el patrimonio histórico, arqueológico, paleontológico, natural y cultural de la zona. En 2013, y con el financiamiento de los proyectos “Dr. Gustavo Kent” de la Secretaría de Inclusión Social de la Universidad Nacional de Cuyo, se llevó adelante un nuevo proyecto denominado “Valoración y uso social del patrimonio arqueológico. El caso de la escuela Nro. 8-593 Yapeyú (La Jaula, San Carlos)”.ⁱⁱ Como en este caso el desafío era mayor, también lo fue el equipo de trabajo. El mismo se conformó por docentes y estudiantes de Histo-

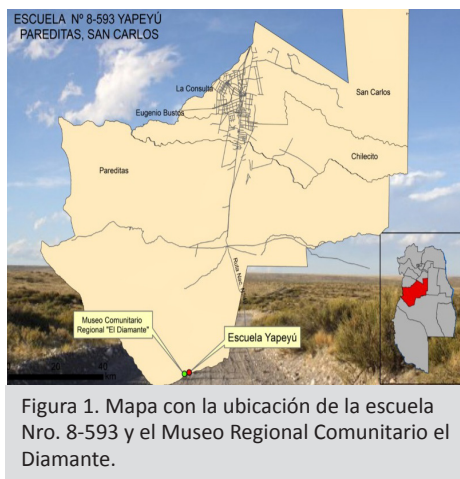


Figura 1. Mapa con la ubicación de la escuela Nro. 8-593 y el Museo Regional Comunitario el Diamante.

ria, Geografía, Arqueología y Turismo, que trabajaron a la par y en permanente comunicación con los docentes, alumnos y comunidad en general de la localidad de La Jaula, apoyando en la construcción, montaje y puesta en valor del Museo. El impacto del trabajo en la zona fue sumamente importante, siendo declarado de Interés Educativo por la Dirección General de Escuelas (RES Nro. 1841/13).

Otra sorpresa tenía reservada la comunidad educativa: la elección del sitio donde levantar el Museo. El espacio escogido para tal fin era una estructura de adobe en ruinas (presentaba paredes agrietadas sin revoque ni techo), que el cuerpo docente había reconocido como el edificio de la escuela primigenia a partir de una entrevista realizada a la madre del primer maestro, Carlos Alberto Abraham, y de los recuerdos de los vecinos de la zona (Fotografía 1). El funcionamiento de esta se dató en la década del sesenta (1963) y se hallaba en estado de abandono desde los años ochenta. La puesta en valor de la construcción fue declarada de Interés Departamental (RES Nro. 3324/12) por la Municipalidad de San Carlos, y para la restauración se contó con la ayuda de la empresa padrina de la escuela, la Hidroeléctrica Diamante S.A. (HIDISA).

La comunidad escolar de La Jaula ya contaba con una experiencia de museo áulico promovido por la docente de Ciencias Naturales, Jesica Scarel. Esta muestra reunía diversos elementos recolectados por los alumnos y se componía de pequeñas colecciones geológicas, botánicas, faunísticas, arqueológicas y paleontológicas que estaban expuestas en estanterías dentro del salón de clases.

Sobre este “pequeño museíto” comenzó a operar el equipo extensionista, trabajando primeramente el concepto de “bienes patrimoniales” y la importancia de no alterar el contexto de la materialidad arqueológica y paleontológica (no sacarlas del lugar). Como resultado de esta etapa se visualizó la amplia



Fotografía 1. Edificio donde funcionó la Escuela en la década del sesenta.

conciencia que sobre el patrimonio, sobre todo el natural, poseían los niños de la escuela.

En un segundo momento, el equipo desarrolló una serie de talleres con la finalidad de lograr un argumento museal y lograr consensos comunitarios en la elaboración del guion museográfico, trabajando nociones referidas a los tipos de museos, sus partes, la temática, las características de la muestra, el acondicionamiento y curación de los materiales, la catalogación, etc. En todas estas actividades se contó con la activa participación de los actores sociales, que terminaron definiendo, según sus necesidades, un museo regional de carácter comunitario (Morales *et al.* 1994) centrado en la vida cotidiana del “puestero”. La misión se podría definir como la transmisión de los saberes y nociones sobre la vida cotidiana del puestero sancarlino.

Tanto la investigación de las temáticas, el registro y análisis de los materiales, como el armado de la sala de exposiciones y preparación del guion, estuvo desarrollado bajo una dinámica participativa-dialógica en la que se procuró establecer a través de distintas actividades lúdicas una negociación de saberes (académicos y populares) en pos de la materialización de una experiencia que, muy pronto, rebalsó los límites de un museo tradicional. El activo protagonismo que adquirió la comunidad, a través de donaciones de objetos, de ayuda y asesoramiento en la reparación del edificio, en la sugerencia de diseños y técnicas para la puesta en valor, etc., fue de gran relevancia para el proyecto. También los vecinos colaboraron de otra forma, al aceptar ser visitados por miembros del equipo para hacerles entrevistas a fin de rescatar la memoria oral.

Dentro del personal de la Escuela se caracterizaron personas que desarrollaron estas tareas con gran compromiso, como es el caso de la directora Rosita Hurtado; los docentes Jessica Scarel, Diego Canabal y Ana Olivarez; de Juan Gil y Noemí, celadores, cuyas participaciones resultaron fundamentales para la materialización del proyecto. Para el montaje de los materiales y los aportes estéticos de la muestra, se contó con la colaboración de Enrique Testaseca,

artista y curador del Museo del Área Fundacional de Mendoza (Fotografía 2).

Finalmente, tras varios meses de intenso trabajo, el 24 de noviembre de 2013, en un acto que involucró a gran cantidad de puesteros de la zona, personal docente y no docente de la Escuela, el equipo extensionista y miembros del CIRSF (denominados para ese entonces “los Gusarapos”) se dio por inaugurado el “Museo Regional Comunitario el Diamante”, espacio entre los cerros que se encuentra abierto en la actualidad, y donde los propios estudiantes desarrollan recorridos guiados a los visitantes curiosos que quieran conocer esta experiencia materializada (Fotografía 3).

La muestra se encuentra enmarcada bajo la denominada museología emergente (Zavala 2012), procurando un espacio y una colección dotada de significado para el grupo de personas que participó de manera protagónica; constituido por objetos —los bienes que sintetizan la vida del puestero sancarlino— cargados de significado y una narración que es dinámica (en parte, la estructura narrativa base de la muestra es ampliada por las apreciaciones personales de los guías-alumnos que son hijos e hijas de puesteros), ofreciendo una experiencia educativa independiente —y complementaria— de la educación formal (tanto para los estudiantes que renuevan año a año la institución educativa, como para el plantel docente que debe necesariamente incluir esta experiencia en su quehacer educativo), donde lo esencial de la exposición es el diálogo que se produce entre el contexto del visitante (el paisaje natural y cultural sintetizado en el museo) y la experiencia de visita (el encuentro dialógico con los alumnos-guías empoderados en el saber que dan a conocer a las visitas) (Fotografía 4).

Pero la historia no concluye aquí. El hecho de conformarse un museo ha llevado a que las acciones conjuntas entre los miembros de la comunidad y el equipo de investigadores se hayan prolongado en el tiempo, a través de actividades tendientes a la investigación y conservación; como así también por la elaboración de estatutos y reglamentos que garantizan la participación y compromiso de gestión que demanda un espacio museístico que pretenda proyección más allá de sus actores ocasionales.



Fotografía 2. Trabajos realizados con el equipo extensionista y los miembros de la comunidad.



Fotografía 3. Interior del Museo terminado. A la izquierda se aprecia una vista general, a la derecha la recreación de la “cocina del puesto”.



Fotografía 4. Museo Regional Comunitario El Diamante. Investigadores y la comunidad de La Jaula.

Referencias

Algava, M. 2006. *Jugar y jugarse. Las técnicas y la dimensión lúdica de la educación popular*. Ediciones América latina libre, Buenos Aires.

Araujo, E.; Tobar, V.; Giannotti, S.; Frías, C. y Castañar, K. 2014. Construyendo en La Arboleda: proyecto sobre valoración y uso social del Patrimonio arqueológico. *Zaranda de ideas. Sociedad Argentina de Antropología*, 10: 65-75.

Chiavazza, H. y Cortegoso, V. 1997. Arqueojuegos: taller de arqueología para niños. En el Área Fundacional de Mendoza. *Actas del IX Congreso de Arqueología Uruguaya*, Colonia (ed. 1999).

Marengo, M.; Guardia, N.; Francalancia, F.; Bontorno, E.; Porta, V.; Araujo, E.; Giannotti, S.; Hernández, F. y Castañar, K. 2015. Valoración y Uso Social del Patrimonio Cultural en el sur mendocino. El caso del Museo Regional Comunitario El Diamante. *Arqueogasta. Arqueologías y Redes. Revista del XIV Congreso Nacional de Estudiantes de Arqueología*, s/n: 93-96.

Morales, T.; Camarena, C. y Valeriano, C. 1994. *Pasos para crear un Museo comunitario*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Vargas, I. 1995. La Arqueología Social: un paradigma alternativo al angloamericano. Ponencia presentada en la Reunión de la Asociación Americana de Arqueología, Minneapolis.

_____. 2002. Los bienes culturales y la intangibilidad de lo corpóreo. *Boletín Antropológico*, 56: 789-814.

_____. 2006. La conservación del patrimonio histórico: Nuevas propuestas desde la arqueología a la luz de la democracia participativa y protagónica. *Boletín Antropológico*, 67: 311-334.

Varga, L. y G. Bustillos. 1984. *Técnicas participativas para la Educación popular*. CIDE Equipo Alforja, El Salvador.

Zavala, L. 2012. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología del espacio cotidiano*. Conaculta, México.

Zorrilla, V. 1999. Aprender jugando cosas terriblemente serias. *X Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, s/e.

Notas

i Dirección de Proyecto. Horacio Chiavazza, UNCuyo.

ii *Ídem*.

CAPÍTULO 2:

**Paisaje y colecciones,
reflexiones desde la conservación**

2.1. Transformaciones de Chiloé a través de las colecciones del Museo Regional de Ancud

Marijke van Meurs Valderrama¹

Resumen: hasta los años sesenta del siglo XX, el paisaje cultural de Chiloé fue resultado de la ocupación de las costas del archipiélago por pueblos horticultores y cazadores recolectores marinos. La ocupación española mantuvo la esencia de la forma de vida ancestral, aportando elementos a la regulación de la vida en el territorio, generándose así la cultura de bordemar.

Los mayores cambios a esta forma de vida fueron resultado de la política desarrollista del estado chileno. Desde los años ochenta se generaron además procesos extractivos e industriales en el mar que provocaron cambios mayores en todos los aspectos de la cultura.

El Museo Regional de Ancud está comprometido con el fortalecimiento de las identidades del archipiélago a través de la puesta en valor del patrimonio cultural de Chiloé, un ejemplo de esto es la colección de cestería que además de reflejar los procesos ya mencionados, permite trabajar los ejes temáticos establecidos por nuestro museo.

Palabras clave: Chiloé, cultura de bordemar, desarrollo, cestería, ejes temáticos.

¹ Directora Museo Regional de Ancud (DIBAM).

La 24ª conferencia General de ICOM, realizada en julio del año 2016 en Milán, Italia, se centró en “Los museos y los paisajes culturales”, tema elegido también para las XIII Jornadas Museológicas Chilenas. En el presente texto se analizarán las temáticas de la mesa “Paisaje y colecciones, reflexiones desde la conservación”, desde la realidad de los museos de regiones y en específico desde la experiencia del Museo Regional de Ancud (isla Grande de Chiloé), dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) del Ministerio de Educación!

El paisaje cultural del archipiélago de Chiloé es, en términos generales, resultado de un proceso de adaptación de pueblos originarios a un medio ambiente archipelágico, donde la zona habitada fue el *bordemar*: el espacio terrestre y marítimo adyacente a la sinuosa línea costera de cada una de las islas que componen el conjunto, especialmente hacia el mar interior (entre la línea de costa oriental de la isla Grande y el continente). Aquí se desarrolló la población *Huilliche* horticultora y ganaderaⁱⁱ que los conquistadores españoles se repartieron en encomiendas desde el año 1558. Los originarios, en condiciones de esclavitud, fueron obligados a explotar el monte y a fabricar tejidos en *quelgo* (telar horizontal característico del archipiélago) para pagar el tributo exigido, recibiendo a cambio solo instrucción en la religión católica, en función de la cual los jesuitas hicieron levantar templos que hoy son patrimonio de la humanidad.

Un segundo pueblo que habitaba este mismo espacio del archipiélago al momento del contacto con los europeos eran los *Chono*,ⁱⁱⁱ nómades canoeros cuyas embarcaciones (*dalcas*), conocimientos y destrezas marítimas fueron utilizadas por los españoles para transportarse de un lugar a otro, destacando aquí la misión circular de los misioneros de la Compañía de Jesús.^{iv} De los *Chono* hay pocos antecedentes, pues fueron diezmados producto del contacto europeo.

La *cultura de bordemar* generada a partir de la forma de vida de los pueblos originarios fue adoptada en gran medida por los conquistadores. Esto no implica que no existan comunidades que posean elementos identitarios heredados de los pobladores originarios del archipiélago, comunidades que han sido invisibilizadas por una pretendida homogeneidad mestiza de la población isleña. Sin embargo y producto del aislamiento del archipiélago del resto de los territorios de la corona, se generó entre las comunidades originarias y los “criollos” un modelo consuetudinario insular:

Los isleños iniciaron entonces la elaboración de procedimientos consentidos colectivamente para acceder a los entornos boscosos, inter-mareales y marítimos, buscando privilegiar el acceso equitativo a ellos ya que de otra forma los conflictos en estos espacios reducidos habrían puesto en riesgo la propia vida de las familias. Este protocolo se nutrió de aspectos cosmogónicos de ambos mundos, poblando el actuar colectivo con tabúes y creencias que regulaban

el habitar basado en la existencia de una equivalencia simbólica de fuerzas entre humanos y no humanos. De esta forma, generar trastornos en la naturaleza repercutía especularmente en las comunidades costeras, y viceversa. Simultáneamente, lo festivo se integró activamente al modelo consuetudinario con el fin de afianzar los vínculos de sus habitantes de forma recurrente. Las fiestas religiosas lograron éxito debido a ello. La minga, como ejercicio colectivo basado en el intercambio de fuerzas, representa con creces este aspecto, y da cuenta del valor del ocio en este modelo, pues era el tiempo personal el que se ofrecía a otros. Con ello, se visibiliza la libertad como valor implícito en este habitar, sin la cual habría sido imposible obsequiarse para el bienestar de otros (Fundación para la Superación de la Pobreza 2016:31-32).

Darwin visitó Chiloé entre los años 1834 y 1835, formando parte de la segunda expedición hidrográfica inglesa. Así describió la cultura de bordemar:

Los bosques son tan impenetrables, que la tierra no se cultiva en ningún lugar que no sea cerca de la costa y en los islotes cercanos. Incluso cuando hay caminos, son escasamente transitables por lo blando y pantanoso del suelo. Los habitantes...[sic]... principalmente se trasladan de un lugar a otro a través de la costa, o en botes; en algunos casos estos últimos proporcionan el único medio para llegar de una casa a otra” (1839:334).

Junto a Darwin llegó a Chiloé el pintor Conrad Martens, quién registró la vida en San Carlos, actual Ancud, y sus alrededores (Van Meurs 2014). El pintor Carl Alexander Simon llegó como inmigrante a Valdivia en 1850, y como tal, participó —aunque en su caso sin éxito— del proceso de colonización europea generado por el Estado para *ocupar* los nuevos territorios anexados a la República, del que Chiloé no quedó exento, principalmente en la zona norte de la isla Grande. Sin embargo, Simon se interesó por la naturaleza de estos territorios y también en la forma de vida de las comunidades indígenas; consideró que registrar lo todavía desconocido le permitiría vivir de su arte (Van Meurs 2016). Tanto Martens como Simon fueron testigos de la lenta incorporación del archipiélago a la naciente República; a la que el territorio de Chiloé recién se suma en 1826,^v siendo el último *baluarte español* en América.

Poco cambió Chiloé durante las siguientes décadas, hasta que, a comienzos del siglo XX, el Estado chileno construyó una línea férrea que unió entre 1912 y 1959 a los dos centros urbanos de la isla Grande de Chiloé; Ancud con Castro, ciudades que al igual que todas las localidades de Chiloé estaban ubicadas en la costa y se intercomunicaban a través de la navegación. Este ferrocarril de trocha angosta no aportó mayormente a las comunicaciones, pero lo que sí permi-

tió fue la explotación de los bosques del interior de la isla Grande que habían permanecido casi inaccesibles a la explotación humana por falta de caminos.

Después del terremoto de 1960, que provocó graves pérdidas tanto en vidas humanas como en infraestructura en Chiloé, especialmente en Ancud, se comienza a implementar la política desarrollista del Estado: se construye la carretera panamericana que comunica a Chiloé y sus habitantes con el resto del país, mientras que los dos centros urbanos, Ancud y Castro, son declarados puertos libres; entre otras medidas que comienzan a generar cambios en la forma de vida de sus habitantes. Durante la década de 1980 la economía de Chiloé se vio volcada al mar, principalmente con la extracción intensiva de algas y moluscos en los conocidos *booms* económicos de la época que, junto a la industria acuícola, caracterizan a la economía del territorio. Familias completas se ven avocadas a la extracción de los recursos con el fin de venderlos y obtener una remuneración de acuerdo con la cantidad extraída.^{vi} Este ritmo de extracción dejó ver sus consecuencias pronto, por un lado, muchos bancos naturales fueron agotados afectando la disponibilidad del alimento para las comunidades locales; y por otro, surgió la promulgación de la Ley de Pesca y Acuicultura (1991) como respuesta del Estado y con el fin de regular las cuotas y tiempos de extracción de los recursos marinos. Sin embargo, esta ley implicó además la privatización del *maritorio*^{vii} por medio de un sistema de “parcelación del mar”, creando las concesiones marinas de la industria acuícola y las Áreas de Manejo y Explotación de Recursos Bentónicos (AMERB). Estas últimas han generado conflictos con las comunidades insulares al no permitírseles el uso consuetudinario del borde costero como fuente directa de provisión de alimento (Álvarez y Huckle-Gaete 2010).

En este mismo período se puede ubicar el mayor cambio económico generado por estas estrategias estatales, el desarrollo de la salmonicultura en Chiloé, que “ha sido asociado a la creación de puestos de trabajo, al ingreso mensual, al acceso a ciertas comodidades de la vida urbana y a la internacionalización de la economía chilota. No obstante, también hay críticas al daño ambiental, a la calidad del empleo generado, al efecto sobre la cultura” (Román 2012:1).

La mutación de la naturaleza desde su antigua condición de hogar proveedor de alimentos para la autosubsistencia comunitaria, a la condición de “recurso natural” destinado a la producción industrial a gran escala de productos marinos para exportación, ha desalojado al habitante chilote común de su espacio autosustentable y lo ha vuelto un sujeto que vive crecientemente de la venta de su fuerza de su trabajo, y no ya de lo que antes le proveía su mar o su tierra (Mansilla 2009:289).

El desarrollo de la industria salmonera generó “conflictos de uso de espacios

terrestres y marítimos, transformaciones en los modos de vida y en una organización del territorio a partir de motivaciones puramente económicas que hacían de este un enclave” (Román *et al.* 2015:23). Estos autores discuten el rol activo del Estado como el “peso que el centralismo chileno ha tenido sobre las regiones en la toma de decisiones que no son pertinentes a características geográficas y productivas diferentes a las de la capital del país” (*Ibid.*:23).

La mayoría de los proyectos implementados actualmente por el Estado en Chiloé se contradicen además con los postulados en la estrategia 2009-2020 por el Gobierno Regional de Los Lagos, que tiene un marcado énfasis turístico. Una contradicción evidente entre la política nacional y regional que afecta el territorio en su paisaje cultural y natural es el proceso de planificación energética iniciado por el Ministerio de Energía, que busca transformar a Chiloé en un polo de desarrollo energético. Con este fin se están implementando ocho proyectos de generación de energía eólica. Los efectos negativos de la instalación de esta industria energética se asocian principalmente al lugar de emplazamiento. Es el caso del “Parque” Eólico San Pedro, en la cordillera de Piuché, ubicado sobre turberas ombrotóricas que alimentan los cuerpos de agua que distribuyen este bien al ecosistema insular. Otro se estaría construyendo en la playa de Mar Brava, en la costa del Pacífico de la comuna de Ancud.^{viii}

Los efectos de la actividad industrial están transformando el paisaje a escalas y velocidades nunca vistas en Chiloé. Sabido es que existen concesiones de exploración y explotación minera por casi toda la costa y zonas de altura, algunas de estas, por ejemplo, se superponen al Parque Nacional Chiloé, otras se ubican en áreas de desarrollo turístico y en reservorios importantes para la conservación de la biodiversidad. En este complejo contexto, ¿qué va a pasar con el paisaje cultural del archipiélago?

Sostenemos que al referirse al paisaje cultural se debe reconocer en primer término a las comunidades que tienen conocimientos específicos de su entorno y asimismo una relación especial con este. Comunidades que, en el caso de Chiloé, hasta la década del sesenta (siglo XX) continuaban aún definiendo el paisaje en el que habitaban.

El hecho de que hombres y mujeres trabajen en los centros de cultivo o las plantas procesadores de salmones o mitílidos, principalmente en sectores rurales, ha potenciado el cambio de la tradicional forma de vida del archipiélago. Además, estas empresas han modificado el paisaje, interviniéndolo con jaulas de salmones y flotadores para cuelgas de choritos.

Frente a la necesidad de definir y elaborar estrategias de desarrollo se debe propender a procesos reales de diálogo y a la búsqueda de consensos en conjunto con las comunidades involucradas. Esto recuerda lo planteado por la Declaración de Santiago del año 1972, hace más de cuarenta años.

Para el obispo emérito de Ancud, Juan Luis Ysern,^{ix} esta imposición de un modo de vida se trata de un atropello cultural:

Si yo llego con cierto poder o fuerza a un lugar y, sin preocuparme del modo de entender la vida que existe en ese lugar, yo impongo mis criterios, mis actitudes, sin diálogo alguno, estoy abusando de mi autoridad, de mi poder económico o de mi profesión, etc. El peligro es que las personas, sin poder discernir verdaderamente, sigan mi planteamiento cayendo en masificación, quedando a merced de la corriente dominante. Esto es un atropello cultural que se opone de un modo muy fuerte al respeto que se debe a la dignidad de la persona. El atropello cultural, por lo tanto, es imponer un modo de vida sin que pueda realizarse un auténtico diálogo que permita poder discernir y seleccionar libre y responsablemente lo mejor para seguir adelante.

Como lo ha planteado Ysern en múltiples oportunidades, el intangible es el corazón de la cultura del archipiélago, y, por ende, volviendo a los museos como tema que nos convoca, los objetos que se seleccionan para formar parte de sus colecciones y los que se transforman en patrimonio a través de esta selección deben ser un reflejo del sentir y de las vivencias de las diversas comunidades que conviven, en el caso nuestro, en el territorio del archipiélago de Chiloé. Sobre esto, la UNESCO definió ya en el año 1972 en Santiago de Chile que:

El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven, y a través de esta conciencia, puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir, anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva (UNESCO 1972:1).

La colección Cestería de Chiloé del Museo Regional de Ancud, permite revisar cómo se reflejan los cambios que ha vivido el archipiélago en la cultura material y el patrimonio intangible de la que es expresión. Se trata de una colección extremadamente sensible y frágil^x que permite reflexionar acerca de los cambios en el paisaje cultural y natural que ha sufrido el archipiélago, especialmente desde la implementación de la mencionada política desarrollista por parte del Estado chileno a partir de la década de 1960.

La colección referida se constituyó a partir de las donaciones realizadas en los años setenta por el fundador del Museo, el salesiano Audelio Bórquez Canobra; de la colección adquirida por el antropólogo Yuri Jeria a través de un proyecto FONDART del año 1995; y de las adquisiciones efectuadas por el Museo

desde el año 2007 en el contexto de proyectos de investigación (FAIP-DIBAM 2011 y 2013),^{xi} las que han permitido estudiar materialidades, procesos técnicos, medioambientales, económicos y sociales que explican los cambios en la cestería de Chiloé desde los años sesenta.

Es justamente después del terremoto y de la implementación de una política desarrollista por parte del Estado, que comienza en Chiloé el reemplazo de piezas de uso tradicional (cabos para la navegación, cernidores, etc.) elaboradas con fibras vegetales (*cunquillo o junquillo, boquis, ñocha, quilineja, quila*, etc.)^{xii} por elementos fabricados principalmente de plástico y metal. En forma paralela hay otras piezas que dejan de fabricarse por cambios en la agricultura, como la *lita* para aventar granos, inutilizada porque la siembra de trigo queda relegada principalmente a las islas del mar interior, como asimismo porque se introducen máquinas para aventar. Sin embargo, la apertura de Chiloé al resto del país producto de la construcción de la carretera Panamericana, trajo consigo la llegada de turistas a lo que algunas comunidades respondieron con la fabricación de nuevas piezas con fines ornamentales: artesanía en fibras vegetales para este segmento. En Chaiguao (localidad cercana a Quellón), Lastenia Chiguay comenzó en esos años a elaborar las hoy características cuelgas de pajaritos (Cárdenas y Villagrán 2005); en Llingua, la familia Mansilla llegó a través de un complejo proceso a la elaboración de figurillas representativas de la cosmovisión insular, las llamadas “figuras mitológicas” (FAIP 2011 ver nota 10); mientras en Llanco (Ancud), el matrimonio Marilicán-Lindsay elaboraba “lujos” de quilineja (Van Meurs y González 2006).

En el pasado cada familia fabricaba sus propios utensilios con fibras vegetales, con el tiempo solo continuaron algunos antiguos maestros y maestras. Muchos ya han dejado de existir, perdiéndose en la mayoría de los casos un invaluable patrimonio. Actualmente, la deforestación del bosque nativo en todo el archipiélago de Chiloé —producto de la explotación para generación de leña y plantaciones forestales— ha gatillado además la pérdida de muchas fibras del bosque siempreverde: los boquis, la *quilineja* y otras enredaderas leñosas. También, la falta de protección a los humedales ha implicado la pérdida de las áreas de recolección de las juncáceas como el *cunquillo* y el *ñapo*. Cabe destacar aquí también la pérdida de acceso de los cesteros y cesteras a las áreas de recolección de fibras que tradicionalmente fueron de acceso comunitario, producto de la llegada de nuevos “vecinos” provenientes del norte o del extranjero que, desconociendo la cultura local, cercan o clausuran senderos hacia estos lugares de recolección por el hecho de pasar por propiedad privada. Todo lo contrario al uso consuetudinario ya discutido.

Para subsanar la falta de fibras nativas, las comunidades comenzaron a adquirir^{xiii} y utilizar la introducida *manila* (*Phormium tenax*). Esta planta, originaria de Oceanía, es también conocida como *pitilla*, *manila* o *ñocha*. Esta última denominación proviene de la planta bromeliácea del sotobosque siempreverde parecida al *quiscal* o *chupón* (*Greigia sphacelata*), denominada *ñocha* (*Greigia*

landbeckii). Esta fibra es actualmente muy difícil de encontrar y la *manila* la ha reemplazado como fibra para tejer, adquiriendo su nombre. También reemplazó en algunas localidades al *cunquillo* o *junquillo*, por ser una fibra más resistente o porque su recolección es más fácil, al ser una especie que puede ser reproducida sin dificultad, y que ha sido usada como cerco vivo alrededor de huertas y casas.

Ahora bien, en el siglo XXI, la utilización profusa de la *manila* tiene que ver también con las múltiples capacitaciones en cestería que realizan las municipalidades del archipiélago, ya sea por ser una fibra más fácil de recolectar, manipular o preparar, pero también por desconocimiento de la historia y características de la cestería tradicional de Chiloé. Actualmente, la *manila* y las otras fibras naturales están siendo reemplazadas en algunas comunidades incluso por la “pita de salmonera”, fibras de nylon que llegan como desecho de la industria acuícola a las playas del mar interior. Aquí surge la resistencia creativa de aquellos que todavía viven en forma tradicional en el bordemar del archipiélago y se apropian de los desechos, “las pitas”, y a falta de otras fibras, tejen con ellas canastos y canastas para las funciones tradicionales de la vida rural isleña, como también piezas ornamentales.

En este sentido, ¿cuál es el rol del Museo Regional de Ancud ante los cambios que ha vivido y está viviendo Chiloé? Al igual que todos los museos DIBAM, nuestra institución ha elaborado una política de colecciones que está en constante evaluación. Este instrumento es el que debe dirigir prioridades en cuanto a qué se debe conservar.

Entonces, ¿por qué se incorporan objetos y también el habla a la política de colecciones?, ¿por qué son conservados, estudiados y exhibidos/difundidos? El Museo Regional de Ancud lo hace principalmente porque reflejan la cultura e identidad local y también los procesos históricos que han vivido los habitantes del archipiélago. De esta manera, el Museo considera necesario aportar a las comunidades de Chiloé elementos acerca de su cultura e identidad para la toma de decisiones acerca del desarrollo futuro.

Como lo planteara también la UNESCO en Santiago, los museos tienen un rol que cumplir con las comunidades cuyo patrimonio resguardan. Cabe destacar que, aunque el Museo Regional de Ancud es visitado por muchos turistas, es una institución que se debe principalmente a las propias comunidades del archipiélago, cuyo patrimonio resguarda. En segundo lugar, mostramos la cultura y la realidad del archipiélago al resto de Chile y a quienes lo visitan.

Múltiples investigaciones de los últimos años plantean los problemas generados en el traspaso de conocimientos por parte de las comunidades, este proceso ha sido en parte provocado por el sistema educativo formal cuyos contenidos distan de la realidad isleña; y también por la incorporación al sistema de libre mercado, que ha generado, especialmente en las generaciones más jóvenes, una sobrevaloración de la cultura de mercado y el individualismo, versus lo colectivo y la minga de los antiguos.

En este contexto, el Museo puede y debe contribuir al proceso de discusión acerca del tipo de desarrollo que el archipiélago quiera definir. Con este fin ha identificado e incorporado en sus diferentes líneas de acción (seminarios, exposiciones temporales, diálogos, etc.) cuatro ejes estratégicos que permiten orientar el quehacer del museo:

1. Partimos definiendo que la *cultura de bordemar* que caracteriza a Chiloé es un reflejo de la indivisibilidad del patrimonio cultural y natural. Por esta razón, y a modo de ejemplo, el Museo ha incorporado junto a los árboles nativos y huerta un *Chahuen* —semillero de papas nativas— en su patio. Desde este espacio se reproducen y difunden variedades de papas nativas, se recuperan antecedentes provenientes de las comunidades acerca de las formas tradicionales de cultivo: la fertilización de la tierra con algas; tratamientos orgánicos de control de plagas y enfermedades; y también rituales relacionados con la reproducción y cuidado de este tubérculo, base de la alimentación del archipiélago.
2. La población de Chiloé ha sido históricamente discriminada por los habitantes del resto del territorio nacional, muchos son los que no reconocen provenir del archipiélago estando fuera. Esto ha generado, como una forma de autodefensa, la desvalorización y pérdida del instrumento de traspaso del intangible: el habla de Chiloé. Esto acontece incluso en las escuelas, donde los niños son castigados por un *catay* o porque alguien se *privó*. Reconocer el habla como un valor identitario y cultural es lo que se discutió en un seminario sobre este tema realizado en 2015, donde se analizó el rol del Estado en la homogenización de la lengua y la necesidad de reconocer la especificidad lingüística del territorio.
3. Chiloé tiene un área de influencia que es mayor al archipiélago mismo: encontramos comunidades provenientes de las islas en diferentes partes de Chile, principalmente en Aysén y Magallanes, pero también en la Patagonia Argentina. El VII Seminario “Chiloé: Historia del Contacto” tratará este tema y sus implicancias. Aquí también se hablará sobre la valoración de la diáspora chilota, discriminada en Magallanes y también en Argentina.
4. Se ha planteado que los chilotes son una amalgama de elementos indígenas y europeos, producto de una mezcla prodigiosa. Esto está lejos de ser la realidad, las comunidades indígenas del archipiélago han sido invisibilizadas y dominadas culturalmente por la cultura criolla, los colonos llegados en el siglo XIX, y asimismo por quienes llegaron producto de los *booms económicos* de los ochenta y en tiempos más recientes. Sus arribos, como ya hemos analizado, han producido modificación del paisaje, en muchos casos, desconociendo la cultura local. Ambos mundos coexisten en forma paralela y debemos estudiar y reconocer esta dualidad y diversidad.

La definición de estos cuatro ejes temáticos ha permitido organizar y proyectar la labor del museo considerando los contextos históricos, económicos y sociales del patrimonio intangible y la cultura material insular. El análisis, discusión y proyección de cada uno de estos factores ha permitido generar desde el Museo procesos de reforzamiento y recuperación de la cultura local; principalmente a través del trabajo de extensión que se realiza con instituciones, organizaciones y cultores locales, entre otros.

Quizás el aporte más relevante será la aplicación de estos ejes en el diseño del nuevo guion museográfico, el que tendrá como elemento unificador el habla del archipiélago y la *cultura de bordemar*. Aquí se les dará especial relevancia a las comunidades indígenas y al éxodo chilote en otras zonas del país y de la Argentina, manteniendo siempre el desafío de exhibir más que la cultura material, tal como lo planteó Ysern^{xiv}, las colecciones que resguarda el Museo deben ser vistas como un reflejo del sentir y forma de pensar de las comunidades que las construyeron.

Referencias

Álvarez, R. y Hucke-Gaete, R. 2010. Transformaciones del uso del borde costero. II Seminario. Chiloé: Historia del contacto. Museo Regional de Ancud, DIBAM. Ancud.

Álvarez A., Ricardo 2016. *Crisis del habitar insular. Representaciones, significados y sentimientos de los habitantes del mar interior de Chiloé sobre la crisis sociocultural y productiva de la isla, sus dinámicas presentes e imágenes del futuro*. s/e, Puerto Montt, Chile.

Cárdenas, R. y Villagrán, C. 2005. *Chiloé botánica de la cotidianidad. Relación del chilote con su entorno natural: plantas curativas, mágicas, alimenticias, tintóreas, madereras y artesanales*. Obra financiada con aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Gráfica LASCAR, Santiago.

Darwin, C. 1839. *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ship Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Journal and remarks 1832-1836* Vol. III. Henry Colburn, London.

Escuela de Arquitectura UCV. 1971. Maritorios de los Archipiélagos de la Patagonia Occidental. *Fundamentos de la Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso* s/n: 1-18.

Fundación Superación de la Pobreza (FSP). 2016. *Crisis del habitar insular. Representaciones, significados y sentimientos de los habitantes del mar interior de Chiloé sobre la crisis sociocultural y productiva de la isla, sus dinámicas presentes e imágenes de futuro*. Estudio regional.

González, Jannette y van Meurs, Marijke. 2011. La fijación del mito en Chiloé desde las colecciones del Museo Regional de Ancud. En *Informes. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2011*. Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM.

González P, Jannette y van Meurs, Marijke. (2013). “Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud”. En *Informes. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2013*. Centro de Investigaciones Barros Arana. DIBAM, Santiago.

Loaiza, C. 2017. *Memorias textiles de la provincia de Palena. Un patrimonio vivo de costa y de cordillera*. Imprenta Gráfica Andina, Chile.

Mansilla, S. 2009. Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia revista de ciencias sociales* 51. Universidad Autónoma del Estado de México.

Medina, J. T. 1930. *Colección de Documentos Inéditos para la historia de Chile*. Primera Serie, Tomo XXVIII, 202-239. Imprenta Universitaria.

Molina, R. y Correa, M. 1996. *Territorios Huilliches de Chiloé*. CONADI, Santiago.

Rogel, M. 2010. Re-mar: relatos sobre la pesca y recolección artesanal en el golfo de Quetalmahue y borde costero adyacente. Años 1908-2008. *II Seminario Chiloé: Historia del contacto, DIBAM*. Ancud.

Román, Á. 2012. El espacio político fragmentado de Chiloé: asimetrías de poder en una provincia abierta (y expuesta) al mundo. *Seminario Chiloé: 30 años de transformaciones y desafíos*. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Ancud.

Román, Á.; Barton, J.; Bustos, B. y Salazar, A. eds. 2015. *Revolución salmonera. Para-dojas y transformaciones territoriales en Chiloé*. Colección estudios Urbanos UC. Ril editores, Santiago.

UNESCO. 1972. Mesa Redonda de Santiago de Chile. s/e.

Van Meurs, M. 2014. *Conrad Martens en Chiloé, 1834*. Ediciones Museo Regional de Ancud, Chiloé.

Van Meurs, M. 2016. *Carl Alexander Simon en Chiloé, 1852*. Ediciones Museo Regional de Ancud, Chiloé.

Van Meurs, M. y González, J. 2006. *La quilineja y la familia Marilicán*. s/e.

Van Meurs, M. y González, J. 2016. La cestería: transformaciones de un oficio. En *Chiloé*, s/n: 286-301. Colección Banco Santander-Museo Chileno de Arte Precolombino.

- i N. del E.: La DIBAM actualmente se denomina Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y se adscribe al nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- ii “*Los indios andan gordos è bien vestidos [... y hay] mucha comida de maiz crecido è gran masorca, papas è por otros quinoa è una de tierra baja sin monte e de casas son grandes, de 4 y 6 puertas ... è tienen á seis è á cuatro è á ocho obejas cada indio, é á los caciques d 12 è á 15 è á 20 è solo una obeja atan è todas las otras obejas van sueltas tras ellas, no meten en casa más de las que son lanudas...*”. Miguel de Goizueta (1558), Relación que hizo Francisco Cortés Ojea de su viaje al estrecho de Magallanes, autorizada del escribano Miguel de Goizueta. En: Colección de Documentos Inéditos para la historia de Chile. Primera Serie, Tomo XXVIII, pp. 202-239. Imprenta Universitaria. 1930.
- iii “*En esta tierra habitan unos indios marinos que traen una canoas de tres tableas, [...] son mui valientes guerreros con los comarcanos, los cuales les tienen miedo; sus armas son las lanzas, macanas, puñales de hueso e piedras. Su vestir es de lana de unos perros pequeños lanudos que crían. Su comer es marisco é pescado, el cual toman con anzuelos hechos de palo é redes de hilo, hecho de corteza de unos árboles que llaman quantu, de que también hacen unas mantas. Su habitación es en las canoas, do traen sus hijos i megeres, con las quales andan comiendo lo dicho de isla en isla*”. Miguel de Goizueta (1558), Relación que hizo Francisco Cortés Ojea de su viaje al estrecho de Magallanes, autorizada del escribano Miguel de Goizueta. En: Colección de Documentos Inéditos para la historia de Chile. Primera Serie, Tomo XXVIII, pp. 202-239. Imprenta Universitaria. 1930.
- iv Misión circular: sistema utilizado por los jesuitas para evangelizar Chiloé que partía en septiembre y terminaba en marzo de cada año, trasladándose los misioneros por mar en *dalcas*. La Misión cubría, de acuerdo con una planificación previa, la totalidad de las capillas del archipiélago.
- v En 1826 se firma en la isla Grande de Chiloé, entre el general patriota Ramón Freire y el gobernador español Antonio Quintanilla, el Tratado de Tantauco, cual puso fin a la guerra entre chilenos y españoles en el último baluarte español de América. Dicho tratado, en su artículo 7, señala que serán reconocidos y respetados los bienes y propiedades de todos los habitantes de la provincia, lo anterior incluía a las comunidades indígenas que tenían dominio de propiedad por medio de los títulos de realengos (Molina y Correa 1996).
- vi Durante este periodo, zonas como el Golfo de Quetalmahue reciben desde otras regiones del país a familias completas en busca de nuevas oportunidades laborales (Rogel 2010).
- vii Concepto acuñado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en el contexto de la ubicación de ciudades costeras y entendido como un concepto análogo a territorio. “Tal como se fundaba en el territorio, surge el maritorio como concepción de magnitud de mar” (Escuela de Arquitectura UCV 1971:1).
- viii <http://www.territoriocesch.com/noticias-2/j2phda1026/Comunidades-de-la-cordillera-de-Piuch%C3%A9-se-organizan-para-defender-el-agua-de-sus-turberas>
- ix Monseñor Juan Luis Ysern de Arce en Radio Estrella del Mar, “El intangible y las iglesias de la escuela chilota de arquitectura”. M. Millar, junio 2005 (Ms.).
- x Para la desinsectación de las colecciones orgánicas, el Museo Regional de Ancud adquirió el año 2013 un congelador que permite tratarlas sin daño a las personas, los objetos y el medioambiente.
- xi La fijación del mito en Chiloé desde las colecciones del Museo Regional de Ancud. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, FAIP 2011. Centro de Investigaciones Barros Ara-

na. DIBAM. Investigadora responsable: Jannette González Pulgar. Coinvestigadora: Marijke van Meurs. / Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, FAIP 2013. Centro de Investigaciones Barros Arana. DIBAM. Investigadora responsable: Jannette González Pulgar. Coinvestigadora: Marijke van Meurs.

xii *Juncus sp.*, *Boquila trifoliolata*/*Campsidium valdivianum*/*Cissus striata*, *Greigia landbeckii*, *Luzuriaga sp.*, *Chusquea quila*, etc.

xiii Fedima Soto adquirió una planta en Chaiguao en los años sesenta.

xiv Declaración de las XVI iglesias del archipiélago como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

2.2. Patrimonio urbano del barrio Collico de Valdivia

Rodrigo Cofré Rebolledo y Romina Flores Araneda¹

Resumen: el barrio Collico, a pesar de ser uno de los más antiguos de la ciudad de Valdivia, ha sido escasamente estudiado. Si bien, su denominación podría deberse a una ocupación indígena, en el territorio no existen suficientes antecedentes que lo corroboren. Es un sector que ha configurado su identidad respecto a la ocupación industrial, con una población que se mantiene tradicionalmente en el sector durante generaciones. Posee características naturales privilegiadas cuya geografía resultó fuertemente impactada por el terremoto de mayo de 1960 y las inundaciones posteriores conocidas como el “Riñihua-zo”, que desbordaron las aguas del río Calle-Calle, contiguo a lo largo de todo este barrio. También el paso del ferrocarril se presenta como elemento constitutivo de la identidad *collicana* forjada durante décadas. Son en gran parte estos componentes los que incitan a estudiarlo y a relevar su patrimonio.

Palabras clave: barrio patrimonial, Collico, Valdivia, patrimonio material, patrimonio inmaterial, arquitectura.

¹ Rodrigo Cofré es arquitecto; Lic. en Desarrollo Sostenible y Ambiente Humano; diplomado en Intervención Socio-Territorial; y Psg. Urbanismo, Tecnologías y Sostenibilidad. Romina Flores es antropóloga; Mg. en Patrimonio Mundial y Proyectos Culturales para el Desarrollo; y diplomada en Gestión Cultural.

Antecedentes históricos

Collico en Valdivia es uno de los barrios tradicionales más antiguos de la ciudad. Su toponimia en mapudungun significa aguas rojas, frente a lo que la historia oral refiere a la existencia de antiguos lavaderos de oro en los cerros contiguos. Al estar atravesado por dos esteros, estos habrían traído las aguas con esta particular tonalidad, otorgándole esta denominación que se mantendrá a lo largo de su historia. A pesar de lo anterior, no existen mayores antecedentes de una ocupación indígena en estos terrenos, sin embargo, no sería de extrañar que hubiesen existido ocupaciones más tempranas a orillas del río Calle-Calle. Entre Chumpullo y Cuesta de Soto, se han descubierto fosas que corresponderían a usos funerarios que han sido situados en el Periodo Tardío/Colonial, datados entre los siglos XVI y XIX, aunque no han sido mayormente exploradas (Urbina *et al.* 2012).

De acuerdo con los antecedentes aportados por Gabriel Guarda O.S.B, existen referencias del sector a partir de la época colonial como chacra extramuros de la antigua ciudad amurallada hacia el norte del Torreón del Barro. Se precisa que se sucedían consecutivamente junto al río, hacia el siglo XVIII, las amplias chacras de Los Coibos, El Crucero, Collico y Chumpullo:

En los siglos XVII y principios del XVIII solo las inmediaciones de la ciudad, las riberas de los ríos más transitados y sus pequeñas islas fueron el único desborde posible de la capacidad agrícola de los habitantes extramuros, quienes por lo demás eran prácticamente todos militares empleados en la guarnición y por ello sujetos a una actividad precisa, rígida y excluyente. Otra característica del uso de los suelos refiere a que se explotaban terrenos inmediatos a la ciudad, los que en su mayoría eran efecto de herencias o compraventas, caracterizando la época entre 1645 y 1750 con procesos conducentes al minifundo y a la chacara, o chacra, como principal exponente (1973:7); —añade al respecto— la llamada chacra de Mexía orillaba la concavidad del río Calle-Calle antes de llegar al sector de Collico, prolongando más allá en el de Chumpullo (1973:8).

Continúa Guarda, señalando que “Aparte de Collico pertenecía por merced real, anterior a 1799, a Da María del Rosario Ocaña y Parra; al casar esta dama con D. Judas Tadeo Mena, dueño de los dos tercios restantes, se constituyó un gran fundo del cual se irían vendiendo, por parte de sus herederos, diversos trozos de terreno” (1980:63). Complementa la anterior información respecto a Judas Tadeo Mena, “avecindado en Vald., dueño de chacra en Collico, una tercera parte de la cual fue adquirida por su mujer ‘por gracia del gobierno español’; el paño llamado ‘Calabozo chiquito’ es vendido por sus herederos a D. Federico Fuchslocher y D. Federico Demerer [Demmerer], Vald., 6 VIII 1855” (2006:530).



Este último antecedente dará cuenta de la llegada de inmigrantes europeos a la zona gracias a la Ley de Inmigración dictada en 1845. Las familias Demmerer, Stolzenbach, Riedemann, Kunstmann y Koch se asentarán en estos terrenos aprovechando las orillas del Calle-Calle o los cauces de los esteros en el sector, construyendo molinos y generando nuevos oficios. Surgen molinos y aserraderos en el caso de Demmerer y Riedemann, la curtiembre de Stolzenbach, el molino de trigo, la fábrica de cola de Kunstmann y la fábrica de jabón y velas de Koch, dinamizando las actividades económicas del sector que, según cuenta la oralidad, habría estado marcada por la presencia de madereros y ferroviarios en ese entonces.

A propósito de su ubicación estratégica junto al río, habrá un desarrollo industrial importante en la zona que décadas más tarde se verá complementado con el establecimiento del cordón industrial de Chumpullo, al norte del *barrio histórico*, y que vendrá a marcar una segunda etapa obrera en el barrio.

Proyectos Fondart: Patrimonio inmaterial y material

Este barrio tiene una configuración espacial particular, bordeado por el río Calle-Calle, su composición actual se dispersa a lo largo de la calle principal, Av. Balmaceda, con al menos tres núcleos habitacionales importantes: el *barrio histórico* (enmarcado entre Balmaceda desde Av. Matta por el norte hasta Av. Ecuador por el sur), Villa Camino de Luna, y las Villas Ribera y Altos del Calle-Calle, hacia el norte.

La aproximación del equipo de trabajo, en conjunto al arquitecto Rodrigo Cofré, surge ante el reconocimiento del valor histórico y patrimonial de este barrio, el que hasta 2012 había sido escasamente abordado. A medida que se desarrolla la investigación se identifica una valoración por el paisaje natural y cultural, la historia del sector y el arraigo de las instituciones al mismo: las iglesias católica y evangélica, la Novena Compañía de Bomberos, los clubes deportivos, etc. Además del reconocimiento del aporte de las familias que donan terrenos para el establecimiento del cuartel de Bomberos, escuelas, canchas de fútbol, etc. Collico, a diferencia de otros barrios históricos, no ha sufrido procesos de gentrificación o elitización residencial, a pesar de la expansión producto del cambio en usos de suelo en el área norte hacia Chumpullo —de industrial a residencial—. Además, se trata de un sector donde es posible identificar aún entre los habitantes del sector a cuatro o cinco generaciones. Muchas familias prefieren no irse por las cualidades que aprecian de este tranquilo sector.

Asimismo, se realiza un análisis histórico de la ocupación del territorio gracias a la utilización de imágenes aéreas que permiten visualizar una ocupación densa y concentrada en la zona que denominamos *barrio histórico*, que luego se ve complementado —a partir de 1960 y 1972— por el cordón industrial de Chumpullo, del que en 1979 comenzará su inevitable declive. De acuerdo con esta aproximación al territorio también se identificaron algunos lugares que, pese a su desaparición, se mantienen en los discursos: el gimnasio Quintín Romero, la Cruz Roja, la Quinta Obando y el balseo de Braulio Gatica en calle Matta, así como las escuelas nros. 18 y 19, y el correo o el kiosko de la Banda Eleuterio Ramírez.

De forma paralela a esta primera aproximación a través del Fondart “Barrio Collico: una reconstrucción social y urbana. Fusión de trazos y memorias” (2013), se sucede un hecho particular, y es que se da a conocer a la comunidad el diseño de un proyecto del Ministerio de Obras Públicas: “Mejoramiento de las Av. Ecuador y Balmaceda” —esta última, la principal de Collico— que pretende generar una doble vía que cruza el barrio hasta el puente Santa Elvira por el norte, incluyendo aceras peatonales, ciclovías, obras de saneamiento, demarcación y señalización.

Ante este escenario, se pone en serio riesgo la integridad de gran parte de las construcciones presentes en esta arteria, muchas de las cuales poseen recono-

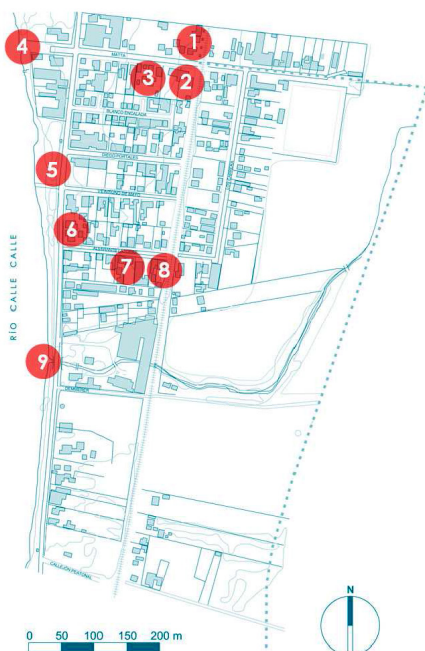


Figura 2. Patrimonio de la memoria.

Referencias:

1. Gimnasio "Quintín Romero"
2. Cruz Roja de Collico
3. Quinta de recreo "Obando"
4. Balseo de Braulio Gatica
5. Kiosko de la Banda Eleuterio Ramírez
6. Correo de Collico
7. Escuela de Niños Nro. 19
8. Escuela de Niñas Nro. 18
9. Muelle y puente "Demmerer"

cidos atributos patrimoniales históricos y arquitectónicos, así como también se amenaza la calidad de vida de los vecinos de un barrio principalmente residencial, marcado por la presencia de la única playa en la zona urbana de la ciudad a la que acuden numerosos valdivianos en época estival, así como una extensa costanera cuya riqueza paisajística ha sido menoscabada.

Como respuesta a ello, la dupla de trabajo plantea su aporte desde la investigación a través de un nuevo proyecto Fondart: "Barrio Collico, Guía del Patrimonio Material, del imaginario y la memoria. Apuntes para el resguardo" (2014), aprovechando por una parte el material recolectado con antelación, así como la contingencia suscitada. Se trabaja en la geolocalización de los inmuebles que son reconocidos por los habitantes del barrio como referentes de su historia, así como también con aquellos que no son nombrados explícitamente, pero que cuentan con evidentes valores patrimoniales, históricos y arquitectónicos. Se incluye, además, lo que denominamos Patrimonio de la Memoria, y que representa a aquellas infraestructuras o espacios del barrio que ya no existen, pero que son referidos por la comunidad. Y por supuesto, se plantea la necesidad de resguardar el patrimonio material e inmaterial de este barrio.¹

El proyecto de ensanche de avenida Balmaceda iría en desmedro del patrimonio material e inmaterial del barrio, amenazando la existencia de inmuebles de valor histórico debido a la expropiación de terrenos correspondientes al frente fluvial de Collico, donde se ubican edificaciones emblemáticas del barrio: casonas, cuartel de bomberos, iglesia católica, etc. Cabe mencionar que

PLANO GENERAL DEL BARRIO COLLICO Y SUBZONAS DE ESTUDIO:

Ubicación de inmuebles catastrados y patrimonio de la memoria

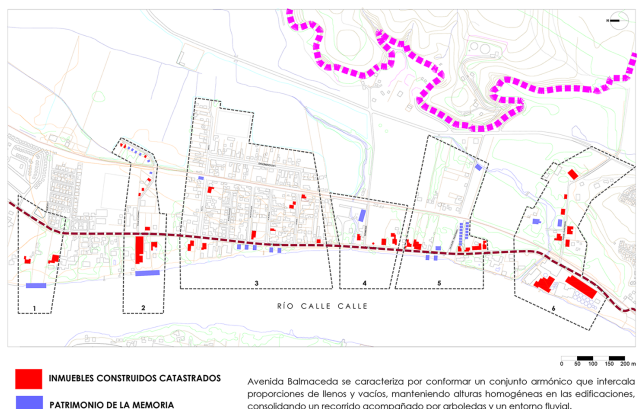


Figura 3. Mapeo de inmuebles patrimoniales.

en el barrio existe solo un inmueble de Conservación Histórica protegido por el Plano Regulador Comunal, el cual corresponde a una casa habitación ubicada en calle Balmaceda nro. 5330.

La construcción de la doble vía podría desintegrar la vida del barrio, en la medida que afectaría la escala de sus relaciones sociales y el espíritu de comunidad. Se requiere de una intervención que promueva espacios públicos con pertinencia local, que respete las formas de habitar en el barrio y sus elementos identitarios (relación con el río, espacios peatonales, ciclovías, servicios para viviendas, etc.). La comunidad de Collico ha jugado un rol trascendental en el desarrollo del barrio, y por ello han logrado manifestar su opinión consiguiendo una modificación en el diseño del proyecto, el que actualmente se mantiene paralizado. Junto con esto, comenzó en 2015 la ejecución del programa “Quiero Mi Barrio” del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, MINVU, que se orienta al mejoramiento de espacios públicos de los barrios, fomentando la participación de los vecinos en la toma de decisiones respecto a estas intervenciones. Con los antecedentes expuestos es de esperar que el camino recorrido hasta ahora perdure, para alcanzar un positivo devenir de este histórico barrio valdiviano, y con el sustento de una comunidad empoderada que reconoce y valora el patrimonio de su entorno.

Referencias

Guarda O.S.B., G. 1973. *La economía de Chile Austral antes de la colonización alemana. 1645-1850*. Universidad Austral de Chile, Valdivia.

_____. 1980. *Conjuntos urbanos histórico arquitectónicos, Valdivia. s. XVIII-XIX*. Ediciones Nueva Universidad, Santiago.

_____. 2006. *La sociedad en Chile Austral antes de la colonización alemana. Valdivia, Osorno, Río Bueno, La Unión. 1645-1850*. Editorial Andrés Bello, Santiago.

Urbina, S.; Adán, L.; Munita, D. *et al.* 2012. Arquitectura arqueológica y sitios patrimoniales sin arquitectura en el perímetro urbano del Valdivia: cartografía descriptiva actualizada y comentarios sobre su valor científico integral. *AUS*, 12: 4-9.

Notas

ⁱ A partir de la experiencia con el barrio Collico y su reconocido patrimonio industrial, la dupla de profesionales se encuentra trabajando en una investigación denominada “Patrimonio arquitectónico de Los Ríos: Galpones y Molinos, Gigantes Vigías del Horizonte”; proyecto financiado por el CNCA, que documenta la existencia de patrimonio arquitectónico industrial y productivo en la región de Los Ríos, poniendo en valor el legado que conforman estos inmuebles.

CAPÍTULO 3:

**Orientaciones museológicas.
Pensando en las audiencias, públicos
y comunidades**

3.1. Orientaciones museológicas. Pensando en las audiencias, públicos y comunidades

José Linares Ferrera¹

Resumen: considero a la museología como la “ciencia del sistema museal” y, por tanto, como una acción multi e interdisciplinaria asentada en los principios de la nueva museología. El tema se debe enfocar con una mirada retrospectiva, desde la “invención” del museo hasta los años sesenta del siglo XX, en que se inicia el camino hacia esa “nueva museología”, y sus precursores.

Es imprescindible mencionar antecedentes: desde el movimiento de los eco-museos y museos comunitarios ya diferenciados respecto al museo tradicional, hasta la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 y los principios del “museo integral”. Se hace necesario asimismo orientar museológicamente una comunicación clara y objetiva con una comunidad, con un público, e identificar cada situación específica y ofrecer también soluciones específicas. No es posible esquematizar en “orientaciones museológicas”; cada acción museística es un fenómeno que debe aprovechar las experiencias y logros de la museología tradicional y los de la nueva museología.

Palabras clave: museología, sistema museal, museo integral, museografía y comunicación.

¹ Presidente del Comité cubano del ICOM. Especialista de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

Introducción

Este tema, muy complejo, nos remite definitivamente a la llamada “nueva museología”, fenómeno que propongo esbozar holísticamente, como problema que debe ser analizado en forma conceptual, museológica y desde una perspectiva histórica, desde sus antecedentes y evolución a partir de la década de los sesenta.

En primera instancia, es importante considerar la museología como “la ciencia del sistema museal”; por lo tanto, no podemos reservarla a un área exclusiva de los museólogos, sino como una acción multi e interdisciplinaria y, desde ya, esta concepción se asienta en principios de la nueva museología. Esta premisa se hace absolutamente válida si aceptamos que toda formulación museológica es tendenciosa y dirigida a un grupo humano específico. Ese grupo humano debe ser conocido, estudiado y considerado desde ángulos muy diversos: políticos, sociales, económicos, antropológicos, culturales..., de ahí esa propuesta de trabajo interdisciplinario. Este aspecto requiere de una mirada retrospectiva que nos permite algunas reflexiones:

- El museo, originariamente, es una invención europea y nos llega a través de Norteamérica, pero en Latinoamérica, un mundo radicalmente diferente, debe ser asumido desde nuestra perspectiva.
- En los años sesenta se inicia el camino hacia una nueva museología que tiene sus precursores en Georges Henri Rivière y Hugues de Varine-Bohan, a la cual no son ajenos los principios de la llamada “escuela de Brno” en la entonces Checoslovaquia, desarrollada por Vito Souček y Zbyněk Stránský.

A Rivière debemos el enunciado de la Nueva Museología (actuando dentro del propio ICOM, del cual fue fundador y director entre 1948 y 1966), fruto de un contexto social y cultural muy particular. En torno a la década de los sesenta, la sociedad, los artistas y los teóricos claman por un nuevo tipo de institución museística: el museo concebido como una institución al servicio de la sociedad. Ese movimiento de la nueva museología no es fenómeno del azar; debe ser considerado como la consecuencia de una serie de planteamientos que sobre la razón de ser del museo en la sociedad se venían produciendo a lo largo del siglo XX.

Este nuevo movimiento utiliza todos los recursos de la museología tradicional y de los principios defendidos por la comunidad internacional, propiciando la elaboración de instrumentos adaptados con imaginación creadora a una realidad tangible. De esas ideas, surge una nueva tipología de museos: los ecomuseos, concepto introducido por el museólogo francés Hugues de Varine-Bohan, en el año 1971.

Los ecomuseos permitían, de un lado, el desarrollo de una nueva política de

ordenación del territorio, y por otro, venían a suplir algunas preocupaciones sociales de mantener vivas las tradiciones, la historia y los valores étnicos de un grupo o lugar. Este doble objetivo implica el establecimiento de un compromiso del museo con la comunidad y las estructuras políticas, y mantener vivo y hacer sostenible un patrimonio intangible, fundamental para comprender el pasado, el presente, y proyectar el futuro.

Como resumen, el ecomuseo y otro concepto museal, el museo comunitario, pueden definirse como centros museísticos orientados sobre la identidad de un territorio, sustentado en la participación de sus habitantes, con el objetivo del propiciar el desarrollo y bienestar de la comunidad. De acuerdo con los conceptos desarrollados por Rivière y Varine-Bohan, las diferencias entre el museo, el ecomuseo y el museo comunitario se pueden plantear como una nueva visión respecto al “museo tradicional”.

Colección vs. patrimonio

Edificio vs. territorio

Visitantes vs. comunidad

El movimiento tiene amplia repercusión en Canadá y otros lugares, como los “museos de barrio” en Estados Unidos, los “museos comunitarios” en México y luego en Portugal, Brasil, España... Primero fueron los parques naturales, y hacia los años setenta, la experiencia del ecomuseo del Creusot-Montceau-Les-Mines, en Francia. A partir de la década de los ochenta se van a desarrollar nuevos ecomuseos en los que el eje de actuación será el medioambiente social, el medio físico, el territorio, las preocupaciones ecológicas, y se pondrá un énfasis especial en la participación, en tanto que también en centros de experimentación y debate.

Resultante de esta atmósfera renovadora se celebra la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 (Seminario organizado por la UNESCO sobre el papel del Museo en América Latina), en la cual se producen importantes pronunciamientos de gran significación para la museología latinoamericana.

Esta instancia, en sus Resoluciones, comienza reconociendo que “Los cambios sociales, económicos y culturales que se están produciendo en el mundo, y, sobre todo, en muchas de las zonas subdesarrolladas, constituyen un reto a la museología”.ⁱ Hay que destacar los principios básicos del “museo integral”, una institución al servicio de la sociedad y su desarrollo: “El museo es una institución al servicio de la sociedad a la que pertenece y posee en sí mismo los elementos que le permiten participar en el proceso de formación de la conciencia de la sociedad a la que sirve”.

La Mesa emite una serie de indicaciones con carácter general acerca de la apertura del museo hacia otras ramas científicas, tales como que los museos intensifiquen las tareas de recuperación del patrimonio cultural, y que actualicen los sistemas museográficos tradicionales a fin de mejorar la comunicación

entre el objeto y el espectador. Se hacen recomendaciones en relación con el medio rural, entre las cuales se incluye la creación de museos de sitio... y así sucesivamente, recomendaciones en relación con el medio urbano, con el desarrollo científico y tecnológico y con la educación permanente.

Si volvemos nuestra atención a tan importante reunión, no resulta difícil constatar que constituyó un evento trascendental para el mundo de la museología y que sus principios y enunciados mantienen plena vigencia. Si de alguna forma y por circunstancias que todos conocemos, lo resuelto quedó un tanto en el olvido y archivado en la mente de muchos que ya hoy no están entre nosotros, cualquiera acción que emprendamos en la actualidad tiene necesariamente que volver la mirada, con espíritu retrospectivo, pero crítico y actualizado, a esas acciones pioneras, valientes y oportunas.

Después será la Declaración de Quebec de 1984,ⁱⁱ surgida del 1° Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología, la que se pronuncia y ratifica en torno a los principios de una nueva museología. Un año después, en Lisboa, se crea el Movimiento Internacional de Nueva Museología (MINOM), presidido por Pierre Mayrand:

En el mundo contemporáneo, que tiende a integrar todas las formas de desarrollo, la museología debe ampliar sus objetivos, más allá de su papel y funciones tradicionales de identificación, conservación y educación, para que su acción pueda rendir mejor en el entorno humano y físico. Para conseguir este objetivo e integrar a la población en su acción, la museología recurre cada vez más a la interdisciplinariedad, a los nuevos métodos de comunicación, comunes a todo tipo de acción cultural, y a nuevos métodos de gestión capaces de integrar a los usuarios. Preservando los hallazgos materiales de civilizaciones pasadas, protegiendo aquellos que son testimonio de las aspiraciones y de la tecnología actual, la nueva museología —ecomuseología, museología comunitaria y otras formas de museología activa— se interesa, en primer lugar, por el desarrollo de los pueblos, reflejando los principios motores de su evolución y asociándolos a los proyectos de futuro. Este movimiento nuevo se pone decididamente al servicio de la imaginación creadora, del realismo constructivo y de los principios humanitarios defendidos por la comunidad internacional.ⁱⁱⁱ

En Quebec, se invita a la comunidad museística internacional al reconocimiento de este movimiento y a adoptar y aceptar todas las formas de museología activa. Insta a los poderes públicos a reconocer y ayudar al desarrollo de iniciativas locales, además de proponer la creación de un Comité Internacional en el seno del ICOM y de una Federación Internacional de Nueva Museología; si la primera propuesta no resultó, sí se logra en 1985 crear el MINOM como

Movimiento Internacional para la Nueva Museología.

Todas estas ideas siguen resultando válidas en nuestro momento, pero, desde luego, aceptando sus principios, reconociendo su inevitable evolución en el tiempo y su adecuación con absoluta flexibilidad a las nuevas condiciones de nuestros días. Como señala alguien: no se trataba de poner al día la museología tradicional, sino de investigar caminos alternativos, realmente alternativos y oponerlos en la práctica.

Un instrumento de extraordinario valor debe ser el llamado estudio de público, en tanto que actividad fundamental para conocer, diagnosticar y poner en práctica estrategias y tácticas de vinculación con la población; dialogar y en instancia final, diseñar los productos museísticos específicos para cada sector de la sociedad, y en particular, de una comunidad. No pueden ser solo estadísticas de visitantes.

Pero la museología tiene un espacio de acción que generalmente es el museo, no como un fin, sino como un recurso de carácter museal, como parte de una estructura más amplia, articulada y gestionada por la comunidad y al servicio de la misma, y con un lenguaje muy específico que es imprescindible conciliar en función del receptor, y ese receptor, poseedor de una determinada estructura cognitiva, está, fundamentalmente en estos tiempos en que vivimos, condicionada y “conformada” por una fuerte serie de vehículos y tecnologías comunicacionales.

Durante años hemos aceptado las funciones clásicas del museo: adquirir, coleccionar y conservar, investigar, y presentar con fines educativos. El coleccionismo es un fenómeno consciente, inherente al ser humano; es decir, acumular evidencias con objetivos de preservar una identidad, de perpetuar hechos, personas, y en general, una cultura. Pero hay que tener en cuenta que ese coleccionismo, columna vertebral del museo tradicional, sufre una ruptura tras la II Guerra Mundial, cuando la humanidad siente amenazada su propia supervivencia y necesita nuevos modelos, redefine su identidad en nuevas formas de vida; había que reconstruir y hasta reinventar —al menos en Europa— el mundo, y establecer los cimientos de un nuevo orden social. Luego, en 1968, la revuelta que conmueve a Francia, México, Berkeley...ya las cosas no serían como antes. Al decir del Prof. Ignacio Díaz Balerdi:

La nueva situación se caracteriza por algunos elementos diagnóstico: industrialización, migraciones del campo a la ciudad, progreso tecnológico, masificación de las relaciones sociales, consolidación y protagonismo de los media, trivialización de la realidad, revalorización y comercialización de la cultura popular, pérdida de la individualidad, mecanicismo y anonimato. Se estaban gestando profundos cambios de los que, en cierto modo, somos hoy herederos directos.^{iv}

(Incluso en nuestros países de América, sometidos cada vez más a los dictámenes del neoliberalismo).

El cómo orientar museológicamente, supone encontrar, ante todo, una comunicación clara y objetiva con una comunidad, con un público, identificar cada situación específica, y buscar, por tanto, soluciones también específicas, considerando las premisas antes mencionadas. Pero ese proceso de identificación comunidad-público debe partir de esa acción inter y multidisciplinaria que mencionaba antes; son importantes aspectos antropológicos, demográficos, económicos, sociales y culturales, y, sobre todo, conocer dónde residen las principales líneas de interés de ese público-comunidad.

El lenguaje del museo, de la presentación, en nuestro tiempo, en nuestra era de grandes avances tecnológicos e informáticos, está en franca desventaja con los llamados “medios de comunicación”, que desarrollan cada día mecanismos más dinámicos y atractivos para llegar al público. La museología, además de una nueva formulación teórica y conceptual, debe dirigirse a nuevas formas de expresión, de diseño museográfico, también apoyada en un lenguaje comunicacional capaz de establecer una relación óptima con el sujeto receptor.

Conclusiones o reflexiones finales

Aunque nada puede o debe hacerse sin un método, siempre me he sentido muy asustado o al menos, cauteloso ante el pronunciarme por “orientaciones metodológicas”. Considero que se asume un riesgo muy grande de esquematizar los problemas y convertir las acciones, que, en este caso, debemos asumir ante las audiencias, públicos y comunidades en esquemas rígidos. Cada acción museística es un fenómeno específico —y como tal— debe ser asumido a partir de condiciones también específicas.

Por eso prefiero referirme a “reflexiones finales”, dirigidas al convencimiento de que estamos creando un nuevo museo, para un receptor nuevo, diferente en estos también nuevos tiempos. Y ese receptor no puede ser pasivo, tenemos que tratar que sea participativo, creador, y que la nueva museología responda a sus intereses como ser humano y como parte de una comunidad. Cada una de ellas es la resultante de una determinada evolución histórica, de un proceso de definición identitaria desde su propia cultura, en un territorio que le ha conformado y caracterizado, y en cuya preservación (de ahí las implicaciones ecológicas) debe trabajar de forma permanente. Pero, aunque las comunidades forman parte indisoluble de una gran conglomerado nacional, por razones de todo tipo, incluyendo las étnicas, es poseedora de rasgos peculiares. No se trata de falsos regionalismos o localismos, se trata de que cada público, cada comunidad, se vea reflejada en los resultados que la museología pueda presentar —incluyo la presentación museográfica—, y en la medida en que esto se logre, sujeto siempre a cambios y ajustes permanentes para llegar a ese concepto hoy de moda, de sostenibilidad, ese público, ese grupo huma-

no, sentirá también el orgullo de poder mostrar a otros su propia identidad.

¿Cómo lo hacemos, desde la óptica de la museología?

Creo que aprovechando y asimilando críticamente las experiencias y logros (porque sí existen) de la museología tradicional, y procesando y poniendo en práctica con juicio creador los principios que en los últimos años nos ha proporcionado la “nueva museología”. Esa ha sido la intención de este análisis holístico desde la conceptualización y la historia de ese movimiento, que no está muerto, sino que requiere insuflarle un nuevo hálito de vida.

Notas

i Museum, 1973; vol. XXV, nro. 3. ICOM, París, Francia.

ii Declaración de Québec. Museum, nro. 148:200, ICOM, París, 1985.

iii Mayrand, Pierre; La proclamación de la nueva museología. Museum, nro. 184:200-201. ICOM, París, 1985.

iv Díaz Balerdi, Ignacio, ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Québec. Antigrama, nro. 17:493-516. 2002. L.S.S.N.; 0213-1498.

3.2. La autonomía como clave del aprendizaje: el Modelo Educativo del MIM

Valeria Vera Galleguillos¹

Resumen: el Museo Interactivo Miradorⁱ presenta una propuesta museal centrada en el aprendizaje de las ciencias a través de una experiencia autónoma, lúdica e interactiva. Estas claves, interdependientes entre sí, constituyen el corazón de la oferta del museo a sus visitantes, donde la autonomía cobra gran relevancia al favorecer una visita ajustada al ritmo e intereses de cada persona, aportando así a la motivación y disposición frente al aprendizaje.

Una experiencia museal libre, que además logre ser percibida como lúdica e incite al visitante a interactuar con las exhibiciones, fomenta la curiosidad de las personas, vincula el conocimiento científico con emociones placenteras y permite mayor involucramiento del visitante en base a una relación directa con los fenómenos. Todo ello está intencionado para desarrollarse en distintos niveles de experiencia, desde uno inicial que involucra la sensación, percepción y emociones básicas, hasta uno de complejidad mayor, donde se desencadenan procesos cognitivos superiores.

Palabras clave: aprendizaje experiencial, autonomía en el aprendizaje, estímulos, percepción, sentidos.

¹ Directora de Educación del Museo Interactivo Mirador.

Introducción

El museo Interactivo Mirador (MIM) tiene la misión de ofrecer a quienes lo visitan un acercamiento a las ciencias a partir de una experiencia interactiva, innovadora y lúdica, contribuyendo así a la equidad de acceso al conocimiento y a la formación de personas con un pensamiento crítico y transformador. Como museo de tercera generación, pone a disposición del público contenidos sobre ideas, fenómenos y principios científicos, y pretende extender la ciencia a través de módulos interactivos que permiten una experiencia directa al alcance de todo público.

El museo cuenta con un enfoque propio para entender el proceso de aprendizaje en ciencias en contextos no formales, cuya sistematización se denomina “Modelo Educativo MIM”. Esta propuesta se centra en la *experiencia*, para lo que se proponen tres claves para la visita al Museo, indispensables e interdependientes entre sí: lo lúdico, la interactividad y la exploración autónoma. Para el desarrollo de esta vinculación, ofrece un ambiente atractivo y seguro, fomentando así la conducta exploratoria.

El concepto de aprendizaje en la educación no formal

Desde el MIM se comprende el aprendizaje desde una noción amplia, que involucra los componentes emocional, interpersonal y social de la vida humana, además de su dimensión cognitiva. Partiendo de estos principios se desarrollan exhibiciones que apuntan a las distintas formas de aprender de las personas —tomando en cuenta el desarrollo de las “inteligencias múltiples” (Gardner 2011)— a través de experiencias que logren hacer sentido en ellos más allá de una simple exposición de los conceptos científicos. Todo aquello es relevante teniendo en cuenta el contexto actual de acceso masivo a la tecnología, a internet y, en general, a la información, que supone nuevas preguntas y desafíos para la educación formal y no formal. El conocimiento está en todas partes, por lo que el desafío consiste en que las personas logren progresivamente mayores niveles de control respecto a su propio proceso de aprendizaje (Elmore 2014).

La autonomía como clave fundamental de la experiencia en el MIM

Como fue mencionado anteriormente, la experiencia MIM está diseñada a partir de tres claves esenciales. La primera de ellas —y quizás la más importante— refiere a la *autonomía* del visitante para la exploración y definición de su propia experiencia de aprendizaje (Bitgood 2002). Así, la persona tiene mayor libertad para la toma de decisiones respecto al recorrido que realiza, y el comportamiento esperado se prescribe menos explícitamente. De este modo,



Figura 1. Claves de la experiencia en Modelo Educativo MIM.

los visitantes pueden explorar el museo a partir de su motivación intrínseca e interés genuino, sin quedarse solo en un “buen momento”, sino que pudiendo comprender los estímulos presentados a través de los módulos interactivos; lograr hacer sentido al visitante (Falk y Dierking 2000; Wagensberg 2001).

La visita es considerada como un momento único e irrepetible, donde la persona tiene el potencial de percibirse como autosuficiente, con juicios propios, viviéndolo como un espacio de autoafirmación personal para responder a sus preguntas, enfrentar desafíos y estimular la curiosidad, desarrollando “su propia historia” (Maceira 2009). Desde este punto de vista, la autonomía es coherente con el *paradigma constructivista* del aprendizaje, situando a la persona como protagonista de una experiencia activa, con sus capacidades e intereses previos en relación con un conjunto de estímulos intencionados para promover experiencias singulares y contextualizadas. Todo esto incentivaría también el desarrollo de aprendizajes potenciales a través de la estimulación de la *zona de desarrollo próximo* (Vygotski 2013).

El Modelo parte de la convicción de que a menor guía humana en la experiencia museal, mayor relevancia adquieren los elementos del entorno. Las personas frente a cualquier experiencia buscan en su alrededor información, convirtiéndose en informativo todo aquello que está disponible, lo que incentiva la problematización, el cuestionamiento, la curiosidad y las capacidades de análisis y reflexión (Orozco 2005).

Al mismo tiempo, es necesario que la acción que la persona hace en torno a cada módulo no esté determinada de manera evidente y exista la posibilidad de equivocarse o encontrar nuevos horizontes de interacción no planificados de antemano. Se pretende que durante la experiencia los conceptos se hagan evidentes en la interacción, de modo que los visitantes tengan la posibilidad de elaborar significados e interpretaciones propias. Para fomentar dichas elaboraciones, las *preguntas* adquieren un rol central como un motor de activación cognitiva en la búsqueda de posibles respuestas o de estrategias de indagación para encontrarlas, transformando la etapa infantil de los “por qué” en una forma de aprendizaje. Todo lo anterior se desarrolla en un momento previo a la certeza de la explicación, por lo que el silencio durante la experiencia —entendido como el momento de involucramiento entre la persona y el objeto material sin mediación humana— se convierte en una herramienta efectiva para el aprendizaje y un motor para la experimentación, la observación y el pensamiento (Tatter 2012).

Por otra parte, para el desarrollo de una visita libre al museo, donde la persona pueda explorar libremente y estimular su curiosidad por los fenómenos de la ciencia, se debe considerar relevante que esta experiencia resulte además *lúdica*. Esta cualidad atiende la necesidad humana de sentir, expresar, comunicar y producir emociones primarias y otras orientadas hacia la entretención, la diversión y el esparcimiento (Castillo 2009). En el museo esta clave se expresa en que los módulos deben percibirse “como si fueran juegos”, para lo que la experiencia debe ser voluntaria, atraer la curiosidad, darse en un espacio protegido, producir confianza, invitar a hacer algo, descubrir un conjunto de reglas e incluir alguna clase de desafío (Perry 1992). Se requiere además que existan elementos fuera del orden cotidiano y estímulos complejos, incongruentes o novedosos, es decir, una combinación entre novedad y familiaridad de los estímulos que facilita la activación de la curiosidad y el aprendizaje (Falk y Dierking 2000).

Por último, la experiencia MIM se basa en la *interactividad*. Esto se refiere a la posibilidad de que la persona actúe sobre el módulo y que a la vez el módulo haga algo sobre la persona (MacLean 1993 en Fenichel y Schweingruber 2010). No obstante, existen diferentes tipos de interactividad. En los casos más simples se da una respuesta ante el envío de un estímulo, mientras que en los más complejos se incorpora la posibilidad de reacción del módulo a la respuesta de la persona (Lacabanne s/f). La disposición de *módulos interactivos* es coherente con el desarrollo del pensamiento científico, donde la experimentación tiene un rol central, al permitir la activación cognitiva y el despliegue de habilidades a través de la realización de comparaciones, mediciones, generación de hipótesis y pronósticos, entre otras (Falk *et al.* 2004).

Según distintas investigaciones, un módulo auténticamente interactivo debiera tener las siguientes características: funcionar solo si la persona lo acciona; involucrar algún tipo de actividad física; demandar la participación del

visitante, estimular intelectual y emocionalmente (Fenichel y Schweingruber 2010); contar con claras y obvias acciones y reacciones; uso intuitivo con mínimo requisito de lectura de textos, con un final abierto; resultados variables o no del todo predecibles e involucrar distintos sentidos en la interacción (Caulton 1998; Bitgood 2002); invocar una percepción directa de las propiedades del objeto (*affordance*); y favorecer la coherencia conceptual entre los distintos componentes de una muestra a través de organizadores o “etiquetas”, que refuercen los vínculos entre los conceptos de la exhibición (Allen y Gutwill 2004).

Los niveles de experiencia en el MIM

Desde el Modelo Educativo del Museo se propone una visita lúdica, interactiva y autónoma donde las personas puedan transitar en distintos niveles de experiencia (Figura 2), desde uno inicial donde se involucran aspectos de la sensación, la percepción y las emociones básicas, hasta uno de complejidad mayor, en el que se desencadenan procesos cognitivos superiores (Feher y Rice 1992). Todos estos niveles no están pensados de manera lineal, sino que pueden activarse en distintos momentos de la interacción, incluso simultáneamente.

El nivel de *percepción, sensación y emoción* habitualmente sucede cuando la persona toma el primer contacto con los módulos, generando una estimulación senso-perceptual y evocando emociones positivas, donde se espera como efecto la activación de la curiosidad y asombro. Para esto, en el MIM se planifican cuidadosamente los ambientes y los módulos para que sean percibidos como atractivos y entretenidos, tengan un impacto estético en las personas e inviten a la interacción. El cumplimiento de estos aspectos de la experiencia facilita el camino para que la persona tenga acceso a los niveles siguientes.

El nivel de *exploración y manipulación* tiene relación con el momento en el que la persona, tras haberse sentido atraída al módulo o instalación, tiene la posibilidad de explorarlo de manera concreta, utilizarlo adecuadamente y enfrentar el desafío que le propone. Así, esta etapa supone una primera aproximación al fenómeno a través de la experimentación. Para el logro de este nivel, el museo dispone de módulos con mecanismos intuitivos y fáciles de usar, lo que se complementa con instrucciones simples para su operación. El propósito es que el desafío que supone esta manipulación incentive a la persona a mantenerse en la interacción, pero también que en dicha acción se encuentre el germen de la interrogante que permitirá el tránsito hacia el tercer nivel de la experiencia.

El nivel de *activación cognitiva y búsqueda de explicaciones* interpela la necesidad de los visitantes de comprender el fenómeno o concepto a la base de la experiencia. Aquí se espera, por una parte, que el empirismo permita la activación de conocimientos previos provenientes de la biografía de la persona y, por otra, la emergencia de un *conflicto cognitivo*, es decir, lo que le ocurre ante la falta de concordancia entre lo que espera que suceda en la interacción

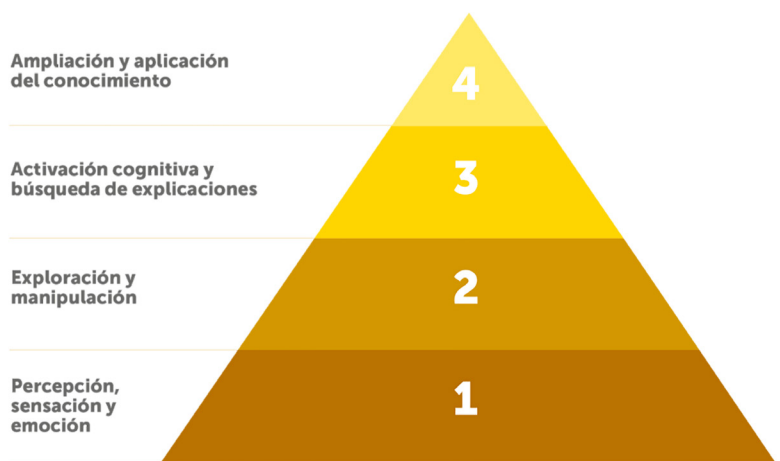


Figura 2. Niveles de experiencia en Modelo Educativo MIM.

y lo que realmente sucede. A partir de estos procesos es que el visitante puede elaborar conocimientos nuevos en torno a los fenómenos científicos, en un plano de equilibrio entre lo desafiante y lo alcanzable. El diseño de cada módulo contempla un momento de *clímax* donde no solo se produce la activación del asombro en los visitantes —correspondiente al primer nivel de experiencia—, sino que también se esboza un interesante desafío cognitivo a resolver: entender qué sucedió en la experiencia y por qué ocurrió.

Las asociaciones que la persona puede establecer a partir de la interacción pueden evocar *concordancia* con los esquemas de su conocimiento previo (reforzándolos), o *disonancia*, lo que puede llevar a un cambio conceptual. En este momento de cuestionamiento, pueden emerger muchas preguntas que la persona no es capaz de responder de manera simple, para lo cual el MIM dispone de elementos que le permiten avanzar hacia una elaboración propia de respuestas frente a estas interrogantes: preguntas de activación cognitiva y explicaciones accesibles sobre el fenómeno científico a la base de cada módulo.

Finalmente, en el nivel de *ampliación y aplicación del conocimiento* se incita a la persona a la búsqueda de relaciones posibles entre los conceptos experimentados, la generalización de dichas ideas a otros contextos y la aplicación de lo aprendido a soluciones en el mundo real. Esto permitiría incentivar la formulación de nuevas preguntas para la expansión de los aprendizajes a límites no definidos de antemano, e incluso realizar predicciones sobre hechos futuros. Por tanto, este nivel apela al desarrollo de habilidades metacognitivas y de orden superior. Para posibilitar el acceso a este nivel de experiencia, el museo dispone en los textos de una selección de módulos relacionados, un orden intencionado de estos en cada sala (*layout*) y preguntas orientadas a la ampliación y aplicación de los conceptos científicos.

En suma, la *experiencia* que cada visitante logra en el MIM ha sido cuidadosamente diseñada para estimular en todo momento su autonomía, incentivar la curiosidad y permitir el desarrollo de una motivación intrínseca de la persona para el aprendizaje de las ciencias.

Referencias

Allen, S. y Gutwill, J. 2004. Designing with multiple interactives: Five common pitfalls. *Curator* 47 (2): 199-212.

Bitgood, S. 2002. Environmental Psychology in Museums, Zoos, and Other Exhibition Centers. En Bechtel, R. y Churchman, A. eds. *Handbook of Environmental Psychology*, 461-480. John Wiley & Sons, EE. UU.

Castillo, P. 2009. Criterios transdisciplinarios para el diseño de material lúdico didáctico. *Cuadernos del Centro de estudios de diseño y comunicación, Universidad de Palermo*, 38: 83-164.

Caulton, T. 1998. *Hand-on Exhibitions. Managing interactive museums and science centers*. Routledge, Londres.

Elmore, R. 2014. Building a Learning Culture: The Future of Learning and the Problem of Education Reform. Presentación en el Tercer Congreso Interdisciplinario de Investigación en Educación, Chile.

Falk, J. y Dierking, L. D. 2000. *Learning from museum. Visitor experiences and the making meaning*. Altamira Press, Maryland.

Falk, J.; Scott, C.; Dierking, L.; Rennie, L. y Jones, M. C. 2004. Interactives and visitor learning. *Curator*, 47: 171-198.

Feher, E. y Rice, K. 1992. Children's conceptions of color. *Journal of Research in Science Teaching* 29 (5): 505-520.

Fenichel, M. y Schweingruber, H. 2010. *Surrounded by Science: Learning Science in Informal Environments*. National Research Council, Washington DC.

Gardner, H. 2011. *Inteligencias múltiples. De la teoría a la práctica*. Paidós, Madrid.

Lacabanne, R. "¿Qué entendemos por interactividad? Revisión sobre la utilización de la terminología histórica procedente de la sociología, la comunicación y la informática, y su aplicación en el campo artístico". s/f. https://www.academia.edu/475633/_Qu%C3%A9_entendemos_por_interactividad (16 junio 2016).

Maceira, L. M. 2009. El museo: espacio educativo potente en el mundo contemporáneo.

neo. *Sinéctica*, 32: 13-17.

Orozco, G. 2005. Los museos interactivos como mediadores pedagógicos. *Sinéctica*, 26: 38-50.

Perry, D. 1992. Designing Exhibits That Motivate. (En prensa).

Tatter, P. 2012. *No hablar de ciencia sino hacer ciencia*. Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago.

Vygotski, L. S. 2013. *Pensamiento y lenguaje*. Paidós, Buenos Aires.

Wagensberg, J. 2001. Principios fundamentales de la museología científica moderna. Presentación en conferencia anual de ICOM 2011. Lisboa.

Notas

ⁱ El Museo Interactivo Mirador (MIM) se encuentra en la comuna de La Granja, Santiago de Chile. Fue fundado en el año 2000 bajo la figura de Fundación Tiempos Nuevos, una organización privada sin fines de lucro perteneciente a la Dirección Sociocultural de la Presidencia de la República.

3.3. Política educativa y gestión del Área de Educación Mediación y Audiencias del Museo Violeta Parra

Esteban Torres Hormazábal¹

Resumen: el Área de Educación, Mediación, Audiencias y Voluntariado nace con la finalidad de desarrollar una metodología y una política educativa institucional para el Museo Violeta Parra desde su génesis, comprendiéndolo como un nuevo espacio cultural a nivel nacional, responsable de la preservación de la memoria de Violeta por parte de y con la comunidad. Su misión es la de poner en valor y difundir el legado patrimonial, material e inmaterial, sobre la vida y obra de la artista, vinculando a sus públicos objetivos y potenciales audiencias por medio de una serie de acciones y reflexiones pedagógicas, como también de mediación desde la óptica no formal, tendientes a la aproximación con la comunidad dentro y fuera de las fronteras físicas del Museo. Esta presentación resume un año de implementación de este modelo y da a conocer los lineamientos de la Institución con sus visitantes durante el año de conmemoración de los cien años del natalicio de Violeta Parra (1917-2017).

Palabras clave: audiencias, comunidad, educación no formal, mediación, pedagogía.

¹ Jefe de Educación, Mediación y Audiencias de Museo Violeta Parra.

Para cumplir con los objetivos institucionales, el Área de Educación, Mediación, Audiencias y Voluntariado creó una propuesta metodológica y una política educativa desde el origen del Museo, entendido como un nuevo espacio cultural, enfocado en la preservación de la memoria de Violeta Parra por parte de y con la comunidad. Su misión es poner en valor y difundir el legado patrimonial, material e inmaterial, sobre la vida y obra de la artista, vinculando a los diferentes públicos objetivos y potenciales por medio de la realización de una serie de acciones y reflexiones pedagógicas, como también de mediación, desde la óptica no formal, tendientes a la aproximación con la comunidad dentro y fuera de la institución.

Su objetivo general es desarrollar y ejecutar una variada programación de actividades educativas —que inviten e incentiven la participación de distintos agentes sociales, comprendiendo las diferencias y especificidades de las audiencias de forma particular según sus necesidades cognitivas y de accesibilidad— que den a conocer transversalmente la obra musical, visual y literaria de Violeta Parra, así como su biografía, destacando su relevancia en el ámbito nacional e internacional.

Los objetivos específicos del área son:

- Coordinar, supervisar y evaluar el desarrollo e implementación de proyectos educativos no formales para distintos segmentos de la educación formal.
- Desarrollar una ficha metodológica modelo para la elaboración de programas educativos del Museo.
- Desarrollar cuatro programas específicos para cada segmento de la educación formal, correspondiente a Primer y Segundo ciclo básico, como también uno para la Educación media en plan común y Educación superior.
- Desarrollar actividades de mediación educativa para público general.
- Desarrollar un proyecto educativo específico enfocado en la inclusión.
- Implementar una Sala Educativa.
- Desarrollar un estudio de audiencias desde la apertura del Museo.
- Desarrollar talleres para diverso tipo de público.
- Desarrollar actividades de extensión con fines educativos como conciertos, charlas, entre otros.
- Capacitación a personal de seguridad del museo en materias de atención de público.
- Creación de material de apoyo y complemento a la labor educativa, previa y posterior a la visita al museo.
- Participación activa en redes profesionales de la educación en espacios no formales nacionales e internacionales, tales como charlas, ponencias, conversatorios y publicaciones anexas a la institución.
- Desarrollar un programa de voluntariado permanente de la institución.

Modelo pedagógico

Se creó una ficha modelo para la elaboración de programas educativos o guiones de recorrido como referencia para el diseño de posteriores iniciativas, herramienta de trabajo fundamental para el equipo. Contempló aspectos como título de la actividad; destinatarios; capacidad máxima de participantes; tiempo de realización; objetivo general; objetivos específicos; asignaturas; objetivos pedagógicos; conceptos o contenidos educativos principales con los cuales se vinculará a los planes y programas del Ministerio de Educación; materiales a utilizar; producto final; resumen de actividad; y desarrollo de recorrido, destacando los espacios del museo donde se ejecutará, las obras seleccionadas y el tiempo de duración de cada etapa.

A esto le sumamos una lista de preguntas abiertas para que el mediador invite al visitante a participar, entregando el elemento de improvisación, novedad y espontaneidad para cada grupo, propiciando experiencias de interacción de calidad. Este desarrollo lógico no implica que las actividades diseñadas sean un monólogo del mediador, por el contrario, esta herramienta permite crear recorridos que incentiven el diálogo, la adquisición de conocimiento a través de la experiencia de acuerdo con los postulados constructivistas del aprendizaje, transformando al museo en un lugar donde este se construye individual y socialmente.ⁱ

Las actividades destinadas para la educación formal están relacionadas con los planes y programas del Ministerio de Educación para cada nivel, con el fin de satisfacer las necesidades de los docentes y complementar las materias relacionadas con sus clases. Sin embargo, la metodología seguirá los parámetros de la educación no formal, produciendo experiencias innovadoras, colectivas, lúdicas, participativas y enriquecedoras, que permitan estimular las inteligencias múltiples de cada estudiante según su particularidad como persona, sin que esto implique que el Museo sea una extensión del aula.

Estas actividades de mediación son diseñadas contemplando dos etapas: la primera, donde se realiza el recorrido por los espacios de exhibición abordando temas relativos a la vida y obra de Violeta Parra; y la segunda, que contempla una “actividad práctica de síntesis del conocimiento”, proponiendo el trabajo grupal, el diálogo y la creatividad, donde los visitantes realizarán un producto final material o inmaterial que refleje lo asimilado durante la experiencia, sin aspirar a un aprendizaje técnico de una habilidad o una manualidad, sino más bien, utilizando el arte como medio de expresión, sin tener que responder aburridos cuestionarios como lo hacen habitualmente en el aula.

Los programas educativos específicos que fueron diseñados son los siguientes: “Erase una vez Violeta” (Educación Inicial); “Desenterrando folklore” (Primer ciclo básico); “Canciones que se pintan, bordan y escriben” (Segundo ciclo básico); “Entre lo humano y lo divino” (Enseñanza media); “Con los colores

hago lo que puedo, con los materiales que poseo” (Enseñanza superior).

También desarrollamos un cuadernillo que se envía en la reserva de grupos de educación inicial y que se encuentra asimismo disponible para descarga en el sitio web del Museo. Para la información general de las visitas educativas, recorridos mediados y solicitudes de reserva se generaron contenidos y formularios en la siguiente sección del portal: <http://museovioletaparra.cl/visitas>

Se desarrolló una actividad de mediación educativa para el público general que ingresa en familia a la exhibición, individualmente o en grupos, que les otorgue un panorama general de la muestra permanente del Museo Violeta Parra. Para ello, fue fundamental la colaboración del Departamento de Colecciones del Museo y de Isabel Parra (hija de Violeta), quienes entregaron contenidos e información valiosa sobre la vida y obra de la artista.

Para las reservas grupales se desarrolló un protocolo con el objetivo de asegurar la calidad del servicio educativo, como también el disfrute, comodidad, seguridad de todos sus visitantes y de la colección que se resguarda. Este documento se encuentra disponible en <http://museovioletaparra.cl/wp-content/uploads/2015/12/Protocolo-Reservas-Visitas-Grupales.pdf>

En esta primera etapa se desarrolló el contenido e infraestructura didáctica de la Sala Educativa en conjunto con la empresa En Convergenciaⁱⁱⁱ, recinto que se encuentra operativo desde la apertura al público del Museo. Cabe señalar que en el diseño de este espacio se contempló su versatilidad para el desarrollo de otro tipo de actividades de extensión educativa, tales como diversos talleres de temáticas específicas, pensados en públicos de carácter heterogéneo.

Una de las iniciativas que desarrollamos fue la “Biblioteca Popular Infantil de la Sala Educativa”, donde invitamos a nuestros visitantes a donar libros infantiles para construir en conjunto esta zona común. Se han recibido asimismo aportes por medio de donaciones de particulares o instituciones como Biblioteca Nacional de Chile, el Museo Chileno de Arte Precolombino, el Museo Histórico Nacional, entre otros.

Se desarrolló un sistema de estudio de audiencias específico para las labores de educación, por la relevancia que cobra para el Museo el conocimiento de datos concretos para la evaluación del trabajo realizado. De este modo, se puede contar con información que permita medir el impacto de las iniciativas de mediación propuestas en relación con las características de las personas que nos visitan, y así, proyectar futuras mejoras gracias a la orientación que estas herramientas suministran al equipo.

En la actualidad contamos con datos sistematizados de todos los grupos que ingresan al Museo, desde el día de apertura a la fecha, gracias a un sistema de coordinación del equipo para la actualización de la información de manera mensual a una base de datos, la que puede ser consultada para obtener estadísticas de nuestro público de forma inmediata. También se contempló el desarrollo de talleres sobre temas específicos, nutriendo nuestra oferta cultural. Para la postulación a la realización de talleres en el Museo se elaboró una ficha

para facilitar el proceso de programación, ordenando y sistematizando la información requerida para estos fines, aportando fluidez a la gestión.

Según el convenio de financiamiento con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el Museo comprometió el desarrollo de cuatro talleres mensuales de carácter gratuito para diversos públicos en tres temáticas principales: música/danza, artes visuales, y artesanía tradicional. Estos se realizan todos los sábados de forma continua con gran demanda de inscripción y número de participantes. Para la obtención de datos específicos sobre la realización de los talleres por parte de los talleristas y participantes se diseñaron fichas de evaluación.

También el equipo de educación desarrolla talleres enfocados a público familiar en periodos de vacaciones, enero y febrero en verano, julio en invierno, septiembre para fiestas patrias y diciembre previo a navidad. Estas instancias son complementarias al trabajo anual regular de talleres, enfocado principalmente al público objetivo de la educación formal.

Además, se programaron una serie de actividades de extensión educativa, como el primer ciclo de cine del Museo, denominado “Ciclo de Cine Parra”, producido en conjunto con la Cineteca de la Universidad de Chile. A través de un convenio de colaboración, las actividades de promoción cinematográfica se ampliaron a la realización del “Festival de Cine + Video Indígena” y la celebración del Día del Cine Chileno con “Quilapayún, más allá de la canción”, actividades realizadas en el Auditorio Antar del Museo. Otras actividades colaborativas exitosas se efectuaron en conjunto con Bicipaseos Patrimoniales, elaborando una ruta dedicada a Violeta Parra. También con el grupo Tribu Textil se organizó el taller internacional “Trenza tradicional sueca”, con la participación de la artista Kicki Trodin.

Creamos además un programa educativo específico vinculado a la inclusión, dirigido a personas sordas, para lo cual se desarrolló una propuesta de actividad de mediación siguiendo nuestra línea de trabajo, que incluye un recorrido por la muestra con lenguaje de señas y síntesis del conocimiento. Se contempló, a partir del segundo semestre de 2016, poner a disposición de reservas este programa, cuyo diseño se realizó utilizando la misma metodología anterior mediante elaboración y uso de nuestra ficha modelo, sumando además a agentes opinantes claves en el desarrollo de la propuesta, tales como expertos o vinculados a la discapacidad auditiva. Entre otros, el Instituto de la Sordera y la Fundación Sordos Chilenos. Este ejercicio aportó diversas miradas del tema, permitiendo que la mediación resulte realmente útil y pertinente para quienes está dirigida.

Como parte del convenio de financiamiento con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, desarrollamos también un proyecto de exhibición itinerante y mediación educativa con la intención de activar a la comunidad de establecimientos públicos. Sus características debían ser innovadoras de manera de expandir el espacio físico del Museo, ampliando su cobertura a nivel regional. La iniciativa se logró materializar satisfactoriamente, constituyéndose como un

programa distintivo, de bajo costo de desarrollo y producción, pero con un alto impacto sobre la comunidad, siguiendo la esencia viajera de Violeta Parra. El proyecto se denominó “La Maleta de Violeta”, con el cual realizamos cinco salidas educativas a la región Metropolitana, región de Valparaíso y región del Libertador General Bernardo O’Higgins, llegando a un total de 635 destinatarios, quienes se aproximaron a la vida y obra de Violeta Parra por medio de los recursos didácticos expuestos.

Debido al éxito de la iniciativa, otras instituciones se interesaron en recibir la visita de la maleta viajera, como es el caso de SENAME y su CIP-CRC San Bernardo, donde compartimos con personas privadas de libertad en una actividad coproducida y extraordinaria a la programación prevista en el marco del convenio aludido. Otra actividad anexa, de convocatoria abierta, fue el lanzamiento del programa “Violeta en Mi Barrio” en el barrio Matadero Franklin. Se trató de una gestión colaborativa en conjunto con el Ministerio de Vivienda y Urbanismo y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, contando con la participación de los ministros de ambas carteras. Entre ambas actividades, que se sumaron a la programación de forma extraordinaria por solicitud y financiamiento de estas instituciones, se pudo visitar a un total de 130 personas más en ambas jornadas.

Por defecto, este tipo de práctica es beneficiosa para la institución y provoca un aumento de sus visitas, sin embargo, lo principal es poner en énfasis el rol social del Museo como apela la disciplina museológica en la actualidad, facilitando el acceso a este conocimiento. En esta línea de trabajo, se destaca la realización del proyecto denominado “Retazos de Vida” con Fundación Teletón, desarrollado durante todo el segundo semestre de 2016, donde los participantes conocieron sobre Violeta Parra y crearon en familia una arpillera que expresaba lo más profundo de su vida, transformando el bordado en un potente medio de comunicación de sus pensamientos y sentimientos, finalizando con una exhibición de las obras realizadas.

Con el objetivo de sumar agentes de participación ciudadana dispuestos a cooperar en el cumplimiento de la misión de preservación de la imagen de Violeta Parra, se desarrolló un programa de voluntariado estable en el tiempo. Para ello, se definió un perfil y una convocatoria para integrar este movimiento de apoyo.

Para el Día del Patrimonio Cultural se diseñó un documento con una propuesta de atención al público durante este evento de gran impacto. Esta propuesta permitió anticiparnos a los diversos panoramas para dar una excelente atención y lograr una convocatoria de visitantes importante en términos cualitativos.

Los excelentes resultados obtenidos por el equipo del Área de Educación del Museo durante el año 2016, sumado al respaldo de la nueva dirección de la institución, permitieron que este departamento se fortaleciera y adquiriera autonomía mediante la modificación del organigrama institucional. Educación

se separó de Comunicaciones pasando a constituirse como Área de Educación, Mediación y Audiencias, adquiriendo su encargado el rango de jefe de Educación, Mediación y Audiencias. Esto es un increíble apoyo para poner en valor el rol de la educación en los museos de Chile, marcando un hito de lo que se pretende proyectar a futuro. La educación es una actividad fundamental para dar vida a estos espacios, pero muchas veces resulta mal considerada como el último eslabón de la cadena.ⁱⁱⁱ

Referencias

Alderoqui, S. y Pedersoli, C. 2011. *La Educación en los Museos: De los objetos a los visitantes*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Gardner, Howard. 1995. *Inteligencias Múltiples: La teoría en la práctica*. Editorial Paidós, Barcelona.

Rubiales, Ricardo. “Educación en museos: Notas sobre el aprendizaje, interpretación y sociedad del conocimiento”. 2013. http://www.ungs.edu.ar/ms_centro_cultural/wp-content/uploads/2013/12/Educaci%C3%B3n-e-interpretacion-en-museos.pdf (10 febrero 2017).

Sabaté Navarro, Miquel y Gort Riera, Roser. 2012. *Museos y comunidad: Un museo para todos los públicos*. Ediciones Trea, Gijón.

UNESCO e ICOM. “Cómo administrar un museo. Manual Práctico”. 2007, La Habana. <http://ht.ly/QXKkE> (14 marzo 2017).

Notas

ⁱ George Heim destaca la diferencia entre la teoría conductista de aprendizaje —donde el conocimiento es otorgado por adhesión de información, hechos y experiencias en la mente, proveniente de diversos estímulos— de la teoría constructivista, donde la mente traduce esquemas y el aprendizaje apela a la selección y ordenación de una serie de eventos y sensaciones que nos rodean, en un proceso activo y transformador.

ⁱⁱ Howard Gardner destaca en su Teoría de las Inteligencias Múltiples, la pluralidad del intelecto, identificando con sus investigaciones siete tipos distintos presentes en el ser humano, las cuales se encuentran potenciadas de forma diferente en cada individuo, sin embargo, trabajan en conjunto al momento de la resolución de problemas, para alcanzar diferentes fines culturales, como vocaciones, aficiones y otras similares. Estas inteligencias corresponden a la musical, cinético-corporal, lógico-matemática, lingüística, espacial, interpersonal e intrapersonal.

ⁱⁱⁱ El Museo Violeta Parra se abrió al público el día 4 de octubre de 2015, fecha del natalicio de la artista. Espacio diseñado por el Arquitecto Cristián Undurraga y ubicado en Vicuña Mackenna 37, Santiago de Chile.

CAPÍTULO 4:

Educación y mediación patrimonial en torno a los paisajes culturales

4.1. Los fundamentos de las exposiciones temporales, Museo Artequin Viña del Mar

Macarena Ruiz Balart¹

Resumen: el presente artículo busca dar a conocer, desde la perspectiva de la educación museal, los planteamientos en que se fundamentan las exposiciones temporales que ha efectuado el Museo Artequin Viña del Mar desde hace tres años. Estas exposiciones consideran como centro de su reflexión las siguientes tres temáticas: la diversidad cultural latinoamericana, la inequidad de género y los diversos cuestionamientos que realiza el arte contemporáneo.

Palabras clave: museos, arte, educación museal, educación artística.

¹ Directora del Museo Artequin de Viña del Mar.

Qué es Artequin Viña del Mar

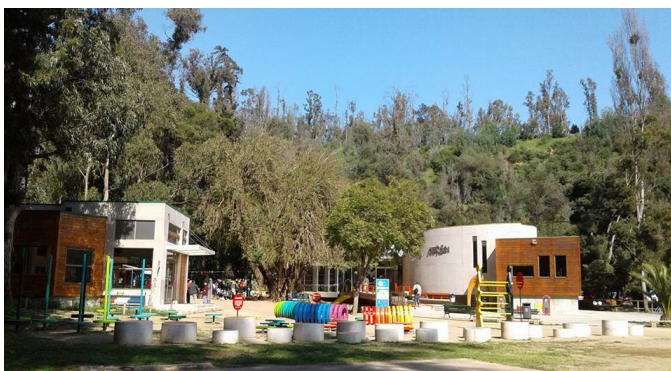
Artequin Viña del Mar es un museo educativo de arte, que, con una metodología interactiva y lúdica complementada con reproducciones fotográficas de pintura universal, tiene como principal objetivo acercar a los niños a la historia del arte a través de visitas guiadas y talleres. Su colección de reproducciones cuenta con pinturas y esculturas representativas de la historia del arte occidental.

El trabajo desarrollado por el Museo en educación artística ha sido bastante amplio, considerando la experiencia de nueve años de existencia, logrando tener un programa educativo que abarca períodos importantes de la historia del arte europeo, nacional y latinoamericano. A modo de posicionamiento en la región, el Museo ha trabajado la educación artística desde el año 2008 en varias etapas: inicialmente, el énfasis se dio en que las artes visuales no son ajenas a nuestra cotidianeidad, que podemos aprender de las obras y que a través de la reflexión podemos ir descubriendo las imágenes y lo que significan. Posteriormente, una vez que el Museo ya era conocido por la comunidad, fue posible ir ampliando los programas educativos hacia problemáticas ya no propiamente de las artes visuales, si no de contenidos sociales que de manera transversal se pueden pensar a partir de la historia del arte.

Las exposiciones antes de...

Hasta el 2013 las exposiciones que montábamos en el Museo eran generalmente externas, acomodando nuestro programa educativo a sus contenidos. A modo de ejemplo, describiremos dos exhibiciones:

1. *Grabados de Guayasamín*. Colección de once grabados originales que forman parte de la colección de la Casa Museo Eduardo Frei Montalva. Estas pertenecen a la serie La Edad de la Ira y hacen un llamado a la paz y la fraternidad a través de la mirada crítica de un artista frente al sufrimiento de la humanidad durante el siglo XX. El objetivo de la muestra fue acercar la mirada a una época donde arte y política se entrelazaban a través de un mensaje común, y por esto, en los talleres realizados por Artequin Viña, los visitantes conocieron la obra del artista, y observaron y crearon a través del conocimiento y la reflexión de esta premisa.
2. *Módulos interactivos Grandes Modernos de la pintura*. Pertenecientes a la Fundación Mustakis, esta muestra formó parte de la exposición *Grandes Modernos*, presentada en el Centro Cultural Palacio La Moneda (2012) que exhibía la Colección Peggy Guggenheim. En Artequin se pudo visitar en la sala Óvalo Taller, dando a conocer los distintos módulos didácticos complementados con las reproducciones de pinturas del Museo, para aproximarse



Fotografía 1. Museo Artequin Viña del Mar.

de manera lúdica a recrear y entender los principales procesos creativos de los artistas modernos que modificaron la concepción artística de la historia del arte contemporáneo.

Fundamentos exposiciones temporales

Existen cuatro ideas fuerza que sirven como principios básicos para la nueva línea curatorial que desde 2014 hemos venido realizando y que presentamos a continuación.

1. *Relación artes visuales-públicos.* El arte en sí y su relación con los públicos es compleja, identificando que la asistencia a presentaciones de artes visuales a nivel nacional es baja (22,2 % de los habitantes del país declara haber asistido al menos una vez durante los últimos doce meses a una exposición de artes visuales) y la mayoría de ellos, 47,9 %, pertenece al segmento ABC1, disminuyendo en cantidad de visitantes mientras menos recursos poseen las personas (4,9 % de ellos forman parte del segmento C3) (INE 2013). Si observamos la relación más específica entre arte contemporáneo y público, coincidimos con lo planteado por García Canclini (2010:220), quien considera la actitud de los públicos como “...indiferente (...). La profusión de museos, bienales y galerías dedicadas a exponer arte contemporáneo atrae a ‘gente del mundo del arte’ el día de la inauguración y luego logran una modesta asistencia de fin de semana si disponen de recursos para anunciar en los medios, a nativos y turistas, que ofrecen algo excepcional”.

2. *Educación artística.* Se trata de una herramienta excelente para desarrollar la valoración de la diversidad cultural o la importancia de la igualdad de género, y es lo que han buscado las últimas exposiciones del Museo: trabajar temáticas socialmente relevantes enfocando la educación artística hacia la pertenencia cultural, al buscar —a través de programas educativos— que

niñas y niños analicen la sociedad según los diálogos que el Museo propone. La historia del arte oficial, aquella que nos enseñan en universidades y academias, omite una gran cantidad de discursos que permiten reforzar identidades, pues, al igual que sucede con las colecciones de un museo tradicional, la historia del arte oficial desconoce, por ejemplo, la influencia de pueblos originarios en la creación artística, o la producción hecha por mujeres desde la antigüedad, entre muchos otros grupos sociales.

3. *Trabajar temáticas socialmente relevantes.* Como explica García Canclini (2010), la sociedad actual se plantea como compleja, con contradicciones y difícil de aprehender: posmoderna; globalizada; económicamente neoliberal, individualista y desmotivada.ⁱ Por ello pensamos que una necesidad primaria del Museo es motivar el conocimiento y la reflexión sobre los problemas sociales actuales, como pueden ser las contrariedades que nacen de las migraciones, la discriminación o los problemas vinculados al desarrollo humano.

4. *Líneas de pensamiento museológico de Artequin Viña del Mar.* Dentro del ámbito museológico, existen dos líneas de pensamiento que este Museo considera en su actuar: el Museo integral y el Posmuseo. La declaración de la Mesa de Santiago de Chile de 1972 pone énfasis en la necesidad de experimentar una “visión integral” del museo. Para generar esta renovación, se resuelve la necesidad de que toda la sociedad participe de manera “amplia, consciente y comprometida” en el quehacer de los museos (Azócar 2007:55). Con esta orientación, las preocupaciones de carácter social y la defensa por la participación de las comunidades son la justificación última de su propia esencia y razón de ser. El museo se plantea como un elemento activo y orgánico, partícipe de la estructura social y cultural, integrado al todo. Hooper-Greenhill (2000) define al posmuseo como un lugar de duda, controversia y democracia cultural. Padró (2003:57) complementa esta propuesta precisando a los visitantes como “participantes del proceso de construcción”. Desde la perspectiva organizacional, son espacios menos jerarquizados y más flexibles (Roberts 1997), donde las funciones de mayor relevancia son “las sociales, educativas e interpretativas”.

Etapas de las exposiciones temporales

Tomando como base los fundamentos recién explicados, se desarrollaron tres etapas con la finalidad de concretar cada muestra.

1. Definir problema: búsqueda temática interesante, contingente y relevante socialmente.
2. Determinar objetivos.
3. Proceso de Curaduría Educativa:ⁱⁱ a través de la investigación, estudio de tendencias en educación museal y el conocimiento del estado de la cuestión,



Fotografía 2. Actividades Museo Artequin Viña del Mar.

el equipo del Museo propone las maneras en que se relatará una temática específica, siendo necesario que el mensaje de la exposición pueda ser leído e interpretado por niños y niñas. Como parte de los elementos que forman la muestra, se considera: conceptos, guion, selección de obras a reproducir, diseño museográfico (incluyendo módulos participativos), elementos educativos complementarios, creación de audiovisual motivacional y planeación de programas educativos.

Las exposiciones temporales

Las exposiciones didácticas del Museo buscan motivar la reflexión a partir de la experiencia sensible (basada en la interacción con módulos u objetos específicos), del diálogo con los educadores de la institución (a través de visitas y recorridos guiados) y del material didáctico (audiovisuales, autoguías), con la intención de pensar la educación artística como una herramienta que promueva el cambio social.

Las exposiciones que montamos durante los últimos tres años y que analizaremos con mayor profundidad, son:

- 2014: *¿Cómo somos?: diversidad cultural en Latinoamérica.*
- 2015: *¿Y dónde están las mujeres? Las artistas en la historia del arte.*
- 2016: *¿Qué pasa en el arte actual? Artistas que ya no quieren pintar.*

A continuación analizaremos cada una a partir de las etapas que las construyeron: 1. Problema; 2. Objetivo general; 3. Conceptos básicos de la Curaduría Educativa.

Exposición 2014: “¿Cómo somos?: diversidad cultural en Latinoamérica”

Fue una exposición que consideró un total de doce reproducciones, grabados y pinturas de autores de Colombia, Chile, Argentina, Brasil, Ecuador, México, además de una obra precolombina, una colonial y dos grabados de artistas viajeros europeos.

1. Problema: uno de los temas relevantes de la sociedad latinoamericana, que debemos fortalecer y poner en valor en los niños y niñas, es la existencia y el respeto por la diversidad social y cultural de nuestro continente. Esta refleja la multiplicidad e interacción de las culturas que coexisten en el mundo y que, por ende, forman parte del patrimonio común de la humanidad, manifestándose de diferentes maneras: lenguaje, creencias, expresiones artísticas, organización social, tradiciones, etc.
2. Objetivo general: fomentar el respeto de niños y niñas hacia la diversidad cultural a través de la exhibición de una colección de reproducciones de obras latinoamericanas. La propuesta educativa trabajó en torno a los conceptos de identidad, diversidad cultural, respeto e igualdad.
3. Conceptos básicos de la Curaduría Educativa:
 - La importancia de valorar la diversidad de las personas.
 - La necesidad de cuestionar cómo los estereotipos de belleza impuestos socialmente no coinciden con nuestra fisonomía latinoamericana.
 - Comprender cómo nuestra identidad proviene de la fusión de diferentes culturas.

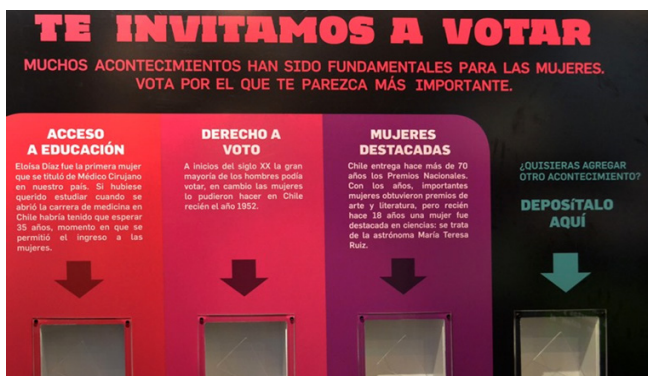
Exposición 2015: “¿Y dónde están las mujeres? Las artistas en la historia del arte”

Esta exposición temporal contaba con veinte reproducciones de obras de artistas mujeres, cuya selección consideró varios aspectos: que abarcaran diferentes períodos (desde el siglo XVII hasta el XXI); lenguajes (pintura, fotografía, grabado, escultura, registro de acción de arte e instalación); y orígenes territoriales (europeas, latinoamericanas). El principal aspecto y común a todos los ya mencionados, es que dichas artistas hubiesen trabajado de manera permanente durante sus vidas en distintos contextos sociales y políticos.

1. Problema: la ausencia de la mujer como protagonista en la historia del arte no es sino el resultado de la historia de la humanidad en relación con las mujeres, pues en el campo del arte no hay ninguna diferencia en cómo han sido destinadas a ámbitos privados y roles secundarios. Sin embargo, no es la ausencia de la mujer creadora en la historia del arte la que puede interesar a niños y niñas, sino la reflexión de cómo se asignan roles a un género y otro, marcando en gran parte el destino de las personas y acotando oportu-



Fotografía 3. Exposición *¿Cómo somos?: diversidad cultural en Latinoamérica.*



Fotografía 4. Exposición *¿Y dónde están las mujeres? Las artistas en la historia del arte.*

nidades de desarrollo. Si bien, el origen de muchísimas de las problemáticas asociadas a la conducta humana tiene que ver con la apropiación del poder por parte de unos en contraposición de otros, en términos de desigualdad de género esta apropiación del poder es evidente. La violencia que provoca la desigualdad de género es comprendida por la mayoría de las personas cuando ocurren femicidios, pero una gran cantidad de ejercicios más sutiles de violencia de género ocurren a diario cotidianamente, afectando de manera directa a niños y niñas, como el acoso callejero o la designación de roles a través de los colores, objetos, vestuarios (rosado v/s celeste) y juguetes.

2. Objetivo general: poner en valor la producción artística hecha por mujeres y el análisis de la falta de visibilidad histórica, buscando motivar el diálogo y la reflexión de los visitantes sobre los temas de género, cuestionando además el rol asignado a las mujeres históricamente y lo que producen los estereotipos de género en el desarrollo de las personas.

3. Conceptos básicos de la Curaduría Educativa:

- Cuestionar cómo los estereotipos de género influyen en todos los aspectos de nuestra vida.
- Comprender que niñas y niños poseen las mismas capacidades y que, por lo tanto, no debieran ser incluidos en estructuras que les impidan desarrollarse en áreas de su interés.
- Destacar la importancia de elegir según los gustos de cada niño o niña, de cada persona.

Exposición 2016: “¿Qué pasa en el arte actual? Artistas que ya no quieren pintar”

Esta exposición exhibe obras cuyos originales han sido desarrollados a partir de diferentes intereses, tocando temas medioambientales, de género, identidad, memoria, entre otros. Así, es posible conocer reproducciones de obras de Christian Boltanski, Mona Hatoum, Mónica Mayer, Nadin Ospina, Ximena Zomosa, o Banksy, por ejemplo.

1. Problema: el arte contemporáneo nos ofrece un montón de alternativas que son útiles para la educación (artística o no), al mismo tiempo nos invita a pensar la producción y el trabajo artístico como un proceso que no siempre tiene un resultado físico, pero que por esencia tiene un efecto en las personas. Al mismo tiempo las obras contemporáneas nos permiten comprender que el valor de la manifestación artística no es económico, sino social. El arte contemporáneo nos permite revisar el arte tradicional con una mirada actualizada, revisar el pasado con nuevas lecturas. Ese es el resultado de la educación artística y lo que buscó esta exposición didáctica.
2. Objetivo general: conocer la realidad social a través de obras de arte contemporáneo en una exposición didáctica dirigida a niñas, niños y docentes, con recorridos guiados, módulos interactivos y una museografía didáctica, motivando al diálogo y a la reflexión sobre temas de identidad y memoria.
3. Desarrollo del proceso de Curaduría Educativa: la museografía consideró presentar el arte contemporáneo como una sucesión de cambios conceptuales, en los procesos de trabajo que cada artista realiza, en los soportes y en materiales y técnicas, poniendo énfasis en que las obras contemporáneas:
 - Cuestionan el concepto de arte tradicional y de autoría.
 - Usan nuevos materiales.
 - Poseen compromiso social y político.
 - Redefinen el papel de artistas y espectadores.
 - Redefinen cuál será su destino.



Fotografía 5. Exposición *¿Qué pasa en el arte actual? Artistas que ya no quieren pintar.*

Referencias

Azócar, M. A. 2007. A 35 años de la Mesa Redonda de Santiago. En *Museos en obra: IX seminario sobre Patrimonio Cultural*, 52-56. Santiago, Chile.

García Canclini, N. 2010. *La Sociedad Sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Katz Editores, Madrid.

Hooper-Greenhill, E. 2000. *Museums and the interpretation of visual culture*. Routledge, London.

INE, Instituto Nacional de Estadísticas. 2013. Cultura y tiempo libre. *Informe anual 2013*. Santiago, Chile.

Padró, C. 2003. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En *Museología crítica y arte contemporáneo*, editado por J. P. L. Lorente y D. A. Tomás: 51-72. Prensas de la Universidad de Zaragoza, España.

Roberts, L. 1997. *From knowledge to narrative: educators and the changing museum*. Smithsonian Books, Washington.

Notas

ⁱ Chile es el segundo país más individualista después de Estados Unidos, según el estudio británico Culture and Self-construals: Clarifying the Differences (“Cultura y autoconcepto: aclarando las diferencias”), lo que conlleva a personas, desmotivadas, poco empáticas, privilegiando nuestras acciones y logros individuales en vez de acciones y logros colectivos. http://iaccp.org/sites/default/files/owe_vignoles_selfconstrual_summary_0.pdf (visitado el 10 de enero de 2017).

ⁱⁱ Diálogos sobre educación museal, http://www.pedagogiademuseos.org/wp-content/uploads/2013/11/Di%C3%A1logos-sobre-educaci%C3%B3n-Museal_2013-2.pdf (visitado el 10 de enero de 2017).

CAPÍTULO 5:

Museos de sitio y museos comunitarios: desafíos y experiencias

5.1. Apuntes para buenas prácticas en la gestión local del Patrimonio. Creación de la Red de Museos de Magallanes, REDMUMA

Paola Grendi Ilharreborde¹

Resumen: el presente artículo resume la experiencia en la creación de una red de cooperación entre museos de la región de Magallanes y Antártica Chilena, mediante la implementación de una organización formal, de tipo comunitario, que se funda en la necesidad de establecer mediante la cooperación y la asociatividad un espacio propio para la reflexión, el crecimiento y desarrollo de las unidades museales de un territorio determinado. Nuestra reflexión la hacemos desde la experiencia de dirigir una entidad asociativa, que reúne a diez museos diversos del ámbito público y privado. Por ende, esta presentación tiene como objetivo primordial reflejar la realidad y las inquietudes de sus miembros y la diversidad de problemáticas y avatares de las instituciones que representamos.

Palabras clave: asociatividad de museos, cooperación, voluntariado y participación.

¹ Presidenta de la Red de Museos de Magallanes.

Si bien son ampliamente reconocidos los beneficios del trabajo asociativo y la colaboración de grupos de interés, lo cierto es que no es común que los museos se coordinen en las regiones con miras a mejorar la gestión que desarrollan. Una de las fortalezas de la red es su propia identidad y singularidad, que la distingue de las redes existentes y asociadas a la gestión cultural. Sin bien la labor museológica tiene impacto directo en la cultura de las comunidades donde los museos están insertos, también es cierto que requiere de espacios propios de reflexión, análisis, intercambio de información y capacitación, entre otros aspectos, que no son cubiertos por ninguna institucionalidad pública a la fecha, de forma abierta, integral e inclusiva. De hecho, por primera vez en el país, está en proceso de elaboración y promulgación una Política Nacional de Museos, es decir, un marco regulatorio que definiría el quehacer de los museos (sean estos públicos o privados), su ámbito de acción y los recursos a los que podrían postular de forma especializada, por citar algunas materias de interés común. Sin embargo, dado que aún no entra en vigencia, no deja de ser un escenario ambiguo donde los espacios de interacción local cobran mayor relevancia, y donde, al menos desde la perspectiva de la disponibilidad de medios y recursos institucionales, los museos del Estado tienen una responsabilidad social para con sus grupos de pares.

En este contexto, y siguiendo la definición del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD 2000:107-172) en su informe sobre “Asociatividad y capital social. Desarrollo Humano en Chile”, la asociatividad se describe como toda organización voluntaria y no remunerada de personas o grupos de ellas que establecen un vínculo explícito con el fin de conseguir un objetivo común. El asociativismo entre museos surge, regularmente, a partir de diagnósticos que representan realidades compartidas o afines, que son resultado del análisis y la reflexión en torno a las condiciones en las que desempeñan sus funciones, en determinados contextos geográficos y culturales, y donde variables tales como aislamiento, conectividad, participación (en espacios de construcción de políticas públicas culturales y de decisiones, en relación a la implementación de estas), precariedades (en materia de disponibilidad de recursos para el funcionamiento corriente), acceso a fuentes de financiamiento, inexistencia de fuentes de concursabilidad especializada en materias de gestión museal, y acceso a centros de formación y capacitación, son algunas de las más importantes.

Dichas realidades compartidas son las que impulsan a la creación de agrupaciones o asociaciones, tanto de museos como de trabajadores del sector. Todo ello, mayoritariamente fundado en relaciones que se construyen por la experiencia, la credibilidad, la confianza, el respeto interinstitucional y la valoración de las diferencias, entre otros aspectos, en pos de un proyecto colectivo al cual se le asigna trascendencia, y al que se adscriben de forma voluntaria. Para analizar la asociatividad entre museos, resulta igualmente interesante la reflexión que aporta Salazar y Jaime (2009), y donde nos parece importante resaltar el

hecho que la autogeneración de redes sociales informales y formales, estas últimas a través de organizaciones de variada índole y sustento legal, forma parte de las estrategias sociales y comunitarias que la sociedad va explorando e instituyendo como herramienta para superar obstáculos y carencias que el Estado no ha sido capaz de resolver, y que aspiran a revertir de forma colectiva como parte de su accionar social voluntario. Así, los autores señalan:

la asociatividad como instrumento para resolver de manera descentralizada algunos dilemas sociales no es una propuesta reciente. Los diferentes tipos de organizaciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo no han sido un resultado del accionar de los gobiernos, ni del comportamiento de los mercados; antes bien, han sido consolidadas a través del voluntarismo, aspecto que adquiere un soporte teórico en la Tragedia de los Bienes Comunes (Hardin 1968), la Lógica de la Acción Colectiva (Olson 1965) y en el Dilema del Prisionero, enfoques que describen situaciones en las que todo el mundo podría mejorar en un escenario de cooperación.

Las relaciones de participación, asociatividad y confianza que tienen lugar en una sociedad hacen referencia a sus niveles de capital social, un activo que junto al capital humano, capital natural, capital físico y capital financiero pueden explicar los niveles de desarrollo económico y social de un país (Knack y Keefer 1997; Aker 2007). Si bien existen diversas visiones con respecto a este concepto debido al potencial que presenta para generar externalidades en diferentes ámbitos, Putnam (1995) recoge la mayor parte de ellas, al definir el capital social como “las características de las organizaciones sociales tales como interrelaciones, normas y confianza que facilitan la cooperación y coordinación para beneficio mutuo”.

El caso de los museos de la región de Magallanes y Antártica Chilena no es ajeno a esta realidad. En los años 2000-2001, el aquel entonces director del Museo Regional de Magallanes, Alan Trampe Torrejón, posteriormente subdirector Nacional de Museos (DIBAM), genera el primer espacio de acercamiento y encuentro de los museos de la región. Sin embargo, con el tiempo esta iniciativa poco a poco fue quedando rezagada, y luego de casi diez años después, prácticamente no existía una instancia regular de comunicación entre los museos, ni lenguaje común, ni estándares de trabajo, ni una visión del quehacer museológico a escala regional, o un mayor conocimiento sobre sus necesidades y desafíos.

No fue sino hasta mediados del año 2010 que se retomaron las reuniones de coordinación entre los directores, curadores y encargados de museos de la región de Magallanes y Antártica Chilena, básicamente con la finalidad de generar espacios de conexión interinstitucional, de análisis de la realidad mu-

seológica regional, de cooperación en materias de investigación, entre otras acciones. Surge entonces la visión de que unidos tendríamos mejores posibilidades de gestión, y de allí nace el nombre de la agrupación “Red de Museos de Magallanes (REDMUMA)”.

Finalmente, en el año 2013, se decide crear una organización con personalidad jurídica, del tipo Asociación, al amparo de la Ley Nro. 19.418. La organización es integrada por quince personas, funcionarios de museos de las distintas unidades que conforman la REDMUMA con presencia en Punta Arenas. Su nombre legal es “Asociación de Amigos de Museos de Magallanes”. Es importante consignar que se trata de una entidad sin fines de lucro, que reúne a diez instituciones de variada dependencia administrativa, de forma voluntaria, con colecciones diversas, todas ellas dedicadas a la gestión patrimonial, con presencia en las cuatro provincias de la región. Los museos que se reúnen a través de esta organización son: Museo Histórico Municipal de Puerto Natales, Museo Municipal de Villa Cerro Castillo (Torres del Paine), Museo Municipal de Porvenir, Museo Antropológico Martín Gusinde (Puerto Williams, DIBAM), Museo Naval de Punta Arenas, Museo de Sitio Nao Victoria (Punta Arenas), Museo del Recuerdo (Instituto de la Patagonia, UMAG), Museo Salesiano Maggiorino Borgatello (Punta Arenas), Museo Histórico Militar (Punta Arenas) y Museo Regional de Magallanes (Punta Arenas, DIBAM).

En la actualidad, la presidencia de la Asociación recae en el Museo Regional de Magallanes, entidad pública dependiente de la Subdirección Nacional de Museos (DIBAM), y que forma parte de los veintitrés museos regionales o especializados coordinados por dicha institución. Por cierto, con el transcurso de los años esta labor ha sido fructífera y ha servido también a otros museos, de tal suerte que se ha creado la RED VIVA (Red de Museos de Viña del Mar y Valparaíso) y la Red de Ovalle.

En este contexto, cabe consignar que los principales desafíos que se ha planteado la REDMUMA tienen relación con el fortalecimiento de la gestión museal en la región, de manera de propiciar el desarrollo sostenido y armónico de los museos que la integran, así como de visibilizar el rol que cumplen en la sociedad actual. Para ello, se han trazado seis objetivos, a saber:

- Fortalecer la Red de Museos de Magallanes, con el fin de que sea considerada como un referente al momento de tomar decisiones o formalizar políticas públicas en torno a la conservación del patrimonio regional.
- Establecer alianzas estratégicas y realizar jornadas de trabajo entre los museos, el sector privado vinculado a la actividad turística y la institucionalidad pública, para generar sinergias y evitar de esta manera duplicidad de esfuerzos y recursos económicos.
- Generar instancias de capacitación a directores, curadores y funcionarios de la Red de Museos de Magallanes en el manejo integral de sus coleccio-



Fotografía 1. Primer afiche de difusión de la REDMUMA. Proyecto FNDR 2 % Cultura, año 2015. Por primera vez los museos de la agrupación cuentan con material de difusión común, con iguales estándares de calidad y equidad en la distribución de espacios de información.

nes, para potenciar el desarrollo sostenido y armónico de los museos de la región.

- Establecer jornadas de trabajo y de comunicación efectiva entre los museos y el sector privado vinculado a la actividad turística, que permitan, por una parte, fortalecer la Red de Museos de Magallanes, y por otra, lograr intercambiar conocimientos y experiencias que favorezcan el conocimiento, la puesta en valor y el acceso al patrimonio natural y cultural de la región.
- Desarrollar una plataforma multimedial de difusión que permita una presentación unitaria de los museos de la región, a través de un sitio web común y complemento de promoción mediante folleterías.
- Formular Programas de Intervención, con financiamiento público y privado.

En el transcurso de estos cuatro años de existencia formal de la Red, es importante destacar los aspectos positivos y negativos del trabajo desarrollado, y que podrían ser una oportunidad de aprendizaje para otras asociaciones similares. En lo negativo, nos parece oportuno efectuar una revisión autocrítica de procesos, y con ello, comentar que, en una región como la nuestra, la más extensa geográficamente del país y con condiciones extremas de clima que influyen poderosamente en la conectividad marítima, terrestre, aérea y digital, es muy difícil no reproducir prácticas centralizadoras. Ello, porque la ciudad de Punta Arenas no solo concentra la mayor cantidad de población de toda la región, sino que, además, la mayor cantidad de espacios museales que integran la propia Red. Así, por ejemplo, mayoritariamente las reuniones se efectúan en la capital regional, lo que resta oportunidades de conocer las realidades comunales y empatizar de forma proactiva con ellas, proponiendo iniciativas o generando espacios de asesoría para que cada unidad pueda desarrollar las soluciones que resulten más adecuadas a sus problemáticas y necesidades.

En este ámbito de gestión es necesario disponer de mayores recursos, al menos en las unidades regionales de dependencia del Estado, con el objeto que, efectivamente, puedan cumplir un rol más activo y eficiente, con una mirada integradora respecto a la propia diversidad cultural y social de los distintos territorios que componen la región y los modos de vida y las prácticas de sus habitantes. Otro aspecto que impacta negativamente en la coordinación con unidades museales de variada dependencia administrativa, es el hecho que en aquellas que tienen un vínculo directo con autoridades municipales o de defensa, existe una alta rotación en los cargos de jefatura directa y, por ende, que ejercen influencia en la gestión, ya sea en la planificación de actividades, la continuidad de programas y servicios o la diversificación de estos, en la participación en espacios de trabajo de la red, así como en la priorización de recursos asignados a funcionamiento, por mencionar algunas áreas donde se genera un impacto mayor. En este sentido, la rotación de jefaturas de las cuales dependen dichos museos es una problemática que despierta gran sensibilidad

para sus trabajadores, ya que están expuestos a una mayor precariedad en el empleo, por ejemplo, cuando se trata de jefaturas que son instituidas como resultado de elecciones populares, en las cuales el componente técnico no necesariamente es priorizado en la evaluación de resultados, sino más bien la afinidad política. O bien, se vislumbra de igual manera como un impacto negativo cuando la autoridad sobre la que recae la jefatura de la unidad no tiene mayor conocimiento sobre el quehacer de un espacio museal, de su relevancia y de las funciones que debiera desarrollar. Por ende, esa ausencia de valor e importancia que se le asigna a las tareas cotidianas de los museos por parte de las autoridades, trasciende también al cuidado, preservación y puesta en valor de los bienes patrimoniales que están custodiando, ya sea dentro de los museos o en otros recintos que dependen de su administración general, como es el caso, por ejemplo, de plazas, monumentos públicos, parques, edificios patrimoniales, etc.

Un último aspecto negativo que queremos retomar tiene relación con que desde la creación de Coordinación Nacional de Museos (1982), que es actualmente la Subdirección Nacional de Museos, y hasta el año 2015, con el esperado anuncio de la creación de una Política Nacional de Museos, si bien se ha avanzado en diversas materias, lo cierto es que después de treinta y cinco años el país aún carece de dicha institucionalidad. Ello no quiere decir que no se haya avanzado en materias de inversión de recursos en museos, o en la profesionalización de la gestión, pero no ha sido suficiente, porque efectivamente no existe una política pública que favorezca el desarrollo integral de todos los museos con que cuenta el país. De hecho, recién en 2017 con el fondo concursable para museos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, uno puede decir que el abanico se está empezando a ampliar. Se reconoce un esfuerzo notable por parte del Estado, pero este se ha concentrado principalmente en sus museos, los que son finalmente un número bastante modesto en relación con el universo de instituciones existentes.

Indudablemente, la ausencia de marcos conceptuales y regulatorios del quehacer museal refrendados en políticas públicas especializadas, así como la falta de financiación para la implementación de programas de alcance nacional y regional, y de instrumentos de gestión y planificación, sigue impactando en la legítima aspiración de las comunidades en materias de equidad en el acceso a la cultura y al patrimonio, como también en el acceso y en la distribución de recursos de forma descentralizada. Esto, en consecuencia, convierte el anhelado desarrollo sostenido e integral de todos los museos de Chile en una quimera que se sostiene por las convicciones y el voluntarismo de gestores culturales y trabajadores del sector, y que no han logrado a su vez, junto a sus representantes y autoridades, generar redes y alianzas políticas necesarias para que trasciendan y logren el diseño e implementación de políticas públicas como instrumentos del desarrollo museal.

En lo positivo, queremos resaltar como un logro trascendental la articulación

entre museos de una misma región. Es decir, de un mismo territorio con similares características geográficas, económicas y culturales, creando espacios de encuentro, reflexión, capacitación, análisis y divulgación; asimismo, se destaca una mayor accesibilidad a fuentes de financiamiento externo para postulación de iniciativas que benefician al conjunto de museos que integran la Red.

La visibilización de la Red de Museos de Magallanes en la comunidad; el desarrollo de trabajo en equipo y fortalecimiento interno de REDMUMA; la disminución de barreras de comunicación entre los museos de la región; la difusión directa de los servicios que ofertan los museos; el reconocimiento de la REDMUMA por parte de servicios públicos y el sector privado; la creación de agendas comunicacionales comunes para relevar fechas e hitos patrimoniales; el fortalecimiento del rol articulador del Museo Regional de Magallanes (DIBAM); el restablecimiento de lazos de comunicación y cooperación entre museos chilenos y argentinos; la recuperación de espacios de reflexión especializados entre museos argentinos y chilenos; la difusión de nuevos proyectos, tendencias y actividades entre museos argentinos y chilenos; el compromiso de continuidad de los Encuentros de Museos de Patagonia Sur-Sur, por parte de museos chilenos y argentinos (año 2013 Río Grande, año 2014 Porvenir, año 2015 Ushuaia, año 2016 Punta Arenas, año 2017 Río Gallegos, año 2018 Aysén); la promoción de la Década del Patrimonio Museológico y los principales preceptos de la Mesa de Santiago, como hito histórico de la reflexión museológica; y la promoción del hito “V Centenario Descubrimiento del Estrecho de Magallanes” y la primera circunnavegación del globo, que inclusive fue incluido como temática en la Estrategia de Desarrollo Regional, 2012-2020; son, en su amplio conjunto, una muestra significativa de los logros positivos de esta articulación.

Finalmente, un aspecto concluyente para nosotros —en relación con la creación con la red y su proyección futura— requiere necesariamente de una reflexión sobre qué elementos permiten dar sostenibilidad en el tiempo a la experiencia, identificando preliminarmente algunos criterios que sustentan el accionar. En primer término, y como se señaló en párrafos iniciales de este artículo, la construcción de relaciones voluntarias, fundadas en la experiencia, la credibilidad, la confianza, el respeto y la valoración de la propia diversidad interinstitucional, resultan de gran importancia. Igualmente, cambios o modificaciones de estas variables en la percepción de sus integrantes impactan en la participación de sus miembros, en el compromiso que estén dispuestos a asumir y, a la postre, en la supervivencia de la propia organización.

Es necesario para ello considerar a los museos, como lo señala la Mesa Redonda de Santiago, en su diversidad e integralmente, privilegiando una visión holística e inclusiva. Asimismo, es crucial reponer la reflexión como antecedente y fundamento de la acción, especialmente en la planificación de actividades, ya que, eventualmente, los espacios museales se están convirtiendo en centros de eventos culturales o en espacios de recreación y entretenimiento para man-



Fotografía 2. VI Encuentro Binacional de Museos de Patagonia, efectuado en Punta Arenas, y financiado por proyecto FONDART 2016.

tener o atraer público, olvidando muchas veces funciones que son trascendentales, como es el caso de la documentación y catalogación de sus colecciones y la puesta en valor mediante la investigación y divulgación de las mismas.

Igualmente, resulta gravitante en el escenario actual de la museología brindar un mayor énfasis al trabajo de cooperación interdisciplinario, incorporando miradas y opiniones externas, no tan solo en aspectos profesionales, lo que enriquece indudablemente la gestión museal, sino también a nivel comunitario, ya que es urgente considerar las necesidades y los requerimientos de los usuarios o visitantes, donde desafortunadamente muchos museos desestiman la interlocución, es decir, la relación dialogante, abierta, donde el museo no es solo un emisor de contenidos para la comunidad o los usuarios como receptores pasivos. En el mismo sentido, también es importante generar oportunidades de formación y capacitación en regiones, brindando accesibilidad a nuevos conocimientos técnicos y transfiriendo competencias y habilidades a los equipos humanos que se desempeñan en los museos locales, ya que, por cuestiones de distancia geográfica con la capital nacional, y, por cierto, de recursos para desarrollar cursos y pasantías, tienen mayores restricciones. A ello se suma un aspecto crucial, que es reconocer y valorar la experiencia de los pares, aprovechándola como un activo valioso en los procesos de formación, por ejemplo, entre unidades museales de una misma región o territorio. Muchas veces esta expertiz, que surge del oficio que se ejerce en el tiempo, representa un aporte significativo para comprender el tipo de relaciones que los museos han construido con sus comunidades.

Otro aspecto que afecta nuestra proyección es el acceso a fuentes de financiación especializadas, en relación a la precariedad de recursos financieros con que los propios museos están enfrentados, particularmente en los casos de

dependencia municipal en localidades pequeñas, donde la implementación de soluciones a problemas y carencias comunales en áreas tales como salud, educación, recreación, etc., es determinante en la priorización de proyectos y en las instancias de postulación a fuentes concursables externas. A ello se suma la propia competitividad de dichos fondos, que pueden integrar de igual manera eventos artísticos, musicales, de danza, teatro, o de investigación patrimonial (ver en Fondos Regionales de Cultura 2017, FNDR 6 %).

Por último, no deseamos concluir este artículo sin dejar de comentar la importancia de fortalecer la participación ciudadana a través de las organizaciones, como lo explicita Ximena Abogabir (2006) en la publicación “Participación ciudadana y Organizaciones No Gubernamentales (ONGs)”, quien remarca que “existe una relación entre el desarrollo humano integral de la sociedad y sus niveles de asociatividad y la generación de vínculos de confianza y colaboración”, donde “se reconoce que la participación ciudadana fortalece la democracia otorgándole más involucramiento y transparencia”. Efectivamente, nos parece que le hace bien a la comunidad de museos de un territorio, a sus trabajadores, y a la gestión cultural y patrimonial en general, que existan más organizaciones que representen los intereses particulares del ámbito museal, de sus preocupaciones y necesidades, que de otro modo son invisibles al conjunto de la sociedad, y ya no tan solo al Estado o a las entidades con las cuales tengan una dependencia jerárquica y administrativa.

Principales logros y resultados. Algunos hitos relevantes

- Taller de Documentación de Colecciones y Sistemas de Registro, cargo del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), DIBAM. Proyecto de Fortalecimiento de la Red de Museos de Magallanes, financiado por el Fondo para el Desarrollo Institucional de los Museos, FODIM (DIBAM), Concurso 2011.
- Stand de REDMUMA, EN EXPOCOM 2012. Feria de Turismo, organizada por Sernatur y Austro Chile.
- En reunión con Intendencia Regional y diversas autoridades presentamos la iniciativa “Tras la Huella de Magallanes” 2012-2013, en el marco de las actividades relacionadas al V° Centenario del descubrimiento del Estrecho de Magallanes. Este proyecto dio pie finalmente a la organización y articulación de la RED MUNDIAL DE CIUDADES MAGALLÁNICAS.
- REDMUMA junto a la Consultora Gestión Patagonia organizan el Primer Simposium de Patrimonio y Turismo (2012), actividad que tiene como eje central el tema “A 500 años de la Gesta de Magallanes: Una reflexión necesaria”.
- REDMUMA convoca al 2° Encuentro de Museos de Patagonia Sur-Sur, en Punta Arenas, 2012, y al 3° Encuentro de Museos de Patagonia Sur-Sur, en Porvenir, 2014.

- Creación en el año 2013 de la Organización Comunitaria Funcional del tipo Asociación, al amparo de la Ley Nro. 19.418. La organización es integrada por quince personas, funcionarios de museos de las distintas unidades que conforman la REDMUMA con presencia en Punta Arenas. “Asociación de Amigos de Museos de Magallanes”, cuenta con personalidad jurídica, rol único tributario, y cuenta de ahorro en el Banco Estado.
- REDMUMA presenta iniciativa al FONDART 2016 para desarrollar junto al Museo Regional de Magallanes (DIBAM) el 6° Encuentro de Museos de Patagonia Sur-Sur, en Punta Arenas, 2016.

Referencias

Abogabir, X. 2006. Participación ciudadana y Organizaciones No Gubernamentales (ONGs). *Expansiva (serie En Foco)*, 86: 1-18.

PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo). 2000. “Asociatividad y capital social. Desarrollo Humano en Chile” pp. 107-172 (ver en <http://desarrollohumano.cl/idh/informes-mundiales/informe-sobre-desarrollo-humano-2000/>).

Salazar, A. y Jaime, M. 2009. Participación en organizaciones sociales en Chile. ¿Una alternativa para mejorar el bienestar económico de los hogares?” *Estudios de Economía* 36 (2):191-215.

CAPÍTULO 6:

Desafíos de la representación en espacios museales de memorias y conflicto

6.1. La experiencia del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Verónica Sánchez Ulloa¹

Resumen: los objetivos del museo son el promover visitas comprensivas, la reflexión académica, la educación y la discusión pública en memoria y derechos humanos, desarrollar una difusión y extensión permanente sobre la base de exposiciones y actividades culturales, pero también investigar, recopilar y preservar el patrimonio tangible e intangible relacionado con los derechos humanos y la memoria. Las colecciones se reciben en calidad de Donación o en Comodato, transformando el proceso de conformación de su patrimonio en un acto colectivo en donde pueden participar personas naturales, familias o instituciones. El gran desafío ha sido incorporar no solo a distintas entidades generadoras o recopiladoras, sino también reunir una gran diversidad de formatos y soportes, poniéndolos a disposición para su puesta en valor. Es así como las tareas de descripción, preservación y difusión se han desarrollado atendiendo el conjunto de la naturaleza documental y objetual de sus colecciones.

Palabras clave: derechos humanos, memoria, colecciones, archivos, educación.

¹ Conservadora y Restauradora del Área de Colecciones e Investigación. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Orígenes y fundamentos

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue inaugurado el 11 de enero de 2010 por la Presidenta de la República Michelle Bachelet. Su edificio fue Premio Nacional de Arquitectura en el año 2007 (Fotografía 1). Su funcionamiento es posible bajo la figura jurídica de una Fundación de derecho privado regida por un Directorio, quien mandata a un director ejecutivo para su gestión. El museo recibe financiamiento público de carácter anual a través de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.

Por qué de su creación

- Voluntad del Estado por hacerse cargo de la reparación simbólica y moral de las víctimas, en el marco de lo cual se han implementado una serie de políticas públicas desde el año 1990.
- Interés de los organismos agrupados a través de la Corporación Casa de la Memoria.

Misión del Museo

“Dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990, para que, a través de la reflexión ética sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de los derechos humanos, se fortalezca la voluntad nacional para que Nunca Más se repitan hechos que afecten la dignidad del ser humano”.

Visión del Museo

“Ser un espacio que contribuya a que la cultura de los derechos humanos y de los valores democráticos se conviertan en el fundamento ético compartido”.

Objetivos estratégicos

- Promover las visitas comprensivas al Museo, la reflexión académica, la educación y la discusión pública en memoria y derechos humanos.
- Desarrollar una comunicación, difusión y extensión permanente sobre la base de exposiciones y actividades artísticas y culturales relacionadas temáticamente con la memoria y los derechos humanos.
- Investigar, recopilar, proteger, restaurar, conservar y preservar el patrimonio tangible e intangible relacionado con los derechos humanos y la memoria.



Fotografía 1. Edificio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, ubicado en Matucana 501, Santiago de Chile.

Fundamento de los datos que sustentan su relato

- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación.
- Informe de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación.
- Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura.
- Informe de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura.

Sobre las colecciones del MMDH

Las colecciones cuentan como base a los archivos que fueron declarados por la UNESCO en el año 2003 como Memoria del Mundo. Esta documentación corresponde a parte de los archivos contenidos en la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas, la Corporación de Promoción y Defensa de los Derechos del Pueblo, la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia, Teleanálisis, y la Fundación de Documentación y Archivos de la Vicaría de la Solidaridad.

Las colecciones que se han ido recopilando a través de un largo proceso de gestión, investigación y documentación, son recibidas en Donación o en Comodato, transformando el proceso de conformación de su patrimonio en un proceso colectivo. En una primera instancia, previa a la inauguración del Museo, hubo una campaña dirigida hacia algunas personas, agrupaciones e instituciones que manejaban objetos y documentos referidos al periodo, búsqueda que se intensificó con el desarrollo del proyecto museográfico. Luego de la inauguración, se aprecia una mayor confianza en el proyecto y comienzan a aumentar exponencialmente las donaciones.

El acervo ha sido acopiado mediante la donación realizada por personas naturales, familias y por instituciones (nacionales o internacionales, privadas,

académicas, estatales, agrupaciones u ONG). El museo cuenta con más de 1.484 fondos (hasta octubre de 2016, Gráfico 1).

El gran desafío que se ha presentado es incorporar una gran diversidad de formatos y soportes (Fotografías 2 y 3). Es así como las tareas de descripción y preservación se han desarrollado atendiendo el conjunto de la naturaleza documental y objetual de las colecciones.

Líneas de investigación en el ámbito de las colecciones

Una de las principales tareas desarrolladas es el trabajo de investigación regional, desde el año 2011 se han visitado las regiones de Los Ríos, de Los Lagos, de Antofagasta, de Coquimbo, del Maule, del Biobío, de La Araucanía, de O'Higgins, de Magallanes y de Valparaíso. En el año 2017, la proyección es en las regiones de Arica y Parinacota y de Tarapacá. Este trabajo ha permitido la inclusión de nuevos archivos regionales que dan cuenta de la realidad local en el período, trabajando coordinadamente con un investigador de la zona con el objetivo de dotar al Museo de un perfil con connotación de carácter nacional e inclusivo, alcanzando un relato a nivel país. Esta investigación incluye trabajos de rescate audiovisual, recogiendo testimonios de personas (Fotografía 4), víctimas y agrupaciones que complementan lo realizado a nivel central.

También se ha desarrollado un trabajo de archivo Oral enfocado en la profundización y rescate de diversas temáticas parcialmente inéditas en la materia:

- Lampa y la Reforma Agraria y el golpe.
- Quillota 1974, montaje asalto a la patrulla.
- Exilio.
- Niños y adolescentes de 1973.
- Maestranza ferroviaria, San Bernardo.
- Testimonios de la memoria.
- Archivos de la Memoria en Chile (este material incluye los trabajos de investigación regional).

Paralelamente al trabajo de investigación regional, el Museo también realiza una exposición itinerante, tratando siempre de coincidir que los insumos recolectados en las ciudades se vean reflejados en esta muestra. Esta exposición denominada "Nunca Más" (Fotografía 5) se presenta como imperativo del relato del Museo y contempla un extracto de lo representado en la ciudad de Santiago.

Conclusión

El trabajo del Museo de la Memoria recopila, conserva y difunde los materiales del cual es depositario, su patrimonio colabora en la difusión y reflexión de los

Catastro 15 de octubre de 2016

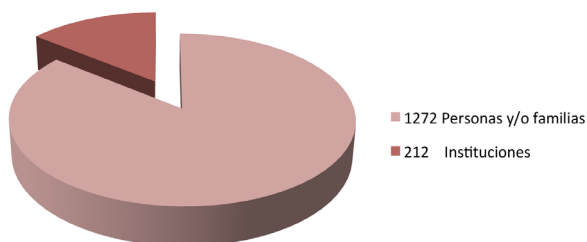


Gráfico 1. Catastro de colecciones a octubre de 2016, segmentado por tipo de donantes (personas o instituciones).



Fotografía 2. Piedra tallada de Isla Dawson, 1973. Colección artesanía carcelaria. Fondo Miguel Lawner.

Fotografía 3. Carta de prisionero político, 1974. Colección Correspondencia. Fondo Libio Pérez.

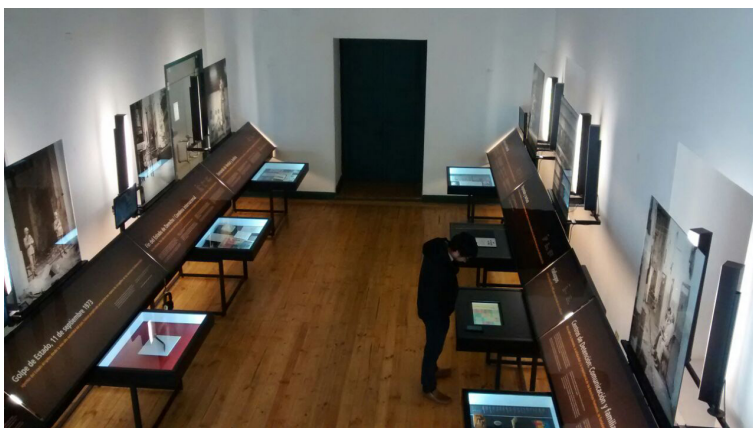
CORRESPONDENCIA DE PRISIONEROS TARJETA POSTAL		CENSO	
Remitente		FRANQUEO	
HOMBRE Y APELLIDOS <u>PEREZ EUNIGA</u>		A <u>SRA. Flora A. de Pérez</u>	
FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO <u>11 de junio de 1953</u>		LUGAR DE DESTINO <u>P. Arenas</u>	
LUGAR DE CONFINAMIENTO <u>CARAPALITO</u>		CALLE <u>SETORETT 1444</u>	
Río chico <u>ISLA DAWSON</u>		CIUDAD <u>Punta Arenas</u>	
D-33		PAIS <u>CHILE</u>	

Fotografía 3. Carta de prisionero político, 1974. Colección Correspondencia. Fondo Libio Pérez.

temas relacionados a los derechos humanos y siempre prosigue la búsqueda de que la comunidad se vincule con su relato y con la representación de sus víctimas (Fotografía 6). Existe un desarrollo continuo de herramientas para poner en valor y en circulación sus colecciones, es así como se ha desarrollado anualmente el Concurso de Tesis; los talleres que desarrolla el Área de Educación; los concursos Mala Memoria (versión música, teatro, y microdocumentales); y cada una de las exposiciones itinerantes y temporales que se han llevado a cabo en estos seis años de labor.



Fotografía 4. Registro de testimonio. Línea de Archivo Oral.



Fotografía 5. Exposición Itinerante Nunca Más. Ciudad de San Fernando 2015.



Fotografía 6. Mural fotográfico con los rostros de las víctimas no sobrevivientes. Zona Ausencia Memoria.

6.2. Que el miedo ceda lugar. Notas sobre perspectivas y práctica museográfica del Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume (2003-2016)

Marcela González Ríos¹

Resumen: ubicado en la cordillera de la región de Los Ríos, el CCMMN desarrolla un sostenido trabajo en el ámbito de la historia y memoria por más de doce años. En su trayectoria, diversas voluntades han contribuido a la puesta en valor de significativos acontecimientos relacionados a la destacada organización política de los trabajadores forestales y madereros de la década de 1970, y al posterior periodo de intensa represión militar en el marco de la dictadura. Actualmente cuenta con una museografía articulada en torno a una variada colección de objetos, herramientas, fotografías y relatos que describen el itinerario histórico de la zona, desde el inicio de la industria extractiva del bosque nativo hasta el presente.

Palabras clave: memoria, violencia, museología, territorio, comunidad.

¹ Antropóloga. Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume.

La participación en estas Jornadas responde a la invitación que nos realiza el Comité ICMEMO CHILE de ICOM, en torno a la temática “Desafíos de la representación en espacios museales de memoria y conflicto”, para compartir experiencias y enfoques en el trabajo hasta aquí realizado. Al respecto, y en respuesta, me ha parecido necesario señalar dos ideas como encuadre:

La primera, es que el CCMMN se emplaza en un territorio que vivió un período de sistemática represión una vez iniciada la dictadura, asociada a que en 1971 se constituyó una destacada empresa formada desde la organización de los trabajadores que se llamó “Complejo Forestal y Maderero Panguipulli”. Desde entonces, la violencia de Estado se instaló en el territorio. Las familias vivieron la desaparición, pérdida y exilio de hijos, hermanos, padres, primos, etc., y, tal como ocurrió en el resto del país, la organización social fue prohibida y brutalmente castigada. Posteriormente, en 1981, nuevamente la zona es ocupada por fuerzas militares con fines represivos, en el marco de la desintegración del proyecto guerrillero del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que se instaló en el área cordillerana de Neltume.

La violencia a nivel territorial afectó la base de la existencia de la sociedad, en este caso, de una comunidad con estrechos vínculos de parentesco, prácticas de habitar compartidas, actividades laborales similares, proyectos de vida en común, sentidos y expresiones entramadas en el diario vivir como parte de largos años de relaciones de explotación y de gestar un proyecto que buscó conquistar derechos y un mejor bienestar colectivo. Son hechos que afectaron profundamente la vida de los habitantes, cuyas consecuencias fueron indagadas por CODEPU entre 1989 y 1992, señalando:

A través de este acercamiento pudimos observar que “la confianza básica, necesaria para una buena comunicación, se había transformado en una multifacética y permanente desconfianza. El miedo en todas sus modalidades de existencia se convirtió en nexo de las relaciones sociales. Por tanto, nos encontramos en un ambiente altamente patógeno y que ejerce sus efectos, no ya a través de la represión más brutal, sino a través de la cotidianeidad” (Espinoza et al. 1999).

Hechos de brutal violencia cuyos efectos han sido prevalentes, entre ellos:

Las profundas dificultades que presenta esta comunidad para transmitir a las generaciones jóvenes su propia historia y, especialmente, para ponerla en valor frente la comunidad nacional, incorporándola en los relatos sobre la historia del país en forma proporcional a la relevancia de las experiencias sociales vividas (Bize 2016).

La idea de conflicto, por lo tanto, si bien es pertinente, no es del todo suficiente para intentar un acercamiento a los desafíos que el trabajo en memoria, desenvuelto en museografía, conlleva en este contexto. Mientras la noción de conflicto refiere a disputas y también a enfrentamientos, existiendo amplia gradación de modalidades, ámbitos e intensidades, la noción de violencia refiere a daño. El Museo Casa de la Memoria de Medellín (Colombia) presenta una definición pertinente al caso:

Las violencias, se refieren a conductas, situaciones y acciones mediante las cuales se genera daño físico y/o psicológico a individuos, colectividades o incluso al entorno. Las violencias pueden ser estructurales o coyunturales, se manifiestan bajo distintas formas y se fundamentan en acciones e ideas que las justifican y las pueden perpetuar (Muñoz y Jiménez 2014:5).

El uso plural del término hace énfasis al abanico de expresiones y dimensiones de violencias que pueden manifestarse en una misma situación, por ejemplo: institucional, física, económica, de género, etc. La segunda idea, a modo de encuadre, es rescatar la idea de *proceso* en el trabajo museográfico. En la trayectoria del CCMMN se encuentran participaciones de diversos actores sociales, redes de organizaciones y personas, aportes individuales, vocaciones militantes y espontáneas que, articulando esfuerzos y constancias, configuraron un itinerario de enriquecedoras experiencias. El total de participaciones fue también un conjunto de soluciones, de aprendizajes y de co-construcción de relatos, que sostuvieron y proyectaron lo que constituyó valor para sus gestores. Su comprensión, merece un análisis profundo y extenso, aunque algunos elementos se exponen a continuación.

Dos propuestas para indagar

En consonancia a lo planteado, surgen dos propuestas para un ejercicio analítico de la temática de la invitación de ICMEMO, desde nuestra experiencia; no absolutas, sino que suficientemente flexibles para ser discutidas con la finalidad de aportar a la comprensión de los trabajos realizados.

Una de ellas propone reconocer y bosquejar los momentos significativos de configuración del trabajo que ha venido haciendo el CCMMN en tanto creación de una museografía que luego es apropiada, recreada y reinventada por la comunidad y, en los últimos años, profundizada y consolidada en una propuesta diseñada para su proyección a largo plazo.

El otro eje de análisis plantea un acercamiento a las disputas del sentido respecto a la historia reciente del territorio, y su expresión en la espacialidad de los trabajos hasta ahora realizados por el CCMMN.

a) Apertura, apropiación comunitaria y pasos para su consolidación

La primera museografía fue parte de una experiencia de investigación, diseño y montaje de exposición, que estuvo orientada a “poner en escena” las miradas de los y las habitantes respecto a su propia historia, estrechamente ligada a la explotación del bosque nativo, actividad madereraⁱ y sindical. Fue una indagación cualitativa que surgió con el ánimo de reconstruir una narración colectiva y de contribuir a la valoración de la conquista de derechos lograda en el proceso de formación del Complejo Forestal y Maderero Panguipulli.

Fue iniciada en el año 2003 e implicó la revisión de documentos generados en anteriores estudios, históricos, forestales e investigaciones realizadas por organizaciones de derechos humanos, y generó nuevos antecedentes orientados a lograr una muestra en seis meses, que estaría en exhibición dos meses más. Desde entonces y dado el interés de la comunidad, la exposición se mantuvo en la misma sede social, durante un año y medio, siendo posteriormente trasladada a la casa que fue cedida por Bienes Nacionales al Centro Cultural Museo y Memoria de Neltume, creado para dar continuidad a tal experiencia.

A partir de ese momento, diversas actividades fueron realizadas junto a —y en coordinación con— una red de apoyos que crearon y recrearon nuevos contenidos e implementaron modalidades para su exhibición, desde las capacidades y sensibilidades que estuvieron presentes, destacando la incorporación de información respecto a luchadores sociales fusilados y desaparecidos durante la última dictadura militar, asociados al paso de la Caravana de la Muerte en el año 1973 y al brutal operativo militar desplegado el año 1981.ⁱⁱ

En la actualidad, y como parte de los trabajos realizados desde el año 2013, el CCMMN presenta un espacio museográfico proyectado a largo plazo, en el que se encuentran antecedentes históricos y testimonios asociados a la experiencia maderera, a la localidad y a la memoria de víctimas de violaciones de derechos humanos.ⁱⁱⁱ A partir de entonces, el espacio avanza en la consolidación de un programa de trabajo permanente que ha incorporado una colección bibliográfica, constitución de archivo y desarrollo de metodologías para la mediación en el ámbito de la memoria.

El itinerario de trabajos brevemente señalados hasta aquí, otorgan pistas para visualizar que tanto la *representación* como las *condiciones de posibilidad* se encuentran en estrecha relación en la trayectoria museográfica realizada por el CCMMN. Tanto las soluciones materiales, logradas con un mismo grado de voluntad y de esfuerzo, como la construcción de una narrativa propia, han ido configurándose en una dialéctica trascendente a las particularidades, divergencias o resistencias. Si el decir requiere de palabras; el narrar requiere una intención. Así, las capacidades y las voluntades han orquestado un proceso que reconoce elementos de continuidad en el guion planteado en el periodo 2003-2004 y de cambios asociados a profundización de investigación histórica, aumento de material fotográfico y de la colección de objetos, así como de una propuesta diseñada para cuatro salas del primer piso de la casa.

b) Territorio, sentidos y museografía

La mirada al territorio ha sido constante en el CCMMN. La memoria se encuentra agenciada al espacio local y circundante, contando con referencias permanentes en la museografía. Por una parte, el tipo de actividad productiva forestal y maderera originó la formación de diversas localidades al interior de la comuna y trazó importantes áreas de la ciudad de Panguipulli. Por otra parte, el despliegue represivo no restringió límites espaciales. Por el contrario, un simple ejercicio cartográfico permite visualizar los horizontes de superposición de hechos acontecidos en el área cordillerana, especialmente en Neltume y alrededores. La museología, desde las primeras experiencias, ha ofrecido información para comprender la espacialidad y el territorio, resultado de investigaciones históricas y antropológicas que han intentado relevar tales perspectivas en articulación con la experiencia y sensibilidades del habitar.

En el verano de 2004, un primer ejercicio de instalación de señaléticas informativas dentro del pueblo fue realizado junto al primer montaje. Consistió en letreros con información de nueve sitios de interés histórico, aportados por los habitantes. Por otro lado, el trabajo que realiza el Comité Memoria 81 también ha ido instalando marcas de lugar, realizando encuentros en torno a la Memoria, que abarcan un área geográfica fuera de los límites de Neltume, incluyendo la localidad de Choshuenco, la comunidad mapuche Juan Quintuman, caminos y fundos interiores.

La articulación de estas y otras referencias, muy significativas para una diversidad de actores, constituyen motivaciones y fundamentos que sustentan el actual proceso de protección por Ley de Monumentos, que se encuentra en gestión, y el cual busca proteger a un conjunto de sentidos asociados a la espacialidad y territorio relacionados con la industrialización del bosque nativo y con los sitios de memoria y D.D.H.H., a solicitud del CCMMN.

Los alcances territoriales de este proceso extienden el trabajo museográfico constituyendo nuevos desafíos, esta vez fuera de la casa, en el espacio público y privado. Se trata de la instalación de un relato extramuros, articulado en diferentes soportes informativos y conectores que complementará la comprensión geopolítica del territorio, su historia y memoria, presentes en las formas de habitar y significar el espacio.

Corolario

El ejercicio de memoria, apoyado en museografía, ha venido otorgando desde sus inicios, posibilidades de expresión de *narraciones de la experiencia*, otorgando espacios y herramientas para facilitar la comprensión sobre lo vivido.

Después de doce años, no es una tarea acabada. Si en un principio el trabajo realizado tuvo por finalidad otorgar condiciones para que el espacio íntimo y privado, que por años cobijó la experiencia de dolor, vuelta silencio, y cuanto

más: susurro, pueda encontrar lugar en lo colectivo (para que el miedo ceda lugar...); los trabajos del presente se orientan a contribuir al reconocimiento de la legitimidad del habitar, de *producir el espacio* en dignidad y derechos.

Referencias

Bize, C. 2016. “Trabajos de la memoria en la cordillera de Valdivia”. Proyecto doctoral, Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Austral de Chile.

Espinoza, V., Rojas, P., y Ortiz, M.L. 1999. *Derechos Humanos, sus huellas en el tiempo. Una experiencia de trabajo en derechos humanos y salud mental en una zona rural del sur de Chile*. Serie Verdad y Justicia, Volumen 8, CODEPU, LOM, Chile. (http://www.blest.eu/biblio/huellas/cap8.html#N_2_05-06-2017)

Muñoz, A., y Jiménez, V. 2014. *Manual de Mediación*. Museo Casa de la Memoria, Medellín Colombia.

Notas

ⁱ La primera propuesta museográfica surge del trabajo de campo realizado por un equipo compuesto por las antropólogas Bernarda Aucapan Millaquipai y Marcela González Ríos, el periodista Mauricio Durán Espinoza y la profesora de historia y geografía Beatriz Chocori Huenullanca, Proyecto Fondart Regional 2003: “Muestra Cultura de la Madera”.

ⁱⁱ Entre las personas y organizaciones que han tenido activa participación, mencionamos a Jova Silva Sandoval, Angélica Navarrete Jara y Comité Memoria 81.

ⁱⁱⁱ Proceso realizado por un equipo compuesto por Liliana Patiño, estudiante de Artes; Felipe Díaz, estudiante de Psicología; Matías Iturra, estudiante de Ingeniería en Recursos Naturales; y Daniela Belmar, estudiante de Educación Diferencial vinculados al CCMMN y la mayoría residente, que contó con el apoyo profesional del psicólogo Cristóbal Bize. Proyecto FNDR 2013.



En diciembre de 1977 ICOM-Chile celebró las Primeras Jornadas Museológicas en el país. Su objetivo fue: *dar una orientación y lineamientos generales para los museos chilenos, al mismo tiempo que promover el conocimiento y apoyo mutuo entre ellos, logrando un mejor aprovechamiento de los recursos humanos y materiales.*

Tras cuatro décadas se mantiene el mismo propósito, al cual se suma el interés por fortalecer el diálogo permanente con quienes trabajan en los museos chilenos y extranjeros para mantener vivo el intercambio de ideas, la coordinación de propuestas y de acciones futuras con una profunda valoración del quehacer museológico.

El presente libro reúne las experiencias compartidas en Valdivia en el marco de las XIII Jornadas Museológicas Chilenas 2016, dirigidas por ICOM-Chile —como desde un principio— e integrando en su desarrollo y producción a la Universidad Austral de Chile mediante su Dirección Museológica.

