

IX CONGRESO DE EDUCACIÓN MUSEOS Y PATRIMONIO

7 y 8 DE
OCTUBRE
2021 **ONLINE**



Organiza

M CECA
Chile

Patrocina y colabora

ICOM consejo
internacional
de museos
Chile

Colaboran

MUSEO DE
LOS
MUSEOS



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

www.cecachile.com

IX CONGRESO DE EDUCACIÓN MUSEOS Y PATRIMONIO

7 y 8 DE
OCTUBRE
2021 **ONLINE**



Organiza

M CECA
Chile

Patrocina y colabora

ICOM consejo
internacional
de museos
Chile

Colaboran

MUSEO DE
MUSEOS LOS



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

www.cecachile.com

IX CONGRESO DE EDUCACIÓN, MUSEOS Y PATRIMONIO

“De la Crisis a la Resiliencia” 7 y 8 de octubre de 2021 (online)

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural

Carolina Pérez Dattari

Directora Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Nélida Pozo Kudo

Subdirector Nacional de Museos

Alan Trampe Torrejón

Presidente Comité Chileno de Museos, ICOM Chile

Leonardo Mellado González

Presidente del Comité de Educación y Acción Cultural, CECA – ICOM Chile hasta marzo 2022

Fernanda Venegas Adriazola

Edición

Anamaría Rojas Múnera

Marcela Torres Hidalgo

Irene Elizabeth De La Jara Morales

Matías Cornejo González

Francisca Contreras Carvajal

Diseño y diagramación

Milka Marinov Vlahovic

Agradecimientos

Fernanda Venegas Adriazola

Esteban Torres Hormazábal

Grace Standen Castro

Darío Aguilera Manzano

Santiago de Chile, noviembre 2023

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente

INDICE

PRESENTACIÓN

¿POR QUÉ UN CONGRESO HOY?

6

REFLEXIONES EN CLAVE EDUCATIVA: LA IMPORTANCIA DEL CONGRESO HOY

FERNANDA VENEGAS ADRIAZOLA

13

BIENVENIDA AL IX CONGRESO DE EDUCACIÓN, MUSEOS Y PATRIMONIO

LEONARDO MELLADO GONZÁLEZ

28

ARTE Y TERRITORIO COMO ESPACIOS INCLUSIVOS

31

"COLECCIÓN CONVITE, ARTE PARA EL BIENESTAR": PROYECTO DE ARTE Y RESILIENCIA CON PERSONAS MAYORES

ANA LUZ CHIEFFO

32

LOS RUIDOS QUE SOMOS: PATRIMONIOS SONOROS DE LOS ANDES

CAROLINA ENRÍQUEZ, DANIELA ZURITA, MARÍA MÓNICA
FUENTES Y ALEJANDRO SUÁREZ

46

UNA PROTESTA MEDIOAMBIENTAL EN EL MUSEO: LA INFANCIA EN ACCIÓN

KARLA RABI Y GIANINA SÁNCHEZ

58

MÁS ALLÁ DE LOS MUROS

70

MIM: EL DESAFÍO Y EXPERIENCIA DE UN MUSEO INTERACTIVO EN LA VIRTUALIDAD

VALERIA VERA Y CAROLINA SAAVEDRA

71



**¿ES POSIBLE UNA "NOCHE" DE LOS MUSEOS
VIRTUAL? DES-ANDAR LO COTIDIANO EN EL MUSEO
DE ANTROPOLOGÍA (FFYH-UNC)**

MARIELA ELEONORA ZABALA, ORNELLA RAQUEL ZOLLO
Y ALFONSINA MUÑOZ PAGANONI

81



MuBo DIGITAL: ALCANCES Y DESAFÍOS

MARÍA JOSÉ LIRA GOLDENBERG Y NATALIA
PORTUGUEIS CORONEL

95

COMUNIDADES RESILIENTES, MEMORIAS Y PAZ

107

**EL ESPÍRITU DE LA TRAGEDIA: DEL CONFLICTO
ARMADO COLOMBIANO A LA CONSTRUCCIÓN DE PAZ**

NICOLÁS FERNANDO CARRANZA PULIDO

108

**INVESTIGACIÓN DE LA ARQUITECTURA VERNÁCULA
EN ADOBE-QUINCHA Y MADERA EN CONTEXTO
DE PANDEMIA, REGIÓN DE AYSÉN**

CARLOS CASTILLO LEVICOY Y CONSTANZA PÉREZ LIRA

122

**DE LA CALLE, AL MUSEO, DEL MUSEO AL ESPACIO
VIRTUAL: FEMINISMOS**

JIMENA JASO

134

**VIAJE AL EPICENTRO DE LA RESILIENCIA. UNA
MIRADA EDUCATIVA AL GRAN TERREMOTO
DE VALDIVIA EN 1960**

MARCELO GODOY GALLARDO, CAROLINA MATURANA IBÁÑEZ,
ADRIÁN SILVA PINO, MARIANA URRUTIA TOBAR Y PAULO
YAITUL SALVO

145



ESTUDIOS Y LABORATORIOS

162

EL APOYO A LA EDUCACIÓN FORMAL DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ DURANTE EL 2021

163

RUTH GESELL IZAGUIRRE RENWICK

EL TRABAJO DE LOS MUSEOS EN TIEMPOS DE COVID-19: ÁREAS EDUCATIVAS DE TRES MUSEOS DEL PAÍS

179

MARÍA PAZ UNDURRAGA RIESCO, CANDELA ARELLANO
GALLARDO Y ELIZABETH MEJÍAS NAVARRETE

LABORATORIO COLABORATIVO. ACTIVAMOS EL ARCHIVO DEL MUSEO

195

MARÍA SOFÍA SÁNCHEZ, NICOLLE PAOLA ANGULO, NATALIA
GUEVARA PACHÓN, DIANA CASTAÑO, MARÍA ALEJANDRA
GONZÁLEZ, YULY ANDREA RAMÍREZ BUITRAGO, JONATHAN
GAMBOA MELO, JUANITA ANGARITA TORO, DANIELA ROJAS
Y CATALINA HOYOS GARCÍA

ANÁLISIS CRÍTICO Y PROPUESTA DE ACCIÓN SOBRE EL MUSEO DEL CIRCO CHILENO

208

VALERY QUIROZ PÉREZ, ARIANA ANDREA RIQUELME
TRONCOSO Y ÁLVARO HORACIO SALAS SOBARZO



PRESENTACIÓN

¿POR QUÉ UN CONGRESO HOY?

Desde el año 2005, el Congreso de Educación, Museos y Patrimonio es organizado por el Comité de Educación y Acción Cultural chileno (CECA Chile), contando con el apoyo y colaboración de ICOM Chile y la Subdirección Nacional de Museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC). Este evento que se celebra año por medio cuenta con gran participación nacional y latinoamericana, constituyéndose como un foro que promueve la reflexión y el intercambio de conocimientos y experiencias en el área. Sin embargo, sus más recientes versiones se han visto afectadas por el contexto vivido durante los últimos dos años. En 2019 debimos cancelar la VIII versión del congreso, que se celebraría en Valparaíso, debido al estallido social, proceso que comenzó un mes antes de la fecha del evento y que, de cierta forma, aún continúa a través del proceso de creación de una nueva constitución para Chile. Asimismo, el año 2021 ha heredado muchas de las experiencias y adaptaciones a las que debimos acostumbrarnos durante el primer año de la pandemia por SARS COV-2. Es por ello que decidimos realizar la IX versión del congreso en formato virtual.

Sabemos que en estos aspectos compartimos realidades parecidas a nivel regional. Durante 2019 también hubo importantes movimientos sociales en Ecuador, Colombia, Puerto Rico, Bolivia, Perú, Argentina y Brasil, los que no solo pusieron en evidencia las brechas y desigualdades sociales y de género, sino que también reivindicaron derechos básicos de las personas, el fin a la corrupción y el cuidado del medioambiente, entre otros. Del mismo modo, dadas las características socioeconómicas en Latinoamérica, hemos vivido la pandemia con bastantes similitudes respecto a las problemáticas sociales que se vieron empeoradas durante este periodo.

Justamente, quienes se dedican a la educación patrimonial y al trabajo directo con las comunidades, han debido actuar con premura frente a los contextos difíciles. El estudio realizado en el 2020 por IBERMUSEOS, titulado “Qué necesitan los museos en tiempos de distanciamiento físico”, reveló que las actividades de atención a públicos, servicios, visitas, así como mediación y educación, son las áreas de los museos y centros culturales que se han visto más afectadas por las medidas de prevención del COVID 19. Si bien CECA Internacional destaca en la eficiencia de los equipos de educación y mediación cultural al generar rápidamente programas a distancia durante la emergencia sanitaria, corroborando así su gran contribución a la misión y alcance de los objetivos de las instituciones culturales, **“su trabajo suele pasar desapercibido y tanto sus resultados como sus competencias es algo que se da por sentado”** (Maderbacher, 2020).

Por esta razón, vemos con pesar que las y los profesionales de estas áreas, son desvinculados en tiempos de crisis como los que atravesamos (Mörsch y Graham, 2020; REM-BR y CECA-BR, 2020). Urgen espacios de reivindicación y reflexión en torno al rol de educadoras y educadores patrimoniales considerando que,

“inician procesos de aprendizaje y comunicación inclusivos para cada grupo escolar o proyecto comunitario y diseñan diferentes espacios para cada experiencia. Informan, moderan e impulsan el debate social y cultural dentro de los museos, las instituciones culturales y en la sociedad, analizando la relevancia social de cada ámbito de estudio” (Maderbacher, 2020).

Estos roles son clave a la hora de trabajar e involucrarse directamente con las personas a las que sirven las instituciones culturales.

Muchas de las acciones que surgen en estos contextos incómodos y contingentes tienen como objetivo responder a las urgencias sociales de sus comunidades, impulsando a los museos y centros culturales a traspasar las fronteras que tradicionalmente les son atribuidas. Estas instancias contribuyen paralelamente al avance y desarrollo de la disciplina:

“Hoy asistimos a una diversidad en las formas de participación y apropiación en la actividad patrimonial (Tornatore & Paul, 2003) que buscan romper con los modelos establecidos de museos y patrimonio, haciendo la transición a una museología experimental, socialmente comprometida y abierta a diferentes regímenes de valor” (Brulon, 2019: 200).

Desde esta vertiente se presta especial atención a las prácticas y metodologías experimentales, reconociendo que la producción del conocimiento museológico, por teórico que sea, se construye sobre la base de la experimentación. En Latinoamérica, tales experiencias se generan desde la década de los años sesenta y son fortalecidas con la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) (Brulon, 2019). En este sentido es importante generar un punto de inflexión, pues lo experimental es una dimensión del aprendizaje que se diseña e implementa desde las áreas educativas primordialmente, por lo tanto, ellas no solo contribuyen a la mejora permanente del ejercicio pedagógico, sino también al desarrollo del conocimiento.

DE LA CRISIS A LA RESILIENCIA

Con todo lo anterior, la temática del IX Congreso de Educación, Museos y Patrimonio propone reflexionar en torno a las circunstancias que hemos enfrentado los últimos años, inspirándose además en el tema que ICOM planteó para el Día Internacional de los Museos 2021. El futuro de los museos: recuperar y reimaginar, invitando a “crear, imaginar y compartir nuevas prácticas de (co) creación de valor, nuevos modelos de negocio para las instituciones culturales y soluciones innovadoras para los retos sociales, económicos y medioambientales del presente” (ICOM 2021).

En esta línea, el título de congreso, De la crisis a la resiliencia, propone enfocarnos en la urgencia de las situaciones vividas; en las reflexiones y experiencias que hemos ido desarrollando sobre la marcha, y en la capacidad para superar el trauma y transformarlo -no sin conflicto- en experiencias positivas y con sentido, tanto para los museos como para sus comunidades.

Proponemos un espacio para discutir y reflexionar sobre las acciones educativas y culturales emprendidas por museos y otras organizaciones patrimoniales en contextos de pandemia, movimientos sociales y problemáticas medioambientales. De este modo, prestando especial atención a las experiencias y metodologías surgidas en circunstancias difíciles, proponemos debatir y analizar las transformaciones que deben experimentar o han experimentado las instituciones patrimoniales para atender a las necesidades y urgencias de sus comunidades.

Para la presentación de ponencias se consideran las siguientes mesas temáticas:

1 PANDEMIA

Explorar los múltiples desafíos que la pandemia impone a la relación entre comunidades e instituciones patrimoniales, así como al interior de los equipos de trabajo. ¿Cómo llegamos a las personas y comunidades que tienen acceso limitado o nulo a internet?; ¿qué implicancias ha tenido la pandemia en los equipos de trabajo de las instituciones patrimoniales y museos?; ¿qué estrategias utilizadas se escapan a las funciones museológicas tradicionales?; ¿de qué manera se ha apoyado a la educación formal?; ¿cómo contribuimos al bienestar emocional de las personas?

Otras inquietudes:

- ¿Cómo resignificamos los objetos en la distancia?
- ¿Necesita del museo la comunidad?
- ¿Pueden los museos contribuir al bienestar de las personas, especialmente en formatos de distanciamiento, o es una ilusión de las instituciones?
- Las infancias: ¿integradas o instrumentalizadas en tiempos de pandemia?
- La pandemia ha afectado en gran parte a las mujeres por efectos de la violencia de género, la pérdida de empleo y la carga de cuidadoras. En ese sentido ¿qué iniciativas con enfoque de género los museos han presentado dentro del contexto de pandemia?

2 MOVIMIENTOS SOCIALES

Indagar en las funciones que los museos y organizaciones patrimoniales adoptan en contextos de agitación social y política: ¿Hasta dónde podemos asegurar que los museos no son neutrales?; ¿cómo se generan centros patrimoniales y museos experimentales en estos escenarios?; ¿de qué forma se relacionan las manifestaciones en contra del patrimonio colonial y/u oficial con los movimientos sociales?; ¿cómo operan los procesos de resignificación, destrucción y creación del patrimonio en estos contextos?

Otras inquietudes:

- Deconstrucción del patrimonio ¿otra ilusión del museo?
- La obra y la autoría ¿cómo seguimos?
- Colecciones efímeras ¿cómo contribuyen a los nuevos discursos sociales y políticos?
- ¿Cómo identificar los resabios colonialistas en el ejercicio educativo patrimonial?

3 MEDIOAMBIENTE

Examinar las iniciativas y programas que promueven el conocimiento, la conservación y el respeto de la naturaleza desde una perspectiva socioambiental. ¿Puede la adherencia a estas temáticas convertirse en una forma de instrumentalización?; ¿por qué crear una huerta en el museo?; ¿cómo se gestionan los jardines y huertos comunitarios?; ¿de qué forma funcionan las iniciativas medioambientales en el medio urbano?; ¿cómo trabajar de forma transversal el patrimonio cultural y natural junto a las comunidades?

Otras inquietudes:

- Los huertos museales: ¿reflexiones del museo o iniciativas personales?

- Metodologías locales de intervención: ¿qué tan locales?; ¿qué tan participativas?
- Estrategias medioambientales que han superado el conservadurismo de la institución.
- ¿Qué museos surgirán de la crisis ambiental actual?
- ¿Qué espacio le estamos dando a la educación ambiental?
- ¿Qué tan sustentable son los museos? ¿Podemos medir nuestra cuota de carbono, en particular las áreas educativas?
- Los activismos locales y las comunidades indígenas en la restauración del medio ambiente.
- Los museos en el campo y el despoblamiento de las zonas rurales (la pérdida de suelo que se cultiva, el paisaje y las identidades que se forman de la relación que se da entre humanos y medio natural).

REFERENCIAS

Brulon, B. (2019). Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da museologia experimental. *Museologia e Patrimônio* – Volume 1. Leiria – Portugal.

ICOM. (2021). El Día Internacional de los Museos 2021 se centrará en repensar el museo del futuro para afrontar los retos del presente. <https://icom.museum/es/news/dia-internacional-de-los-museos-2021/>

IBERMUSEOS. (2020). Repositorio COVID-19 para los museos. <http://www.iber museos.org/acciones/observatorio-iberoamericano-de-museos/repositorio-covid-19-de-recomendaciones-y-protocolos-para-los-museos-iberoamericanos/>

Maderbacher, W. (2020). Educación y aprendizaje en los museos: ¿las profesiones olvidadas? <http://ceca.mini.icom.museum/es/educacion-y-aprendizaje-en-los-museos-las-profesiones-olvidadas/>

Mörsch, C. y Graham, J. (2020). Open Letter to Museums and Galleries in support of education and other essential workers https://docs.google.com/forms/d/11z1wwu3meYdLeYozGI_OCzoExpxK-DiH0DmkrXn5qr4/viewform?edit_requested=true

REM-BR y CECA-BR. (2020). Carta Aberta dos educadores museais brasileiros sobre os efeitos da Pandemia de Covid-19 na educação museal no Brasil http://www.icom.org.br/files/Carta_Aberta_e_Recomenda%C3%A7%C3%B5es_para_Educa%C3%A7%C3%A3o_Museal_no_Brasil.pdf



REFLEXIONES EN CLAVE EDUCATIVA: LA IMPORTANCIA DEL CONGRESO HOY

FERNANDA VENEGAS ADRIAZOLA

PRESIDENTA DE CECA CHILE 2020-2021

Profesora de historia y ciencias sociales de la Universidad de Santiago de Chile (USACH) y Magíster en estudios del patrimonio cultural de University College London (UCL), Inglaterra. Ha sido educadora en museos de historia por más de 10 años. Fue encargada del Área Educativa del Museo de la Educación Gabriela Mistral y actualmente coordina el Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional, ambos pertenecientes al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile. Asimismo, se desempeña como docente en el diplomado de museología y el diplomado de patrimonio cultural del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago (IDEA USACH). Fue coordinadora del Comité de Educación y Acción Cultural de Chile (CECA Chile) entre 2020 y 2021, y una de las coordinadoras y fundadoras del grupo internacional de estudio "Educación en museos y decolonialidad" organizado por CECA para Latinoamérica y el Caribe (CECA LAC).

Es importante señalar que, en su origen, este texto no fue pensado para un formato escrito. Corresponde a la ponencia que dio inicio al **IX Congreso de Educación, Museos y Patrimonio "De la Crisis a la Resiliencia"** y su propósito fue compartir las actividades y las reflexiones de CECA Chile durante un periodo bastante complejo: desde el Estallido Social Chileno a fines de 2019, hasta la Pandemia por COVID 19, que aún estaba vigente en el momento del congreso. Con la intención de mantener el espíritu original de esta exposición, lo que sigue es una transcripción de la misma, redactada en primera persona plural, con algunas modificaciones en su redacción para lograr una mejor lectura, y enriquecida con comentarios, referencias e imágenes de la presentación.

Para comenzar, es muy importante agradecer a todas y todos mis compañeros del equipo de CECA Chile quienes han organizado este congreso a puro pulso, en un formato que jamás se había probado antes en la historia de este evento. Lamentablemente este año, por razones personales, no pude estar en la organización más dura y más concreta del congreso, lo que implica generar la convocatoria, seleccionar las ponencias, editar los textos a ser publicados, conseguir la plataforma de transmisión, entre otras tareas que conllevan bastante trabajo y gestión, así que destacar esa tremenda labor de las personas que integran CECA Chile.

Esta charla se centra en el tema que escogimos discutir este año y pretende mostrarles lo que venimos desarrollando en CECA Chile desde que empezamos a estar sujetos a tantas y tantos contextos extraños, inestables y desafiantes. Desde las áreas educativas de los museos y, desde el patrimonio en general, estas situaciones nos han hecho repensar lo que hacemos y nuestra forma de trabajar con las comunidades ¿De qué forma podemos expresar nuestro sentir en situaciones cómo estas? ¿De qué forma podemos ser útiles y relevantes para las personas y para nuestros pares en este contexto?

Para iniciar la revista de acciones y reflexiones voy a contarles sobre el “congreso que no fue”. El año 2019 teníamos un congreso increíble, hubo viajes del equipo a Valparaíso para planificar que todo saliera espectacular. Nos vinculamos con organizaciones de la región y teníamos todo preparado, las ponencias seleccionadas, el programa, algunas personas tenían incluso pasajes comprados para venir a Chile a exponer. Y bueno, ocurrió el estallido social chileno y como equipo decidimos cancelar el congreso, con todo lo que eso significa, partiendo por un nivel de frustración muy alto. Pero al mismo tiempo era un sentimiento bien ambivalente, pues sabíamos la importancia del proceso sociopolítico que se estaba viviendo en nuestro país; la demanda de una vida digna, de mejores condiciones sociales, con el cuestionamiento a instituciones gubernamentales clave. Frente a eso no quedaba nada más que dar un paso hacia atrás y fluir junto con los acontecimientos. Lo único que nos quedó de todo lo que habíamos programado, fueron las actas, una publicación digital que finalmente este año

logramos lanzar y que reúne todas las ponencias que en ese momento se iban a exponer y se iban a discutir en el congreso. Esta publicación incluyó un prólogo, donde abordamos todos estos sucesos, compartiendo además una pequeña reflexión sobre el rol del patrimonio y de los museos entorno a los procesos sociales como el que se estaban viviendo en Chile. En aquel prólogo se lee :**“Días antes del estallido social nadie podía imaginar lo que ocurriría en Chile. El pueblo ordenado y respetuoso de sus instituciones no se atrevería a hacer lo que hizo”** (CECHA Chile 2021, p4). Esa “desobediencia” en el ambiente también alcanzó al ámbito patrimonial, con una demanda y una interpelación directa a instituciones como museos y monumentos. El patrimonio no era un agente de segunda categoría, sino que estaba siendo protagonista, ahí en cada ciudad. Al respecto, dos autores nos hablan de los movimientos sociales y su relación con el patrimonio. Por una parte, García Canclini plantea que **“los movimientos sociales son uno de los agentes que disputan los espacios económicos, políticos y simbólicos del patrimonio. Al desbordar las labores tradicionales de los profesionales de la conservación y del Estado, instalan y amplían el debate en torno a los usos sociales del patrimonio”** (1999, p. 19–22). Con esta disputa de espacios, la dinamización del proceso sobre lo que se considera patrimonio y cuáles son sus usos sociales, los movimientos sociales suelen demandar aspectos distintos a las labores tradicionales de los profesionales ligados al patrimonio. Nos dan ciertas luces sobre la ciudadanía, sobre lo que quieren, expresado muchas veces de forma tan categórica y disruptiva, que nos hacen caer en cuenta: **“tenemos que hacer algo”**. Por otra parte, Mario Chagas nos interpela manifestando que **“No basta luchar para que los movimientos sociales tengan acceso a los museos. Eso es bueno, pero todavía es poco. El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimiento sociales”** (2007, p.14). Entonces todo lo que está viviendo nuestro país, estas demandas, generan las preguntas que compartimos en el prólogo de las actas del congreso que no fue: ¿Cuál es el rol del museo? ¿Cómo damos cuenta de aquellos procesos contingentes? ¿Qué señales deben/pueden/quieren dar las áreas educativas específicamente?.

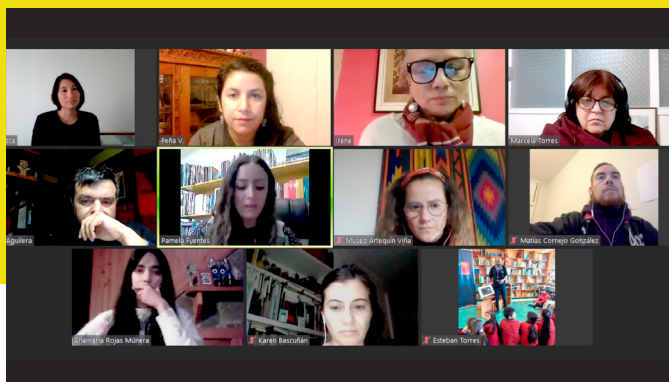
Aquí tengo una foto que es del Museo de Santiago (conocido como La Casa Colorada), solo como un botón de muestra de lo que sucedió con las instituciones patrimoniales durante el Estallido Social. Por ejemplo, en este caso, modificaron el nombre del museo, tachando la palabra Santiago, sustituyéndola por la palabra **"mentira"**, quedando entonces **"museo de mentira"**. Para qué decir otros, el Museo Chileno de Arte Precolombino también sufrió rayados en su fachada, pero pienso que el que resultó más rayado fue el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, que comparten edificio. En este caso, las y los funcionarios del Museo de Bellas Artes hicieron un levantamiento de las frases que la gente escribió y expresó en los muros del museo, es decir, no se pasó por alto. Me atrevería a decir que la expresión de las personas en los muros de los museos, y de las instituciones patrimoniales en general, son la base para un muy buen estudio de públicos. Son una herramienta base para ver como están posicionadas estas instituciones en el imaginario de las personas, de la sociedad, ver hasta donde llegan nuestros esfuerzos por tratar de transformar esa imagen.

Como bien saben, esta situación no es algo que solo se vivió en Chile, sino que fue un movimiento regional. Puerto Rico, Ecuador, con un movimiento indigenista súper importante, una referencia para toda Latinoamérica; Colombia, Perú y Argentina. Latinoamérica en general ha visto esta ola de descontento social, y por lo tanto nos cabe esta pregunta a muchos de nosotros, sobre nuestra función en el museo y en lo patrimonial, y la relevancia social de estas instituciones ¿Hasta qué punto nos sentimos interpelados por las comunidades con las que trabajamos o queremos trabajar? ¿Cómo hacerlo cuando los museos en los que trabajamos están ligados a la institucionalidad del Estado? En nuestro caso, una institucionalidad estatal que, entre otras cosas, fue responsable de la mutilación ocular de tantas personas. Estas preguntas están ahí todavía, de hecho, son una de las motivaciones para realizar este congreso.

Es significativo señalar que dentro de las muchas demandas que se levantaron en Latinoamericana, varias se compartían. La dignidad social como objetivo general y, como parte de aquello, estuvo presente el movimiento medioambientalista, buscando conseguir derechos de protección frente a crímenes contra el

medioambiente, crímenes que tienen depredada, por ejemplo, la Selva Amazónica. Como si fuera poco, con nada de esto resuelto, vino la pandemia.

A inicios de 2020 comienzan las cuarentenas y sus consecuencias se dejan sentir con fuerza en la región. No abordo todos estos efectos, pues las implicancias socioeconómicas que tiene la pandemia en un continente como el nuestro, donde la desigualdad esta arraigada en los sistemas gubernamentales, excede los límites de esta presentación. Sin embargo, y desde otras perspectivas, se repiten las mismas preguntas del estallido social ¿Cuál es el rol de los museos cuando hay necesidades básicas de las personas que no están siendo satisfechas? Como todos sabemos los museos fueron fuertemente golpeados, especialmente los que dependen económicamente de la venta de entradas. A estas alturas hay muchos estudios a los que se puede recurrir para conocer los efectos que tuvo la pandemia en los museos. Uno de ellos es el estudio de Ibermuseos: **“¿Qué necesitan los museos en tiempo de distanciamiento físico?”, donde se muestra un gráfico con las áreas mas afectadas por las medidas restrictivas** (2020, p.14). Pueden ver que **“mediación y educación”** es una de las áreas mas afectadas junto con **“atención al público”**. Es decir, fueron los sectores que recibieron el golpe más duro de este proceso durante la pandemia. Frente a este escenario hubo visiones que llamaban a la esperanza y a resaltar el potencial que tienen los museos, como lo planteado por el ex Ministro de Cultura de Chile Ernesto Ottone: **“Los museos son más que simples espacios donde se preserva y promueve el patrimonio de la humanidad. Son también espacios fundamentales de educación, inspiración y diálogo. En una situación en la que miles de millones de personas en todo el mundo están separadas unas de otras, los museos pueden unirnos”** (en UNESCO, 2020). Presisamente esta es una de las cualidades del patrimonio, hay lazos, hay vínculos, que son mas fuertes que la separación física de las personas y que se avivan en situaciones extremas como esta. Sin ir más lejos, el hecho de vivir esta desafortunada experiencia de pandemia, nos une también como generación productora de memorias, materialidades y tradiciones ligadas a lo que podríamos llamar el patrimonio pandémico.



Reunión del Equipo CECA Chile durante la pandemia en 2020

Bueno, desde CECA Chile, entonces, asumimos este desafío. En esta imagen pueden ver nuestras caras de preocupación ¿Qué hacemos? estábamos a inicios del año 2020, teníamos varios proyectos que queríamos realizar y la verdad es que nuevamente se nos derrumbó todo. Las primeras sesiones que tuvimos como CECA Chile a través de zoom fueron netamente sesiones catárticas, donde pudimos expresar lo que estaba sucediendo en nuestros lugares de trabajo, lo que estábamos viviendo en nuestras familias, y cómo todo esto nos estaba afectando emocionalmente. Podríamos decir que vivimos esta pandemia, o estos inicios de pandemia, juntos, a la par, porque ya que teníamos una plataforma para conectarnos remotamente nos empezamos a reunir una vez a la semana. Lo mejor es que podíamos compartir a lo largo de Chile con nuestras compañeras y compañeros que viven fuera de Santiago, todo esto nos hizo sentir bastante más acompañados durante el primer año de pandemia. Luego de digerir un poco mejor lo que estábamos viviendo, empezamos a tomar acciones mas concretas.

Lo primero que hicimos fue un comunicado donde llamábamos al compañerismo entre las instituciones museales. Pidiendo que aquellas que tenían mas recursos o manos técnicas, no se olvidaran de los museos comunitarios, de los museos que tienen menos acceso a herramientas que les permitieran mantenerse vigentes. También llamamos a no olvidar a las comunidades que quedaban aisladas, como las infancias y los adultos mayores, quienes en una primera instancia tenían que estar mas reclusos. Unos por que eran los más débiles frente al virus, como era

el caso de los adultos mayores, y otros por ser considerados agentes de contagio, como en un inicio se habló de los niños y las niñas. Igualmente quisimos motivar la propuesta de soluciones conjuntas a las situaciones que nos afectaban como gremio. Una de las cosas que hicimos en esta línea fue el microprograma **“Las Voces del Museo”** y aquí, por ejemplo, se ve la riqueza de poder trabajar junto a compañeros de otras localidades, pues quienes plantearon la importancia de la radio como medio para mantenernos en contacto fueron nuestros colegas de regiones, entre ellos Ana María Rojas de la Red de Museos de Aysén. Ella nos contó que en esta región todas las personas se comunican a través de este medio y que incluso había museos que tenían dentro sus propias centrales de radio comunitaria. Entonces empezamos a darle vueltas a la posibilidad de lanzar un micro programa a través de las radios de Chile, con el objetivo de entregar un espacio donde distintos museos pudieran difundir la diversidad de sus patrimonios, y también como una herramienta para mantenerse vigentes. Para lograr este propósito contamos con radios colaboradoras a lo largo de todo el país, fundamentalmente radios universitarias y locales, de este modo pudimos transmitir desde la Región de Arica en el extremo norte, hasta la Región de Aysén en el sur. Igualmente, los museos participantes estaban en distintas regiones de norte a sur. A través de emails recibimos comentarios de los radioescuchas, donde nos agradecían por hacerles conocer museos que no sabían que existían. El programa duraba 5 minutos como máximo, porque la idea era que las radios pudieran transmitirlos de forma gratuita.

El equipo productor contó con tres miembros del equipo CECA Chile, Grace Standen locutora oficial, Ana María Rojas se encargaba de la parte técnica y la edición del programa manejando la aplicación Audicity, y por mi parte estaba la gestión con las radios y los museos. Paralelamente descubrimos que los audios de WhatsApp eran muy importantes para ciertos museos y sus comunidades, así que empezamos a replicar los programas en este formato también, para que pudiese llegar a más personas y darle la autonomía a los museos que quisieran compartir el programa con quienes quisieran. Cabe destacar que nosotros no hacíamos la presentación de los museos participantes, sino que cada una de las personas que representaba a su museo hacia su propia cápsula, era su propio locutor. Frente a

esto hicimos un documento muy simple, con tips para grabar de manera simple, utilizando la herramienta de grabado de los celulares.



Gráfica del programa "Las Voces del Museo"

Sin embargo, en el mundo se vivían varias situaciones ingratas para las y los educadores de museos. Desde CECA Internacional se advertía: **“Los museos dicen que su principal preocupación es su público: Lo dicen porque es políticamente correcto. Lo dicen porque esto trae dinero público. Pero no lo demuestran en la forma de tratar sus recursos humanos en materia de mediación. La situación de la pandemia resulta ser una terrible prueba de esta fragilidad: En todo el mundo, miles de educadores de museos han perdido repentinamente sus trabajos, sin ningún apoyo financiero”** (CECA Internacional, 2020). Esto lo vimos también dentro del país, actualmente hay muchos museos que son parte de la red de Museos de la Municipalidad de Santiago, que están en una situación crítica. En la región, CECA Brasil y la REM Brasil hicieron un estudio súper temprano sobre cómo estaban viviendo la pandemia las y los educadores de museos en el país, uno de los más afectados en el mundo, y los resultados no fueron para nada buenos. Pudieron constatar que muchos compañeros estaban siendo desvinculados o les cambiaban los contratos unilateralmente, entre otras cosas. Frente a esta situación, en CECA Chile también

quisimos hacer un estudio sobre la situación de las y los trabajadores de museos vinculados a la atención del público durante la pandemia en 2020 (estudio que se mantiene hasta la fecha).

Este estudio se realizó a través de una encuesta de respuesta voluntaria en Google Forms, dirigida no solo a educadores de museos, sino también a personas que trabajan en atención de públicos, fuesen o no miembros de CECA o de ICOM. El estudio puso el foco en tres aspectos demográficos (territorio, género, edad, tipos de institución y de contrato, etc.); también nos abocamos a los efectos en la vida personal y en el ambiente laboral; y finalmente nos concentramos en preguntar sobre propuestas de soluciones conjuntas a las problemáticas más mencionadas.



Portada del cuestionario de Google para realizar encuesta en 2020

Quisiera compartir los resultados que obtuvimos en la pregunta que solicitaba marcar las tres frases que mas identificaban a las y los participantes respecto a su trabajo en contexto de pandemia. Más del 75,2% de las personas manifestó sentir incertidumbre, ansiedad y frustración. Sabemos que la salud mental no fue un aspecto bien atendido en un contexto donde primaban los aspectos físicos del cuidado. Por su parte, la pregunta: ¿De qué maneras los trabajadores podríamos apoyarnos en este contexto? La gran mayoría respondió que a través

de la realización de talleres, capacitaciones sobre manejo de público a distancia, herramientas digitales, entre otras.

Bajo todos estos parámetros, en CECA Chile vimos la urgencia y la necesidad de tener nuestra propia pagina web para difundir el contenido de los congresos, las publicaciones asociadas, contar con un repositorio de Las Voces del Museo y tener mayor presencia en la web. Muy generosamente, este sitio fue financiado por ICOM Chile.



Página web de CECA Chile

Y bueno, sobre la base de todo lo presentado hasta ahora ¿Por qué es relevante el congreso en estos tiempos? Vamos a la última parte de esta exposición que tiene que ver con la forma en que nosotros nos imaginamos, desde donde nos paramos y posicionamos. En CECA Chile venimos de distintos museos, de distintas disciplinas, pero coincidimos en algunos conceptos que se repiten en nuestra labor y en muchas cosas que nos proponemos hacer, como la inclusividad de diversos públicos, desde personas con discapacidad, hasta infancias o distintos rangos etarios; la justicia social en museos también es algo muy importante que va ligado a la democracia cultural, la afectividad y las emociones, que son claves en el patrimonio y la educación, pues posibilitan detonar procesos de aprendizajes

que son más significativos; la participación, que se viva de forma auténtica y no simbólica; la polifonía también es parte de esta participación, ofrecer espacios donde diversas voces puedan expresarse y puedan ser escuchadas; y finalmente la decolonialidad, que después de todo lo que sucedió con los monumentos y el estallido social, es un aspecto muy en boga, pues apela a los imaginarios que operan en la forma en que se construye el conocimiento, el género y la raza, entre otras cosas. Podríamos decir que estos son algunos de los principales conceptos que inspiran nuestro quehacer. También contamos con muchas propuestas museológicas en la región. Algunas nacidas en Chile, como el Museo Performativo de Carla Pinochet (2014), o como el Museo Mestizo (Andrade, Mellado, Rueda y Villar 2018), propuesta que se genera en el contexto de la renovación del guion del Museo Histórico Nacional. Desde México tenemos la Museología Subalterna (Morales 2012), desde Brasil la Museología para la Vida de Mario Chagas (2017), desde Ecuador el Museo Desbordado (Cartagena y León, 2014), entre otros tantos referentes de museología situada.

Sobre la base de las experiencias y acciones emprendidas en estos periodos de crisis y en concordancia con estos referentes conceptuales y teóricos, quisimos ampliar la discusión y plantear las interrogantes que nos fueron surgiendo, pero a una escala mayor, a una escala que este congreso nos podía ofrecer. Otro aspecto que hace relevante este espacio de diálogo en el contexto que estamos viviendo tiene que ver con la liviandad con la que se mira a las áreas de educación en algunos entornos museales. Frente al desafío de la pandemia, **“CECA Internacional destaca la eficiencia de los equipos de educación al generar rápidamente programas a distancia durante la emergencia sanitaria, corroborando su gran contribución a la misión y alcance de los objetivos de las instituciones culturales, sin embargo su trabajo suele pasar desapercibido y tanto sus resultados como sus competencias es algo que se da por sentado”** (Maderbacher, 2020). Lamentablemente, la noción que la educación en museos es un equivalente a realizar recorridos y atender visitantes, es una idea bastante generalizada. Pero esta es apenas una de las tantas funciones que realizamos. Es por ello que en tiempos de crisis nuestras áreas son unas de las más vulnerables al interior del museo. En muchas instituciones, son las personas

que se desempeñan en educación, quienes propician procesos de transformación. Al ser quienes trabajamos más estrechamente junto a las comunidades, vamos sintiendo el pulso de las necesidades, inquietudes e intereses de quienes visitan los museos. A raíz de ello, se generan nuevos programas, que son puestos a prueba, se evalúan, se mejoran, se sintetizan y se presentan en congresos como este. Muchas de las acciones que se desarrollan en contextos de crisis tienen como objetivo responder a las urgencias sociales de las comunidades, impulsando a los museos y centros culturales a traspasar las fronteras que tradicionalmente les son atribuidas. Viv Golding (2009) tiene todo un libro donde habla sobre este proceso. La producción del conocimiento museológico también se construye a partir de la experimentación. A su vez, lo experimental es una dimensión del aprendizaje, que se diseña y se implementa desde las áreas educativas primordialmente, por lo tanto, ellas no solo contribuyen a la mejora permanente del ejercicio pedagógico, sino también al desarrollo disciplinar de la museología. Es por eso que son tan relevantes todos los servicios, talleres, actividades, proyectos, programas que se generaron en estos contextos de crisis.

El congreso también es relevante porque el **“trabajo educativo en los museos suele ser una gestión bastante solitaria, sin conexión con el grupo de profesionales del sector”** (Acaso 2009, en De la Jara 2019 p.15). Los equipos se suelen remitir a sus colegas de otras áreas para trabajar de forma interdisciplinar, pero faltan espacios de intercambio y de práctica reflexiva entre educadores de museos. Irene de la Jara, miembro de CECA Chile, plantea en sus estudios de las áreas educativas en Chile, los efectos que puede tener esta desconexión: **“El trabajo menos interconectado impide tener una visión global del sector, lo que frena el reconocimiento del saber acumulado, entorpece el intercambio y esconde las dificultades propias de cualquier disciplina y espacio laboral”** (2019 p.15). Prestando especial atención a las experiencias y metodologías surgidas en estas circunstancias difíciles, el congreso es una invitación a debatir y analizar las transformaciones que deben experimentar o han experimentado las instituciones patrimoniales para atender a las necesidades y urgencias de sus comunidades, ¿Qué propusieron durante estos periodos de crisis? ¿Cómo transitaron de la crisis a la resiliencia? ¿Lograron este tránsito o aún están

en crisis? ¿Qué aprendizaje han sacado del proceso? De esta forma, también apelamos a la autovaloración del área, sobre nuestra propia práctica y lo relevante que es en el sector de los museos. Es importante que nos empoderamos de este rol que es tan significativo sobre todo en un proceso donde los museos buscan cada vez ser más democráticos, cada vez más relevantes y estar en sintonía con sus comunidades. Las caras visibles del museo van a ser siempre las personas que trabajan en las áreas educativas y es muy relevante tenerlo en cuenta.

Hay muchos museos que lo comprenden y respetan y hay otros que no tanto, por eso es importante discutirlo y analizarlo. Eileen Hooper Greenhill, en su libro *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992) hace una revisión de los museos durante la historia con una perspectiva educativa, muestra cómo las sociedades son las que van transformando, moldeando, la nueva institución museo. Se muestra el dinamismo del museo, que se origina con el fin de responder a las necesidades de las comunidades con las que trabaja. En esta línea, varios de nosotros sabemos, o intuimos al menos, que estamos en una coyuntura de transformación de nuestras instituciones, lo cual es evidente con el trabajo de ICOM sobre la nueva definición de museo. Un debate sumamente relevante, donde, por cierto, nos han hecho participar bastante, y no por ello ha dejado de ser polémico.

Para terminar, simplemente quisiera hacer un guiño al aniversario de los 50 años de la Mesa de Santiago. Me gustaría terminar con un párrafo para reflexionar, un texto que fue escrito en 1972, es decir, es algo que se viene discutiendo desde hace varios años ya, pero parece que todavía nos cuesta entenderlo en todas sus dimensiones:

"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 (...) anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva.

Esta perspectiva no niega a los museos actuales (...) pero se considera que constituye el camino más racional y lógico que conduce al desarrollo y evolución de los museos para su mejor servicio a la sociedad" (Mesa de Santiago, 1972).

REFERENCIAS

Andrade, P., Mellado, L., Rueda, H. y Villar, G. (2018) El museo mestizo. Fundamentación Museológica y Disciplinar para el Cambio de Guion Santiago, Museo Histórico Nacional.

Cartagena, M. F. y León C. (2014). El museo desbordado: Debates contemporáneos en torno a la musealidad.

CECA Chile (2021). VIII CONGRESO DE EDUCACIÓN, MUSEOS Y PATRIMONIO "Compartir, incluir e integrar para el futuro" Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile, 25 y 26 de noviembre de 2019 (cancelado)

CECA Internacional. (2020). El Covid 19 amenaza severamente la educación en los museos. Abril 28, 2020 <http://ceca.mini.icom.museum/es/el-covid-19-amenaza-severamente-la-educacion-en-los-museos/>

Chagas, M. (2007). Museos, memorias y movimientos sociales. En Museos en Obra, IX Seminario sobre Patrimonio Cultural, DIBAM Santiago, Chile.

Chagas, M. y Bogado, D. (2017). La museología que no sirve para la vida no sirve para nada: El Museo de las Remociones como potencia creativa y potencia de resistencia. Revisado en septiembre de 2021: [https://es.scribd.com/document/525261816/CHAGAS-](https://es.scribd.com/document/525261816/CHAGAS-MARIO-2017-La-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada#)

MARIO-2017-La-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada#

De la Jara, I. (2019). Perfil Áreas Educativas Museos Estatales. https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-90160_archivo_02.pdf

García Canclini, N. (1999). Los Usos Sociales del Patrimonio. Cuadernos. Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio pp. 16-33. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Golding, V. (2016). Learning at the Museum Frontiers: Identity, Race and Power. Routledge.

Hooper Greenhill, E. (1992). Museums and the Shaping of Knowledge. Routledge.

Ibermuseos (2020). ¿Qué necesitan los museos en tiempo de distanciamiento de físico?? Revisado en agosto de 2021 en: <http://www.ibermuseos.org/recursos/documentos/que-necesitan-los-museos-en-tiempos-de-distanciamiento-fisico/>

Maderbacher, W. (2020). Educación y aprendizaje en los museos: ¿las profesiones olvidadas? <http://ceca.mini.icom.museum/es/educacion-y-aprendizaje-en-los-museos-las-profesiones-olvidadas/>

Morales, L. (2012). Museología subalterna. Sobre las ruinas de Moctezuma II. Revista de Indias, N° 254. Pp. 213-238.

Pinochet, C. (2014). Derivas Críticas del Museo en América Latina. Editorial Siglo XXI.

UNESCO (2020). Los museos ante los desafíos de COVID-19 continúan comprometidos con las comunidades. Revisado en mayo de 2020 en: <https://www.unesco.org/es/articles/los-museos-ante-los-desafios-de-covid-19-continuan-comprometidos-con-las-comunidades>



BIENVENIDA AL IX CONGRESO DE EDUCACIÓN, MUSEOS Y PATRIMONIO

LEONARDO MELLADO GONZÁLEZ

PRESIDENTE COMITÉ CHILENO DE MUSEOS, ICOM CHILE

Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Licenciatura en Educación, mención Historia, UMCE. Master en Museología, Universidad de Valladolid. Integrante del conjunto de música y teatro medieval Calenda Maia. Coordinador Programa de Estudios Patrimoniales de la UAHC. Docente de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y Universidad San Sebastián. Docente, "Gestión del Patrimonio cultural" en el Diplomado patrimonio, comunidad y cultura local. Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile. Docente, Museología Museografía" Diploma en patrimonio ciudad y Memoria, UAHC.. Docente de curso Educación y Patrimonio en Magíster en Comunicación Social con Comunicación y Educación, Pontificia Universidad Católica. Docente curso Cultura y Patrimonio en Escuela de Historia, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Actualmente es Coordinador del Vinculación con el Medio en el Archivo de Chile, perteneciente al Servicio Nacional del Patrimonio

Desde el Comité Chileno de Museos, ICOM Chile, queremos dirigir un fraternal saludo y reconocimiento, al equipo organizador de esta novena versión del **Congreso de Educación, Museos y Patrimonio "De la Crisis a la resiliencia"**. Instancia que se ha ido construyendo como un foro de espíritu latinoamericano, que promueve la reflexión, el intercambio de conocimientos y experiencias en los ámbitos educativos, museísticos, museológicos y patrimoniales.

Quiero especialmente agradecer a las personas que participaron de la convocatoria, para poder hacer sus presentaciones, dar cuenta de sus experiencias y reflexiones. En especial, a aquellas y aquellos ponencistas de Argentina, México, Colombia, Perú y Chile, que quedaron seleccionados para presentar sus trabajos.

El actual congreso que invitó a reflexionar en torno a las circunstancias que hemos enfrentado los últimos años, sumado al tema que el ICOM planteó para el día internacional de los museos, para este año 2021, **“El futuro de los museos: recopilar y reimaginar”**, es una invitación a las ya ocho versiones anteriores, que se han realizado como parte de estos congresos, los cuales miro con mucho cariño, mucha preocupación y mucho aprecio, dado que he sido parte también de los anteriores comités organizadores.

Ese mismo espíritu de trabajo, de cariño y de encuentro que genera este tipo de instancias y en especial nuestro congreso, también es un espacio de trabajo y afectos, que quería destacar. El cariño invertido en el desarrollo de proyectos e investigaciones relacionados al ámbito educativo latinoamericano, dan cuenta de la identidad regional, así como de las diversas formas de sobreponerse a situaciones y contextos sociales críticos, como son la emergencia de los movimientos sociales, generados por diversas situaciones, que reflejan una profunda crisis social, política, económica, migratoria, de géneros, medioambiental, de identidades, de derechos humanos, de inclusión, etc; en definitiva, global.

Ese mismo espíritu que motivó la creación la Mesa redonda de Santiago de Chile en 1972 y que hoy está por cumplir 50 años, como luz y faro de las prácticas museológicas en clave social, territorial y participativa.

Al respecto comentarles que, como ICOM Chile y en conjunto con la UNESCO y otros tipos de organizaciones afines, estamos trabajando en la conmemoración de la Mesa para mayo del próximo año. Así es que quedan todas-todos cordialmente, invitadas e invitados a participar en las actividades que se van a desarrollar en ese marco, y que piensa ser y constituirse en una suerte de una segunda mesa redonda de Santiago, en donde no solamente se va ver una mirada retrospectiva a aquella

mesa y sus aportes, sino también a una reflexión del contexto actual. Entonces ahí quisiera destacar la participación de la UNESCO, del ICOM LAC, del MINOM, del ICOFOM, tanto del Ministerio de las Culturas, de quien también hemos recibido su apoyo; el Servicio Nacional del Patrimonio y de los museos, la Subdirección Nacional de Museos, la Universidad de Chile, la Universidad Austral, entre otras.

De igual manera, la cátedra Grete Mostny, espacio de reflexión académico, que esperamos adquiera la categoría de cátedra UNESCO, promovida por ICOM Chile desde hace varios años ya, justamente con el afán de recordar, reflexionar, en torno al aporte de la Mesa redonda de Santiago y que hoy cuenta con el apoyo de varias instituciones académicas, actividad que se viene desarrollando todos los años.

Quisiera destacar en particular el compromiso, dedicación y voluntad, que caracteriza a las diversas personas, quienes desde el 2005, momento en el cual se lleva a cabo el primer congreso que dio origen al capítulo chileno del CECA, hasta la fecha, y que han trabajado en la realización de todas las versiones del congreso, han sido, como he señalado, reflejo del compañerismo y autogestión. Eso quisiera resaltar muy fuertemente, porque este es un esfuerzo que se hace más allá del trabajo, del cual cada uno depende en sus instituciones. Es un esfuerzo extra, que refleja por tanto, profesionalismo, cariño y compromiso.

Quisiera hacer una especial mención también, a una trabajadora de museos, que ya no está con nosotros y que fue la detonante del por qué hoy estamos aquí reunidos y reunidas. Me refiero a Cecilia Gamboa, quien fuera educadora del Museo de la Educación de Gabriela Mistral, y que de alguna u otra manera fue la impulsora para generar estas instancias, que comprometió a un grupo que hasta el día de hoy sigue trabajando y haciendo posible estos encuentros.

A todas todas, muchísimas gracias y que tengamos Congreso de Educación, Museos y Patrimonio por muchos años más.

ARTE Y TERRITORIO COMO ESPACIOS INCLUSIVOS



“COLECCIÓN CONVITE, ARTE PARA EL BIENESTAR”: PROYECTO DE ARTE Y RESILIENCIA CON PERSONAS MAYORES

ANA LUZ CHIEFFO

Licenciada, profesora en artes y arteterapeuta. Coordina el Área de Educación Artística del Centro de Arte Contemporáneo La Casona de los Olivera (Ministerio de Cultura, GCBA). Educadora de Aulas a Cielo Abierto (Ministerio de Educación, GCBA, Argentina). Dicta cursos para docentes y personas mayores.
analuzchieffo@gmail.com

La pandemia modificó el rol profesional de gestores de cultura y los roles de las personas mayores como beneficiarias de servicios culturales. En ese sentido, los Convites de Arte crearon un flujo resiliente de doble vía. El proyecto Pequeñas Colecciones y su equipo de trabajo se transformaron para brindar servicios que aportaran salud emocional a la población mayor de la comunidad, altamente afectada por el aislamiento social obligatorio. También se transformaron los grupos de personas mayores quienes, apelando a su poder

de adaptación y apertura al cambio, decidieron con espíritu curioso seguir aprendiendo. Casi por la propia necesidad vital de vincularse, co-crearon nuevos formatos de diálogo.

De mayo de 2020 a noviembre de 2021, Pequeñas Colecciones atravesó un “estado resiliente” de reinención. Un proceso que, en tiempos “normales”, hubiese tardado décadas, se aceleró mediante el uso de tics (tecnologías de la información y comunicación), otras maneras de comunicar, otros recursos didácticos y otras formas de exhibición atravesadas por el pasaje de lo analógico a lo digital.

Tras un año y medio de este proceso, en este trabajo se reflexiona sobre las características de la Colección Convite y del espacio de aprendizaje mutuo y transformador que, a través de un acuerdo implícito de colaboración solidaria, permitió no solo sostener sino consolidar el vínculo entre Pequeñas Colecciones como proyecto de arte y educación itinerante y los grupos de personas mayores con los que trabaja desde hace 12 años.

FUNDAMENTACIÓN

La Colección Convite se enmarca dentro de las acciones de arte y vejez que, desde 2012, desarrolla el proyecto de arte y educación itinerante Pequeñas Colecciones, perteneciente al Centro de Arte Contemporáneo La Casona de los Olivera y el Programa Cultura en Grande, radio y revista digital, ambos dependientes del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Hasta el advenimiento de la pandemia, Pequeñas Colecciones desarrolló dos líneas de trabajo con personas mayores, enmarcadas en la concepción del arte como herramienta de resiliencia, y de envejecimientos activos, creativos y saludables¹

1 Información sobre el Proyecto Pequeñas Colecciones, se encuentra en el siguiente enlace: https://fnv.org.ar/wp-content/uploads/2020/04/ARTE-Y-VEJEZ_para_digital_22_OKKK.pdf#

Una línea de acción se desarrollaba en el Centro de Arte La Casona de los Olivera, al cual se desplazaban los grupos de mayores para compartir una experiencia estética multisensorial, en el marco del entorno de naturaleza urbana del Parque Avellaneda y de la muestra de arte contemporáneo en curso. La otra, tenía lugar en las instalaciones de los Centros de Día o espacios de reunión de los grupos de personas mayores, donde se realizaban los talleres de la Colección Portátil², un recurso de museo móvil.

Ante la llegada de la pandemia, las personas mayores fueron las más afectadas, el grupo social más vulnerable. Frente a las medidas de aislamiento social preventivo y obligatorio, estas se recluyeron en sus casas y muchas lo hicieron en soledad, incrementándose, así, uno de los principales factores de riesgo del deterioro de la calidad de vida en la vejez. Las instituciones culturales se cerraron y las acciones presenciales de Pequeñas Colecciones se suspendieron. Gran paradoja, porque justo en el momento en el que las personas mayores necesitaban más la presencia del arte y la mediación artística, no se podían propiciar encuentros presenciales ni salir de las casas.

El pedagogo y escritor español Jorge Larrosa (2018) dice: **“Estar presente, el estar ahí de una manera atenta, y acogedora. La batalla por la presencia es convocar una cierta reciprocidad, una cierta responsabilidad, una cierta respuesta. Solo la presencia es capaz de convocar presencia”** (p. 328).

Entonces, ¿cómo hacerse presente en la virtualidad?, ¿cómo convocar al diálogo, a la conversación y a la creación colectiva como recursos válidos y necesarios para atravesar estos momentos?

La estrategia adoptada junto a Soledad Giannetti, integrante del equipo de Pequeñas Colecciones, fue hacerse presente a través de las palabras y de las imágenes, para reanimar la interioridad, poner en movimiento el pensamiento, relanzar una actividad de construcción de sentido y suscitar intercambios (Petit, 2015). El medio fue la creación de un nuevo formato: la “Colección Convite. Arte

2 Sobre la Colección Portátil, ediciones 2015-2017, visitar este link: https://issuu.com/relatosycoleccion/docs/colecci_nport_til

para el Bienestar", que trajo nuevos contenidos y una nueva modalidad de vínculo, tanto de Pequeñas Colecciones con las personas mayores como entre ellas, diferente a la relación existente hasta ese momento.

El Diccionario Etimológico Castellano en Línea, señala que **Convidar** es un verbo que se formó por cruzamiento del verbo latino **invitâre** (invitar, especialmente recibir a alguien en nuestro entorno, y también estimular a que otro actúe por propia voluntad) y la palabra convivium que habla de banquete, festín formal, literalmente, un "acto de vida en común".

En su concepción, entonces, la Colección Convite respondía a la intención de invitar, ofrecer regalos de arte, algo bello, valioso, que llevara a un sitio agradable de encuentro colectivo. Una imagen regalo que fuera nutritiva, inspiradora, que se vinculara con la vida, con el bienestar emocional y el disfrute, reparando en aquello que cotidianamente pasa desapercibido, tanto en relación con el mundo, como en relación con nuestros recursos propios olvidados.

El poeta argentino Roberto Juarroz (1975), dice:

**El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.
La palabra: ese cuerpo hacia todo
La palabra: esos ojos abiertos.**

(p. 132)

Un Convite que incluyera también palabras a través de citas poéticas, preguntas y las respectivas respuestas de las personas mayores. Palabras que reforzaran el sentido poético de la imagen y enmarcaran la pregunta que interpela al receptor invitándolo a escribir, a comentar el Convite desde su propio sentir y experiencia. La palabra fue elegida, así como un medio para crear presencia.

Alrededor de la imagen y la palabra, se tejieron conversaciones que generaron el entramado grupal. Al respecto, Maturana y Varela (1984, citado en Melillo, Suárez Ojeda y Rodríguez. 2008), señalan:

[Somos] seres que vivimos en el acto de conversar, nuestro espacio relacional consiste en redes de conversaciones que constituyen la cultura en la que nos desarrollamos: como somos animales que vivimos en el lenguaje, lo psíquico o mental se manifiesta en el acto de conversar, que incluye palabras y emociones. (p. 222)

La conversación fue, entonces, uno de los ejes de los encuentros que permitió conocerse y sentirse reconocido, expresarse, escuchar a la otra persona y responder.

Knopoff, Santagostino y Zarebsky (citado en Melillo, Suárez Ojeda y Rodríguez. 2008), dicen: **“El enfoque de la resiliencia permite reconocer y potenciar aquellos recursos personales e interpersonales que protegen el desarrollo de las personas y su capacidad constructiva, aún durante su envejecimiento”** (p. 218). Desde esta perspectiva, se asumió el desafío de adaptarse activa y creativamente al contexto de pandemia, con el objetivo prioritario de acompañar amorosamente a las personas mayores durante el aislamiento, propiciando el diálogo, la comunicación y la expresión personal y grupal a través del arte. Este vínculo devino en transformador y de co-construcción entre las gestoras culturales y las personas mayores quienes, trascendiendo el inicial rol de beneficiarias de las acciones, se involucraron en la generación de contenidos y en la dinámica general de la propuesta.

OBJETIVOS

Los objetivos de la Colección Convite con personas mayores fueron:

- Acompañar desde la virtualidad.
- Generar bienestar emocional a través del arte.
- Activar la imaginación, el pensamiento, la percepción sensorial y el asombro.

- Revalorizar las pequeñas cosas de la vida cotidiana, lo simple.
- Conectar con la vitalidad de la naturaleza.
- Valorizar memorias, saberes, experiencias.
- Activar la creatividad, la comunicación/expresión de las experiencias personales.
- Generar intercambios, producciones colectivas, redes de comunicación y sostén emocional.

CONTENIDOS Y COMUNICACIÓN DE LOS CONVITES DE ARTE

La selección de imágenes tuvo un criterio inclusivo, es decir, se eligieron aquellas que pudieran ser reconocidas y disfrutadas por personas mayores que no frecuentan el mundo del arte. Para ello, no se circunscribió al arte contemporáneo, eje de las acciones de Pequeñas Colecciones, sino que se abarcó el acervo del arte argentino y universal de carácter público y disponible en internet. De esta manera, se amplió y resignificó el patrimonio artístico del Centro de Arte La Casona de los Olivera, para así cumplir desde una mirada inclusiva, el objetivo de acercar los lenguajes del arte a la comunidad, como vías de conocimiento, disfrute y expresión.

En **El arte como terapia** De Botton y John Armstrong (2014), se plantea:

“Anhelamos obras de arte que compensen nuestras fragilidades internas...

El arte extiende la promesa de la totalidad interior” (p. 34). Esta perspectiva orientó la selección de obras de arte para los primeros Convites, sobre la base de imágenes referidas a la naturaleza, que permitieran conectarse con la vitalidad perdida en el contexto de encierro y que motivaran la capacidad imaginativa y creativa. Una vez compartidos estos Convites iniciales, los temas y las obras elegidas para los siguientes fueron acompañando las necesidades e intereses que las personas mayores participantes manifestaban semana a semana: temáticas referidas al cuerpo en movimiento, el cocinar, las tareas comunitarias, entre otras.

Progresivamente, entonces, se conformó la **“Colección Convite. Arte para el Bienestar”** a través de postales digitales que buscaban abrir espacios donde tramitar y reelaborar temáticas significativas para las personas mayores, mediante las cuales pudieran entablar diálogos y crear textos que les permitieran contrastar experiencias y miradas diferentes. Una plataforma de perspectivas diversas que mitigara el ensimismamiento (**“me sacan del encierro mental”**, Ana/Centro de día N° 5) poniendo en valor las diferentes historias de vida, saberes e imaginarios.

De este modo, algunas de las temáticas de los Convites fueron:

Compartir: poner en valor situaciones que nos vinculan con otras personas y experiencias, que generan creaciones colectivas, que entraman en redes de afectos. Ejemplo: Convite con cita de Richard Sennett y pintura **Cosiendo la vela** de Joaquín Sorolla y Bastida (1896).

El vínculo con la Naturaleza: conectarse con la vitalidad, belleza y creatividad de los procesos naturales. Ejemplo: Convite con cita de Pablo Neruda y pintura **Mujer caminando en una fortaleza exótica** de Henri Rousseau (1905).

Despertar/sensibilizar los sentidos: percibir conscientemente desde todos los sentidos, aún con los que menos usamos o tenemos menor consciencia. Ejemplo: Convite con pintura **Puente Japonés** de Claude Monet (1922).

Percibir el propio cuerpo: concientizar sobre el propio esquema corporal y el movimiento posible para cada persona. Ejemplo: Convite con cita de Vicki Baum y pintura **Diseño de vestuario para ballet** de Florine Stettheimer (1912).

El alimento, la cocina: valorizar la diversidad de sentidos que propone la elaboración de los alimentos como una acción cotidiana y de afecto. Ejemplo: Convite con cita de Judith B. Jones y pintura **Flore** de Iván Loubennikov (1997).

La relación con los animales de compañía: el vínculo con las mascotas como sostenes emocionales. Convite con cita de Mary Oliver y pintura de Charles Burton Barber (1879).

Celebrar: lo que nos ofrece la vida, desde la inagotable usina de la naturaleza y los afectos que nos deparan las pequeñas y simples cosas cotidianas. Ejemplo: Convite con cita de George Brassens y pintura **El almuerzo de los remeros** de Auguste Renoir (1881).

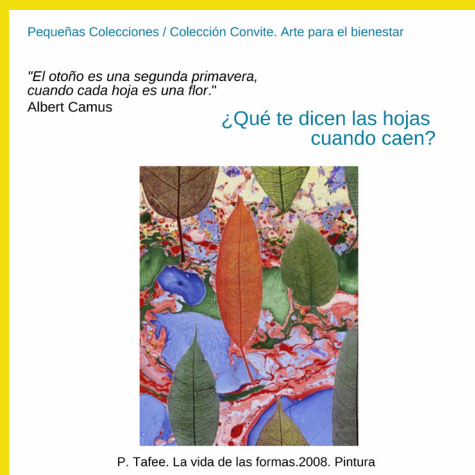


Imagen 1.
Convite N° 29

Los Convites circularon de manera virtual a través de WhatsApp, el medio de más accesibilidad y respuesta inmediata, en el que se armaron grupos mixtos que reunían integrantes de centros de día, de la agrupación de teatro musical Papelnonos y también, familiares y personas sin pertenencia institucional. Grupos integrados por personas conocidas y desconocidas, que impulsadas por los Convites comenzaron a conversar, intercambiar experiencias, saberes y afectos (**"sin conocernos, llegamos a querernos"**, Hayde/Papelnonos).

Los Convites como postales digitales se enviaron en forma semanal a manera de regalo e invitación a participar desde la escritura. Así cada persona mayor generó pequeños textos personales como respuesta al Convite recibido. Textos que se

compilaron para dar lugar a textos colectivos que se publicaron en las redes sociales y en los grupos de WhatsApp. Estos textos crearon una trama grupal, aun entre gente que no se conocía personalmente y que estimulaban el interés y los intercambios ante el próximo Convite. Algunos de esos textos colectivos junto con los Convites que los impulsaron, también se publicaron en la revista digital **Cultura en Grande**, ampliándose, así, el alcance social de la Colección Convite hacia otras poblaciones de personas mayores, más allá de la ciudad de Buenos Aires.

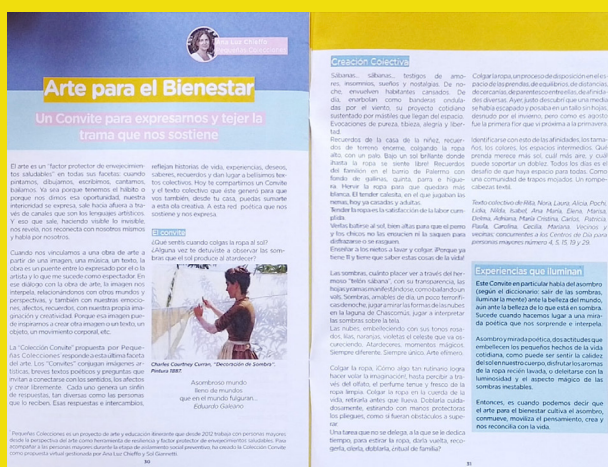


Imagen 2. Captura de artículo

Esta modalidad de gestión surgió en la práctica, adaptándose a las posibilidades tecnológicas y habilidades de los grupos y personas a las que se quería acompañar. Fue así como se generó un formato mixto y los Convites circularon a través de las redes sociales, WhatsApp, se convirtieron en talleres participativos virtuales con producciones creativas y se publicaron en la revista **Cultura en Grande** en sus versiones digital e impresa³.

3 Los artículos publicados en la Revista Cultura en Grande son: "Arte para el Bienestar. Un Convite para expresarnos y tejer la trama que nos sostiene" (pp. 17 a 20): <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ndeg2.pdf>
 "Arte para el Bienestar. Un Convite para sentirnos vitales y creativos". (pp. 18 a 29): <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ndeg5.pdf>
 "Arte para el Bienestar: Un Convite para reencontrarnos con los regalos de la vida". (pp. 2 a 5): <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ndeg3.pdf>

DE LA VIRTUALIDAD ASINCRÓNICA A LA SINCRONÍA DEL ENCUENTRO SEMANAL

A cuatro meses de circular la Colección Convite, las personas mayores que participaban quisieron encontrarse y en algunos casos conocerse, a partir de lo cual, se organizó un primer encuentro virtual que después devino en los talleres virtuales y sincrónicos de frecuencia semanal: Convites de Primavera (2020-2021), Convites de Sol, Convites de Otoño y Convites de Invierno (2021).



Imagen 3. Taller virtual

Durante estas instancias, siguiendo a Byung-Chul Han (2021), se buscó principalmente **“devolver al mundo su romanticismo, redescubrir la tierra y su poética, devolverle la dignidad de lo misterioso, de lo bello, de lo sublime”** (p. 31). Para ello, se tomaron como puntos de partida las temáticas e imágenes de los Convites, poniéndolas en diálogo con otras obras de arte provenientes de diferentes épocas y estilos. Por ejemplo, el Taller Convites de Primavera se enfocó en los cambios estacionales a través de una selección de obras de arte, que abarcó desde la pintura medieval hasta el arte contemporáneo, implementándose un

abordaje que promovía vincularse sensorialmente con los procesos de crecimiento y floración, con las tareas de jardinería, los afectos, las memorias y la vida cotidiana. En este marco, se estimuló la imaginación para conectarse con el propio cuerpo y potenciar el florecimiento de procesos creativos personales vinculados a la escritura y a la expresión plástica. La obra de arte se propuso como estímulo para la creación y expresión personal.

Estas pequeñas consignas de producción creativa visual y/o escrita, se ofrecían también a modo de convite para realizar en la casa. En este caso, la persona mayor que aceptaba el convite realizaba la propuesta creativa, la fotografiaba y luego enviaba esa foto por WhatsApp, para luego compartirla y comentarla durante el Taller. Al principio, estas consignas de producción se ofrecieron a modo de prueba sin tener certezas sobre si iba a funcionar el circuito de circulación y si les iba a resultar estimulante realizarlas en soledad. Al advertir prontamente el efecto gratificante que estos desafíos generaban en las personas mayores, promoviendo en ellas la continuidad de los beneficios emocionales del Taller, las propuestas de creatividad pasaron a incorporarse como una dimensión más del Proyecto.

EVALUACIÓN

Una comprobación que permite evaluar el impacto de la Colección Convite fue su desarrollo en términos de continuidad y diversificación.

La reflexión permanente sobre la experiencia que cada Convite generaba alimentó su creación semana a semana, trascendiendo la intención original de realizar una acción puntual que abarcaría solo algunos Convites. Luego, como respuesta a la necesidad colectiva, se desarrollaron los talleres virtuales sincrónicos con una presencia estable de entre 30 a 20 personas en cada encuentro.

Finalmente, tras 15 meses de taller virtual, se organizó un encuentro presencial para celebrar, dotar de significado a la experiencia compartida, poner en valor las producciones creativas realizadas, compartir lo aprendido y brindar por la vuelta a la presencialidad de los talleres en Centros de Día. Algunas de las frases enunciadas por las personas mayores en esa ocasión fueron:

Nuevos aprendizajes, crear, soñar / ¡Abajo la autocensura! / El hilo invisible del amor...un milagro / Amor / Tiempos de pandemia, tiempos de pantalla, tiempos de “amor líquido” / El amor todo lo puede / Alegría del hogar / Creatividad / Trabajar con amor / Muy original / Re- reacción / Maravilloso / Emoción, agradecimiento / Recursos creativos insospechados / Todo lo que se pudo hacer en pandemia / Crecer con amor siempre / Libertad, unión de espíritu, alegría / Maravilla de trabajos.

También en esa oportunidad, se invitó a algunas de las personas mayores presentes a realizar una evaluación escrita⁴ en la que consignaron:

¿Qué situaciones vividas en los encuentros te impactaron más?

- Adquirí conocimientos, amistades y compartí experiencias.
- Fue una experiencia vital nueva.

¿Con qué emociones o pensamientos te conectó la experiencia?

- Con experiencias propias vividas.
- Con el amor.
- Con felicidad con mis pares.
- ¡Abrió mi mente!
- Con emociones profundas que yacían archivadas.
- Motivó mi parte artística y creativa.
- Me conecté desde la diversidad de personas, orígenes e historias.
- Con la creatividad y con el amor.
- Mejoró mi autoestima.
- Disfruté al ver el crecimiento del vínculo entre todo el grupo.

¿Qué beneficios obtuviste del taller?

- Conocí nuevas personas.
- Me mantuvo en actividad en tiempos de pandemia.
- Estimuló mi creatividad.
- Colaboró en mi calidad de vida.

4 Personas que participaron de la evaluación: Magdalena Croce (83), Rita (95), Zulma Rodríguez (65), Elena Deseta (80), Ana María Corbetta (71), Isabel (79), Dina (80).

- Me sentí menos sola.
- Favoreció mi participación social.

Otros comentarios:

- Agradezco a las profes por su conocimiento y entrega.
- Siempre es bueno estar activa y conectada con la vida.
- Encontré contención y encontré nuevos caminos.
- Soy todo agradecimiento a las personas que conducen la actividad.

A partir de todo lo realizado, hoy es posible reconocer que la Colección Convite se transformó en su devenir, construyendo un sistema con distintas líneas de acción que incluye 44 postales digitales, textos colectivos, artículos publicados y talleres.

REMEDIACIÓN, PROYECCIONES

Con mirada retrospectiva y de futuro, se advierten diferentes líneas de acción-proyección. En principio hay que reconocer que la Colección Convite, permitió adaptarse a la adversidad y crear colectivamente, afirmando a Pequeñas Colecciones como un proyecto multiactoral, con diversidad de formatos y en constante expansión. En paralelo se cumplió con el objetivo prioritario, en cuanto a acompañar a las personas mayores durante el aislamiento, vínculo que en la práctica, se enriqueció y complejizó con la participación de las personas mayores en los niveles de gestión y retroalimentación del proyecto.

Hacia el futuro, el desafío tiene doble vía, por un lado, continuar la espiral de innovación, abrazando la presencialidad con virtualidad, de cara a construir un nuevo formato de gestión artística, cultural y educativa con personas mayores. Por otro lado, con el objeto de multiplicar el alcance social de la Colección Convite, Arte para el Bienestar, se aspira a compilar el material a modo de catálogo, para así generar un material artístico y didáctico destinado no solo a personas mayores, sino también a las personas que trabajan en el campo de la vejez quienes podrán encontrar allí, distintas propuestas de interacción con el arte diseñadas con una mirada inclusiva y participativa.

BIBLIOGRAFÍA

De Botton, A. y Armstrong, J. (2014) El arte como terapia. Phaidon Océano.

Diccionario Etimológico Castellano en Línea. URL: <https://etimologias.dechile.net>

Han, B. (2021). Loa a la Tierra. Un viaje al Jardín. Herder.

Juarroz, R. (2008). Poesía Vertical. Antología. Visor Libros.

Larrosa, J. (2018). P de Profesor. Editorial Noveduc.

Melillo, A., Suarez Ojeda, E. y Rodriguez, Daniel D. (2008). Resiliencia y Subjetividad. Los Ciclos de la Vida. Paidós. Tramas Sociales.

Petit, M. (2015). Experiencias actuales de transmisión cultural. Fondo de Cultura Económica.



LOS RUIDOS QUE SOMOS: PATRIMONIOS SONOROS DE LOS ANDES

DANIELA ZURITA

Desde Ecuador. Es Comunicadora y gestora cultural, especialista en arte, cultura y patrimonio, con experiencia en las áreas de educación artística y gestión de proyectos culturales. Actualmente incursiona en el arte sonoro en el Programa de Residencias Artísticas del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. losruidosquesomos@gmail.com / danielazuritatrabajo@gmail.com

CAROLINA ENRÍQUEZ

Artista, educadora y mediadora comunitaria, trabaja en proyectos con y para comunidades diversas, con enfoque de derechos y género. carolinasalomee@gmail.com

MARÍA MÓNICA FUENTES

Desde Colombia. Es internacionalista y educadora de Museos quien ha trabajado en procesos de diseño de experiencias educativas y formación de mediadores, actualmente es consultora del proyecto "Un Museo para mí" AHRC project Memory, Victims, and Representation of the Colombian Conflict, University of Liverpool. mariamofl@gmail.com

ALEJANDRO SUÁREZ

Educador de museos, cuya premisa de trabajo gira en torno a la democratización de los museos y otros espacios culturales, para que todos aquellos que históricamente han sido excluidos de estos espacios puedan ejercer sus derechos culturales. crisalesuarez@gmail.com

Nuestro derecho a ser y estar,
es nuestro derecho a sonar.

El Proyecto binacional Los ruidos que somos: patrimonios sonoros de los Andes, se planeó durante el 2020 y se ejecutó en el 2021, gracias a una beca de Solidaridad del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), y buscó conectar las comunidades y los patrimonios de museos del centro y la periferia de ciudades latinoamericanas que se encuentran en los Andes, en este caso, Quito y Bogotá. Con el proyecto buscamos sortear las barreras de acceso físico que hay entre el museo y algunas de las comunidades, situación que se acentuó con el aislamiento social producto del covid-19, que limitó el encuentro entre las personas y sus patrimonios, al igual que la participación ciudadana, cultural y política.

Los Ruidos que Somos busca continuar con la experiencia que nuestros museos llevan realizando desde hace décadas con sus comunidades y sus patrimonios, y toma como referente, inspiración y modelo, la amplia tradición de comunicación popular de América Latina.⁵

Posteriormente, en la América Latina de la década de 1970, la comunicación popular alcanza su principal desarrollo y, desligándose del

⁵ La radio es uno de los medios de comunicación más populares y con mayor difusión en el continente. Un ejemplo de esta situación son las Escuelas Radiofónicas Populares de Ecuador y Radio Sutatenza en Colombia, que cuentan con gran reconocimiento en la región.

papel modernizador que hasta ahora había tenido, se asume como una herramienta de acción política para reivindicar los intereses de las clases populares en miras de romper la relación opresor/oprimido y conquistar la libertad del continente (Cardona Moya, 2021, p. 38),

En el universo de la comunicación popular, la materia que más nos llamó la atención fue el sonido, porque entre sus atributos está el de la maleabilidad: se puede escuchar en un transmisor de AM o FM que emite señales desde grandes cadenas de radio o de pequeñas y poderosas emisoras locales o comunitarias; el sonido también se emite por medio de sistemas de comunicación barrial como el perifoneo; en nuestros celulares podemos hacer registros sonoros, enviar notas de voz y editar sonidos; además, los podcasts, las playlist de Spotify o SoundCloud⁶ hacen parte del repertorio sonoro de Internet con el que nos relacionamos a diario. La versatilidad del sonido permite que la valoración, conservación y el disfrute de los (contra)patrimonios no dependa de un espacio físico y tampoco obliga a las personas a desplazarse a lugares específicos, pues el encuentro se hace posible gracias a las ondas radiofónicas y el internet.

El sonido no es un capricho. Jesús Martín Barbero (1987), al estudiar las urbes latinoamericanas, observó/interpretó la manera en la que la radio, por su fácil acceso, permea, influye y transformaba la vida cotidiana de las personas al tiempo que se convierte en un medio de comunicación democratizador. Siguiendo esa línea argumentativa, el sonido se ha convertido para nosotrxs en:

[...] una parte esencial de la vida que conecta a las personas con su pasado y con su memoria, con los lugares que habitan y con las historias más entrañables. Al tiempo, el sonido fue –y es– medio, soporte y material que nos permitió sentirnos cercanos y conectadxs, incluso estando separadxs por miles de kilómetros

(Zurita et al., 2021, p. 3).

6 La noción de (contra) patrimonios se revisará más adelante, no obstante, esta noción tiene que ver con aquellos objetos, conocimientos, lugares, tradiciones, etc. que no se construyen desde lugares privilegiados de enunciación como el del museo (tradicional), desde la voz del curador o del experto. Los (contra)patrimonios están en la calle, hacen parte de la experiencia cotidiana de las personas, se construyen de abajo hacia arriba.

La articulación entre sonoridades (contra)patrimoniales, museos, colectivos, comunidades e individuos estuvo mediada por una serie de actividades: 1 se configuró una red de trabajo, en Ecuador: Fundación Museos de la Ciudad, Museo Casa del Alabado, Museo Archivo de Arquitectura del Ecuador, Patronato Municipal San José y la Escuela de Música Yarina; y la red de Colombia: Museo del Vidrio de Bogotá, Museo Arqueológico de Soacha, Colaboratorio de Creación y Memoria la Esquina Redonda y el Museo Nacional de Colombia. 2 Se realizaron dos conversaciones virtuales que permitieron hacer una exploración inicial con la que nos pudimos ubicar en el mundo, teórico y práctico, de los sonidos⁷ 3 Se realizó una serie de ejercicios virtuales que nos ayudaron a experimentar en torno a cuatro preguntas sobre la naturaleza del sonido y su relación con el (contra) patrimonio **¿Qué es el sonido y el ruido? ¿Cómo se producen los sonidos? ¿Hay patrimonios sonoros? ¿Qué prácticas de escucha hay?** 4 con las comunidades, tanto en Quito como de Bogotá, se hicieron talleres de preproducción, producción y posproducción, que fueron presenciales de la reactivación de los, necesarios, espacios de encuentro; 5 se mezclaron y editaron diversas piezas sonoras, que dieron cuenta de los (contra)patrimonios sonoros de las/os participantes en los talleres y; 6 con los aprendizajes de conversatorio, los laboratorios, los talleres fue posible escribir una **carta de navegación** que sintetiza nuestra experiencia y le permite a otros: museos, centros de arte, casas de la cultura, escuelas e individuos muy variados, que puedan elaborar sus propios (contra) patrimonios sonoros⁸.

Aunque nos emociona y tenemos mucho por contar, intentaremos desarrollar dos asuntos que nos ayudaron a dibujar la silueta del proyecto y que pueden resultar significativos en el momento de plantear y diseñar proyectos de naturaleza similar.

SOBRE LAS COMUNIDADES

Todos los museos con los que trabajamos alimentan día a día el compromiso de co-construir y co-crear procesos sostenidos con sus comunidades aliadas, labor

7 Las charlas virtuales quedaron registradas en el Facebook del Proyecto: Los Ruidos que Somos: Patrimonios sonoros de los Andes. Links directos: <https://fb.watch/bDMD38gywp/> y <https://fb.watch/bDMCOMsECh/>

8 Se realizaron tres versiones: español, inglés y Quichua. Dejamos el enlace para consultar la versión en español: <https://drive.google.com/file/d/1tbYdDPe2BsM2qBSmHIQP69q66EE2sX2J/view?usp=sharing>

que consideramos es relevante, porque permite que estas instituciones sean efectivas de cara a su responsabilidad social y allí, junto a las personas, sean pertinentes. Es precisamente en esta tarea en la que quisimos que se enmarcara el proyecto Los ruidos que somos: patrimonios sonoros de los Andes, por tanto entendemos a la **“comunidad”** como:

[...]el fenómeno a través del cual los seres humanos nos ponemos en contacto los unos con los otros, es el proceso por medio del cual la cultura se transmite, se aprende, se produce, se conserva, se consume y se transforma (Domínguez Ruíz, 2017, p. 47).

Nuestro trabajo con las comunidades se centró en co-crear piezas sonoras que dan cuenta de la memoria y los (contra)patrimonios a través de la sonoridad y sus características plásticas. Las experiencias, tanto en Bogotá como en Quito, nos han permitido generar interacción entre personas que viven en estas latitudes, entre diversas miradas que propician la construcción colectiva de nuevos relatos sonoros en los que los protagonistas son esas **otras voces**⁹ como la de las personas habitantes de calle, lxs niñxs o las personas con discapacidad. De aquellos que habitan en los barrios, que se organizan comunitariamente, que hacen parte de la vida cotidiana y que, con sus experiencias, nutren las narrativas de los museos y de lo patrimonial.

El trabajo con las comunidades implicó cuidar y potenciar las redes que los museos ya han ido construyendo de manera previa. Esto significó trabajar con algunos colectivos e individuos a quienes tradicionalmente se les otorga la categoría de públicos (tal vez frecuentes), pero también trabajamos con otros, que están dentro de los museos, y pocas veces se les ve como parte del tejido social: el equipo de educación, mediadoras y mediadores, y otros trabajadores. Este encuentro, entre unos y otros, que provienen de diferentes instituciones y de dos países, permitió que se construyeran otros vínculos, otras sinergias colectivas, las cuales fueron mediadas por internet, video llamadas, escucha de

⁹ Se trata de otras voces porque los museos, las radios comerciales y algunas redes están dominadas por personas con diversos privilegios que construyen narrativas que son conscientes para ello. Los ruidos que somos abrió la posibilidad para que muchas voces subalternizadas se pudieran enunciar y construir sus narrativas.

playlist de SoundCloud y YouTube y conversaciones por grupos de WhatsApp. Con la reactivación, esos vínculos se construyeron recorriendo las ciudades, caminando las calles, visitando los museos, considerando las narrativas y los sentires de cada localidad, de **"la gente de a pie"**.

En este intercambio entre comunidades, **"internas"** y **"externas"**, talleristas y otrxs facilitadorxs del proceso creativo alrededor del sonido, nos dimos cuenta de que el sonido siempre es un indicio de algo, de alguien, de un momento o de un lugar. Todas nuestras acciones, nuestros contactos con personas, animales y cosas producen sonidos; todos los lugares que habitamos, los caminos que recorremos poseen sonidos particulares. Es decir, todxs producimos sonidos y mediante la escucha podemos reconocernos, comprendernos y compartirnos.¹⁰ El sonido permite dar cuenta de nosotros y de nuestras comunidades.



Imagen 1. Trabajo en las calles de Quito en medio de la producción de la sonoridad "historias de la calle"

El viaje que emprendimos junto a las comunidades tuvo como punto de partida la reflexión sobre el sonido y la escucha, y tuvo varios lugares de llegada, uno de esos está vinculado al sujeto sensible. Mediante diferentes ejercicios pudimos tomar

10 Domínguez Ruiz, A. (2015). "El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro", en *Alteridades*, año 25, núm. 50.

consciencia de nuestro ser sensorial, del oído y del cuerpo en su totalidad: ¿qué sonidos son audibles y cuáles no?, ¿es posible percibir el sonido más allá del oído?, ¿se puede ver o tocar el sonido?, ¿el sonido está en el oído o en el cerebro, o en la memoria? La última pregunta nos permitió descubrir algo más: el oído humano también es un oído social, es decir que los estímulos que percibimos con nuestros sentidos individuales son organizados y catalogados a partir de lo que aprendemos de los demás: cuáles son audibles o no, cuáles son ruido y cuál sonido, etc. Así, la escucha sobre todo aquella que es atenta, por más individual que parezca, es un acto social y comunitario.

Al avanzar de manera colectiva también pudimos descubrir cómo era posible trabajar, volver maleable el sonido, cómo registrarlo, cómo editarlo y cómo compartirlo con los demás para dar cuenta de quienes somos, como Jefferson, que es una persona ciega, y su sonoridad estuvo dedicada a quien es guía en su camino:

Jefferson: Ella es Shayra, una juguetona labradora retriever de 6 años.

Paisaje sonoro: suenan pasos, jadeos y ladridos de perro.

Jefferson: a ella le encanta salir, jugar y explorar, en ocasiones deja de lado su rol de mascota para adoptar el de perro guía, puesto que orienta a una persona con discapacidad visual (Ramírez, 2021).

Los diferentes colectivos con los que trabajamos: trabajadorxs de museos, niñxs, personas habitantes de calle, entre otros, encontraron en las sonoridades la posibilidad de agenciar sus experiencias de vida, las de sus familias, la de los colectivos más grandes a los que pertenecen, las cuales se ven contenidas en los diferentes productos sonoros que se pueden escuchar en nuestro SoundCloud¹¹. Cada una de estas piezas tiene la esencia de sus creadores, entre ellas podemos encontrar audionovelas, leyendas tradicionales adaptadas y musicalizadas, historias testimoniales de la vida en las calles de nuestras ciudades y, en fin, **los ruidos que somos.**

11 SoundCloud de Los Ruidos Que Somos: https://soundcloud.com/user-432107236?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

LOS (CONTRA) PATRIMONIOS SONOROS

Las sonoridades producidas por colectivos y comunidades no son cualquier cosa. Estas sonoridades al igual que sucede en algunos museos o en otros ejercicios alrededor del patrimonio le permitió, a estos colectivos, poder reflexionar y valorar los lugares en los que viven o que habitaron, sobre su relación con algunos seres queridos, sobre las historias de la familia, las canciones de la infancia y la juventud, los de la ciudad natal, entre otros, que no solo son importantes, sino que resultan vitales. Este ejercicio de valoración fue el que empezó y ayudó a configurar la idea de (contra) patrimonio.

Así como en un sistema de los objetos (Baudrillard, 1988), podemos pensar en un sistema de los sonidos, clasificados de acuerdo a su función en el contexto en el que se producen. Este contexto es dinámico y mutable, por lo tanto, la clasificación, la valoración, la función y significados de los sonidos producidos también son dinámicos.

La forma en la que los sonidos de una cultura se relacionan, se sobreponen, se mezclan, permite construir narrativas que organizan los valores, los sistemas de clasificación que le damos al sonido en el presente, y por su naturaleza, también permite conectar con el pasado, dando cuenta no solo de eventos que están en la memoria, sino que permite revisar la manera en la que se ha transformado y se ha organizado ese sistema de sonidos. Como lo propusimos en el apartado anterior, la construcción de sonoridades y la escucha, aunque se produce de manera subjetiva, siempre da cuenta de una colectividad mayor. Es decir, que, al reflexionar sobre ciertas sonoridades, las estamos organizando y le damos más valor a unas que a otras.



Imagen 2. Estas ocarinas producidas en un taller en el que reflexionamos sobre sonoridades prehispánicas, dan cuenta de “afinaciones” del mundo occidental en su “sistema de sonidos”

No obstante, el concepto tradicional de patrimonio se ha construido como un discurso de poder y conflicto (Salgado, 2008), de tal manera que los relatos y los valores que están asociados a esta noción (la manera en la que se organiza el sistema de objetos o de sonidos), sostienen un sistema social y cultural que casi siempre pertenece a las élites, a los poderosos y a los privilegiados. Busca ser homogeneizante, se usa para mantener tanto a los modelos establecidos, como a las relaciones de poder entre dominados y dominadores. Si el patrimonio se tensa, y se decide mostrar el conflicto que parece inherente a él, es necesario visibilizar la existencia de otros patrimonios, relatos y valores que den cuenta de la diversidad de culturas, comunidades, colectivos, relaciones sociales; de las otras maneras en la que pobres, mujeres, personas racializadas, personas con otras identidades de género y con diferentes capacidades organizan los objetos y las sonoridades. Esta forma de entender el patrimonio enriquece la experiencia humana con saberes cotidianos, y abre la posibilidad de reconocernos y escucharnos los unos a los otros.

Más que el reconocimiento y conservación de un sonido como patrimonio, nos interesa la tensión que se produce entre la valoración patrimonial y la cotidianeidad. El intersticio en el que los sonidos de la vida se desarrollan y

su relación con la memoria, no como ancla, sino como detonador. Es por esto que hablamos de sonoridades (contra)patrimoniales, porque visibilizamos el conflicto en este sistema de sonidos, siempre en mutación y en movimiento; porque creemos que abren las posibilidades para generar encuentros íntimos con lo “patrimonializable”, promoviendo experiencias con infinita carga simbólica y metafórica, siempre al margen de todo lo que entumece (Falcón, 2015).

EL ÚLTIMO BAILE

El 3 de diciembre de 2021 se realizó el último encuentro¹² que fue presentado por Lorena Pechené, Néstor Martínez y Jefferson Ramírez personas ciegas que participaron en el Proyecto, quienes en “modo fiesta”, enmarcaron y les dieron sentido a algunas de las sonoridades (contra)patrimoniales que se elaboraron. También se presentó y se lanzó la carta de navegación del Proyecto. Sabemos que nos entenderán si les contamos que las lágrimas rodaron por nuestras caras porque el ruido no solo retumbó, esta socialización nos mostró que el trabajo colectivo en torno a las (contra)patrimonialidades sonoras, empezaron a hacer parte del ADN de las comunidades y colectivos con los que tuvimos el privilegio de trabajar.



Imagen 3. Mediación con adultas mayores trans a partir de las metodologías de Los Ruidos que Somos en la exposición Museomediaticas

12 Se puede consultar en el link: <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=652949149199250>

Como parte del impacto, nos parece importante señalar que el Proyecto fue invitado a la exposición **Museomediaticas**¹³ organizada por el Museo Nacional de Colombia, en dónde expusimos las sonoridades elaboradas por los colectivos tanto de Quito como de Bogotá, y permitió que otros “públicos” pudieran acercarse a la idea de (contra)patrimonio sonoro a partir de la reflexión, valoración y elaboración de sonoridades importantes, y por medio de estas acciones, fue posible aumentar nuestra “colección” o la biblioteca sonora.

En este último baile quisiéramos darles nuestros más sinceros agradecimientos por hacer parte de esta red de sonoridades y afectos a ICOM Internacional, a ICOM Ecuador, a ICOM Colombia, a los museos, a sus equipos de trabajo, a las comunidades, colectivos y facilitadores que nos acompañaros, gracias a ustedes existe **Los ruidos que somos: patrimonios sonoros de los Andes**.

Con nuestras comunidades conectadas y activas; y nuestros (contra)patrimonios emancipados y sonando duro ¡seguimos haciendo ruido!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, J. (1988). El sistema de los objetos. Siglo Veintiuno Editores.

Cardona Moya, D. F. (2021). La comunicación popular como práctica de resistencia en América Latina. Comunicación (es) - Educación (es) desde el Sur, 29-44.

Dominguez Ruiz, A. (2018). A un grito de distancia: comunidades acticas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta. En Domínguez, A. y A. Ziri (eds.), La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México. Ediciones del Lirio-UAM-I. pp. 35-55.

Domínguez Ruiz, A. (2015). El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro, Alteridades, año 25, núm. 50.

Falcón, M. F. (2015). Patrimonio errático. En Fontal Merillas, O., García Ceballos, S. y A. Ibáñez Etxeberria (coords.). Educación y patrimonio: visiones caleidoscópicas (pp. 279-290). Ministerio de Ciencia e Innovación, Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología, FECYT.

13 El contexto sobre esta exposición está en <https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Museomediaticas.aspx>

Martín B., J. (1987). De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía. Ediciones G. Gili.

Ramírez, J. (2021). Ella es Shayra. <https://drive.google.com/file/d/10aul9wwbK-4M2XixoRVhOdoIzK9vGs9R/view>

Salgado, M. (2008). El Patrimonio Cultural como narrativa totalizadora y técnica de gubernamentalidad. Centro-h, 1, 13-25.

Zurita, D., Enriquez, Fuentes, M. M., y Suárez, A. (2021). Carta de navegación Los ruidos que somos: Patrimonios sonoros de los Andes. ICOM INTERNACIONAL. <https://drive.google.com/file/d/1CS9oQk0FFZ4kcrYMGtottLRHOasxhc1U/view?usp=sharing>



UNA PROTESTA MEDIOAMBIENTAL EN EL MUSEO: LA INFANCIA EN ACCIÓN

KARLA RABI

Se desempeña como profesional del Área Educación del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN). Es profesora de historia, geografía y educación cívica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, diplomada en museos y museología de la Universidad de Santiago y en Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

GIANINA SÁNCHEZ

Se desempeña como profesional del Área Educación del Museo Nacional de Historia Natural. Es profesora de educación diferencial especialista en trastornos específicos del lenguaje. Ha destinado su quehacer laboral al patrimonio cultural.

En la actualidad diversos ambientes naturales se encuentran afectados por el cambio climático y responsable importante de sus causas es el negativo actuar del ser humano que ha dañado entornos como los humedales, uno de los ecosistemas más vulnerables y que necesitan del cuidado de toda la sociedad. Es por ello, que durante el verano del año 2020 y en

el contexto de la exhibición temporal “Humedales. Refugios de vida en peligro” del Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN), invitamos a niñas y niños a conocer y recorrer la muestra para inspirarse en ejemplos internacionales de manifestación infanto-juvenil y llamarle a la acción, entregándoles instancias de opinión con respecto a problemáticas medio ambientales.

Esta práctica pedagógica ha posicionado a la infancia como sujetos de derecho, en donde su voz y experiencia en temas relacionados con el mundo que habitan tienen cabida en el espacio social que representa la institución museal. El taller educativo denominado “¿Cómo cuidar los humedales?” no solo significó un lugar de opinión para la niñez, sino que también ha permitido reflexionar acerca de las deudas con la educación ambiental y el museo que queremos construir en cuanto a la crisis climática y a la formación de ciudadanas y ciudadanos responsables con el ambiente.

NIÑEZ Y EDUCACIÓN AMBIENTAL

En el año 1990 Chile ratificó la Convención de los Derechos del Niño (CDN), tratado internacional cuyo objetivo es promover que la infancia y adolescencia tienen los mismos derechos que la adultez y que, además, requieren una protección y atención especial. El acuerdo articula un conjunto de derechos basados en cuatro principios inspiradores y fundamentales: la no discriminación; el interés superior del niño; su supervivencia, desarrollo y protección; así como su participación en decisiones que les afecten. Este último principio se materializa en el artículo 12 al plantear que:

[...] los Estados Parte garantizarán al niño que esté en condiciones de formarse un juicio propio el derecho de expresar su opinión libremente

en todos los asuntos que le afecten, teniéndose debidamente en cuenta sus opiniones en función de la edad y madurez (CDN, 1989).

El articulado agrega además que su libertad de expresión debe ser garantizada por los Estados sin importar el medio por el que se difundan las ideas, siendo válidas la oralidad, escritura, arte o cualquier otro medio elegido por la niñez (CDN, 1989). La entrada en vigencia de la CDN y su ratificación por parte de diferentes Estados ha provocado transformaciones trascendentales en la forma de entender la infancia y la adolescencia, produciéndose un cambio de paradigmas que ha significado transitar desde la idea de representar objetos pasivos de cuidado a una doctrina de protección integral en donde niñas y niños son validados como sujetos de derecho; esto implica que se les reconocen derechos autónomos, con capacidad de ejercerlos por sí mismos de acuerdo con la evolución y desarrollo de sus facultades (Gómez de la Torre, 2018).

Respetarlos como sujetos de derecho involucra a la vez un desafío actitudinal en cuanto a cómo la adultez ha establecido las relaciones sociales con la niñez, pues esta perspectiva implica garantizar sus capacidades de proponer ideas, opinar y tomar decisiones en el mundo que habitan y modelo de sociedad del que son parte. Por ello se hace necesaria la construcción de una forma diferente de establecer los vínculos basada en el respeto por sobre la posición de poder que históricamente se ha utilizado desde la adultez. Según lo planteado por Minyersky (2009) para lograr este objetivo la niñez debe dejar de ser definida por sus carencias y considerada como una etapa previa a la vida adulta, sino más bien reconocerle como seres humanos completos, portadores de derechos y atributos que les son inherentes por su condición de persona.

En este contexto, la participación social de niñas, niños y adolescentes es parte del ejercicio de sus derechos; sin embargo, esto requiere políticas públicas que atiendan a sus particularidades, brindando herramientas concretas que les garanticen ser oídos. Es fundamental que las instituciones del Estado adopten medidas necesarias para asegurar el cumplimiento de la CDN creando mecanismos de protección efectiva que posibilite a las infancias la exigibilidad de

sus derechos, no solo civiles y políticos, sino también los económicos, sociales y culturales (Venegas, 2010).

Por todo lo anterior, la participación infantil al respecto de cómo enfrentar la actual crisis ambiental, se hace pertinente y necesaria al corresponder esta temática a un asunto que afecta directamente sus vidas, más aún, cuando se realiza en un espacio social como lo es un museo público de historia natural. El MNHN, perteneciente al Estado de Chile, tiene la responsabilidad y deber político de generar instancias para que niñas, niños y adolescentes discutan asuntos contingentes apuntando a la formación de valores y promoviendo el cambio de actitud hacia el cuidado del medio ambiente y así posibilitar no solo la garantía de opinar y de ser oídos, sino también cuestionarse cómo se ha practicado el derecho de vivir en ambientes libres de contaminación.

Históricamente, la educación ambiental ha dado respuestas a la extinción de los recursos y la desestabilización de ecosistemas, que han sido consecuencias del “progreso” social, político y económico del desarrollo de la humanidad desde la segunda mitad del siglo XX. Desde ese periodo ha establecido lineamientos que se han materializado en documentos como la Carta de Belgrado publicada en 1975, la cual propone un marco general para esta, mencionando la necesidad de universalizar una ética más humana que induzca a los individuos y a las sociedades a adoptar actitudes y comportamientos que estén en consonancia con la posición que ocupamos en la biósfera. Para lograr estos propósitos se enfatiza la importancia de los procesos educacionales, estableciendo principios de orientación para una educación ambiental efectiva que propicie la generación de conciencia, aporte conocimientos en relación a acciones antropogénicas, desarrolle actitudes que impulsen la participación activa para la protección, ahonde en el sentido de la responsabilidad y la toma de conciencia por medio de la participación de los actores sociales (PNUMA, 1975).

Los principios planteados por el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) durante la segunda mitad del siglo XX, aún se encuentran completamente vigentes y actualmente son complementados con la

incorporación de análisis vinculados al marco socioeconómico que ha producido las actuales tendencias insostenibles y la potenciación de las capacidades humanas para transformarlo, dando gran importancia a la preparación de una ciudadanía responsable y capacitada para la toma de decisiones en un mundo global y complejo (Granadillo, Sanabria y Botero, 2017). De esta manera, la educación ambiental ha avanzado hacia una educación para el desarrollo sostenible, dándose gran importancia a la preparación de ciudadanas/os críticas/os, responsables, propositivas/os, opinantes y activas/os.

Desde el Congreso de Moscú de 1987 se ha resaltado la importancia de que la educación ambiental no se limite a la escuela, sino que alcance todos los colectivos sociales, incorporando los espacios donde se desarrolla educación informal y no formal. Sin importar el lugar donde se realice la práctica, esta debe cuestionar los actuales conceptos de necesidades y desarrollo por medio de la participación de las comunidades y que no solo contemplen los problemas sino que se sumerjan en ellos, por esta razón la educación ambiental tensiona constantemente lo global y lo local a través de la importancia de los contextos, pues un desafío ambiental no debe ser abordado exclusivamente desde un punto de vista teórico, sino que cada uno de ellos debe analizarse en su realidad concreta, solo desde ahí adquieren sentido los análisis y las propuestas alternativas (Novo, 1996).

Tal como lo plantea Novo (1996), el corazón de la educación ambiental deben ser las comunidades, sus inquietudes y sus problemáticas locales para así lograr comprender la envergadura global, además de ello, es de gran relevancia resaltar el valor educativo del conflicto, pues este nos permite **“poner a prueba nuestras capacidades para discriminar, evaluar, aplicar criterios y valores, elaborar alternativas y tomar decisiones”** (p. 95).

UNA PROTESTA EN EL MUSEO

En diciembre del año 2019 el MNHN inauguró la exhibición temporal denominada **“Humedales. Refugios de vida en peligro”**, exposición que invitó a conocer estos sorprendentes y ricos ambientes naturales que albergan una gran cantidad de biodiversidad animal y vegetal. La muestra evidenciaba lo esenciales que son para la vida en nuestro planeta y hacía hincapié en sus fragilidades y amenazas permanentes. En torno a esta exhibición el Área de Educación gestionó un programa educativo con diversas estrategias para reflexionar acerca de las cadenas tróficas, particularidades de la fauna y las consecuencias negativas de ciertas acciones humanas en los humedales.

Dentro de esta oferta se desarrolló el taller educativo llamado **“¿Cómo cuidar los humedales?”**, que se inspiró en escenarios internacionales de manifestación infante-juvenil contra la crisis climática actual. Se encontraba dirigida al público familiar que asistió como visitante durante el verano del año 2020 y se caracterizó por tener los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL

- Conocer las principales características de un humedal, sus estados de conservación, beneficios y amenazas con el propósito de desarrollar líneas de opinión con respecto a problemáticas ambientales actuales.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar biodiversidad, servicios ecosistémicos y amenazas de un humedal.
- Conversar acerca de las problemáticas medioambientales que afectan actualmente los humedales.
- Desarrollar carteles de opinión en relación al cuidado del medioambiente.

Los objetivos fueron diseñados para responder a una experiencia de metodología activa, en donde las técnicas y estrategias utilizadas promovieran el pensamiento

y espíritu crítico en relación con las dificultades que afectan a los humedales y al medioambiente en general; por ello se buscó que las y los participantes se ubicaran en el wcentro del proceso educativo, estimulando la participación por medio de la valoración de sus conocimientos previos y reflexiones personales (Atienza, 2008).

Siguiendo esta misma línea y para posicionar la opinión de la infancia como eje movilizador, es que la planificación fue dividida en tres etapas: conocer, dialogar, actuar. En primer momento los grupos recorrían la exposición temporal compartiendo ideas y conocimientos previos de los humedales y su contaminación para lograr una definición en común. La conversación avanzaba en conjunto con el recorrido de la exhibición, observando y opinando acerca del soporte para la biodiversidad animal y vegetal que representan estos lugares, los servicios ecosistémicos que se pueden obtener desde allí y las amenazas a las que están expuestos los humedales a causa de las personas. En cuanto a esta última temática se presentaron situaciones reales que los afectan en Chile.

En segunda instancia se asistía a la sala didáctica en donde se preparaba el ambiente para realizar un diálogo centrado en las emociones y sentimientos que les provocaba observar imágenes de humedales en proceso de destrucción. En este punto se profundizaba acerca de situaciones ambientales dañinas como la introducción de especies exóticas (*Castor canadensis* en la Patagonia), caza indiscriminada de animales protegidos, deforestación del bosque nativo y contaminación de las aguas con plásticos de un solo uso; de modo que niñas y niños participaran activamente en búsqueda de posibles soluciones, con un enfoque inductivo donde se observara, estudiara y discutiera sobre la temática, para que en la medida que aprendían el contenido, al mismo tiempo trataran de resolver un problema de la vida real (Atienza, 2008).

La última etapa del desarrollo se iniciaba con imágenes del movimiento medioambiental internacional **"Friday for future"**, conversando acerca de la importancia que tienen las opiniones de la niñez en temáticas que afectan su cotidianidad y cómo sus puntos de vista se pueden transformar en un fenómeno

mundial. La experiencia de manera transversal posicionaba sus ideas como el eje movilizador de los contenidos y en este punto se discutía qué tan oídos se consideraban por la adultez. Posteriormente, y tal como lo plantea Novo (1996), como ningún proceso educativo-ambiental debe concluir sin un ejercicio de toma de decisiones por parte de los participantes, se realizaba un llamado a la acción para desarrollar pancartas en donde se plasmaran libremente sus demandas y opiniones en relación con la crisis actual y cómo enfrentarla. Una vez finalizados sus carteles se organizaban los grupos para efectuar una manifestación infantil en pro del cuidado de la naturaleza, se decidía colectivamente una arenga o grito que expresar para acompañar una marcha través de la exhibición temporal que finalizaba en el frontis del museo, transformándonos momentáneamente en una institución en que niñas y niños no participaban de forma pasiva como meros observantes de las exposiciones y discursos, sino que podían ejercer en el museo sus derechos plenos.

RESULTADOS

En el taller participó un total de 276 niños y niñas menores de 6 años, quienes luego de conocer y conversar acerca de los desafíos ambientales que existen en los humedales, diseñaron sus propios carteles de opinión y protesta en cuanto a la crisis ambiental. Estos fueron utilizados como un recurso comunicativo de composición gráfica con el objetivo principal de transmitir una idea fuerza o un llamado de atención. Cada cartel fue registrado para posteriormente analizarlos en dos grandes variables:

1 Temas que más se repitieron: entendidos como un indicador de las principales preocupaciones de las y los participantes.

2 Intención comunicativa: entendido como el mensaje o la idea que cada participante quería transmitir en su creación.

En la primera variable las ideas más recurrentes fueron la contaminación, cuidado de medio ambiente, reciclaje, biodiversidad y reflexiones. En general todos los

carteles mostraban mensajes con el fin de cuestionarse y concientizar frente a diferentes acciones que dañan la biodiversidad, como, por ejemplo, **“SOS no contaminar”**, **“ayudemos al planeta”**, **“no contaminemos los ríos o los mares”** y **“no contaminar nuestro planeta porque en algunos años quizás vamos a necesitar dos planetas”**.

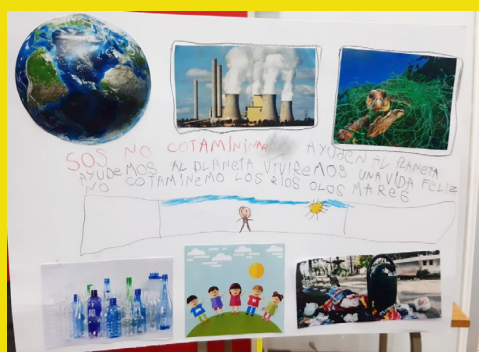
La segunda variable, tal como lo sintetiza la tabla 1, demuestra que la mayor parte de niñas y niños (64%) tuvo como principal intención entregar ideas de advertencia- propositivas, persuasiva-denuncia, lenguaje artístico y apelativas. En general todos los mensajes eran esperanzadores con respecto a la crisis, sugiriendo medidas preventivas para evitar daños como la construcción de ecoladrillos con plásticos, reciclar botellas, vidrios y cartones, no botar basura, entre otros. La reflexión también estuvo presente por medio de mensajes escritos como **“salvar el planeta es tarea de todos”**, **“cuida el mundo”**, **“quiero un mundo así [dibujo de mundo limpio] y no así [dibujo de planeta sucio y triste]”**, **“para que nuestro planeta esté así [dibujo de planeta con árboles], niños unidos por el mundo”** y **“a ti no te gusta, a ellos tampoco”**.

Temáticas más destacadas:	Intención comunicativa:
Contaminación: 29%	Advertencia-propositivo: 64%
Cuidar el medioambiente: 29%	Persuasiva-denuncia: 24%
Reciclaje: 12%	Artístico: 10%
Biodiversidad: 12%	Apelativa: 2 %
Reflexiones: 18 %	

Tabla 1: Síntesis de los principales temas e intenciones en el diseño de carteles



Exposición temporal “Humedales. Refugios de vida en peligro” en el MNHN



Carteles desarrollados por niñas y niños en enero del año 2020



Manifestación de niñas y niños en el frontis del museo

CONCLUSIONES

La experiencia educativa que comenzó como un taller exclusivo de vacaciones se incorporó durante el 2020 al programa educativo anual del museo, inaugurando una nueva línea de educación ambiental y transformándose con ello en la primera oferta estable de este tipo de contenido. Durante el desarrollo de **“¿Cómo cuidar los humedales?”** (re)confirmamos que la infancia es activa, opinante y comprende con claridad la crisis medioambiental que afecta al planeta, identificando aquellas realidades de su entorno cercano y proyectándolas globalmente. El disponer de espacios respetuosos para el ejercicio de sus derechos, permite vislumbrar la perspectiva con que la niñez afronta los desafíos: sin culpabilizar al otro, sino todo lo contrario, ubicándose como protagonistas entregando soluciones colaborativas y propositivas.

Es por ello que uno de los retos que surgen de esta práctica pedagógica es proyectar el MNHN –o al menos el área de educación– como una institucionalidad que estimule y reconozca a niñas y niños como sujetos de derecho, asegurando instancias permanentes donde sus propuestas y reflexiones sean escuchadas, valoradas y concretadas. Un lugar que las y los visualice como los principales actores de sus aprendizajes, entendiendo a esta generación como guías de su propia conciencia y, sobre todo, haciéndolos partícipes de los debates en relación con las problemáticas de nuestro planeta. Los museos son espacios poderosos, lo podemos ver desde el análisis de sus discursos exhibidos hasta lo que deciden conservar como colección; esta es una oportunidad para entregar ese poder a quienes históricamente han sido invisibilizados, pero que demuestran con seriedad, creatividad y precisión el manejo de cómo enfrentar crisis contemporáneas que no han sido otra cosa que las consecuencias de la irresponsabilidad adulta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Atienza, J. (2008). Aprendizaje basado en problemas. En M. Labrador & M. Andreu (Eds.), Metodologías activas. (pp. 11-24) Editorial de la UPV

Gómez De La Torre, M. (2018). Las implicaciones de considerar al niño sujeto de derecho. Revista de Derecho (UCUDAL), 14(18), 117-137.

Granadillo, I., Sanabria, E. y Botero, S. (2017) La educación ambiental como estrategia pedagógica, para promover el pensamiento crítico. Revista Gestión, Competitividad e Innovación. 22-32.

PNUMA (1975). Carta de Belgrado. Seminario Internacional de Educación Ambiental.

Minyersky, N (2009). Capacidad progresiva de los niños, niñas y adolescentes al cuidado de su propio cuerpo. Revista Interdisciplinaria de Doctrina y Jurisprudencia. Nº43.

Novo, M. (1996). La Educación Ambiental formal y no formal: dos sistemas complementarios. Revista Iberoamericana de Educación. Nº11, 75-102.

UNICEF (1989). Convención sobre los Derechos del Niño.

Venegas, P. (2010) Autonomía progresiva: el niño como sujeto de derechos [Tesis de título profesional] Universidad de Chile.



MÁS ALLÁ
DE LOS
MUROS



MIM: EL DESAFÍO Y EXPERIENCIA DE UN MUSEO INTERACTIVO EN LA VIRTUALIDAD

VALERIA VERA

Historiadora del Arte, se desempeña como directora de Educación en el Museo Interactivo Mirador, donde es responsable de la producción de contenidos y metodología de enseñanza - aprendizaje de las exhibiciones fijas e itinerantes, y del programa de apoyo a profesores.

CAROLINA SAAVEDRA

Bióloga Ambiental, se desempeña como Profesional de Contenidos en el Museo Interactivo Mirador, donde es responsable de los contenidos vinculados al área de las Ciencias Biológicas.

Contexto y desafío: La pandemia de covid-19 declarada en marzo de 2020 por la Organización Mundial de la Salud, implicó para muchas instituciones desarrollar una rápida respuesta para continuar con sus labores habituales. En el caso de los museos, se requirió desarrollar contenidos virtuales para atender las necesidades de la comunidad, denotando el rol social que pueden asumir en respuesta a circunstancias de crisis, aportando más allá de un recurso cultural y

educativo, contribuyendo a la salud y bienestar de las personas (Cobley et al., 2020; Burke et al., 2020)

El Museo Interactivo Mirador, también conocido como MIM, es un museo interactivo de ciencias que se emplaza en el Parque Brasil, de la comuna de La Granja, en Santiago de Chile. Fue inaugurado el año 2000 y a la fecha cuenta con 5.000 m² de exposición, y ha sido visitado por más de 8.500.000 millones de personas.

El MIM es un museo de 3ª generación que muestra fenómenos científicos, los que deben ser experimentados para generar la llamada “experiencia MIM”, que se sustenta en lo interactivo, en lo lúdico, y en la exploración.

Sin embargo, en el contexto de la pandemia de covid-19, los ejes de la experiencia MIM pasaron a representar un riesgo para la salud de los visitantes, ya que las autoridades sanitarias locales, y a nivel mundial, establecieron el distanciamiento social para evitar la interacción directa y constante aseo de manos y superficies, o evitar tocar aquellas expuestas a muchas personas, como medidas clave para contener los contagios de esta enfermedad viral. Resultó inevitable, además, el instaurar cuarentenas y establecer el cierre de lugares que congregaran grupos de personas, tales como los museos.

Esto sin duda representó un gran desafío en un museo donde la principal advertencia es “prohibido tocar”, y se invitó al público a explorar activamente utilizando sus sentidos, particularmente tocando, además de la escucha y la observación. Por lo tanto, surgió en este contexto la necesidad de responder con prontitud los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo mantener el contacto con los distintos públicos?

- ¿Cuál es el estado del arte respecto a museos y pandemia?
- ¿Cuáles son las herramientas disponibles?
- ¿Cuál es la esencia del MIM?
- ¿Qué enfoque adoptar?
- ¿Cómo transferir esa esencia en una modalidad virtual?
- ¿Cómo innovar en la virtualidad?

Para abordar estas interrogantes se identificaron elementos clave como fomentar el trabajo coordinado y en equipo de distintas áreas del museo; motivar a la experimentación; abordar fenómenos científicos a través de instancias de ciencia cotidiana; desarrollar contenido audiovisual; explotar distintas plataformas existentes de RRSS para difundir ese contenido. Con este análisis se desarrollaron distintos elementos para redes sociales, bajo el proyecto "MIM en Casa".

MIM EN CASA

El programa surge el 1 de abril del año 2020, llegando a generar 360 cápsulas en video durante los primeros 18 meses, distribuidas en distintas secciones según los públicos objetivos y el formato que requerían las diferentes plataformas de redes sociales utilizadas por el museo. Abordó diversas temáticas científicas, expuestas de forma cotidiana y con experiencias replicables para niños y familias en sus hogares, utilizando materiales al alcance de la mano, permitiendo así relacionar la ciencia en una forma práctica y cercana.



Imagen 1. Grabación de una cápsula del programa MIM en Casa. Fotografía ©Max del Solar

Manos a la Ciencia: Experimentos sencillos replicables en casa de manera autónoma o con la ayuda de un adulto, abordando un fenómeno científico de la vida diaria.

Demos: Breves demostraciones experimentales de 30 segundos, acompañadas de un post explicativo del fenómeno científico abordado.

MIMLab: Experimentos replicables en casa en formato de láminas con instrucciones y explicación científica asociada.

Desafíos científicos: Cápsulas de video con la invitación y la explicación de un desafío relacionado a un fenómeno científico, invitando al público a compartir el registro de su intento de desafío a través de redes sociales.

Cápsulas contingentes: Serie de cápsulas de video con una explicación de un fenómeno natural o acontecimiento científico contingente.

Pregúntale: Se recogen diversas preguntas del público respecto de un tema científico, y se responden en una cápsula en video.

Ciencia en Movimiento: Serie de videos que dan cuenta de un fenómeno natural que ocurre, ya sea muy rápido o muy lento, y se presenta al público a una velocidad en que lo puedan percibir, en un video acelerado o desacelerado junto a la explicación correspondiente.

Todo tiene su ciencia: Videos en los cuales a partir de un hecho de la vida cotidiana se expresa un fenómeno científico.

Qué hay dentro: Serie de cápsulas de video en las cuales se muestra el funcionamiento de un objeto tecnológico.

Un día como hoy: Videos asociados a una efeméride científica, que destaca un descubrimiento importante o el nacimiento de una figura histórica, y la investigación que desarrolló.

Vivos de Instagram: Serie de entrevistas vinculadas a diversos temas científicos de actualidad.

De estas distintas secciones, **“Manos a la Ciencia”** tenía como objetivo ser un material útil de ayuda escolar y sus cápsulas fueron transmitidas en el Canal TV Educa Chile, un canal educativo que la televisión nacional habilitó para apoyar con contenidos a niños y niñas que producto del cierre de las escuelas no estaban asistiendo a clases presenciales. De este modo se extendía el alcance del contenido educativo más allá de la red de internet.

Otras plataformas nacionales, como el portal EMOL TV, también transmitieron contenido seleccionado de MIM en Casa a público general, alcanzando 346 mil visualizaciones. Se destaca la importancia de la generación de alianzas para multiplicar el alcance e impacto del programa, y llegar así a más hogares.

Los resultados del programa MIM en Casa se reflejan en más de 9 millones de personas alcanzadas, más de 280.000 seguidores, 740.000 visualizaciones en YouTube, y más de 3 millones de reproducciones en Facebook, donde las claves fueron el lenguaje lúdico, simple y cercano, temáticas que convocaron la atención del público, abordar la ciencia como algo común a todas las personas, y que los contenidos fueran dirigidos principalmente a un público familiar.

AULA VIRTUAL

Por otro lado, para mantener el contacto con educadores y educadoras que se encontraban realizando sus clases en forma virtual debido a la pandemia, se adaptó el Programa Nacional de Formación Continua para Profesores, que el MIM desarrolla desde 2004, con capacitaciones gratuitas en estrategias metodológicas para la enseñanza de la ciencia, a través de la modalidad e-learning.

De este modo surge el programa **“Aula virtual”**, en el cual se capacitó a 700 docentes a lo largo del país, a través de la plataforma capacitacionprofesoresmim.cl, instancia en la que se mantuvo la esencia lúdica del museo, y que incluyó clases asincrónicas y sincrónicas, además

de un set de diversos materiales, que se enviaban a domicilio a los participantes de cada curso, entregando así una batería de experimentos transferibles al aula ya fuera de manera virtual o presencial.

Para su exitosa gestión, se requirió de una plataforma de fácil acceso, que permitiera la grabación de las sesiones, registro y control de los tiempos de conexión, evaluación en línea, y administración técnica y soporte, además de contar con la posibilidad de que los participantes pudieran acceder a un foro de discusión que les permitiera participar activamente de la clase. De esta manera, le fue posible al museo mantener una estructura y contenido de los cursos alineados con los realizados tradicionalmente, enviando además a los domicilios de los participantes materiales para realizar diversos experimentos, y de esta forma contar con la esencia experimental de la propuesta MIM, permitiendo alcanzar a educadores y educadoras de distintas regiones del país, a pesar de la crisis sanitaria, incluso aquellas que no se había llegado de manera presencial por la dificultad en lejanía y acceso.

MIM EDUCA

Para el caso de los y las escolares como público objetivo, se desarrolló MIM Educa, un programa gratuito que inició en junio de 2020. Consiste en la entrega de contenidos de Ciencia según los Objetivos de Aprendizaje (OA) de las Bases Curriculares vigentes en Chile, en las asignaturas de Química, Física, Biología y Ciencias Naturales, según los niveles de educación formal en Enseñanza Media, aproximadamente desde los 14 a los 18 años. Se plantea con el objetivo de apoyar a los y las docentes que tuvieran dificultad de encontrar herramientas de enseñanza lúdica y virtual para sus estudiantes, llegando a beneficiar a 32.266 estudiantes y 620 docentes.

La modalidad de este programa se resume en una clase de Ciencias vía correo electrónico que incluye una cápsula audiovisual con Objetivos de Aprendizaje Priorizados (OAP) según lo dispuesto en su momento por el Ministerio de Educación chileno en el contexto de la pandemia de covid-19, una guía de trabajo

para estudiantes preparada por los profesionales del Departamento de Educación MIM, y una rúbrica de evaluación. El objetivo de dicho material fue servir de complemento educativo para escolares y sus docentes, con la particularidad de fomentar la experimentación en casa.



Imagen 2. Gráfica utilizada para difundir la convocatoria al programa MIM Educa en redes sociales. Archivo Museo Interactivo Mirador

MIM 360°

Dentro de los desafíos que impuso la pandemia y medidas de confinamiento decretadas por las autoridades locales que impedían acceder al museo en forma presencial, se abordó el desafío de mantener el vínculo entre el público en general y el museo como espacio físico, donde habita toda la esencia MIM, y para ellos se implementó MIM 360° (www.mim.cl/tour-virtual/) que consistió en la virtualización de las instalaciones del MIM, incluyendo su pabellón principal y pabellón astronómico, una de las muestras interactivas más grandes de astronomía en Latinoamérica.

A este recurso virtual, el público general pudo acceder a través de la página web del Museo Interactivo Mirador y recorrer libremente los pabellones virtualizados desde su computador, mientras que el público escolar puede solicitar visitas

interactivas virtuales al museo, que se realizaban en forma mediada por personal de las áreas de Educación y Atención al Visitante, en las temáticas de Construcción y Estructuras, Astronomía, Deporte y Ciencia. Bajo este formato, tan solo en los 8 primeros meses de generado el recurso, se realizaron 90 visitas interactivas, que involucraron la participación de 93 profesores y 3.884 estudiantes. De este modo se llegó a cumplir un doble propósito, ya que además de convocar al público general y escolar, ayudó a descentralizar el acceso del museo que se encuentra en la Región Metropolitana, poniéndolo así al alcance del público en otras regiones y ciudades del país.



Imagen 3. Vista de la plataforma virtual que permite explorar la muestra de astronomía "Túnel Universo".
Archivo Museo Interactivo Mirador

APRENDIZAJES DE LA EXPERIENCIA DE VIRTUALIZACIÓN

Sin duda durante este período de pandemia muchas instituciones públicas y privadas enfrentaron el mismo desafío, pero en el caso de los museos esto ha amplificado su función social y reformulado lo que significa llegar a los públicos y comunidades en épocas de extrema presión y estrés (Cobley et al., 2020).

En este sentido, para el Museo Interactivo Mirador ha sido un período de constante aprendizaje, donde como institución fue necesario mantener la disposición al cambio, reconocer las oportunidades y sobre todo trabajar en equipo para enfrentar los desafíos. Esto es lo que ha permitido innovar en contenidos y formatos, y en consecuencia alcanzar también nuevos públicos.

La crisis sanitaria impulsó a los museos alrededor del mundo a explorar nuevas estrategias y adoptar rápidamente iniciativas digitales para mantener su conexión con el público, pero también ayudaron a mitigar el impacto negativo en la salud de las personas generadas por el contexto de pandemia, así como el aislamiento social y la angustia, facilitando espacios que apoyaran la interacción virtual entre las personas, y promoviendo el acceso a la información como una fuente cercana y confiable (Cobley et al., 2020; Tan & Tan, 2021).

No obstante, lo virtual jamás reemplazará lo presencial, en términos de generar las mismas emociones y conexión que provoca una interacción con todos los sentidos del ser humano. Por ello ante el esperado retorno a la normalidad, el MIM también se ha enfocado en el desarrollo de un modelo híbrido o mixto que le permita reencontrarse con su público de manera presencial, para volver a disfrutar de los espacios tradicionales y otros nuevos que favorezcan la interacción, el juego y el contacto directo, a la vez que continúa desarrollando los programas virtuales e innovando en formatos digitales, como otra forma de extender su labor social educativa a nivel país e incluso dentro de la Región Latinoamericana.

Es importante, por lo tanto, que una vez reabiertas las puertas y retomando lo presencial, no se descuiden las audiencias ganadas en línea (Burke et al., 2020), y procurar recopilar esta experiencia y los aprendizajes adquiridos en nuestra memoria como institución. De esta manera, poder construir resiliencia cultural (Cobley et al., 2020) para una próxima crisis, ya sea pandemia, conflicto o incluso el cambio climático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cobley, J., Gaimster, D., So, S., et al. (2020). Museums in the Pandemic: A Survey of Responses on the Current Crisis. *Museum Worlds*, 8(1), 111–134.

Burke, V., Jorgensen, D., & Jorgensen, F. A. (2020). Museums at home: Digital initiatives in response to covid-19. *Norsk museumstidsskrift*, 6(2), 117–123.

Tan, M. K. B., & Tan, C. M. (2021). Curating wellness during a pandemic in Singapore: covid-19, museums, and digital imagination. *Public Health*, 192, 68–71.



¿ES POSIBLE UNA “NOCHE” DE LOS MUSEOS VIRTUAL? DES-ANDAR LO COTIDIANO EN EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA (FFYH-UNC)

MARIELA ELEONORA ZABALA

Dra. en Ciencias Antropológicas, Docente del Área Educación del Museo de la Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Editora de la sección Museología de la Revista del Museo de Antropología, y Miembro del Encuentro de Educadores de Museos y de MINOM-ICOM.

ORNELLA RAQUEL ZOLLO

Tesista de la Licenciatura en Antropología FFyH-UNC. Ayudante en el Programa de Arqueología Pública (PAP): diálogos entre comunidades locales, universitarias e indígenas sobre “patrimonios en tensión” en Córdoba, Argentina.

ALFONSINA MUÑOZ PAGANONI

Tesista en la Licenciatura en Antropología FFyH-UNC, Argentina. Miembro del Programa de Arqueología Pública (PAP). Becaria SEU 2020 y 2021. Estudiante del Profesorado en Antropología del ICA, Córdoba, Argentina.

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.

Resolución en la Mesa Redonda de Santiago de Chile (31 de mayo de 1972)

Ese reto, descrito en el epígrafe, tenía la museología allá por los años 70 del siglo XX. Hoy tiene uno nuevo: los cambios producidos por la pandemia por el covid-19. En este trabajo queremos socializar la experiencia vivida en ese contexto, para reflexionar antropológicamente la propuesta educativa que tuvo lugar en la “Noche de los Museos” en la Ciudad de Córdoba (Argentina), ocurrida el 20 de noviembre del 2020, bajo el lema “Museos por la diversidad. Diálogos desde la virtualidad”. La misma fue propuesta por el Programa de Museos de la Universidad Nacional de Córdoba (PROMU-UNC), y el evento fue organizado por la Universidad, el gobierno de la Provincia y la Municipalidad de Córdoba. Además, se invitó a participar a los museos del interior provincial, privados y públicos. Según lo comunicaban en la plataforma web de la UNC (2020), ellxs¹⁴ se plantearon:

[...] el desafío de generar en la virtualidad espacios de diálogos e intercambios de ideas y reflexiones en torno a la diversidad, el respeto por las diferencias y el pluralismo en el tejido socio-cultural que nos contiene y en el cual los museos se insertan.

En el caso de la ciudad de Córdoba, este evento cultural tuvo lugar por primera vez el 28 de octubre de 2011, por iniciativa del PROMU. En la noche, las normas habituales que regulan los museos durante el día cambian y se resignifican, se modifica el paisaje urbano donde se ubican los museos (principalmente el Centro de la ciudad y el barrio de Nueva Córdoba), hay un servicio de transporte gratuito que brinda traslado de museo a museo, lxs actorxs sociales que circulan se diversifican, y aumenta el afluente de personas. Cada museo ofrece actividades distintas a las usuales, sus trabajadorxs visten con una remera especial diseñada para la ocasión y el horario de apertura nocturno es de 20hs a 2hs. Durante los días previos al evento en los distintos medios de comunicación de la Universidad, (Servicios de Radio y Televisión- SRT), realizan programas especiales para difundir

14 Estilos de escritura: es política del Museo de Antropología el uso del lenguaje no binario por eso lo aplicamos en este artículo donde socializamos, analizamos e interpretamos una actividad educativa y cultural desarrollada en dicha institución. Con su uso queremos dar cuenta de las múltiples posibilidades de percibirnos en términos de género. Por otro lado, escribimos en la primera persona del plural intentando incluir a lxs que planificaron, diseñaron, difundieron y participaron de la actividad, de modo especial a Ana García Armesto, Alicia Beatriz Goldfarb, Ana Paula Alderete y Florencia Bachini.

el evento y el cronograma de las actividades, y los noticieros de los canales también cubren el evento (Zabala y De Carli 2015; Miman 2018).

Pero ¿cómo lograr en medio del aislamiento social preventivo¹⁵ crear una actividad en la Noche de los Museos que involucre la participación activa de lxs visitantxs? ¿Cómo lograr lo distinto, lo especial del evento en la virtualidad? ¿Cómo lograr que los museos formen parte de las actividades de una casa? El desafío era que los museos fueran de visita a las casas de nuestrxs **públicos, que entrarán, que convocarán** a lxs convivientes estar frente a una pantalla un viernes por la noche. Las pantallas habían invadido nuestro cotidiano, las usábamos para trabajar, escolarizarse, hacer las compras, festejar cumpleaños, hacer consultas médicas y actividades recreativas y deportivas, entre otras.

Todo era nuevo, como la pandemia ocasionada por el virus de covid-19 y las situaciones de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO) que afectaron a lxs trabajadores de los museos y sus visitantes. Este era el nuevo “reto” que recibía la museología, sus puertas estaban cerradas y no se sabía cuándo podrían volver sus trabajadores y sus visitantes. Todo era incierto.

En este contexto desde el Área Educación del Museo de Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH-UNC) una de las actividades creadas y propuesta al público llevó por título **Des-andar lo cotidiano. Contanos tus experiencias vividas en la pandemia.**

PANDEMIA, MUSEOS Y MUSEO DE ANTROPOLOGÍA

El jueves 19 de marzo de 2020 el presidente de la República Argentina, Alberto Fernández, dio un discurso que se transmitió por todas las redes sociales, en el

15 Medida preventiva implementada por el Gobierno Nacional Argentino hasta diciembre del año 2020 ante la emergencia sanitaria por la propagación del virus covid-19 en el país. Esta medida implicó la reducción de capacidad de ocupación en espacios cerrados, el horario de circulación en la vía pública y los encuentros sociales mayores a 10 personas, entre otras medidas.

cual anunciaba que a partir de las 00:00 horas del viernes entraba en vigencia el Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU 260/20 y 297/20 Boletín Oficial de la República Argentina). El mismo disponía que todas las personas que no fueran consideradas personal “esencial” es decir, trabajadorxs de la salud o de las fuerzas policiales, debían aislarse en sus hogares y cumplir con el trabajo en modalidad virtual o **home office**. En el caso de la UNC y por ende del Museo de Antropología, el día lunes 16 de marzo ya había cerrado sus puertas para trabajadorxs y visitantes por decisión de la gestión de la Facultad, que recomendó en una reunión de días previos **“no asistir a los lugares de trabajo dado el grado de avance de los contagios”**¹⁶. A la fecha¹⁷ continúa cerrado al público y solo van algunxs trabajadorxs con autorización previa.

Frente a estas disposiciones, así como también por los protocolos y aforos que variaba semana a semana al ritmo de la situación epidemiológica del país, la apuesta de los museos fue por los medios virtuales: redes sociales, blogs, sitios web institucionales. También a la creación de materiales educativos digitales, desafíos o **challenges**, charlas, conferencias, presentaciones de libros, recorridos virtuales y con tecnología de imágenes 360°. Cada museo iba haciendo lo que podía, lo que estaba a su alcance y con los recursos económicos que tenía para seguir vinculado con sus visitantes¹⁸.

En este contexto se nos hacía la invitación al evento de la noche de los museos y asumimos el desafío, con más preguntas y dudas que certezas. La pandemia no solo puso a nuestro frente la diversidad de museos sino también la desigualdad de los mismos. Desigualdades en la cantidad de trabajadorxs, de presupuesto económico, entre otros, y ahora con esta realidad social, el acceso a las conexiones de internet.

Para crear esta propuesta recuperamos la conceptualización de Federic (2016) sobre intervención antropológica entendida como **“[...] pensar la experiencia**

16 Comunicación personal con la directora del Museo, Fabiola Heredia, el 9 de febrero del 2020.

17 A la fecha de esta presentación.

18 Para conocer las actividades propuestas por el Museo de Antropología se puede visitar: <https://museoantropologia.unc.edu.ar>.

como intervenciones del conocimiento etnográfico en un proceso de administración estatal de la población militar [...]” (p. 59). En nuestro caso era una experiencia educativa en el Museo de Antropología que buscaba realizar una etnografía en primera persona de lo que estábamos viviendo. Para ello tomamos el desafío que plantea el museólogo Ribotta (2021), y propusimos generar una propuesta donde escucháramos las vivencias de lxs visitantes en esta situación tan particular, donde ellxs estuvieran involucradxs en la co-creación, y valorando sus saberes. Queríamos comprometernos con los problemas, necesidades y temas que nos acucian en ese presente. Era tiempo de priorizar a las personas sobre las colecciones. La primera sorpresa de la que tuvimos que aprender fue planificar una Noche de los Museos desde la virtualidad, cada unx en su casa.

Como antropólogas, interesadas en los museos y la educación, con la intervención buscábamos documentar lo no documentado de la vida cotidiana, en primera persona y con la técnica autobiográfica, siguiendo a Rockwell (2015); queríamos que el Museo volviera a ser **“habitado”** desde la virtualidad, que volviera a ser el lugar de **“encuentro”**, de ocio y recreación donde lxs visitantes traen sus vidas, su cotidiano, sus conocimientos, sus sentimientos; deseábamos que el Museo, mediante sus redes sociales virtuales, plasmara algo de lo que lxs visitantes querían mostrar y mostrarse, pretendíamos dar la palabra, el espacio para contar lo vivido; procurábamos que el Museo irrumpiera el cotidiano ocasionado por la pandemia como lo suele hacer cada edición de la Noche de los Museos.

DES-ANDAR LO COTIDIANO: LA PROPUESTA

Creamos esta propuesta de trabajo a partir de la escucha del cuento de Gianni Rodari (2012), El país con el **“des delante”**, que nos permitía exotizar este nuevo cotidiano, sin juicios de valor. Muchas de nuestras prácticas sociales habían cambiado y las queríamos documentar a través de textos, fotos, audios y videos. Pero, ¿cómo hacerlo? Buscábamos que algo de la vida de los visitantes de esa Noche de los Museos quedara en el Museo. Comenzamos ensayando con nosotrxs mismxs la propuesta por WhatsApp, la consigna y el título de la actividad. Luego comenzamos a pensar el formato virtual y la difusión.

Así fuimos decidiendo el título, Des-andar lo cotidiano. Contanos tus experiencias vividas en la pandemia. Luego la consigna la trabajamos junto al Área de Comunicación del Museo que indicaron los nuevos modos y tiempos de lectura, entre otros puntos. Elegimos el formato Padlet, ya que se comenzó a utilizar masivamente en todos los niveles del sistema educativo durante ese año. Padlet es una plataforma digital que permite crear y alojar murales colaborativos donde se pueden **subir** o cargar fotos, vídeos, archivos de audio, gifs y escritos. El Padlet creado para esta propuesta fue compartido en el sitio web oficial del Museo de Antropología¹⁹, acompañado por un breve texto explicativo de la propuesta y un instructivo sobre cómo utilizar la plataforma:

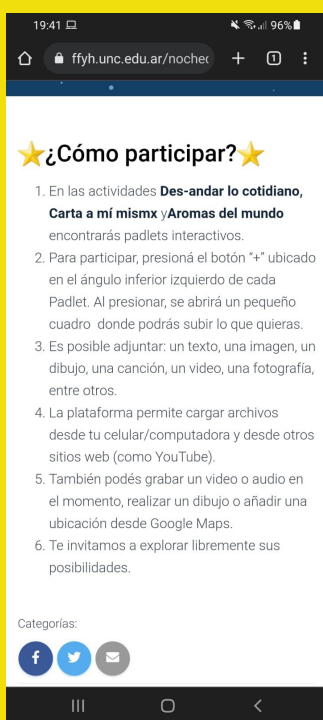


Imagen 1. Instructivo para sumar aportes al Padlet en el sitio web del Museo de Antropología

A partir del reconocimiento de nuestro cotidiano propusimos a lxs participantes que compartieran la receta de pan que probaron durante la cuarentena, las nuevas

19 <https://Padlet.com/comunicacionmda/desandarNM>

habilidades adquiridas en el uso de las tecnologías (como gestionar reuniones vía Zoom o enviar **stickers** por WhatsApp), la técnica de arte aprendida en el curso online, el cuarto remodelado durante los primeros 15 días de aislamiento, los innumerables memes que circularon por redes sociales, los emojis en el celular compartiendo un mate y un largo etcétera. Todo ello daba cuenta de cómo había cambiado nuestra vida, casa, entorno familiar, trabajo, momentos de esparcimiento, deporte, traslados, modos y sitios de compras, formas de pago e intercambios, dar y recibir regalos, demostrar afecto, celebrar cumpleaños, aniversarios, festejos y despedidas de muertxs, terminar relaciones amorosas, llorar ausencias y extrañar afectos. Entre esos cambios también estaba la visita a museos y la Noche de los Museos.

Entonces lxs invitamos a mirar a su alrededor, y descubrir prácticas, técnicas, objetos, alimentos, mascotas, hijxs, pareja, entre otros, que se habían modificado, sumado o ausentado de sus vidas en este nuevo y peculiar tiempo. Abrimos y ofrecimos el espacio para registrar estas particulares circunstancias y cómo impactan en lxs cuerpxs, rituales, espacios y celebraciones. También en los vínculos con nosotrxs mismxs, con nuestros familiares y amigxs y, sobre todo, con lxs otrxs.

Luego también compartimos en el Padlet el texto de Ginno Germani como musa inspiradora narrado por Mariano Medina, quien es miembro del Centro de Animación a la Lectura Infanto Juvenil de Córdoba. La difusión la realizamos virtualmente reenviando el link y una breve descripción de la propuesta de trabajo



Imagen 2. Estas ocarinas producidas en un taller en el que reflexionamos sobre sonoridades prehispánicas, dan cuenta de “afinaciones” del mundo occidental en su “sistema de sonidos”

en un breve video/invitación principalmente a los contactos de cada participante de esta iniciativa. Los medios utilizados fueron **cadenas de difusión mediante WhatsApp e historias** en nuestras cuentas personales de Instagram.

DES-ANDAR PANDÉMICO: ANÁLISIS DE LAS PARTICIPACIONES

Con esas palabras Nati Tedeschi definió la actividad y la valoró diciendo: **“gracias por este espacio para compartir emociones del des-andar pandémico”, a lo cual, Analia Damianich agregaba, “hermosa propuesta. Me encantó”** (Padlet 20 de noviembre 2020)²⁰.



Imagen 3. Aportes realizados por lxs visitantes en Padlet

20 La actividad la realizamos en el año 2020 pero el paddle lo consultamos para el análisis en el mes de febrero del año 2022.

Participaron 24 visitantes, y lo hicieron con intervenciones en distintos formatos: 11 imágenes, 1 PDF, 2 videos, 1 audio, 8 textos y 1 link contexto.

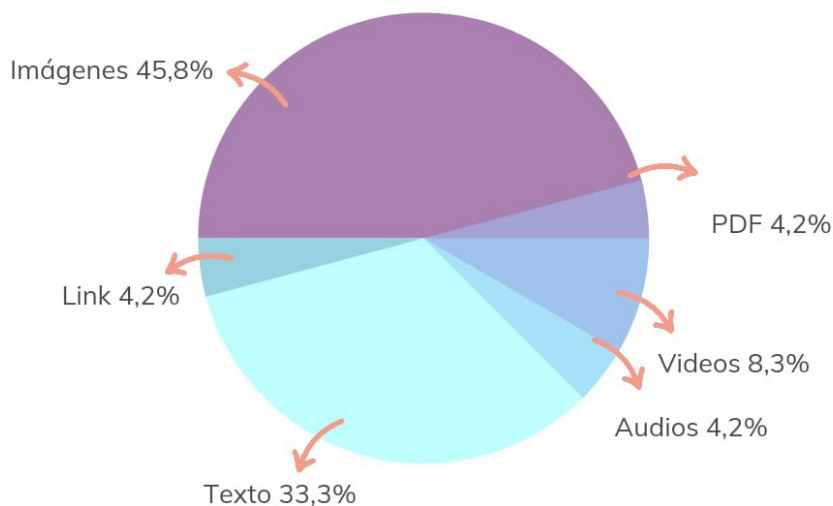


Gráfico 1. Gráfico de tortas, representación visual de los formatos de contribuciones recibidas en Padlet

Como podemos observar lxs visitantes eligieron el modo para expresar lo que estaban viviendo, siendo las fotografías con los rostros y la palabra escrita las más escogidas. Luego videos, audios y un fanzine en formato PDF.

Acerca del contenido de las participaciones las clasificamos a partir de la creación de los siguientes criterios: usos del tiempo (4), cocinar (3), practicar deporte (1), enseñar y estudiar (2), trabajar (2), vínculos sociales, familiares, vecinales y con no humanxs (5), festejar cumpleaños (2), despedida de lxs muertxs (1), objetos -cambios de uso y de frecuencia de uso, higiene y otros que se agregan (3) y nuevos espacios de la casa (1). Si bien hay varios que se yuxtaponen, decidimos

que queden en una sola categoría para poder visualizar e interpretar los cambios de vida que produjo la pandemia en este grupo.

Con respecto al tiempo algunx manifestó que lo usó para estudiar: **“No tuve tiempo de sentir el peso de la cuarentena porque me la pasé estudiando”** (Irene) y otrx para darse cuenta de lo que extrañaba del tiempo pasado **“hoy miro para atrás y extraño... Hoy. Miro para atrás. El 2020 que no caminé. Y extraño”** (Edda Villarreal). Para otrx no significó nada porque seguía llegando tarde y así lo comentaba:

Me caracteriza hacer siempre todo a último momento, llegar con lo justo. La excusa era los medios de transporte y hacer muchas cosas al mismo tiempo, pero este tiempo en casa nada de eso cambió. Los zoom, las entregas como estudiante, siempre un ratito demorada (Agostina Zollo).

Para la última, tener más tiempo para compartir con su ser amado y que sus cuerpos estuvieran más relajados **“En mi caso el convivir con quienes quiero tan intensamente el compartir cada momento este año con tiempos y cuerpos relajados es el mejor regalo”** (Anónimo). Relacionado con el tiempo y su uso surgió en la **“nueva normalidad”**, según lo expresa Pili, la práctica de incursionar en la cocina, recuperando viejas recetas y compartiéndolas, y comenzar a cocinar nuevas recetas “de cosas dulces”.

Sobre el deporte el visitante cuenta el modo de práctica fútbol de manera virtual, y expresa:

El fútbol por la pandemia es muy diferente ya que no es tan divertido porque por Zoom hacemos puro físico y quedo exhausto. Hace poco comencé a ir personalmente al club, porque por suerte es al aire libre, lo que sí tenemos que tomar todas las medidas de protección (Anónimo).

La práctica deportiva se hizo mediada por un teléfono o computadora y usando la plataforma Zoom al igual que los procesos de enseñanza y aprendizaje. Sobre estas experiencias hubo dos intervenciones, una como estudiante **"las clases se transformaron en largos senderos virtuales"** (Anónimo) y la otra como docente de canto **"soy cantante y profesora de canto. Al comienzo de la pandemia fue difícil... pero ahora estoy dando clases por zoom"** (Analía Damianchi).

Acerca del trabajo un visitante manifiesta el gusto de hacerlo desde la casa, e introduce su aporte como **"dulce homeoffice"** (Anónimo), y otra siendo una trabajadora **"esencial de la salud"**, odontóloga, y se caracteriza como una **"astronauta"** por la nueva vestimenta que debe usar para atender a lxs pacientes en el consultorio **"algunos harán home office, pero otros trabajamos como si viajáramos a la Luna"** (Luciana Zollo). Entonces, trabajar en la pandemia no fue para todxs igual, ya que algnxs lo tuvieron que hacer desde la casa y otrxs debían asistir a su lugar de trabajo por ser consideradxs **"trabajadorxs esenciales de la salud"** por parte del Estado. Ellxs podían transitar por las calles de la ciudad, en un primer momento con permiso, pero luego libremente.

Nuevos modos de vincularse también quedaron relatados y compartidos. Sentir estar más cerca, más comunicados **"la soledad en compañía"** (Annie), fue a través de videollamadas por medio del celular; para un grupo de vecinxs fue salir a sus jardines o patios de adelante de sus casas a las 17hs y escuchar juntxs la música que compartía unx de ellxs que **"resultó un modo muy creativo de sabernos y de acompañarnos"** (Andrea); con los animales no humanos expresa haber tenido más tiempo para mimarlos **"al comienzo los diferentes animales no humanos, no sabían qué pasaba porque me veían compartir su cotidiano"** (Anónimo) y estar juntxs; otra participación fue una reflexión sobre **"el distanciamiento"**, deseado y no deseado, la muerte y el teléfono como modo de mantener la relación con su padre **"entre la muerte y la distancia está mi padre y el teléfono que, al menos, me acerca su voz"** (Ana); y finalmente, extrañar y poder volver a reunirse después de mucho tiempo.

Con respecto al ritual de los cumpleaños, en uno era la cumpleañera y en el otro los invitados al cumpleaños. En el primer caso, festejaba sus 80 años de vida y se puso el vestido que iba a usar ese día, y los otros se tomaron una foto vestidos de cumpleaños **“Aprendimos a saludar y festejar los cumpleaños de otras maneras”** (Mariel y Alberto). Relacionado a los rituales también está el de los muertos y sus despedidas. En esta oportunidad, una participante nos cuenta cómo despidió junto a su hijo a la esposa de su padre. Lo hizo a través de una poesía, que le pusieron música y la cantaron.

Los objetos sufrieron cambios de uso y de frecuencia de uso, higiene y otro que se agregaba, por ejemplo: el barbijo. Este pasó a ser de uso obligatorio para salir de la casa y aún hoy debemos usarlo para ingresar a lugares cerrados. Por eso, y como cuenta una participante, pasó a ocupar el lugar de las llaves al ingreso y egreso de cada vivienda. Además, porque debían ser colgados para ventilarse. Entonces el portallaves pasó a ser el lugar de colgar barbijos. Hasta ese momento no había un objeto que cumpliera esa función. También dice **“antes me llamaba la atención un grupo de gente con barbijo, ahora uno sin”** (Alfo). Por cuidado de la salud, al uso de barbijo se agregó alcohol y agua lavandina para higienizar nuestras manos, pertenencias y objetos al entrar y salir de algún lugar.

Relacionado a este cambio de uso de los objetos también estuvo la refuncionalización de espacios. En este caso una de las participantes cuenta del espacio que generó para su escritorio y las veces que le hizo cambios. Luego de este análisis podemos afirmar que nuestro objetivo propuesto se cumplió ya que la gente contó, narró en primera persona una experiencia vivida en pandemia que ellxs consideraron como significativa para ser compartida y socializada en el Museo.

Los temas más abordados fueron los relacionados a los nuevos modos de vincularse en un contexto de aislamiento social con familiares, amigxs, vecinxs y no humanos; el cambio en los usos de los objetos y espacios de la casa, así como la incorporación de nuevos objetos a la vida cotidiana; los modos de trabajar y estudiar; el uso del tiempo entre el ocio, el placer, el deporte y la cocina; los modos

de celebrar la vida y la muerte. Además, podemos darnos cuenta de un nuevo registro lingüístico, ya que aparecieron nuevas palabras, **“encobichados”**, que significaba estar contagiado de covid-19, y otras cambiaron su significado en un nuevo campo semántico. Algunas son barbijo, alcohol, sanitizar, distanciamiento, aislamiento social, pandemia, epidemia, epidemiológicos, entre otras palabras. Además, eligieron distintos formatos para contar: texto, video, fotografía y audio. Esto fue posible gracias a la plataforma que usamos que permitía todos estos formatos.

CONCLUSIONES

El Museo asumió el reto de esa nueva realidad social que vivíamos, así como se hizo en Santiago de Chile hace cincuenta años, y lo planteamos creando una “vitrina” virtual para documentar la vida con la voz, imágenes, audios y filmaciones de lxs visitantes. Ellxs se implicaron emocionalmente y usaron el Museo como un espacio propio para contar algo de sus vidas. Como trabajadoras de museos aprendimos a vincularnos de otro modo con nuestrxs visitantes, con otros lenguajes y formatos a través de los medios virtuales, y como antropólogas a hacer trabajo de campo de forma virtual. Con nuestra intervención buscamos resignificar la noche de los museos como un evento único en el año que plasmara algo de lo que estaban viviendo nuestrxs visitantes en la pandemia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Araújo, M., Mattos, B. y Oliverira, M., [org.] (1995). A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM, 45.

Rodari, G. (2012). El País Con El “Des” Delante. Disponible en <https://www.buenastareas.com/ensayos/El-Pa%C3%ADs-Con-El-Des-Delante/6261057.html>

Federic, S. (2016). Intervenciones del conocimiento antropológico en terreno militar. QueHaceres. Revista del Departamento de Ciencias Antropológicas, Filo:UBA, 3 /58 <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/quehaceres/article/view/2994/940>

Miman, E. L. (2018). Significaciones en torno a “La Noche de los Museos” en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba. Práctica Supervisada de Investigación. Trabajo Integrador Final. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba. Inédito.

Rockwell, E. (2015). La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos. Paidós.

Ribotta, E. (2021). Museos in Ciertos. Revista Cultura en Red, Año VI, vol. 10, 112 – 128. <https://orcid.org/0000-0003-2289-3076> PP112-128.

Zabala, M.E. y De Carli, M.C. (2015). La “noche” construida por los visitantes del Museo de Antropología FFyH- UNC. Caso de estudio, la Noche de los Museos, Revista del Museo de Antropología, 8 (1): 125-132. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/11465/12174> Consultado el día 18-09-2019.

DOCUMENTOS

Universidad Nacional de Córdoba (2020). Presentación de la Noche de los Museos 2020: Reconfigurando narrativas desde la virtualidad. (2020). En www.unc.edu.ar/comunicación/presentación-de-la-noche-de-los-museos-2020-reconfigurando-narrativas-desde-la

Video-invitación a la actividad, en https://Padlet-uploads.storage.googleapis.com/840911819/ac75bb13727afda66c956b283a4088af/_INFO.mp4



MuBo DIGITAL: ALCANCES Y DESAFÍOS

MARÍA JOSÉ LIRA GOLDENBERG

Licenciada en Historia de la Universidad Católica de Chile, Máster en Historia y Gestión del patrimonio cultural de la Universidad de los Andes. Actual directora ejecutiva del Museo de Bomberos de Santiago desde 2017.

NATALIA PORTUGUEIS CORONEL

Licenciada en Arte con mención en grabado y Magíster en teoría e historia del arte de la Universidad de Chile. Actual subdirectora de Educación y Programas Públicos del Museo de Bomberos de Santiago desde 2019.

El presente artículo tiene como objetivo principal, dar cuenta del proceso de digitalización del Museo de Bomberos de Santiago, realizado durante la pandemia de Covid-19 en 2020, expuesto en el IX Congreso de Educación, Museos y Patrimonio. Para lo que resulta fundamental, conocer primero la génesis del museo y entender en qué se encontraba al momento de enfrentar esta situación.

UN POCO DE HISTORIA

Hace cuatro años abrió al público el remozado Museo de Bomberos de Santiago, conocido como MuBo. Sus orígenes se remontan a los años ´80. Dos

pequeñas salas, ubicadas en las dependencias del Cuartel General, en la calle Santo Domingo en pleno centro de la capital, eran el Museo José Luis Claro del Cuerpo de Bomberos de Santiago. Con una variada colección donada por sus bomberos, se exhibían acuarelas de uniformes, herramientas para combatir el fuego conocidas como material menor, fotografías de carros bomba, equipos antiguos, pitones, mangueras, entre muchos otros objetos que dieron origen a la actual colección del MuBo. A través de estas vitrinas se pretendía rescatar la importancia de los servicios prestados por los bomberos a todo el país durante el siglo XIX. El Museo funcionó hasta el año 2010, fecha en que el terremoto afectó gravemente las instalaciones del Cuartel General, quedando las salas de exhibición completamente destruidas. Es en ese momento donde las autoridades del Cuerpo de Bomberos de Santiago deciden no solo reconstruir el edificio, sino que además hacer un nuevo museo. Un museo acorde al nuevo milenio, moderno, interactivo y no solo contemplativo, que representara, además, y, sobre todo, los valores de esta institución única en el mundo; los aportes y avances tecnológicos utilizados en las emergencias; y su quehacer actual, armándose así un relato que cuenta gran parte de la historia de Chile a través del aporte y servicios voluntarios prestados por bomberas y bomberos del país a todos los ciudadanos.

Con el proyecto “Legado Bicentenario” se pudo restaurar y rehabilitar parte de las dependencias del Cuartel General. Gracias a un aporte del Gobierno Regional Metropolitano se inició el proceso de restauración de los espacios para el futuro museo. Los trabajos comenzaron el año 2014 y de forma simultánea se realizaron las propuestas de la nueva museografía: se armó el guion museográfico, se diseñó el mobiliario y la gráfica, y se realizó la conservación y restauración de las colecciones, con el fin de inaugurar el Museo de Bomberos de Santiago bajo los mejores estándares de calidad y servicio al público. Hoy en día el MuBo es un referente en el cono sur en cuanto a rescate, protección y puesta en valor del patrimonio bomberil con un alto estándar de calidad en su exhibición y servicios.

Con la misión de contribuir a proteger y dar a conocer la historia y los valores del Cuerpo de Bomberos de Santiago, investigando, reuniendo y conservando su patrimonio cultural, exponiéndose desde sus múltiples perspectivas, conectando

a una audiencia amplia por medio de actividades culturales y educativas de alta calidad, se da inicio al nuevo Museo de Bomberos de Santiago el año 2017. Ese año, y luego de la inauguración, el museo funcionó en marcha blanca recibiendo cerca de 10 mil visitantes. A partir del 17 de enero de 2018 abrió sus puertas a todo público, contando con cerca de 60 mil visitas hasta antes de iniciar la pandemia Covid-19.

Hoy en día cuenta con un equipo de profesionales del mundo de la cultura y la educación, que han permitido crear un área educativa enfocada en dos grandes líneas de trabajo: la prevención y el patrimonio bomberil, cuyo trabajo se basa en visitas mediadas de primera calidad y en el aprendizaje a partir de la experiencia.

LA COLECCIÓN PATRIMONIAL

La colección del MuBo representa y da cuenta de la historia de la institución, el desarrollo técnico y profesional de su labor, la memoria emotiva de las y los voluntarios(as) de todo el país, y por sobre todo, cuenta del fuerte rol de bomberas y bomberos en la comunidad, donde lleva varios años siendo la institución más valorada y confiable por los ciudadanos.

El origen de esta colección se encuentra en el museo José Luis Claro y luego fue creciendo a raíz de donaciones de compañías de bomberos, particulares, voluntarias(os) o familiares de bomberos, quienes generosamente donaron numerosos objetos con el fin de poder resguardarlos y ponerlos en valor, ya que los relatos del museo se basan en cada uno de los objetos que atesora. Actualmente está compuesta por cerca de 1.500 objetos de carácter heterogéneo, dividida en ocho tipologías generales: documentos, textil, menciones, mobiliario, objetos de uso bomberil, patrimonio artístico, patrimonio arqueológico y audiovisual. Cerca de 350 objetos son exhibidos de forma permanente en las salas del museo y el resto de la colección se encuentra almacenada en el depósito de conservación.

Un aspecto interesante a destacar es que la colección del MuBo es una colección viva, ya que no necesariamente es solo de objetos antiguos, y además se encuentra en constante aumento por las donaciones que se reciben

permanentemente. A diferencia de otros museos, es interesante este fenómeno porque va enriqueciendo y actualizando sus relatos, manteniendo un vínculo permanente con la comunidad.

SITUACIÓN PREPANDEMIA

Los años 2018 y 2019 fueron dedicados a su puesta en funcionamiento, con la conformación de un equipo profesional y la posterior creación de un Plan Estratégico con miras a los cuatro primeros años del Museo. Junto a ello había que difundir este nuevo espacio, hacer alianzas, comunicar los servicios, etc. Estos años iniciales se pensaron como fundamentales para instalar el museo dentro de la ciudad y los circuitos capitalinos, y también, como un nuevo espacio educativo no formal. Gracias a este plan es que el museo se pudo incorporar rápidamente a los circuitos culturales del casco histórico de Santiago, como también contar con innumerables visitas de establecimientos educacionales de distintas comunas. La respuesta del público fue muy positiva, tanto en la cantidad de personas que visitaron este nuevo espacio, como en sus evaluaciones y participación. Pese a que estuvo cerrado por un mes, en su segundo año de vida, luego del 18 de octubre de 2019, a causa del estallido social.

El año 2020 se anticipaba como un tercer y exitoso año en este proceso de instalación, sin embargo, el 17 de marzo, a dos años y dos meses de la apertura, el MuBo tuvo que cerrar sus puertas a causa de la pandemia de Covid-19, sin fecha estimada de reapertura.

LA PANDEMIA: PROBLEMÁTICAS Y DESAFÍOS

Con tan solo dos años abierto al momento de iniciar la pandemia, el MuBo tuvo que enfrentar el inmenso impacto que esto tuvo para el sector cultural, pero con el matiz de encontrarse en pleno proceso de darse a conocer como un nuevo espacio cultural y educativo. El no tener la presión de un espacio consagrado, cuya comunidad demandaba saber cómo continuaría, y, por otra parte, sí tener la necesidad de dar continuidad al Plan Estratégico de puesta en marcha, hizo

que todos los esfuerzos se volcaran con mucha rapidez hacia la digitalización y readecuación a una nueva realidad, la virtual.

Dentro de la planificación del MuBo estaba contemplado, y en desarrollo, un inmenso trabajo en digitalización de sus colecciones con miras a la creación de un catálogo digital en línea, para estar disponible a todo público en la web del museo y desde cualquier parte del mundo. La puesta en valor a través de la difusión de sus colecciones en el ámbito digital, ya estaba dentro de las metas del museo. Como también lo estaba el digitalizar el acceso a su exhibición, pero en el futuro, ya que en este momento el foco estaba puesto en las visitas presenciales al museo y en su oferta educativa. Sin embargo, el cierre del museo en marzo de 2020, instaló la pregunta sobre cómo continuar en contacto con la comunidad y, al mismo tiempo, seguir dando a conocer el patrimonio bomberil. Este era el momento de acelerar planes y ajustar el Plan Estratégico, aprovechando también la instancia para fortalecer las crecientes redes sociales del museo.

Fue así como el siguiente mes y medio, luego del cierre, se trabajó arduamente y con todo el equipo del Museo, en la creación de una plataforma virtual que permitiese la visita remota al MuBo, con la firme convicción de que ésta debía ser una verdadera “experiencia” virtual. En ella, las y los visitantes podrían descubrir, aprender, entretenerse e interactuar con la colección del museo, sin que perdieran la experiencia de la visita presencial. Se necesitaba una plataforma lo más similar posible a la visita presencial del museo, ya que la oferta del MuBo se basaba en una experiencia moderna, interactiva y de alta calidad. Por lo tanto, en la experiencia digital, se tenía claro que se debía lograr lo mismo. Finalmente, el 29 de mayo de 2020, en el marco de la celebración del Día del Patrimonio, se lanzó MuBo360°, un completo recorrido virtual al Museo de Bomberos de Santiago.

La primera etapa contemplaba recorrer virtualmente las siete salas de exhibición del museo, para pronto agregar el Cuartel de Lectura (biblioteca para primera infancia), y finalmente sumar la Sala de Directorio del Cuerpo de Bomberos de Santiago que cuenta con una gran historia para la institución y representa un lugar democrático y solemne dentro del recorrido por el edificio del Cuartel

General. Estos espacios fueron sumados mientras transcurría el mismo año 2020, ampliando la oferta en plena pandemia. Sin embargo, lo fundamental para el equipo del MuBo y lo que hacía la diferencia con las otras ofertas de museos era que se contaba con una plataforma que permitía la atención en línea de las y los mediadores para grupos que reservaran con anticipación sus visitas. Esto permitió continuar atendiendo público en el mismo horario que antes de cerrar el museo en marzo de 2020.

MuBo360º Y LA APUESTA DIGITAL

La experiencia vivida desde el Día del Patrimonio de 2020 cuando se lanzó la plataforma virtual ha sido altamente positiva y se refleja en evaluaciones, cifras y en el contacto permanente con una comunidad que crece a diario. Solo durante 2020, en siete meses (junio-diciembre), MuBo360º recibió la visita de 13.567 personas, de las cuales 8.952 fueron personas que ingresaron de manera autónoma, y 4.615 corresponde a quienes participaron de visitas mediadas online con el equipo de Educación y Mediación.

Con una plataforma que respondía a la visión de entregar **“experiencias” virtuales en el museo**, el trabajo del equipo se enfocó, en una primera instancia, en la adaptación de los servicios a este nuevo formato. Logrando, al momento de lanzar MuBo360º, una propuesta de funcionamiento digital similar al que se tenía en la presencialidad. El MuBo Digital funcionaría de martes a sábado de 10:00 a 18:00 horas, con la posibilidad de visitarlo de manera autónoma o agendando una visita mediada. A ello, se sumaron posteriormente actividades de extensión para la familia y jornadas de capacitación docente online.

Cabe señalar que la nueva apuesta no se reducía a emular el funcionamiento presencial en la virtualidad. Si bien se quería dar la sensación de accesibilidad a los servicios con un horario regular (lo que desde el punto de vista de las comunicaciones es altamente positivo, sobre todo para un espacio que busca instalarse), también se buscó adaptar conceptualmente, las diversas actividades ofrecidas, con el fin de acompañar a las personas en este difícil período, con

instancias de cultura y entretenimiento, que tuvieran en cuenta las diferentes realidades desde donde se conectaban con el museo.



Imagen 1. Experiencia MuBo Digital



Imagen 2. Experiencia MuBo Digital

Este trabajo, que tuvo como base la plataforma MuBo360°, se extendió a redes sociales y la web del museo con igual fuerza:

Luego de un intenso y rápido análisis interno, se reorganizaron las prioridades en cuatro grandes ejes: mantener vivo el patrimonio bomberil a través de redes sociales (que recién comenzaban a consolidarse); mantener la oferta permanente de recursos educativos y de contenidos como forma de apoyo, educación y entretención para todas las familias; abrirse digitalmente a todo el país, derribando barreras de acceso; y trabajar de forma permanente y constante con la comunidad bomberil (Memoria MuBo, 2020, p. 37).

Algunas de las instancias en las que es posible ver reflejada la apuesta digital del MuBo, son el crecimiento de sus RRSS y la apertura de la primera cuenta en la red TikTok de un museo chileno, desafío que significó al equipo investigar formas y desarrollar contenidos en un ámbito que le era totalmente desconocido. Para todo el trabajo en redes sociales el equipo se organizó de manera de sistematizar la generación de contenidos en torno a los ejes definidos, y en paralelo, aprender sobre manejo de RRSS en términos de segmentación de contenidos y de formatos de entrega.



Imagen 3. Redes sociales del MuBo

El resultado del trabajo de las y los profesionales del MuBo durante la pandemia se tradujo en que, a un mes y medio de haber cerrado sus puertas, se creó y puso en funcionamiento una plataforma multimedia para recorrer el museo de manera virtual, la que funciona hasta el día de hoy, y en la que se recibió de manera personalizada a miles de personas. Permitió establecer un museo virtual que ofrecía al público servicios similares a los presenciales, con importantes adaptaciones a la contingencia y realidad de las y los visitantes virtuales en pandemia. Pero junto a este museo virtual, que continuó atendiendo en el horario regular que se solía tener en la presencialidad, se implementaron un sinnúmero de estrategias en RRSS y la web, que entregaban al público la posibilidad de realizar actividades en casa, que entretuvieran y distrajeran a la familia y al mismo tiempo les entregaran conocimientos sobre el patrimonio bomberil.

Destaca en este periodo, además, el aumento de la relación con la comunidad bomberil que comenzó a participar y a trabajar en conjunto con el museo en diferentes temas y actividades, que permitieron impactar a más personas con las actividades propuestas, mejorar y aumentar los contenidos, y acelerar y consolidar parte del Plan Estratégico, donde figuraba este vínculo en un futuro cercano que la digitalización junto a la pandemia, aceleraron.

ALGUNAS REFLEXIONES

Muy importante resulta en este contexto de **“reinención”**, dar a conocer cómo se pudo llevar a cabo una propuesta que es evaluada en términos exitosos, ya que pareciera ser que las innovaciones solo se pueden hacer con muchos recursos, económicos y humanos, cosa que en el caso de MuBo Digital no fue así. En términos de financiamiento del desarrollo de MuBo360°, este se realizó gracias a la redistribución de recursos que, debido al cierre del museo no serían utilizados, lo que permitió la inversión en la plataforma multimedia, cuyos contenidos fueron levantados desde el MuBo y su desarrollo a cargo de una empresa nacional. En cuanto a recursos humanos el MuBo contaba con un equipo de siete personas, quienes, desde sus hogares, continuaron sus jornadas de trabajo, redistribuyendo tareas, adaptando sus quehaceres y aprendiendo algunos nuevos, y realizando un

fuerte trabajo de creatividad y empatía para generar contenidos que llegasen a las diferentes personas en sus diversas realidades. MuBo Digital es el resultado de una real optimización de recursos, sumado al trabajo en equipo, a un fuerte compromiso de él, y a una planificación estratégica que supo leer su contexto y flexibilizar su plan y aprovechar los momentos.

Evaluamos lo vivido desde el año 2020, como un período tremendamente desafiante y enriquecedor. La crisis sanitaria llegó a nuestro país muy rápida y bruscamente lo que significó ponerle fin al camino que llevábamos en la consolidación de nuestros servicios y visibilidad, dando paso a una nueva forma de trabajo interno y de conectarnos con la comunidad.

En medio de esta crisis sanitaria se desconocía el rol que tendrían los espacios culturales como agentes de asociación colectiva, de memoria, de aprendizaje y de entretenimiento. En el MuBo apostamos rápidamente por la digitalización de nuestros espacios, entendiendo que a partir de entonces iba a ser la forma de conectarnos, crecer y aprender. Tanto es así, que hoy, que ya reabrimos el museo, hemos mantenido ambas visitas, porque la experiencia durante los primeros años de pandemia nos mostró que al estar digitalizados llegamos a todo el mundo, nos permitió contactarnos con bomberas y bomberos de América Latina como fue el caso de la alianza que se realizó con la OBA (Organización de Bomberos Americanos) donde nos visitaron más de cinco mil bomberos de Guatemala, Honduras, México, Argentina y Nicaragua. Logramos llegar al sur de Chile; hasta el día de hoy contamos con muchas visitas de establecimientos educacionales sureños y del norte y de lugares donde sería impensable poder conocer el museo si no existiera esta plataforma.

MuBo Digital eliminó barreras de acceso, que tanto cuesta eliminar en espacios culturales, abriéndonos miles de posibilidades a futuro, ampliando nuestra oferta y desafiándonos a seguir ofreciendo actividades de alta calidad para todo tipo de público.

PROYECCIONES

Al momento de escribir este artículo, meses después de la realización del IX Congreso de Educación, Museos y Patrimonio, el MuBo lleva cinco meses desde su reapertura a la presencialidad. Hoy la apuesta es por dar continuidad al Plan Estratégico de posicionamiento de un museo nuevo, junto también con la exploración de nuevas formas y formatos de visitas presenciales, y a la continuidad en el tiempo y en el desarrollo, de propuestas digitales. Puesto que se continuará de manera paralela con todos los servicios a públicos de martes a sábado de 10:00 a 18:00 horas, de manera presencial y virtual.

Se espera que 2022 sea un año donde el equipo pueda palpar los resultados de lo realizado durante el año y medio de trabajo remoto. Reencontrándose entre sí y con el público, y vivenciando en primera persona los frutos de una diversidad de proyectos trabajados, de manera paralela a toda la apuesta digital, que cierran la primera etapa de consolidación de la gestión del MuBo.

Entre estos proyectos destaca la reciente inauguración de la sala ZIM MuBo (Zona Interactiva Mustakis), destinada a fortalecer la propuesta de educación del MuBo en prevención y autocuidado para estudiantes entre 8 y 18 años; la implementación de una tienda, también recientemente inaugurada; la implementación de la segunda etapa del espacio para la primera infancia, titulado **“Cuartel de Lectura”**, gracias a la obtención de un Fondo del Libro y la Lectura; el desarrollo y lanzamiento del libro de actividades para recorrer el museo en familia, titulado **“Aventura familiar en el MuBo”**, financiado a través de un Fondo del Patrimonio Cultural. Y, por último, la implementación de mejoras en el depósito de conservación gracias a la adjudicación del Fondo de Mejoramiento Integral de Museos, obtenido el año pasado y que hoy se encuentra en pleno desarrollo.

Sin embargo, y pese al éxito vivido con MuBo Digital, que seguiremos desarrollando, creemos que la mejor forma de vivir una experiencia cognitiva en un museo, dado que están todos los sentidos frente a las obras y piezas, es la presencial. Es por eso que seguimos trabajando por mejorar nuestros servicios y oferta educativa, contando con nuevos espacios y novedades para este 2022.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Museo de Bomberos de Santiago (2020). Memoria 2020. <https://mubo.cl/noticias/memoria-mubo-2020>



COMUNIDADES
RESILIENTES,
MEMORIAS
Y PAZ



EL ESPÍRITU DE LA TRAGEDIA: DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO A LA CONSTRUCCIÓN DE PAZ

NICOLÁS FERNANDO CARRANZA PULIDO

Antropólogo, miembro del grupo de investigación Conflicto Social y Violencia y estudiante de la maestría en antropología social de la Universidad Nacional de Colombia. ncarranzap@unal.edu.co

Solo le pido a Dios
Que el dolor no me sea indiferente
[...] Que la guerra no me sea indiferente

León Gieco (1978)

En Colombia, tras los acuerdos de paz firmados con las FARC-EP en 2016, se ha dirigido la atención hacia la construcción de una paz estable y duradera, que se busca alcanzar desde múltiples procesos de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición. En la mayoría de los casos aparece una pregunta que compromete a

todos los actores de la sociedad, ya que la paz, es un proyecto colectivo: ¿Qué hacer con todo el dolor que aún no hemos resuelto? En las siguientes páginas daré cuenta de un escenario que tiene la intención de —a partir del dolor de las víctimas— de mover, conmover y llevar a sentir a un público que no ha tenido contacto directo con experiencias de violencia en el marco del conflicto armado interno. Se trata de la exposición fotográfica ubicada en el Claustro de San Agustín de Bogotá: “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”.

Entre septiembre de 2019 y octubre de 2021 realicé una etnografía de **“El testigo”** (Carranza, 2021)²¹. Este proceso investigativo nació porque en mis primeras visitas a la exposición me encontré que este lugar²² generaba una fuerte carga emocional en su público: de manera recurrente varias personas lloraban durante el recorrido y la conducta, principalmente, estaba ligada al silencio y a la tristeza. Por estas primeras experiencias surgió mi interés por indagar sobre lo que produce esta exposición en su público en términos emocionales.

Lo siguiente es la presentación de la metodología utilizada con el objetivo de exponer la información de manera limpia, sincera y que no resulte aburrida (Malinowski, 2001 [1922]). Antes de la emergencia sanitaria por la pandemia por covid-19, recurrí a una metodología etnográfica que consistió en 12 visitas a

21 El presente texto es una elaboración de la ponencia presentada en el IX Congreso de Educación, Museos y Patrimonio: De la Crisis a la Resiliencia organizado por El Comité de Educación y Acción Cultural, del Consejo Internacional de Museos ICOM Chile, realizado el 7 y 8 de octubre de 2021.

22 Utilizo para el Claustro de San Agustín la noción de lugar que implica tanto espacio como tiempo. Más exactamente como lo define el Diccionario de Autoridades de 1734 en su primera acepción: el espacio que contiene en sí otra cosa.

la exposición y técnicas como la observación participante y no participante; las herramientas principales fueron entrevistas informales al público, una entrevista estructurada al director del Claustro; y, por último, el registro de información fue a través de mi diario de campo y fotografías. Durante la pandemia y en medio de la virtualidad, realicé entrevistas a personas que fueron parte del equipo curatorial y del público que se contactaba por redes sociales para identificar la huella emocional, luego de aproximadamente un año de realizar el recorrido. Como el trabajo antropológico suele ser de pequeñas dimensiones (Guber, 2005), la población que tomé como muestra representativa del universo total del público fue la población joven universitaria: en total entrevisté a 35 personas.

Este texto se divide en tres partes. La primera, es una breve descripción de las características de la exposición “El testigo”. La segunda, muestra algunos efectos producidos en el público durante el recorrido de la exposición. Por último, la tercera parte busca conceptualmente proponer la reflexión hacia el uso narrativo de la tragedia en un espacio museal que trata el conflicto y la violencia.

LA EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

La exposición **“El Testigo”** inaugurada en 2018 está ubicada en el Claustro de San Agustín en Bogotá. Es la muestra antológica de más de 500 fotografías, en blanco y negro y a color, capturadas por el fotógrafo y periodista colombiano Jesús Abad Colorado entre 1992 y 2018, quien, junto a su testimonio, narra algunas historias del conflicto armado desde una mirada humana y digna de las víctimas. Jesús Abad Colorado es una de las personas que más ha documentado en términos visuales el conflicto armado en Colombia y ha participado como investigador de algunos procesos de construcción de memoria histórica. Así mismo, ha sido reconocido por su obra con diferentes premios nacionales e internacionales.

“El testigo” se divide en cuatro salas de exhibición que muestran diferentes patrones del conflicto como el desplazamiento, la desaparición forzada, la violencia a la población civil y las manifestaciones de paz. Al situarse en un ambiente de ambigüedad política con respecto a la postura de diferentes sectores

de la sociedad civil del proceso de paz, la exposición busca contar la verdad de las víctimas que buscan reconstruir sus cotidianidades y sus vidas, a través de los ojos y la voz de Jesús Abad Colorado. La apuesta curatorial se enmarca en el descubrimiento y la construcción de la identidad colectiva del país, ya que, en los sesenta años de guerra, la sociedad no ha querido prestar atención a estos sucesos de violencia.

Como si fuese un espejo roto de la memoria, **"El testigo"** ofrece a sus visitantes un conjunto de fragmentos narrativos y visuales que funcionan como un estado de cosas para reconocer(se), en un momento en que se necesita que una gran parte de la sociedad civil esté dispuesta a ver, escuchar y sentir a las víctimas de una barbarie que el país no ha sabido superar; es decir, **"El testigo"** busca sensibilizar, mover y conmover al público, llevarlo a sentir en medio del recorrido, el dolor de los demás. A continuación, brevemente mencionaré algunas características de las salas que componen la exposición.

La **primera sala** de exhibición se denomina **"Tierra Callada"**. Al ser la primera, tiene como función invitar al espectador a pensar en el mundo posible en el que se enmarcan las fotografías, esto, porque la mayoría de las imágenes no llevan descripción ni tienen datos sobre su ubicación o la fecha en la que fue realizada. El leitmotiv de esta sala es el desplazamiento: la mayoría de las fotografías muestran a las víctimas saliendo de sus casas con sus enseres a la espera de lo que les depara el camino para situarse en otro lugar que no es el cotidiano; por supuesto, es desgarrador, es el dolor por el desprendimiento de la vida dejada atrás por la violencia.

La **segunda sala** se llama **"No hay tinieblas que la luz no venza"** y trata principalmente de la desaparición forzada. La mayoría de las fotografías que componen esta sala mantienen el prototipo visual de la desaparición, que se puede encontrar cada vez que se registra esta modalidad de violencia en alguna manifestación en contra del olvido en diferentes países de Latinoamérica. Es decir, se ven personas, principalmente mujeres, que sostienen alguna imagen o algún objeto que les permite recordar y traer al presente la memoria de sus familiares

como un acto político y de resistencia contra el olvido. El objetivo de esta sala es acercar el problema y el daño humano de la desaparición a un público que no ha tenido experiencias directas con el conflicto. Es explícito este objetivo cuando a la mitad del recorrido de la sala, se encuentra una pregunta que interroga directamente a la persona visitante: ¿Ustedes qué harían si tuvieran un familiar desaparecido?

En la **tercera sala** está el clímax emocional de toda la exposición, ya que se desarrolla el tema de la violencia a la población civil bajo el título de **“Y aun así me levantaré”**. En esta sala se pueden ver varios sucesos emblemáticos que marcaron, por su crudeza, la historia y la memoria del país. Se encuentran casos como la masacre del 2 de mayo de 2002 en la Iglesia de Bellavista en Bojayá, Chocó; algunas operaciones militares como la operación Orión y Mariscal; y las diversas modalidades de violencia que sufrió la región el Urabá antioqueño. Cada fragmento narrativo y cada fotografía es una muestra del dolor y del gran daño que han producido los actores armados en la población civil. Por esta razón, las personas que realizan el recorrido en su mayoría muestran expresiones de tristeza y llanto. El silencio que se produce en esta sala es estremecedor. El objetivo es que, nuevamente, a partir de lo emocional se motive la reflexión y lleve al público a pensar y a sentir.

Por último, en **“Pongo mis manos en las tuyas”**, la **cuarta sala** de exhibición, se modula el recorrido emocional del dolor hacia un sentimiento de esperanza en el porvenir del país. El objetivo de esta sala es llevar al público a adquirir un compromiso ético y cívico por la construcción de paz: es una tarea de todos y todas. Se menciona en un fragmento narrativo que aún nos falta como país reconocer estas tragedias de nuestro pasado reciente para no permitir que se repitan: la exposición ha logrado su objetivo, el público en un primer paso de un largo proceso de memorabilidad del conflicto ha empezado a reconocer. Se deja claro entonces, que el camino hacia la no repetición pasa necesariamente por el reconocimiento por parte de la sociedad civil de la magnitud de los daños de la guerra.

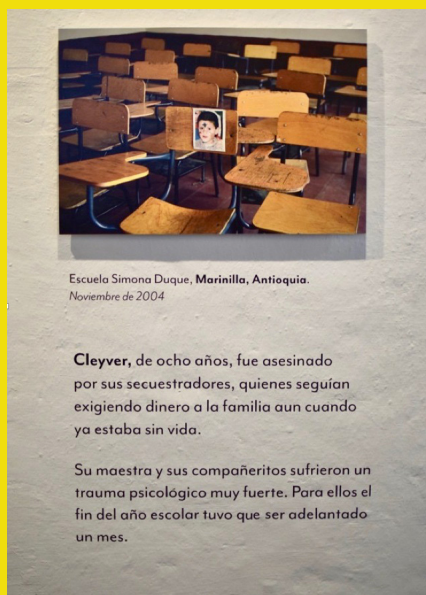
El principal mecanismo por el que se modula estos sentimientos es a partir de las historias de perdón, reconciliación y resistencia de las víctimas, mostrando que han podido retornar en cierta medida a sus vidas cotidianas; es decir, si las personas que han vivido directamente el conflicto han podido resurgir de las cenizas, el resto de la población también puede empezar, dando vuelo a la esperanza, y a una paz estable y duradera. Esto último, por supuesto, es el gran reto de la implementación de los acuerdos y la construcción de paz que se está enfrentando Colombia y la principal tarea en el futuro.

UN ESCENARIO EMOTIVO

La siguiente parte es la muestra de que **"El testigo"** es un escenario emotivo en el que se suscita reflexiones y múltiples respuestas ante lo visto y leído. Estos escenarios, menciona Nussbaum (2014) son espacios dedicados a tramitar emociones tales como el dolor, la aflicción y el trauma; justamente, para efectos de este trabajo, las emociones que aún no se resuelven tras varias décadas de conflicto armado interno. En un primer momento cabe mencionar que la intención de **"El testigo"** es generar empatía. Unir, en un momento de reconocimiento intersubjetivo, lo visual con el testimonio a las personas que ven a las víctimas retratadas. Un elemento importante para destacar es el constante interés del equipo curatorial por mantener la perspectiva de las víctimas para lograr una mayor potencia de la exposición.

En el mundo contemporáneo, es indudable el gran efecto que tiene lo visual en nuestras vidas. Menciona Sontag (2018) que la fotografía cala más hondo a la hora de recordar que otros medios visuales como el cine y la televisión. Y en efecto, es impresionante la capacidad que tienen las fotografías de **"El testigo"** de quedarse en la memoria de su público. En las entrevistas virtuales que realicé en medio de la pandemia, al traer al presente algunas fotografías que llamaron la atención de las personas, quedé sorprendido del nivel de detalle de las descripciones. Este es un ejemplo de aquellas descripciones:

[...] las sillas de un salón con la cara de un niño que lo habían secuestrado y los secuestradores seguían extorsionando a los papás luego de que el niño ya estaba muerto. (Entrevista 1)



Fotografía 1.
Crimen de la vida

Ahora bien, después de situar brevemente la exposición, indagué en el recuerdo de las emociones que las personas experimentaron durante el recorrido. Las siguientes son las palabras más comunes de aquellos recuerdos: **tristeza, rabia, dolor, impotencia, ganas de llorar, desesperanza, injusticia, frustración, indignación, un nudo en la garganta**. Estas palabras se pueden recoger en esta descripción: **“yo creo que es la expresión pura de esos sentimientos que son viscerales, que se sienten con las tripas, que son reflejo de la crudeza que uno atestigua de una u otra forma”** (Entrevista 2).

Uno de los procesos más interesantes que se da en **“El testigo”** es el cuestionamiento de los privilegios de los espectadores. Como ya lo mencioné, la

mayoría de las personas que visitan esta exposición no han tenido experiencias directas de violencia, en un país que en la actualidad registra más de nueve millones de víctimas por el conflicto armado interno. Este proceso se vincula con la empatía que suscita la exposición como la expresión de **ponerse en los zapatos del otro**. Durante el recorrido los y las visitantes se sitúan como si fuesen las víctimas, ya que imaginan a sus familiares o alguna persona que quieren en la situación de violencia que están viendo. Esto permite una identificación directa con la víctima y luego, al alejarse nuevamente de estos pensamientos, aparece el cuestionamiento a los privilegios que les ha permitido no vivir esas experiencias.

Este es el juego de distancias y proximidades que se genera en **“El testigo”**. En un momento el público se encuentra cerca y a la vez lejos. Lo anterior se da por la interacción entre memoria, imaginación y emoción, cuando se evoca el significado y los usos del pasado en el presente conectado con historias de vida, narrativas personales y familiares que llevan a las personas a comprender el mundo en el que viven a partir de una variedad de mundos experimentados e imaginados desde lo expuesto en un espacio museal (Smith y Campbell, 2016; Bagnall, 2003). Esta respuesta es reveladora en ese sentido:

El sentimiento mayor que tuve fue de tristeza profunda, me hizo realmente ver lo privilegiada que he sido yo y mi familia, ya que no hemos pasado por situaciones así, pero me dolía el corazón realmente en ver como no todos han tenido la vida que yo tengo. (Entrevista 3)



Fotografía 2. El público

EL ESPÍRITU DE LA TRAGEDIA

El objetivo de este texto es dirigir la atención al uso narrativo de la tragedia en un escenario museal que trate sobre conflicto y violencia, para suscitar varias emociones con un componente ético y cívico que lleve a las personas a comprometerse, como es el caso de **"El testigo"**, en la reflexión sobre la construcción de una paz estable y duradera.

Para acentuar el tono narrativo de la tragedia de la exposición, en la etnografía (Carranza, 2021) la describo tal cual como si fuese una obra de teatro para identificar los elementos de su **puesta en escena**. Aclaro que esta dimensión de la tragedia en "El testigo" hace parte de mi interpretación ya que no se hace mención explícita a esta estructura narrativa. Sin embargo, la mayoría de los eventos de violencia que trata la exposición se describen como **tragedias**. En ese sentido, la idea de mi trabajo fue desentramar el ensamblaje museal (Bennet, 2010; Byrne et al., 2011); es decir, identificar y rastrear las partes que componen el todo de la exposición: una de ellas es lo narrativo. A pesar de que existe la limitación de que "El testigo" no es una obra de teatro, su uso metafórico me capacita para asomarme a nuevos asuntos de nuevas maneras (Turner, 1974).

Con respecto a la **tragedia**, uso el sentido que esta tiene en el teatro clásico griego. El papel que tenían las tragedias en ese contexto era eminentemente

cívico y político, porque funcionaban como una especie de educación sentimental para entender la vida. Esto debido a que se presentaba, no el momento de gloria de grandes personajes, sino el momento de su catástrofe. La tragedia habla de cómo los grandes héroes acaban en el dolor y el sufrimiento. Esta educación sentimental se logra a partir de lo que se conoce como **catarsis**; es decir, la purificación sentimental durante la aparición de la compasión que suscita el espanto de la fuerza del destino. Esta por supuesto, es la dimensión cívica, la de apelar a la emoción del espectador para que tome una postura ética-moral a partir de lo que experimenta en la obra, tal cual, ocurre en **"El testigo"**. La función que cumplían las tragedias en los festivales griegos teatrales se centraba en el desarrollo de la compasión (Nussbaum, 2014) y esto derivaba en un espíritu de comunión.

Para entender a grandes rasgos esta función de la tragedia en **"El Testigo"** retomo estos puntos desarrollados por Nussbaum (2014) que muestran los criterios que llevan a un espectador a sentir compasión en medio de una tragedia: 1) Reconocer que el sufrimiento del **otro** es grave; 2) La persona no es la causa principal de su sufrimiento; 3) El sufrimiento se debe a cosas **como las que le pueden pasar a cualquiera**; 4) La idea de que el individuo que sufre es parte de la misma colectividad. Estas cuatro características se encuentran en **"El testigo"** y la unión de estas reflexiones a lo largo del recorrido de la exposición es lo que detona la emoción, desarrolla la empatía y la compasión, y dirige los pensamientos hacia la construcción de paz.

Por último, de esta interpretación de las entrelíneas narrativas de la exposición resalto el espíritu de comunión que se desprende de la tragedia. Esta idea de comunión se encuentra también al momento de compartir experiencias dolorosas, y como en **"El testigo"** nos encontramos ante un testimonio que nos relata diversos acontecimientos. Se crea una red que vincula lo individual y lo colectivo para iniciar la recomposición sociocultural, la reparación de los sujetos y los mecanismos de la acción ciudadana en pro de la lucha por la memoria; esta red la analizo bajo el concepto de **comunidad emocional** (Jimeno, 2007; Rosenwein, 2006). En ese sentido, la construcción de lazos de identificación emocional en el

proceso en el que se narra a otros el sufrimiento de lo vivido —que comparten las mismas normas, valores, reglas interiorizadas de sentimientos y modos de expresión emocional que a su vez determina las maneras de actuar y pensar— y esos otros se identifican con los primeros de manera que la narrativa alienta a la comunidad a acciones públicas de reparación y justicia. En esta red se encuentra el proceso emocional de **“El testigo”**, porque durante el recorrido se va entendiendo que el reconocimiento del conflicto armado pasa por la historia de cada visitante porque hace parte de la memoria del país y por eso, el compromiso ético hacia la paz.

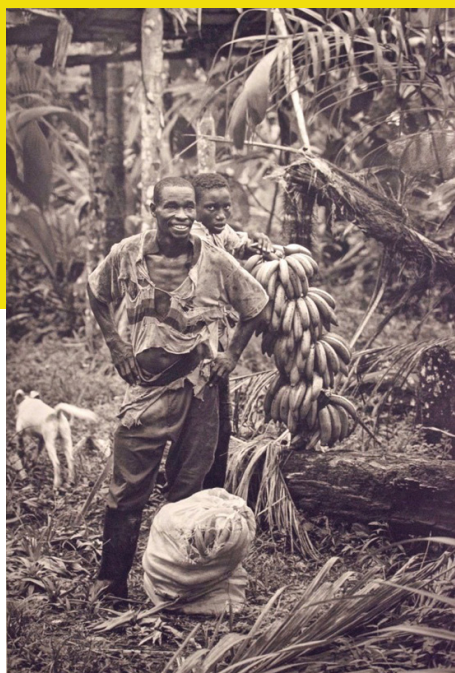
CONCLUSIONES

Pensar en construir narrativamente el conflicto armado colombiano como una **tragedia** implica tener mucho cuidado a la hora de pensar el destino y la fatalidad. No se trata de hacer una reproducción de la **tragedia** sino de mantener sus efectos y transmitirlos análogamente a otras formas de escribir la historia. En el contexto actual de pos-acuerdo, generar compasión y dirigir reflexiones hacia la construcción de paz es vital para contribuir a los procesos de construcción de memoria y sensibilización de colectivos sociales que buscan sembrar la posibilidad de la no repetición. Durante el recorrido, los relatos trágicos de la violencia, las historias de perdón y reconciliación unen en un plano intersubjetivo a las personas que participaron de **“El testigo”** en una **comunidad emocional**, para permitirse pensar como colectivo en una paz posible y compartida entre sectores cada vez más amplios de la población colombiana dispuestos a mirar y a sentir.

Al final, esa exposición temporal se encamina hacia un **lugar de memoria** (Nora, 2008), al producir experiencias emocionales con el objetivo de buscar y dar sentido al pasado para volver más cercana la meta de toda lucha por la memoria: **recordar y nunca olvidar** para abrir la posibilidad a la no repetición. Más allá de la narración histórica, hay que tener en cuenta que recordar implica necesariamente sentir, volver a pasar por el corazón.

**“Andrés Lizarda no huyó. Se quedó con su familia sembrando la tierra.
SI ESTE PAÍS NO SE DERRUMBA ES POR LA FUERZA DE SU GENTE”.**

(Guion de la exposición “El testigo”)



Fotografía 3. Fuerza y resistencia

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bagnall, G. (2003). Performance and performative at heritage sites. *Museum and Society*, 1 (2): 87-103.

Bennet, J. (2010). The agency of assemblages. En *Vibrant Matter. A political ecology of things*, 20-38. Duke University Press.

Byrne, S., Clarke, A., Harrison, R. & Torrence, R. (2011). Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections. *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*, 3-27. Springer.

Carranza, N. (2021). El espíritu de la tragedia. Emociones, memoria y conflicto armado colombiano: una etnografía de la exposición fotográfica “El Testigo” de Jesús Abad Colorado. Tesis de pregrado en Antropología. Universidad Nacional de Colombia.

Guber, R. (2005). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Editorial Paidós.

Jimeno, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. *Antípoda*, vol. 5: 169-190. Universidad de los Andes.

Malinowski, B. (2001 [1922]). Los argonautas del Pacífico occidental. Comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea Melanésica. Península.

Nussbaum, M. (2014). Emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia? Editorial Paidós.

Nora, P. (2008). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares de memoria. Pierre Nora en *Les Lieux de mémoire*, 19-39. Ediciones Trilce.

Rosenwein, B. (2006). *Emotional communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press.

Smith, L. & Campbell, G. (2016). The elephant in the room: heritage, affect and emotion. En Logan, W., Nic Craith M. & U. Kockel, *A companion to heritage studies*, (443-460). Wiley-Blackwell

Sontag, S. (2018). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House.

Turner, V. (1974). Social dramas and ritual metaphors. *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*, 23-59. Cornell University Press.

ENTREVISTAS

Entrevista 1. Entrevista realizada a Karol [Estudiante de Comunicación Social y periodismo]. 26 de septiembre de 2020.

Entrevista 2. Entrevista realizada a Ángela [Estudiante de Antropología]. 16 de febrero de 2021.

Entrevista 3. Entrevista realizada a Angie [Estudiante universitaria]. 13 de octubre de 2020.

FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1. Crimen a la vida. Escuela Simona Duque, Marinilla, Antioquia. 2004. ©Jesús Abad Colorado. Exposición “El testigo”. Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.

Fotografía 2. El público. Exposición "El testigo". Claustro de San Agustín.

ARCHIVO PERSONAL

Fotografía 3. Fuerza y resistencia. Sin título. Bojayá, Chocó. 2002. ©Jesús Abad Colorado. Exposición "El testigo". Claustro de San Agustín de la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. Archivo personal.



INVESTIGACIÓN DE LA ARQUITECTURA VERNÁCULA EN ADOBE-QUINCHA Y MADERA EN CONTEXTO DE PANDEMIA, REGIÓN DE AYSÉN

CARLOS CASTILLO LEVICOY

Tejuelero artesanal e Ingeniero Forestal de la Universidad Austral de Chile. Cursó un Magíster en Ciencias con Mención en Botánica, Universidad de Concepción. Su trabajo de investigación durante los últimos años ha estado enfocado a la puesta en valor de los oficios tradicionales madereros y a estudiar la arquitectura vernácula regional. Es director editor de la Revista de Investigación Regional Aysenologia (www.aysenologia.cl).

CONSTANZA PÉREZ LIRA

Arquitecta de la Universidad Católica de Chile y socia fundadora de la Corporación Memoria Austral. Postulante a Magíster Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez. Tras haber vivido cinco años en la región de Aysén, se ha dedicado al estudio y rescate del patrimonio cultural, buscando la puesta en valor de la cultura local a partir de proyectos de investigación arquitectónica y de creación artística.

Ambos autores están impulsando el estudio y la puesta en valor de la arquitectura vernácula a través de la iniciativa "Vernácula Aysén" (www.memoriaaustral.cl).

El presente trabajo expone información asociada a los sistemas constructivos en tierra-madera y piedra, de la ribera sur poniente del Lago General Carrera,

comuna de Chile Chico, región de Aysén, Chile. La arquitectura vernácula data desde aproximadamente 1920 en adelante, y su situación actual de abandono y con un avanzado estado de deterioro de sus materiales originales. En este contexto, se hace necesario y urgente continuar con los estudios que permitan visibilizar estos elementos que forman parte de la cultura e identidad de la región de Aysén y su gente. Otro aspecto a destacar, y pese al periodo de pandemia por Covid-19, que vive el país y el mundo en general, la recepción y disponibilidad por parte de los pobladores/as fue muy positiva hacia el proceso de trabajo y hacia los propios investigadores, lo que nos lleva a realizar una serie de interrogante que es necesario comenzar a responder en el corto y mediano plazo.

INTRODUCCIÓN

Una casa antigua y en pie es testigo de una vida pasada o es una ventana al pasado, ofreciendo la oportunidad de reconstruir la historia de vida de sus moradores, de la utilización de los elementos naturales disponibles y de la transformación del paisaje (Castillo y Pérez, 2019, p. 107). Los elementos arquitectónicos en tierra y madera existentes en la zona sur-poniente del Lago General Carrera, comuna de Chile Chico, Región de Aysén, Chile, dan cuenta de una enorme riqueza cultural, donde se conjugan tradiciones y costumbres surgidas y moldeadas al modo de habitar este territorio. Familias llegadas principalmente desde el territorio argentino, se trasladaron a través del Lago General Carrera y por tierra desde Chile Chico por el oriente y desde el mismo territorio aysenino

desde Puerto Guadal por el poniente. Se abrieron caminos, se trasladaron el ganado y los víveres, se recorrieron los valles interiores en búsqueda de las mejores pasturas y aguas, se hicieron las huertas y las quintas, se extrajo la mejor madera desde los bosques aledaños, y la tierra y la piedra para construir el refugio, es decir la primera casa (Pérez et al., 2018, p. 21; Castillo y Pérez, 2020, p. 57). La arquitectura vernácula en adobe y quincha –conocida también como bahareque, enjarre o embarrado, pared francesa y/o **wattle-and-daub**– en esta zona de estudio presenta una realidad compleja debido al desconocimiento y a la falta de valorización de la técnica constructiva y al estado de conservación de los inmuebles por parte de los propios dueños y de la comunidad local, aspectos que la están llevando hacia una inexorable desaparición en el corto plazo (Castillo, 2015, p. 19; Castillo y Pérez, 2021). En este contexto, y bajo la interrogante ¿Qué características constructivas hacen especial y única a la arquitectura vernácula en adobe-quincha de la zona sur-poniente del Lago General Carrera, comuna de Chile Chico? Se está llevando a cabo el trabajo de investigación que se presenta a continuación, y cuyo objetivo central es identificar aquellas técnicas constructivas locales propias del territorio, bajo la hipótesis de que la arquitectura vernácula representa en su génesis, aquella sabiduría constructiva mejor asimilada y expresada por los pobladores que se establecieron en la ribera sur-poniente del Lago General Carrera.

METODOLOGÍA

Los casos de estudio en adobe y quincha están insertos en los sectores rurales de Mallín Grande, Fachinal-Río Avilés y Puerto Guadal, pertenecientes a la ribera sur-poniente del Lago General Carrera. En ellos, durante el año 2021, se llevó a cabo el registro planimétrico de diferentes casos de estudio de autoconstrucción, la identificación de los materiales utilizados y de los periodos de asentamiento y construcción, y los testimonios de vida de los pobladores/as dueños de los inmuebles. Se identificó aquellos casos más representativos de la autoconstrucción local que data desde aproximadamente la década de 1920 en adelante. El trabajo contó con la ayuda previa de un poblador local y conocedor de la zona, descendiente de tercera generación de pobladores/as (Figura 1). Pese

a la contingencia de pandemia por Covid-19 y a las restricciones de los viajes intercomunales, se logró viajar sin mayores inconvenientes desde la ciudad de Coyhaique hacia Puerto Guadal, que sirvió de punto de partida durante los 30 días aproximados que duró la investigación en terreno. La predisposición de cada poblador/ra en comparación a otros sectores del territorio visitados antes de la pandemia no fue distinta, y el recibimiento fue acogedor y con la mejor disposición hacia el investigador (Figura 2), una característica particular de las zonas rurales y sobre todo de aquellas familias campesinas que habitan sectores apartados del territorio y donde la conectividad a los servicios básicos suele ser restrictiva.



Figura 1. Poblador Pedro San Martín en su casa habitación en sector de Puerto Guadal, comuna de Chile Chico. Don Pedro apoyó estrechamente al equipo con la información de los pobladores y sectores en los cuales es posible encontrar construcciones en adobe y quincha desde principios de la década de 1920 en adelante. Fotografía: Carlos Castillo Levicoy, 2021



Figura 2. Trabajo de campo entre el equipo de investigación y el poblador. Esta instancia fue clave para la obtención de diversos datos que permitieron contextualizar la historia y el estado actual de los inmuebles bajo estudio. Fotografía: Carlos Castillo Levicoy, 2021

RESULTADOS

Con respecto a los resultados obtenidos en el trabajo investigativo, podemos mencionar que las construcciones más antiguas corresponden a las erigidas por los pobladores entre los años 1925 y 1929, seguidas de las construidas entre la década de 1930, década de 1940 y década de 1950. En todas prevalece la autoconstrucción en tierra, madera y piedra.

Para la confección del adobe, se identificaba y seleccionaba el área con la mejor greda, la paja (*Festuca* sp. Coirón) se seleccionaba y cortaba de los potreros de alimentación del ganado, y el guano usado era de caballo. La mezcla (greda+paja+guano) llamada pastón, se hacía con la ayuda de caballos y posteriormente las mismas personas terminaban de pisotear y mezclar bien para luego ir llenando las adoberas (individual o doble). Los adobes listos se iban ordenando de tal forma que se orearan y secaran en un par de días con la ayuda del viento y sol, para posteriormente ser utilizados en la construcción de la casa, cocina fogón y/o galpón.

En este contexto, se destaca en algunos fragmentos de entrevistas la mención de ambas técnicas constructivas en adobe y quincha, y la llegada y establecimiento de algunos pobladores/as:

Mi abuelo participó directamente en la construcción de estas dos casas de adobe, madera y piedra, de él heredamos esta sabiduría de valorar los elementos naturales que tenemos disponible para construir; donde está la greda o barro adecuado, el tipo de coirón, el guano, cómo mezclar todo esto y comenzar a jugar con el molde, elegir las piedras, y las canteras para obtener el material en el tiempo. El saber hacer la adobera, tener nociones del tiempo (clima) para trabajar mejor y tantas otras cosas que uno va aprendiendo con la práctica (Rodrigo Fica Soto, entrevista personal, Fachinal).

Con respecto a la técnica de la quincha, la greda se obtenía también en el mismo lugar (muy abundante en todos los sitios bajo estudio) y esta se usaba en forma pura o mezclada con paja (coirón y pasto dulce) y guano de caballo. En cada construcción se hacía primeramente un entramado primario de varas labradas y/o aserradas de distinto tamaño, acompañadas de un tejido secundario con ramas de diversos arbustos y un relleno de barro al interior. De igual manera se llegaron a utilizar restos de huesos de animales para entremezclarlos con la greda:

La casa de quincha la construyeron mis papás, con techo de tejuela de lenga (*Nothofagus pumilio*). y con tablas-tabla tapajunta. De dos aguas. Se utilizó como habitación y la cocina estuvo fuera, un ranchito de palo partido y canogas. Toda la madera fue labrada a hacha y aserrada con la sierra a brazo sobre el borriquete, de los bosques de lenga aledaños. En el entramado se colocó barro mezclado con piedras y restos de ramas, y el cimientito tiene piedras de tamaño irregular. (Sigfredo Aguayo Valdebenito, entrevista personal, Río Viviana-Mallín Grande).

Otro entrevistado detallaba de manera pormenorizada la instalación de sus padres en la zona y la posterior construcción de la primera casa familiar, relato del que se puede advertir la utilización de las técnicas y materiales del adobe, entre otros aspectos:

Mi padre Fabriciano San Martín Muñoz, llegó a la región el año 1928, después que se creó el cuerpo de carabineros, a él lo trasladaron al primer retén de Chile Chico, como sargento primero, y ahí conoció a mi madre Evangelina Burgos Mendoza. Mi madre era hija de don Pedro Burgos, uno de los primeros pobladores pioneros que ya estaban en esos años. Ellos compraron las mejoras “campos trabajados y mejorados para la crianza animal y siembra”, en el sector donde desemboca el río San Martín, al poblador que estaba en esos años don Baudelio Avilés, quien tenía un ranchito de ramas, palos y barro, ahí se establecieron definitivamente el ‘33 (1933) [...]. Este poblador Baudelio iba buscando campos, hacia algunas mejoras y de ahí iba vendiendo, hasta Guadal llegó. Construyeron varias ranchitas de madera, hicieron su primera casa de adobe, mejoraron el campo con limpias, cercaron y comenzaron con la crianza de animales. El adobe era elaborado ahí mismo, las piedras se sacaron del cerro. Yo tenía dos años cuando llegamos al sector San Martín. Se sembraban algunas cosas, los que trajeron la agricultura desde Chiloé fueron –los Mansilla–, trajeron de todo acá, en Mallín Grande –los Aguilares, los Hernández–. Trigo y papas era lo que más se cosechaba [...]. Se trajeron los álamos, los sauces y los frutales. Se llegó a tener muchos lanares, algunos vacunos, caballos, y se llevaban a la veranada en noviembre hasta marzo, y se bajaban antes de las nevazones, porque antes nevaba, no como ahora. En las labores del campo todos tenían que ayudar, había que aprender de todo (Pedro Galvarino San Martín Burgos, Puerto Guadal).

Asimismo, otro de los entrevistados señala, junto con los procesos de construcción, los cambios que fue incorporando la vivienda de sus padres, incluso antes de ser adquirida:

Esta casa perteneció a los pobladores Andalicio Fica y Carmen Burgos. Ellos llegaron muy temprano acá a poblar. Cuando don Fabriciano San Martín llegó el '28, ya la familia Fica estaba poblando estos sectores. La casa original tenía un solo bloque, luego se agregó uno más el '85 en adelante, cuando la compraron mis padres, Mardoqueo Hernández y Loida Ulloa. Don Andalicio plantó los álamos y los frutales, tenían todo cerrado y apotrerado el campo. Criaban hartos animales, entre ovejas, vacunos y caballos. Primero utilizaron el barro tal cual, luego se le agregó cal al revoque y revestimiento. La cal se trajo desde la caliza que hubo en el Maqui, los Burgos producían cal, elaboraban los adobes y trabajaban la madera, era una familia muy conocida. Los adobes fueron hechos acá cerca; hay buena greda, y quedaron bien hechos, porque han durado, pese a que la casa se ha dejado de usar ya hace varios años. (Mardoqueo Hernández Ulloa, Puerto Guadal).

Una de las características relevantes de mencionar, es el estado actual de gran parte de los inmuebles vernáculos bajo estudio, los cuales se encuentran en una situación de abandono y avanzado deterioro (Figura 3), y muchos ya están desmoronados, situación que hace imprescindible su caracterización en el corto plazo para su salvaguarda y puesta en valor como elementos identitarios de la arquitectura vernácula de Aysén y de la zona en particular estudiada. A esta problemática se suma la avanzada edad de muchos pobladores de segunda generación, con una salud que no permite tener claro el recuerdo de los periodos exactos de llegada, establecimiento y comienzo de la construcción del inmueble, y a esto se suma la inexistencia de la primera generación. Cabe destacar que la ausencia de documentos y fotografías antiguas dentro de las familias es otro factor muy presente en gran parte de la zona de trabajo.



Figura 3. Arquitectura vernácula construida con la técnica de la quincha, poblador Adrián Delgado (Q.E.P.D.), sector Mallín Grande, comuna de Chile Chico. Está abandonada desde hace un par de años y se encuentra con varios problemas de deterioro de sus materiales originales. Fotografía: Carlos Castillo Levicoy 2021

Pese a los problemas enunciados anteriormente, podemos destacar que la técnica constructiva en adobe y quincha, estudiada en esta zona en específico, no ha sufrido grandes variaciones respecto de la técnica procedente de otras zonas geográficas del país. Sin embargo, el tipo de material local utilizado para construirlo y el modo en que este se asocia a nuevos recursos constructivos propios de la zona, constituyen un factor diferenciador de lo que hasta ahora se ha registrado en la región de Aysén. Para el adobe, el material vegetal predilecto utilizado fue el coirón, sumándose más tardíamente el pasto dulce, los restrojos del trigo (*Triticum aestivum*) y la cebada (*Hordeum vulgare*). Y a la quincha se le agregaron arbustos como la azara (*Azara* sp.), la laura (*Chinus patagonicus*), el duraznillo (*Colliguaja integerrima*), el romerillo (*Lomatia ferruginea*), ramas de coihue (*Nothofagus betuloides*) y maitén (*Maytenus boaria*), trozos de turba (*Sphagnum magellanicum* + tierra + otros vegetales) y piedras para dar mayor consistencia al muro, así como huesos de animales mezclados con la greda. Estos nuevos rasgos incorporados a la técnica tradicional de construcción en adobe y

quincha, permiten fortalecer la identidad de una arquitectura vernácula local única en su tipo constructivo y única para la región.

A través de este trabajo se logra rescatar y poner en valor los conocimientos constructivos de los pobladores/as pertenecientes a la ribera sur-poniente del Lago General Carrera, cuyo saber adquirido desde otros lugares, les permitió establecerse y hacer uso de los materiales locales a disposición, para traducirlo en una técnica más enriquecida. En contexto, los casos registrados e investigados dan cuenta de una arquitectura vernácula en tierra con rasgos propios, que vienen a complementar los conocimientos actuales sobre arquitectura vernácula en el territorio de Aysén (Figura 4).

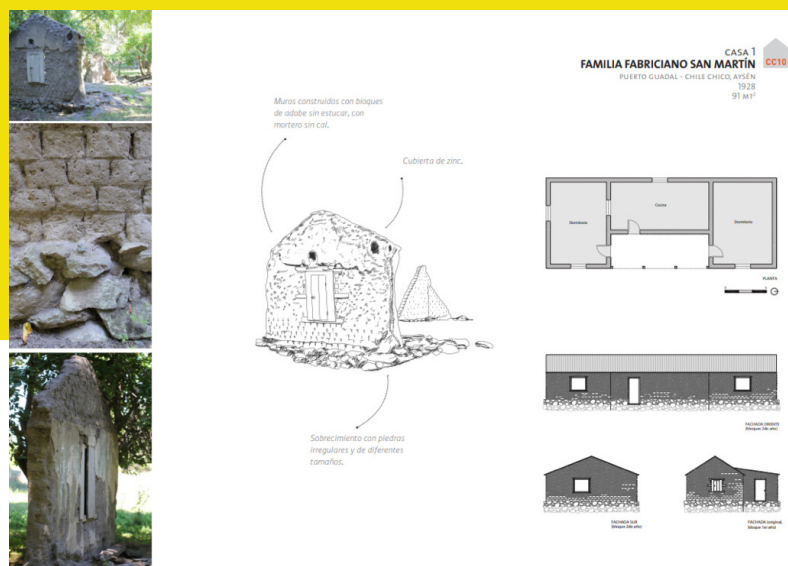


Figura 4. Proyección planimétrica en planta y elevación de la construcción bajo estudio, construida en 1928 por el poblador Fabriciano San Martín (Q.E.P.D.), sector Bahía San Martín, Puerto Guadal. (Elaboración planimetría, Constanza Pérez Lira, 2021; Esquema adaptado de Castillo y Pérez 2021)

PROYECCIONES DEL TRABAJO EN CURSO

Junto a los resultados obtenidos y sobre todo a la buena disposición y recepción por parte de los pobladores/as de los sectores visitados, surgen una serie de interrogantes que son relevantes para la proyección futura de la presente investigación en la zona, siendo estas:

- a) ¿Cómo reciben los pobladores/as la información del trabajo investigativo y para qué se realiza este?**
- b) ¿Conocen y entienden realmente el lenguaje utilizado y que difiere del comúnmente utilizado en su vida cotidiana?**
- c) ¿Cómo logramos contribuir con el conocimiento generado para que las personas mejoren sus condiciones de acceso a la educación?**
- d) ¿Necesitan realmente este conocimiento generado los pobladores/as y sus descendientes, así como la comunidad en general?**
- e) ¿Cómo pueden transformarse los resultados de la investigación en insumos válidos para que los museos o salas museográficas del territorio puedan utilizar en su relación directa y cotidiana con la comunidad?**

En la medida que podamos comenzar a dar respuesta a estos interrogantes, sin lugar a dudas, que el proceso investigativo, la generación de conocimiento y los beneficios que surgen, pueden ser transversal a todos los involucrados. En este sentido, se deben buscar y propiciar diferentes medidas de fortalecimiento y articulación entre los pobladores/as, investigadores, comunidad y entidades públicas que tienen que ver con la cultura y el patrimonio. Es importante destacar que pese a la situación actual que se vive con el covid-19 y sus diferentes restricciones, la investigación y acceso a los territorios puede seguir su curso sin mayores dificultades, siempre manteniendo el resguardo entre los actores involucrados.

AGRADECIMIENTOS

A las familias propietarias de los sitios estudiados de la ribera sur poniente del Lago General Carrera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castillo C. 2015. Distribución geográfica de la arquitectura vernácula con tejuela artesanal, región de Aysén. *Conserva*, 20: 7-21.

Castillo C., Pérez C. 2019. Caracterización de la arquitectura vernácula en madera de complejos constructivos rurales, región de Aysén, Chile. *Intervención*, 19: 99-110.

Castillo C., Pérez C. 2020. Arquitectura en adobe y quincha: Construcción de una identidad en torno a los recursos naturales de la ribera del Lago General Carrera en la región de Aysén, Chile. *Ge-conservación*, 18: 56-68.

Castillo C., Pérez C. 2021. Cuaderno de campo. Arquitectura vernácula -Adobe y Quincha- Aysén. Fichero Austral.

Pérez, L., Errázuriz, T., Castillo, C. (2018). Casas en el valle Simpson, el patrimonio desconocido de Aysén. Andros



DE LA CALLE, AL MUSEO, DEL MUSEO AL ESPACIO VIRTUAL: FEMINISMOS

JIMENA JASO

Encargada de Educación en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, México. Maestra en Historiografía, Universidad Metropolitana; Licenciada en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México.

En estas páginas compartiré un proyecto del área de Mediación Educativa del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizado a partir del trabajo en uno de sus museos, el Memorial del 68 y movimientos sociales, espacio remodelado en su totalidad en 2018 para conmemorar los 50 años del movimiento estudiantil de 1968.

En ese contexto, el 2018 fue un año muy activo políticamente en la Ciudad de México, no solo se cumplían cinco décadas de uno de los movimientos

sociales más representativos y con más impacto en términos de memoria colectiva en la ciudad. A la par, un movimiento juvenil en las escuelas de bachillerato pugnaba por la desaparición de grupos de choque en sus establecimientos. También, mujeres organizadas tomaban sus aulas para exigir seguridad, no impunidad y no más violencia.

A partir de ese año, no solo las escuelas sino la propia ciudad vivió una ola de grandes manifestaciones en contra de los feminicidios y la violencia machista contra la mujer. Desde estas movilizaciones, que ocuparon tanto las calles como los bachilleratos, facultades e institutos las jóvenes mediadoras del área de Mediación Educativa del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, estudiantes y exestudiantes, preocupadas por la violencia, decidieron diseñar proyectos para discutir y reflexionar sobre esta problemática.

Como mencioné anteriormente, el Memorial del 68 sufrió una transformación total en el contexto de la conmemoración de 1968. En esta nueva curaduría se creó una sala dedicada al feminismo. En el mismo proceso, también se donaron importantes archivos feministas a la colección digital del museo que, si bien no están expuestos, son consultables desde la base de datos institucional.

El área de mediación educativa tiene dos objetivos. El primero es acompañar a los públicos en su construcción como sujetos políticos. Tanto niños como

jóvenes están formando una identidad propia, la cual no solo es individual sino también colectiva. Por consiguiente, los jóvenes deben identificarse como parte de una colectividad y, en ese sentido, como seres políticos. El segundo objetivo es acompañar procesos de construcción de memorias, dotar de herramientas a públicos para que puedan reconocer las narrativas que los forman y así definirlas, defenderlas, valorarlas y compartirlas.

Basadas en esos dos objetivos, y reconociendo el contexto de crisis que estábamos viviendo —la violencia y los feminicidios, la impunidad y el miedo— decidimos diseñar un programa para reflexionar sobre estas violencias con nuestros públicos.

ACTIVISTAS Y ACTIVABLES

En Tlatelolco diferenciamos dos tipos de públicos: activistas y activables. Ambos, son conceptos que proponemos desde la institución y nos han ayudado para diferenciar objetivos y metodologías.

Por un lado, los públicos activistas son todas las personas que van al museo con la intención de comprender más a profundidad los movimientos sociales, temas de memoria, resistencia y arte. En general, son públicos que tienen un interés previo en los temas del museo y activamente son quienes se acercan a nosotros, ya sea a través de redes virtuales o presencialmente. Estos públicos tienen un interés propio; por ello, cuando diseñamos productos para activables, buscamos reconocer sus intereses y compartir herramientas que les permitan comunicar, discutir y materializar los temas que les preocupan.

Por otro lado, consideramos activables a todo público que tiene un contacto con nosotros por otra razón que no es su interés personal. Por ejemplo, una tarea escolar o quizás nos encuentra en el parque o plaza. Quizás viene invitado por alguna institución de desarrollo social, o por algún programa que brinda apoyos económicos a cambio de la asistencia a espacios culturales. La responsabilidad al diseñar productos para activables es muy grande, ya que probablemente es la primera vez que estos públicos se acercan a nuestro espacio o de algún otro

museo. Por lo anterior, es que nos concentramos, en primer lugar, en que se sientan seguros creando un espacio de confianza y, en segundo lugar, *cómodos*. Finalmente logramos relacionar sus intereses, que pueden parecer distantes al museo, con las experiencias que ofrecemos.

El caso que les presentaré a continuación está diseñado para nuestro público activable, en particular, estudiantes.

EL PROCESO

Antes de comenzar el diseño de este proyecto donde visitamos las escuelas secundarias y preparatorias, debíamos determinar qué queríamos que aportara el museo a la conversación sobre la violencia y los feminicidios. Cuando uno trabaja en tiempos de crisis, no trabaja con la memoria de un movimiento social que terminó hace más de cincuenta años, trabajamos con la memoria que se construye a la par de un movimiento. Trabajamos también desde los contenidos que ese movimiento muestra, desde sus acciones, pero desde un espacio de observación, análisis y reflexión.

Decidimos dividir la experiencia en dos partes. Por un lado, trabajamos con las ideas que defienden aquellas mujeres que salen a las calles a marchar, que se expresan en murales y pintas. Nuestros contenidos serían aquello que ellas quieren comunicar; y, por otro lado, trabajamos en relación con las herramientas que un movimiento social utiliza para comunicar sus ideas y los retos de comunicarse como grupos organizados.

En esta primera investigación teníamos claro que una problemática frente a la comprensión de un movimiento social es el deslegitimar el contenido criticando la forma, es decir, la frase que seguramente se ha escuchado en muchos países: **“esas no son las formas”**. Repetida por los alumnos de cualquier edad, muchas veces impide que se pueda dialogar sobre el contenido de un movimiento social.

Decidimos trabajar de forma separada contenido y forma. Primero analizamos qué busca el movimiento social, cuáles son las consignas, de sus consignas. ¿Se

puede identificar un problema? ¿Podemos identificar propuestas o soluciones? En un segundo momento, nos dimos el tiempo para analizar las formas de dar a conocer las demandas sociales, identificar la diferencia entre marcha y mitin, analizar la intervención de monumentos, el performance y otras herramientas de comunicación de los movimientos sociales.

Luego de decidir los contenidos que trabajaríamos con nuestro público y las reflexiones que en ellos queríamos detonar, debimos reconocer con qué recursos contábamos para detonar la reflexión de los niños y jóvenes. Como comenté más arriba, tenemos una colección digital que cuenta con un acervo sobre la lucha feminista. Nos interesaba poder recuperar contenidos de este acervo para poder ubicar históricamente y dentro de una temporalidad las problemáticas de violencia actuales. Historizar el problema nos permitió contextualizarlo; sin embargo, concentrarnos solo en el pasado no era suficiente, pues las problemáticas sociales de los años sesenta y setentas si bien podían ser un hilo conductor no eran las mismas que en la actualidad.

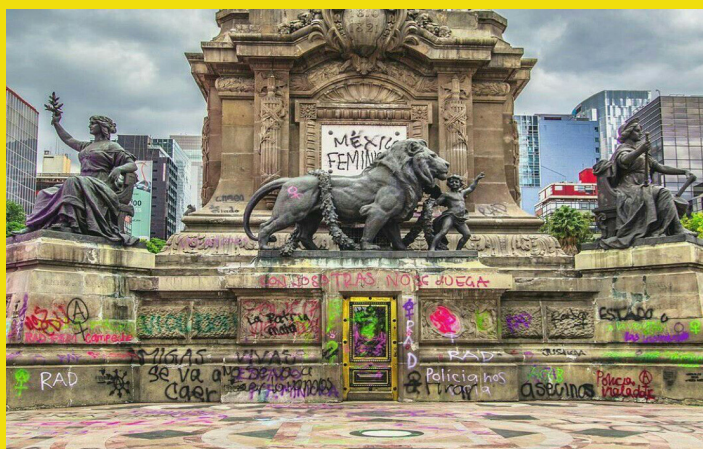
Decidimos entonces hacer una investigación de campo, tomando recursos desde dos espacios. Por un lado, nos interesaban las pintas donde las mujeres expresaban las demandas de lo que comenzaba a ser un movimiento civil; y, por otro lado, recuperar también a artistas contemporáneas que acompañaban el movimiento o que por medio de su arte denunciaban el abuso de la violencia contra la mujer. Estos dos recursos serían útiles para el trabajo con niños y jóvenes.

DISEÑO DE MATERIALES

Como contexto, es importante saber que el Gobierno mexicano registró un promedio de casi 10.5 mujeres asesinadas al día en la primera mitad de 2021²³. Este problema ha sido constante desde hace años; sin embargo, en 2019 sucedieron una serie de manifestaciones masivas. Lo que detonó gran indignación de la sociedad civil, fue que en repetidas ocasiones la policía estuvo involucrada en las muertes y no del lado del apoyo, sino del perpetrador.

23 Datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP) 2021 (citado en Vanguardia, 28 de julio de 2021)

En ese contexto se dieron las circunstancias para que se convocara una manifestación bajo el hashtag **#NoNosCuidanNosViolan**, que tuvo lugar el 16 de agosto de 2019 para denunciar abusos sexuales de policías capitalinos. En esta manifestación se intervino el Ángel de la Independencia, un monumento muy importante para los habitantes de la Ciudad de México (CDMX) e incluso reconocido a nivel nacional, que celebra la independencia del país y es un ícono para los ciudadanos. El mismo se intervino por diferentes colectivas que se manifestaban en contra de los feminicidios. La polémica no se hizo esperar. Medios de comunicación criticaban el vandalismo; la colectiva *restauradoras con gliter* defendía el valor del acto; y opiniones encontradas disputaban espacios de escucha.



Monumento Ángel de la Independencia. Fotografía: Santiago Arau, 2019

Como he dicho anteriormente, nosotras en el museo contamos con una sala sobre feminismos. Sin embargo, teníamos la intención de actualizar el discurso hacia aquello que se manifestaba en las calles de la ciudad. Queríamos llevar a las escuelas la posibilidad de reflexionar de primera mano sobre lo que sucedía en ese momento y que seguramente había sido tema de conversaciones entre sus padres

y otros adultos. Decidimos diseñar un tapete que recuperaba las consignas que se habían escrito en este monumento el día de la manifestación.

En este tapete también integramos imágenes. Parte de nuestra colección digital, integra la obra expuesta en nuestro museo y algunas obras de artistas contemporáneas que tratan el tema del feminicidio. Este tapete es un dispositivo didáctico, parte de los materiales con el que visitamos las escuelas de la zona.



Tapete Feminista diseñado por Mediación Educativa CCU Tlatelolco, 2019

RESULTADOS

Al descontextualizar las consignas que habían sido escritas en el Ángel de la Independencia, pudimos discutir sobre ellas y así introducir a los niños y jóvenes en las problemáticas de la violencia de género en la violencia policial, y reconocer como problema la normalización de la violencia.

En un segundo momento pudimos también hablar sobre los monumentos, cuál era su función; sobre la protesta y diversas formas de expresión de los movimientos sociales y también sobre las herramientas que las personas organizadas utilizan para hacerse escuchar.

Es importante aclarar que nosotros como museo no representamos ninguna opinión ética al respecto. No nos decantamos por apoyar la intervención de monumentos o por criticarla; nuestra función no es hacerle saber a los niños una opinión personal ética sobre la movilización social. Nuestra función es poder observar analíticamente lo sucedido, dialogando primero sobre las consignas y charlando luego sobre las herramientas de expresión. Buscamos que los jóvenes tengan un panorama amplio de lo que es un movimiento social, y que puedan diferenciar qué expresa de cómo lo expresa; puedan reconocer diferentes formas de expresión y las estrategias para hacerse escuchar para que los estudiantes puedan formar un criterio propio.



Escuela Secundaria, Tlatelolco, CDMX, 2019

Luego del diálogo con los jóvenes, la actividad final fue crear en equipos pequeños un cartel donde pudieran expresar alguna problemática social que les preocupa o les ocupa, para darla a conocer. En el caso de la foto que presento, las estudiantes hicieron un cartel que dice: **"con el cabello no se estudia"**. En su escuela, si ellas no traen el cabello recogido en un *chongo*, como podemos notarlo en la imagen, no se les permite el acceso, a pesar de que esta solicitud es inconstitucional, ya que no puedes negarle a ningún niño el acceso a la escuela. Esa escuela en particular exige esa forma de llevar el cabello. A las niñas de la escuela eso no les gusta y decidieron expresarlo por medio de su cartel. Este resultado, me parece es un ejemplo muy valioso de las intenciones del proyecto, ya que traslada un problema que podría en muchos casos ser ajeno o lejano, como los feminicidios, a un problema específico que pueden identificar en su cotidianidad y que es también una violencia que ellas ahora pueden visibilizar por medio del cartel. Este ejemplo, también me ayuda a recordar el objetivo del área de Mediación Educativa en este tipo de proyectos. Buscamos que los estudiantes se reconozcan como sujetos políticos, y, en este proyecto en particular, que desde sus propios contextos puedan ser críticos ante la normalización de la violencia.

CUANDO LLEGÓ LA PANDEMIA

Cuando llegó la pandemia, una de las preguntas clave ante la que nos enfrentamos como museos fue, quiénes somos y para qué estamos aquí. Teníamos que cuestionarnos la esencia de los museos mismos. Muchos museos y áreas internas tuvieron que transformarse radicalmente. Sin embargo, nosotros como área de Mediación Educativa decidimos que cambiaríamos las herramientas de trabajo pero que no cambiaríamos los contenidos con los que veníamos trabajando y que creíamos, en pandemia, eran tan urgentes o incluso más que antes.

Ya había mencionado que el objetivo del área es acompañar la construcción de memoria y el reconocimiento de nuestros visitantes como sujetos políticos. Ambos objetivos nos parecían de importancia en pandemia, pues comprender, analizar y cuestionar las problemáticas sociales y políticas que devinieron del confinamiento era fundamental. Una de esas problemáticas específicas era la violencia de género, que incluso crecía debido al confinamiento.

En ese sentido, diseñamos dos actividades, una dirigida al público activable y la segunda dirigida a público activista. Ambas actividades tenían la intención de trabajar la violencia de género, ambas se desarrollaron por zoom y aprovecharon herramientas que nos brindaba la tecnología. Video, audio, prendido y apagado de cámara, participaciones por chat, y apps que nos permitieron hacer mapas mentales, fueron parte de nuestras estrategias. Para nuestro público activista diseñamos el taller **Cuerpo-utopías**, un taller de cinco sesiones dirigido a mujeres, donde en un espacio seguro podrían compartirse. Para nuestro público activable, diseñamos un taller dirigido a jóvenes de entre 12 y 17 años (estudiantes de secundaria y preparatoria) con motivo del 14 de febrero, Día del amor y la amistad en México. Ese día es muy importante para los alumnos, quienes se encuentran en una etapa de descubrimiento en relación con el amor. En ese contexto, y pensando que el público con el que queríamos trabajar era de perfil activable, diseñamos un taller vía zoom que, a partir de los contenidos ya trabajados sobre la violencia de género, nos permitiera reflexionar con los jóvenes sobre el amor romántico, cuestionar los mitos con los que configuramos nuestra

idea del amor y reconocer cuáles pueden llevarnos a ejercer o experimentar violencia. No podíamos visitar las escuelas, sin embargo las escuelas nos invitaron a sus salones virtuales para trabajar con sus alumnos.

CONCLUSIONES

Los museos de memoria trabajan acontecimientos políticos específicos, que, en muchos casos, sucedieron hace décadas. Sin embargo, se relacionan con las crisis sociales por las que nuestros públicos jóvenes atraviesan actualmente. Por consiguiente, es necesario no solo trabajar con nuestras propias colecciones, sino expandir nuestras narrativas reconociendo aquello que sucede en el espacio público y privado donde habitan nuestros públicos, aquello que va forjando a las nuevas generaciones como sujetos políticos.

Como área de Mediación Educativa, nos preocupa acompañar a públicos en su construcción como sujetos políticos y eso implica reconocer las problemáticas sociales actuales, e integrarlas a nuestros proyectos. Al llegar la pandemia, nos adaptamos en el uso de herramientas, pero continuamos con nuestra labor pues consideramos que las crisis sociales presentes, como los feminicidios en México, son temas que nos ocupan como institución y como trabajadoras y deben ser el centro de nuestros proyectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Vanguardia, 28 de julio de 2021. <https://vanguardia.com.mx/noticias/nacional/asesinan-en-el-pais-105-mujeres-al-dia-en-la-primera-mitad-de-2021-FUVG3599149>



VIAJE AL EPICENTRO DE LA RESILIENCIA. UNA MIRADA EDUCATIVA AL GRAN TERREMOTO DE VALDIVIA EN 1960

MARCELO GODOY GALLARDO

Antropólogo. Coordinador área de gestión y vinculación institucional, Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile²⁴.

CAROLINA MATURANA IBÁÑEZ

Profesora de Historia y Ciencias Sociales. Coordinadora área de Educación Patrimonial, Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

ADRIÁN SILVA PINO

Antropólogo. Coordinador área de Extensión y Laboratorio de Antropología Audiovisual, Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

MARIANA URRUTIA TOBAR

Periodista. Encargada área de Comunicaciones, Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

PAULO YAITUL SALVO

Antropólogo. Profesional de apoyo área de Estudios de Públicos. Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile..

24 Unidad responsable de los museos históricos y antropológicos de la Universidad Austral de Chile. Tiene como misión contribuir en la puesta en valor, conservación y estudio del patrimonio cultural, histórico y arqueológico del sur austral de Chile. Para más información visitar página web <http://www.museosaustral.cl/>

La experiencia museográfica Viaje al Epicentro es un ejercicio de educación patrimonial desarrollado por la Dirección Museológica UACH en el marco conmemorativo de los 60 años del Terremoto de Valdivia. La comprensión sociocultural del fenómeno sísmico vivido en el Sur Austral de Chile resulta un aporte significativo al campo del patrimonio, en tanto, releva el valor de la resiliencia en la conformación de las identidades culturales y deja a disposición de los territorios la posibilidad de articulación comprensiva de los saberes científico, social y emotivo para enfrentar situaciones de estrés sistémico perfilados en el presente (pandemia) y en la gestión de riesgo en desastres futuros.

El propósito de esta comunicación se centrará en tres momentos: el primero, relativo al posicionamiento conceptual de la triada **catástrofe, resiliencia y patrimonio** que fundamentan el programa; el segundo, en torno a la interpretación patrimonial del acontecimiento sísmico de 1960 a través de la exposición fotográfica disponible en el sitio web www.viajealepicentro.cl; y, finalmente, en la discusión final y proyecciones de la experiencia en el quehacer de los museos universitarios en el Sur Austral de Chile.

PATRIMONIO Y CATÁSTROFE. CAMINOS DE ACTIVACIÓN DE LAS MEMORIAS RESILIENTES

En la memoria de una catástrofe sísmica conviven imágenes, emociones y palabras que muchas veces hablan juntas o por separado. En la fractura del mundo conocido, el tiempo y el espacio aprendido se desorganiza, y deja al instante de ruptura en el centro de la historia colectiva. En ese sentido, el acontecimiento traumático tiene la capacidad de seleccionar los momentos que formarán parte del recuerdo, relevando según el marco de memoria (Halbwachs, 1994) la importancia del antes, durante o después del desastre. El apego a un momento sin continuidad temporal puede dejar a una sociedad impedida de herramientas que le permitan responder a situaciones similares, porque en tanto desastres naturales, los sismos significan la pérdida irreparable de vidas humanas, destrucción de los repertorios culturales materiales, desarraigo identitario colectivo, entre otras.

Lo anterior, sugiere avanzar en la comprensión integral de las catástrofes desde orientaciones educativas sostenidas en la permanencia, recuperación y/o transformación de la experiencia en favor de la habitabilidad del territorio. La recomposición de los fragmentos de un desastre requiere de una narrativa resiliente (Cyrułnik, 2003), surtir de palabras la experiencia considerando los distintos sujetos, momentos y acciones que dieron forma al nuevo mundo anclado a la vivencia. La resiliencia consistirá, entonces, en un conjunto de aprendizajes conceptuales, procedimentales y emocionales que permiten a quienes recuerdan comprender de otro modo la experiencia de ruptura, reconociendo las capacidades de organización social emergentes y heredadas que les permitió enfrentar y superar la situación de adversidad (Infante, 2001).

Los recuerdos resilientes representan elementos destacados en la conformación de las identidades colectivas, toda vez que, lo social se encuentra presente en los recuerdos individuales, no recordamos solos, sino que lo hacemos junto a otros a través de códigos culturales compartidos (Jelin, 2012). Al recordar, repasamos los vínculos históricos, espaciales y emocionales que sostienen la

convivencia comunitaria y en ello, encarnamos la responsabilidad de participar en la validación de los dispositivos culturales que apoyan los relatos de la memoria. El patrimonio cultural es un testimonio legítimo que confirma la presencia del recuerdo, asegurando la continuidad o cambio de las trayectorias sociales al ser facilitadores de la transmisión generacional, priorizando la recepción discursiva en aquellos que no accedieron vivencialmente a los eventos destacados.

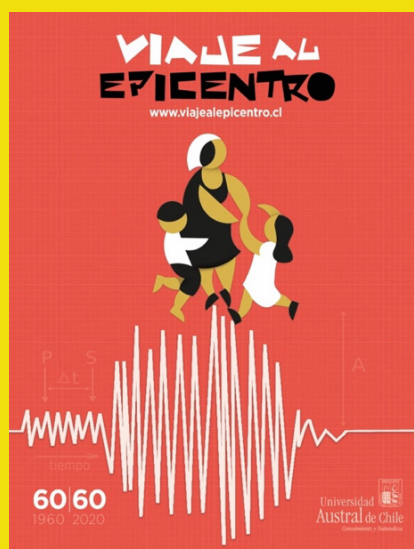


Imagen 1. Afiche programa Viaje al Epicentro

Las estrategias de activación del recuerdo resultan variadas dependiendo de los grupos sociales. En el caso de las sociedades occidentales, históricamente se ha puesto a los espacios museográficos en un lugar privilegiado para narrar lo que fuimos, somos y queremos ser. Los museos, instituciones que administran la memoria colectiva a través de la conservación, investigación, comunicación y exhibición de los testimonios patrimoniales, ubican sus acciones según los requerimientos de la sociedad y su desarrollo sustentable (Desvallées, 2005).

En su vínculo social, reconocemos la condición permanente de cambio, en tanto que somos interpelados por las comunidades de memoria según la operatividad sociocultural que tienen nuestras colecciones en sus propios recuerdos, las transformaciones disciplinarias en las que nos encontramos ligados, los criterios y contenidos patrimoniales que hemos decidido conservar, y/o las metodologías empleadas para el ejercicio de selección y puesta en valor de los repertorios patrimoniales (Fernández, 2003).

En el paso intencionado de transformar nuestras prácticas bajo los principios de la Nueva Museología²⁵ hemos elaborado y ejecutado el programa **Viaje al Epicentro** considerando los ejes de formación de la ciudadanía, interactividad y democracia cultural (Maure citado en Fernández, 2003). En este orden, los objetivos del programa fueron:

- Desarrollar capacidades ciudadanas a través del valor de la resiliencia para la convivencia democrática.
- Insertar al patrimonio de la catástrofe en las TICs, a través del sitio web www.viajealepicentro.cl para generar mayor interacción y participación con los públicos.
- Desarrollar una exposición fotográfica centrada en la democratización de la construcción del saber patrimonial, que tuvo dos sentidos. El primero, mediante la documentación de 22 fuentes fotográficas del archivo de la Dirección Museológica a través del testimonio resiliente de los protagonistas de la catástrofe, y el segundo, que buscó facilitar el acceso a dichos conocimientos a través de plataformas digitales.

Por razones de extensión, centraremos el análisis en los resultados de esta metodología participativa de enfoque etnográfico (Álvarez-Gayou, 2003), la que favoreció la reflexión y el despertar de una memoria viva, quizás con pocas

25 Enfoque museológico que en perspectiva latinoamericana cobrará un lugar protagónico en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, en mayo de 1972. Más información en <https://icomchile.org/documentos-mesa-santiago/>

oportunidades de ser compartida frente a los repertorios del “turismo oscuro”²⁶ promovido en torno a la catástrofe.

EL GRAN TERREMOTO DE CHILE, MUCHAS MIRADAS DE UNA HISTORIA PARTICULAR

Conmemorar los acontecimientos del gran terremoto de Chile representa un ejercicio patrimonial necesario para reforzar los lazos de cooperación y solidaridad entre las comunidades del sur austral, justamente cuando a 60 años de la catástrofe de Valdivia, nos asisten los miedos e incertidumbres propias de la pandemia global covid-19.

De la experiencia sísmica de 1960 destacan un conjunto de elementos que lo convierten en un hito patrimonial significativo para las comunidades locales. En primer lugar, porque constituye el evento telúrico más violento registrado por la historia sísmica del mundo durante el siglo XX, convirtiéndolo en hecho único e irrepetible. Por otro lado, manifiesta una continuidad histórica de experiencias traumáticas de carácter geológicas, encadenándose a él una secuencia de acontecimientos similares que le preceden y que, desde ellos, han dotado a las identidades locales un sello resiliente único a nivel nacional. Por último, la significación simbólica que se le ha dada al acontecimiento ha retroalimentando las experiencias del presente y sostiene la prevención de los daños en futuros desastres, favoreciendo la construcción de una cultura sísmica propia de las zonas fluviales.

DESASTRES Y RESILIENCIA EN LA HISTORIA DE UN TERRITORIO

Los habitantes originarios del sur austral, en el principio del todo, describen como punto de partida un cataclismo de alta destrucción producto del enfrentamiento

26 N. de E.: Se conoce como “Tanatoturismo” o “turismo oscuro” al que se desarrolla en lugares que fueron parte de catástrofes o tragedias asociadas a muertes.

de dos fuerzas antagonistas: **Treng-Treng y Kai-Kai** (Plath, 1983). En su mito de la creación, la danza guerrera de las serpientes de tierra y agua habría formado el mundo compartido, caracterizado por el aumento del nivel de las aguas y el ascenso de las colinas, permitiendo a los humanos sobrevivir. Esta experiencia habría dado al pueblo Mapuche **un lugar particular** para asentarse, cultivar el buen vivir, y convivir con plena conciencia de qué hacer en futuros enfrentamientos entre las fuerzas de la naturaleza. Así lo describen cronistas de la época:

Y es que tienen mui creído que quando salió el mar y anegó la tierra antiguamente, sin saber quando (porque no tienen serie de tiempos ni computo de años) se escaparon alguno indios en las cimas de unos montes altos que llaman TenTen, que tienen por cosa sagrada. Y en todas las Provincias ay algún Tenten y cerro grande de veneracion (Rosales, 1877, p. 4).

De puño y letra, los cronistas españoles y la historiografía republicana (Lobera, 1575; Amunátegui, 1882; Guarda, 1953) mantienen el relato sísmico y la recuperación resiliente del territorio frente a la conjugación de desastres vividos a lo largo de los siglos: **“Echándose a mano los pocos recursos de que se disponía, el vecindario discurrió utilizar como en otras ocasiones, las manzanas de la ciudad “haciendo de ellas varias diferencias de guisado”; fueron enseguida sacrificados los caballos”** (Guarda, 1953).

En un estudio científico reciente de las universidades de Northumbria y York (Hocking, Garrett & Aedo, 2021) se establecieron, a través de la evidencia geológica, que los niveles de destrucción del espacio geográfico local por los sismos de los años 1575, 1737 y 1837 fueron de similares características, destacando, a diferencia de la literatura histórica, el factor disruptivo de inundaciones que habrían transformado las zonas fluviales y costeras.

Quedará al pie de página, que la evaluación de los riesgos de un tsunami ha sido producida mayoritariamente a través de los relatos historiográficos, y que ciertas omisiones podrían haber influido en la respuesta de los habitantes de la zona sur frente los terremotos y maremotos de los años 1960 y 2010.

En continuidad histórica, el 22 de mayo de 1960 ha significado para la ciudad de Valdivia un recordatorio de esa larga historia de transformaciones y acomodos geológicos, económicos, urbanos, culturales y paisajísticos vividos en el pasado. En búsqueda de ese hilo conductor, diseñamos una exposición fotográfica participativa con adultos mayores agrupados en las siguientes organizaciones: Proyecto 3R: huertos, jardines y reciclajes, Agrupación Dinamizador, Agrupación la Casa del Adulto mayor, Proyecto FONDEF, Vejez Emprendedora, Curso jardinería y reciclaje, Agrupación las Violetas, Agrupación Amigos del Patrimonio Los Ríos, "Casa del adulto Mayor y Agrupación Consultorio Gil de Castro.

A través de las 22 fotografías del archivo del Museo Histórico y Antropológico Maurice Van De Maele se buscó documentar la muestra de los momentos significativos de la catástrofe en clave resiliente, a través de relatos de memoria. Si bien, la planificación metodológica original pronosticaba reuniones presenciales para elegir imágenes y narrarlas colectivamente, la situación sanitaria covid-19 obligó a buscar ajustes que sostuvieran la participación de los protagonistas. Así, se distribuyeron una serie de 3 fotografías a través de correo electrónico y vía WhatsApp, donde cada persona eligió una imagen y proyecto relacionado con esta fotografía, junto con un momento de la experiencia del gran sismo.

HITOS DE LA CATÁSTROFE EN CLAVE RESILIENTE

La muestra fotográfica disponible en el sitio web www.viajealepicentro.cl fue expuesta con la voz y palabra de cada uno/a de los colaboradores/as, buscando reconstruir aquellos momentos marcados por la destrucción, el impacto emocional, y al mismo tiempo, la resiliencia, la solidaridad y el amor a la vida como fuentes inagotables para superar la tragedia.

A continuación, presentamos los hitos de resiliencia de la catástrofe emergentes de la actividad etnográfica, y que con apoyo de bibliografía especializada, posicionan la articulación del saber social y el conocimiento científico como fuentes de interpretación patrimonial de la experiencia sísmica.

LA CIUDAD SE MUEVE

Para los participantes, la catástrofe comenzó diez minutos para las tres de la tarde, cuando un temblor alertó el continuo acostumbrado de las actividades de merienda y recreación de las familias valdivianas, empujando a muchas de ellas a buscar un lugar seguro dentro o fuera de sus casas. Así, con las alertas encendidas, arribó con toda su magnitud el **Gran Terremoto** a las 15 horas con

11 minutos con epicentro en las cercanías de Traiguén (IX Región de la Araucanía), alcanzando una duración de 3 minutos y medio, con una intensidad de 9,5 grados según la escala de magnitud de momento (Mw por sigla en inglés)), medida sísmica que fija la cantidad de energía liberada y que para efectos comprensivos, fue 11,2 veces más que la experiencia reciente del terremoto de 2010 (8,8°) (Rojas, 2018).

Ese año yo cumplía 11 años de edad, y mi papá aparte de los regalos que me hizo, me dio dinero para ir al Cine Alcázar, que existía en ese tiempo en la calle Bueras, casi al llegar a Picarte. Ahora ese cine no existe, lo demolieron. Ese día fui con un amigo al cine, fuimos a matinée, estábamos en el tercer piso, en la galería, cuando hubo un remezón y nosotros bajamos con mi amigo, y mucha gente bajó abajo al primer piso, pero fue un remezón nomás y la gente dijo “ya pasó”, ¿volvamos?, ¡volvamos!” Y volvimos hacia arriba, nos estábamos sentando para ver la película y comenzó el terremoto fuerte. En ese tiempo estábamos viendo dos películas, una se llamaba “Un gallo en corral ajeno”, y la otra se llamaba “Guitarras de media noche”, las dos eran actuadas por Antonio Aguilar (Jobito Castañeda, 71 años).



Imagen 2. Barrio Estación, Av. Ecuador. Colección Fotográfica
Archivo Histórico y Patrimonial DM-UACH

LA CIUDAD SE INUNDA

Los testimonios coinciden en describir al evento tectónico en dos manifestaciones abrumadoras, las vividas sobre tierra y las que aquejaron el fondo del mar. Luego del gran temblor de las 15:11h, se gestó el recogimiento de masa de agua salada y unas horas después fue expulsada hacia las orillas de las costas de la región a través de olas gigantes. La observación del descenso del nivel del mar, principalmente por pescadores, facilitó la alerta de la población, quienes subieron a las zonas más altas logrando sostener la vida, mientras la fuerza del agua se reunía con el río Calle Calle para inundar las zonas bajas de la ciudad.

Los efectos inmediatos del terremoto y maremoto fueron cuantiosos y variados, la destrucción parcial y completa de lugares emblemáticos del proceso de modernización quedarán a la vista: Hospital Regional de Valdivia, Estación de Trenes, Islote Naviera Haverbeck, Club Unión Alemán, Cinema Olympia, los teatros Cervantes, Central y Alcázar, y un sinfín de barrios antiguos de la ciudad (Hernández, 2011).

Donde vivía yo era la calle Beneficencia, que quedó toda destruida, y las casas que había ahí alrededor quedaron todas abajo. Entonces

nosotros huimos a un cerrito que había allá, porque el parque era peligroso, porque los árboles podían caer. Entonces nos fuimos a ese cerrito que está, no muy lejos, está al lado de la cancha arriba. Ya se me olvidó el nombre. Era día domingo. Estaba poniendo agua para lavarle los paños a mi guagua, iba a cocer pan afuera, tenía todo afuera, y cuando empezó el primero temblor fui a sacar a mi hijo y me quedé afuera con él. Cuando vino el segundo me tiró lejos por allá. Y ahí las casas se vinieron abajo, quedó todo destruido y las calles quedaron inutilizadas. Fue terrible esa época del terremoto (Margarita Miranda, 85 años).



Imagen 3. Iglesia La Merced, calle Bueras. Colección Fotográfica Archivo Histórico y Patrimonial DM-UACH

LA CIUDAD SE DESPLAZA

Según estimaciones oficiales, los derrumbes de viviendas alcanzaron un total de 4.500 casas y la cantidad de damnificados alcanzó el número de 30.000 personas (Hernández, 2011; Rojas, 2018), las que tuvieron que ser acogidas en alberges y

viviendas de emergencias en zonas alejadas de la amenazadas de derrumbes y/o inundaciones. La respuesta de habitabilidad inmediata se realizó a través de la construcción de 5.000 habitaciones por parte de la Corporación de la Vivienda (CORVI) en los sectores altos de la ciudad tales como son Las Animas, Los Jazmines, Huachocopihue, Pampa Menzel, Población Seguro Obrero, entre otros (Aucapan, 2010). Bautizadas popularmente como poblaciones de **rukos**, su organización territorial se basará en la colaboración, solidaridad y fraternidad frente a los adversidades comunes, agrupándose en **comandos de ruqueños** para dar paso a la normalidad después de la emergencia a través de la habilitación de los nuevos barrios en consideración de sus necesidades inmediatas (servicios básicos) y de largo plazo (urbanización y conectividad).

La gente en esos años no era como ahora, era más, como le dijera, más caritativa, se ayudaba unos con otros, no había problemas de robo como ahora. Así que, los vecinos se ayudaban mucho unos con otros. A nosotros nos tocó donde vivíamos, como las casas eran viejitas y mal hechas, se cayeron todas. Entonces papá trató de hacer algo con todos los vecinos, porque éramos muchos, y estuvimos como quince días en el patio nomás, durmiendo. Afuera, como por decirle ahora, que ahora hacen carpa, pero en esos años no había carpas. Así hacen los rukos, que lo hicieron con nylon, con cosas y entre los vecinos cocinaban todo. Todos juntos, mi mamá repartía la comida entre las vecinas. Al final como que nosotros no sentimos mucha pena ni susto porque, como le digo la gente era tan unida. Mi mamá criaba muchos pollitos y esos quedaron aturdidos, aplastados, entonces se mataron, se mataron todas esas aves. Se cocinaron, se repartieron entre toda la gente. Nada de esto, es mío esto es tuyo. Era una olla común, que le llamaban antes. Así que yo, como le digo, no tengo tantos recuerdos de sufrimiento, de que me faltó esto. Porque era gente de campo, mi papá mi mamá eran gente de campo, entonces sembraban, y todo se tuvo que ocupar antes de que se eche a perder (Erica Sanzana, 75 años).



Imagen 4. Casas Reccius y Holzapfel, calle Independencia.
Colección Fotográfica Archivo Histórico y Patrimonial DM-UACH

LA CIUDAD SE REVITALIZA

Los derrumbes y los desplazamientos urbanos pasaron a un segundo plano cuándo, a días del gran sismo, la noticia del inminente colapso del río San Pedro llegó, primero como rumor y luego confirmada por las autoridades locales. El peligro de una inundación de las cuencas fluviales, producto de la conjugación de los efectos del maremoto, el hundimiento y remoción de tierras, avance del barro y el alza de precipitaciones invernales, habrían provocado obstrucción en tres zonas de la circulación del caudal del río, dejando al lago Riñihue al punto del desborde (Rojas, 2018).

Después pa' Riñihue que fue una cosa distinta, porque ahí se inundó el Barrio Bajo y anduvimos mucho en el agua, hasta los hombros de agua. Llegamos con mi viejo en la casa, tuve que salir a buscar a los militares

para que me vayan a buscar a Bueras, en bote salimos, y llegue a esta casa donde vivo, que todavía no estaba terminada. Vivo como 57 años aquí ya, crie a mis hijos. Y ayuda poca, porque no salía, no salía para ninguna parte, ni para la cola, nada nada. Se paso muy malos ratos (Orfelía Muñoz, 80 años).



Imagen 5. Inundación por Riñihuezo, calle O´Higgins. Colección Fotográfica Archivo Histórico y Patrimonial DM-UACH

Los días de terror, organización y acción colectiva ante la amenaza de inundación del Riñihue se encuentran registrados en el documental **La respuesta. La hazaña del Riñihue** (1961)²⁷, narración significativa en clave resiliente al mostrar el desarrollo de una estrategia ingenieril inédita en Chile que tuvo por propósito destapar los nudos de barro, piedras, ramas y troncos que impedían la circulación de las aguas del río San Pedro, utilizando para ello, el trabajo manual de ingenieros,

27 Dirigido por Leopoldo Castedo y producido por la Universidad de Chile (1961). Disponible en <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2625>

técnicos, obreros y vecinos voluntarios, quienes a punta de pala y picota, lograron en un plazo de un mes retirar los tapones de sedimento y devolvieron a la ciudad de Valdivia la oportunidad de reconstruirse nuevamente.

DISCUSIÓN FINAL Y PROYECCIONES

Insertos en los requerimientos educativos de las sociedades del conocimiento, los museos universitarios han diversificado su quehacer a través de la incorporación de Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), pasando por los hitos en digitalización de las colecciones, reorganización y divulgación de inventarios e interacción participativa con los públicos que visitan a la entidad museal desde la web. La tarea educativa promocionó el desarrollo de capacidades comprensivas sobre el evento sísmico en clave resiliente desde **imágenes narrativas**, en las cuales, los adultos mayores encarnaron el pasado que aún tenemos presente, destacando como una oportunidad comunicativa intergeneracional que ha ido perdiendo fuerza en el espacio de transmisión de la cultura.

En las voces de lo acontecido el 22 de mayo se observa un alejamiento de los repertorios discursivos del turismo oscuro para acercarse a referencias resilientes, toda vez que fueron escuchadas y documentadas con metodologías participativas, las que reivindican el valor del recuerdo de los protagonistas de la catástrofe. Se trata de adultos mayores, quienes establecieron secuencias narrativas entre la irrupción del sismo, sus consecuencias materiales inmediatas y la movilización de acciones colaborativas, las que en suma, les habrían permitido reponerse socioemocionalmente en favor de la rehabilitación del paisaje.

La experiencia de **Viaje al Epicentro** permitió a la unidad ejecutante revisar sus archivos y colecciones, enriqueciendo su contenido al incluir la memoria de sus testigos, y al mismo tiempo, instalar y normalizar acciones interactivas en formato de Tics considerando las características de los públicos. Algunos de los datos que arrojó la experiencia, fueron: 3.406 usuarios nuevos, representados por un 60% de mujeres y 31% hombres; la mayoría de las conexiones fueron a través

de dispositivos Smartphone (59%) y los puntos altos de participación se vivieron el día del lanzamiento el 22 de mayo de 2020 y el Día del Patrimonio Cultural el 31 de mayo del mismo año. Se incluyen visitas de Estados Unidos, España, Argentina, y Canadá, además de Chile.

Finalmente, sobre la continuidad de la actividad se decidió mantener la vigencia del sitio web a la espera de que comience un nuevo proyecto museográfico en el Campus Los Museos UACH, justamente con el levantamiento del **Museo del Terremoto**, iniciativa desarrollada entre la Universidad Austral de Chile y la empresa local Cervecería Kunstmann.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Gayou, J.L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Ed. Paidós Ecuador.
- Aucapán, B. (2010). *Memoria del desarrollo habitacional de Valdivia vista desde sus pobladores. Los terremoteados de la Población Menzel (1960-2007)*. Ed. Pehuén.
- Cyrulnik, B. (2003). *El murmullo de los fantasmas. Volver a la vida después de un trauma*. Ed. Gedisa.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2009). *Conceptos claves en museología*. Ed. Arman Colin.
- Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Ed. Alianza.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Guarda, G. (1953). *Historia de Valdivia: 1552-1952*. Ed. Ilustre Municipalidad de Valdivia.
- Hernández, J. (2011). *1960. Memorias de un desastre*. Ed. Arte Sonoro Austral.
- Hocking, E., Garrett, E & Aedo, D. (2021). La evidencia geológica de un tsunami chileno histórico no reportado revela inundaciones más frecuentes. *Entorno terrestre común* 2, 245. <https://doi.org/10.1038/s43247-021-00319-z>
- Infante, F. (2001). La resiliencia como proceso: una revisión de la literatura reciente. En Melillo, A. & Suarez Ojeda, E. (Comp.). *Resiliencia. Descubriendo las propias fortalezas* (pp. 31-53). Ed. Paidós.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria. Memorias de la represión*. Ed. Instituto de Estudios Peruanos.

Plath, O. (1983). Geografía del mito y la leyenda Chilenos. Ed. Nascimento.

Rojas, C. (2018). Valdivia 1960. Entre aguas y escombros. Ediciones UACH.

Rosales, D. (1877). Historia General de el Reyno de Chile: Flandes Indiano. Tomo I. Ed. El Mercurio de Valparaíso. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8023.html>



ESTUDIOS Y LABORATORIOS



EL APOYO A LA EDUCACIÓN FORMAL DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ DURANTE EL 2021

RUTH GESELL IZAGUIRRE RENWICK

Magister en Educación con mención en Informática y Tecnología Educativa egresada de la Universidad San Martín de Porres del Perú, Programador de computadoras egresada del Instituto de Informática de la Pontificia Universidad Católica del Perú con especialización en Análisis de Sistemas. Actualmente se desempeña como docente en el Área de Educación del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Este artículo se enmarca en una investigación educativa cuantitativa-experimental que presenta los resultados de la experiencia practicada al público de educación básica regular, que solicitó atención al área de educación del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. La investigación tuvo dos objetivos; el primero, fue medir el logro

de las competencias obtenido en el programa de visitas de estudio virtuales acorde con el perfil del estudiante del currículo nacional de educación básica del Perú; mientras que el segundo objetivo fue medir la percepción de satisfacción en el servicio educativo recibido por parte de los docentes. Dichas visitas de estudio virtuales se realizaron poniendo en práctica metodologías de la educación virtual como son: el aula invertida, la gamificación, el aprendizaje visual, la autoevaluación, entre otros; todas ellas en un diseño instruccional que se le llamó la “Ruta de estudio” interactiva, que involucra tres momentos de acompañamiento pedagógico: antes del recorrido, el recorrido y después del recorrido.

La población del estudio estuvo conformada por los docentes y estudiantes de los centros educativos que fueron atendidos con visitas de estudio virtuales efectuadas entre mayo y julio del 2021 por el área de educación del MNAHP. La muestra la componen los individuos que posterior a la visita y voluntariamente resolvieron los cuestionarios utilizados como instrumentos de recolección de datos. Los docentes fueron encuestados sobre su percepción de la calidad del servicio brindado a sus alumnos, en cuanto al contenido, la calidad de los materiales y la didáctica del expositor; mientras que los estudiantes fueron medidos en cuanto al logro de la competencia N°17 **“Construye interpretaciones históricas”** del Currículo Nacional de Educación Básica de Perú en sus tres dimensiones: conocimientos, práctica y actitudinal; y los temas expuestos fueron dos: La Independencia del Perú y El aporte de Julio C. Tello con las culturas Chavín y Paracas. Los niveles de los estudiantes fueron también dos: nivel primario y nivel secundario.

Los resultados de la investigación demostraron que un 53.57% de los docentes calificaron la visita de estudio virtual como muy buena, un 44.05% como buena y un 2.38% como mala, entre los motivos por los cuales calificaron favorablemente la experiencia son 58.33% por el manejo de la información y un 41.67% la didáctica del expositor. El 91.67% de los docentes recomendarían la visita de estudio virtual y el 33.33% señalan que el motivo lo atribuyen a que motivan a los estudiantes a investigar nuestra historia. Con respecto a los estudiantes, los resultados se presentan divididos en cuatro grupos según el tema estudiado y el nivel; alcanzando nivel de logro de competencia **“Destacado”**, Independencia del Perú-Primaria un 70.37%, Independencia del Perú-Secundaria un 48.87%, Julio C. Tello-Primaria un 83.58% y Julio C. Tello-Secundaria un 69.83%. En el estudio de presentan resultados adicionales que nos permiten conocer mejor a docentes y estudiantes que nos visitaron como procedencia, género, edad, sugerencias de mejora, entre otros.

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) es el primer museo del Perú, y el más grande, antiguo y representativo de nuestro país. Fue el único que tuvo el Perú durante los primeros cien años de la República. Su importancia radica en el valioso patrimonio cultural que custodia en sus depósitos y repositorios, que alberga aproximadamente 300,000 piezas que conforman el legado de nuestro pasado prehispánico, colonial y republicano (MNAAHP, s/f).

Las entidades públicas, como son los museos que dependen de la Dirección General de Museos del Ministerio de Cultura del Perú, producen gran cantidad de información (big data), las que no son debidamente aprovechadas al no ser procesadas ni difundidas adecuadamente, perdiendo la oportunidad de sistematizar sus propias experiencias que permitan mejorar su labor pública.

El presente estudio tiene como finalidad analizar evidencias de aprendizajes que sean utilizadas para elaborar programas educativos más eficientes y cercanos al público; además de sentar un precedente para construir un modelo escalable de

investigación educativa en museos. Este estudio toma en cuenta la **“centralidad de los públicos”** como concepto clave en los trabajos de estudio de públicos, así como el **“aprendizaje por competencias”** como concepto clave en el desarrollo integral del individuo incluido en la mayoría de los currículos de educación.

Con el confinamiento que hemos enfrentado desde marzo del 2020, la educación en la mayoría de países sufrió un aceleramiento en cuanto a sus metodologías y herramientas didácticas propias de la educación virtual. Los docentes dejaron de impartir sus clases presenciales en remoto y convirtieron sus campus virtuales en verdaderas comunidades colaborativas de aprendizaje, claro está no fue a todos por igual teniendo en cuenta la brecha digital. La virtualidad nos facilita el registro de evidencias, desde las evaluaciones en línea, documentos compartidos, foros, gamificación, etc., todo lo digital deja huella y es aprovechable para conocer mejor como aprenden nuestros estudiantes y hacer mejoras en tiempo real, lo que se llama **“Analítica del aprendizaje”**.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL

- Medir los resultados de las visitas de estudio virtuales efectuadas por parte del área de educación del MNAAHP en el período entre mayo a julio del 2021.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Medir el logro de las competencias obtenido en el programa de visitas de estudio virtuales acorde con el perfil del estudiante del currículo nacional de educación básica del Perú, por parte de los estudiantes.
- Medir la percepción de satisfacción en el servicio educativo recibido, por parte de los docentes.

BASES TEÓRICAS

ACOMPañAMIENTO PEDAGÓGICO

Como lo afirman Gómez y Ayala (2005) desde la experiencia chilena, los museos no asumen los desafíos de la educación y la labor pedagógica, se han relegado al escenario de la eventualidad, de la visita ocasional, de la experiencia efímera basada en el mirar sin observar, perdiendo la oportunidad de instalarse como escenario para el trabajo didáctico. Por otra parte, el sistema escolar no percibe a los museos como escenarios para la realización de la labor educativa, ni mucho menos para el logro de aprendizajes efectivos, considerándolos una mera instancia de reforzamiento de lo visto en el trabajo de aula, que no conllevan ninguna metodología de trabajo pedagógico. Es necesario una **“modularización”** de los contenidos de los museos según criterios pedagógicos para posibilitar el trabajo dosificado de los mismos y se entable una relación de continuidad y no de trabajo segregado (pp. 2-5).

APRENDIZAJE POR COMPETENCIAS

Para OCDE (2002), competencia es la capacidad de poner en práctica de forma integrada conocimientos adquiridos para resolver situaciones diversas. Sus dimensiones son: los saberes (conocimientos teóricos), las habilidades (conocimientos prácticos y aplicativos) y las actitudes (compromisos personales).

Una característica importante del aprendizaje por competencias es el centrarse en el estudiante y para ello se presenta una renovación en la estructura de la educación en la medida que se acompaña de una evaluación formativa.

ESTUDIO DE PÚBLICOS

Los estudios de públicos son un área de la museología que se dedica a la investigación de los visitantes de los museos, y de otras instituciones afines, desde un punto de vista amplio, el cual incluye no solo a los visitantes reales sino

también a los potenciales e incluso a los llamados no públicos (Pérez, 2016, p. 21).

Los estudios de públicos adoptan métodos rigurosos de investigación que se adhieren a los estándares de las ciencias sociales, toman aspectos de esta y contribuyen a dicho campo de conocimiento, son diseñados para mejorar las prácticas en los ambientes de aprendizaje informal (Visitor Studies Association, citado en Pérez, 2016).

Son utilizados para la obtención de conocimiento sistemático necesario para la planificación y puesta en marcha de actividades relacionadas con el público (Committee on Audience Research and Evaluation, Asociación Americana de Museos, citado en Pérez, 2016)

BIG DATA

Para Exponentis (2017), Big Data se define como:

Conjunto de datos grande, heterogéneo, cuyo tamaño y/o complejidad supera las herramientas típicas de computación y por tanto no se puede procesar por métodos tradicionales. Estos datos se analizan para obtener información relevante en un tiempo de cómputo razonable y deben proporcionar información útil de forma que de valor a mi negocio o a la sociedad en general.

Gartner (citado en Maté, 2014) definió Big Data como:

Activos de información caracterizados por su volumen elevado, velocidad elevada y alta variedad, que demandan soluciones innovadoras y eficientes de procesamiento para la mejora del conocimiento y la toma de decisiones en las organizaciones (p.12).

ANALÍTICA DEL APRENDIZAJE

Ruipérez (2020) nos define la analítica del aprendizaje como la medición, recopilación, análisis e informe de datos sobre los alumnos y sus contextos, con el fin de comprender y optimizar el aprendizaje y los entornos en los que se produce. Una de las principales barreras para implementarla de forma sistemática por parte de las instituciones y los educadores, es la alta multidisciplinariedad y complejidad del campo según Ferguson (citado en Ruipérez, 2020).

El proceso tiene las siguientes cinco etapas:

1 Entornos de aprendizaje: ¿Cuál es el contexto y cuáles son los estudiantes?

2 Recolección de datos en crudo: ¿Qué datos se deben generar y cómo almacenarlos?

3 Manipulación de datos e ingeniería de características: ¿Qué características son necesarias y cómo obtenerlas?

4 Análisis y modelos: ¿Qué análisis y modelos se deben implementar?

5 Aplicación educativa: ¿Cuál es la aplicación educativa objetivo y el usuario?

Estas aplicaciones o análisis final deberían generar una retroalimentación en los contextos educativos donde se generaron los datos que permita mejorar el proceso de aprendizaje, y con ello se cerraría el ciclo de la implementación de analíticas de aprendizaje. El efecto de estos cambios implementados debería ser evaluado, para ser capaces de medir el impacto producido en el contexto educativo (Ruipérez, 2020).

METODOLOGÍA

Este estudio comenzó conociendo al público educativo del MNAAHP, partiendo de los datos existentes antes de la experiencia, estos datos históricos fueron recolectados por diferentes medios para obtener una visión panorámica e imparcial del pasado, pudiendo obtener datos desde el 2015 hasta julio del presente, alguna de esta información había sido registrada de manera manual o incompleta.

Luego de haber hecho un estudio descriptivo de la realidad hasta la fecha, la siguiente fase fue intervenir en el público con un producto dirigido a producir

información real y actual. Se tomó como población para este estudio a los estudiantes de 18 centros educativos que hicieron contacto con el área de educación del MNAAHP y la muestra la conformaron los 3,259 estudiantes de los 7 centros educativos que llegaron a concretar la actividad; por este motivo, la muestra es **“no probabilística”** pues se trabajó con todos aquellos con los que se pudo experimentar y no fueron elegidos al azar.

Los datos fueron recuperados en dos cuestionarios, el primero una encuesta de percepción llenada por los docentes, y el segundo autoevaluaciones que miden el logro de la competencia N°17 que fueron resueltas por los estudiantes. Estas atenciones fueron gratuitas y en la misma plataforma de videoconferencia brindada por el centro educativo.

Las visitas de estudio virtual llevaron los siguientes momentos de ejecución:

- **Contacto con directivos o docentes de centros educativos:** se atendió por videollamada a las personas encargadas del acompañamiento de la visita por parte del centro educativo. Se explicó la estrategia digital para llevar a cabo la atención, se indagaron sobre las capacidades técnicas y de personal del centro educativo para el apoyo y/o adecuación de materiales. Se establecieron fechas y grupos de atención según cronograma.
- **Trámite administrativo:** se formalizó las atenciones, vía mesa de partes virtual y correos electrónicos, para la autorización documentada respectiva por parte de nuestros superiores.
- **Antes:** una vez autorizada la atención se entregó a los docentes responsables de cada grado/sección los materiales que pudieran trabajar con sus estudiantes el **“antes de la visita”** por los medios que ellos designaron convenientes, que fueron desde ser colgados en sus aulas virtuales, difundidos por WhatsApp o compartidos en reuniones sincrónicas (ver Figura N°1).

- El recorrido:** mediante un enlace de video llamada se dio la atención directa a los estudiantes, con ayuda de materiales audiovisuales se les hizo un recorrido 360° a las áreas físicas del museo que tratan el tema escogido, se hizo una comprobación de lo aprendido con gamificación en línea que nos permitió hacer un reforzamiento para terminar con una ronda de preguntas y/o reflexiones por parte de los estudiantes.
- Después:** se les invitó a los estudiantes a conseguir un diploma de participación (ver Figura N°3) mediante el llenado de una autoevaluación con doble finalidad, una para fijar aprendizajes y la otra para recabar indicadores de logros de competencias. Solo obtuvieron el diploma los que alcanzaron de 80 a 100 puntos y lo pudieron realizar las veces que necesitaron cada uno.
- Encuesta docente:** concluida la atención, se pidió a los docentes expresar su percepción de la actividad, evaluar y dar sugerencias de mejora a la atención educativa (ver Figura N°2).
- Estudio:** se procesaron los datos obtenidos en el antes, durante y después de la visita para analizar tanto la satisfacción del servicio por parte de los docentes como para analizar los logros en aprendizajes de los estudiantes.



Imagen 5. Inundación por Riñihuzo, calle O´Higgins. Colección Fotográfica Archivo Histórico y Patrimonial DM-UACH

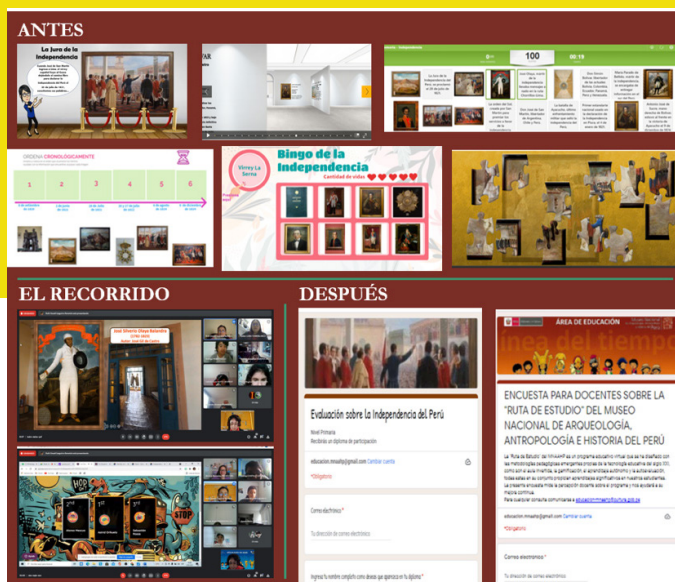


Figura N°2. Los recursos digitales empleados en los tres momentos de la visita de estudio virtual

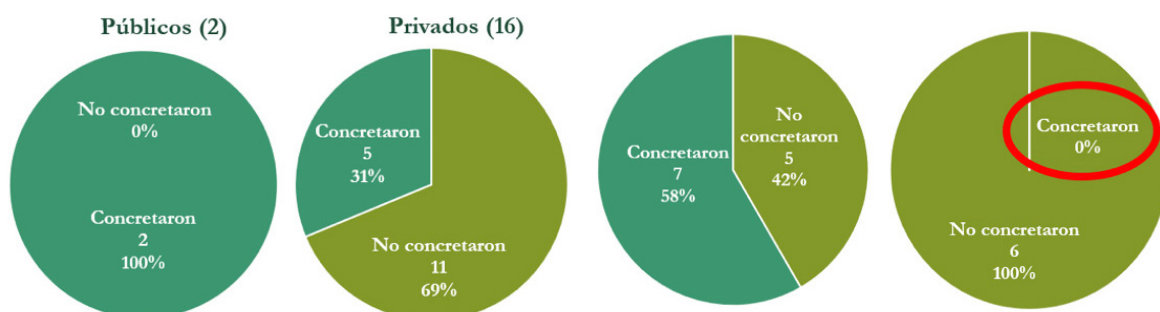


Figura N°3. Constancia de participación obtenida luego de resolver la "Autoevaluación"

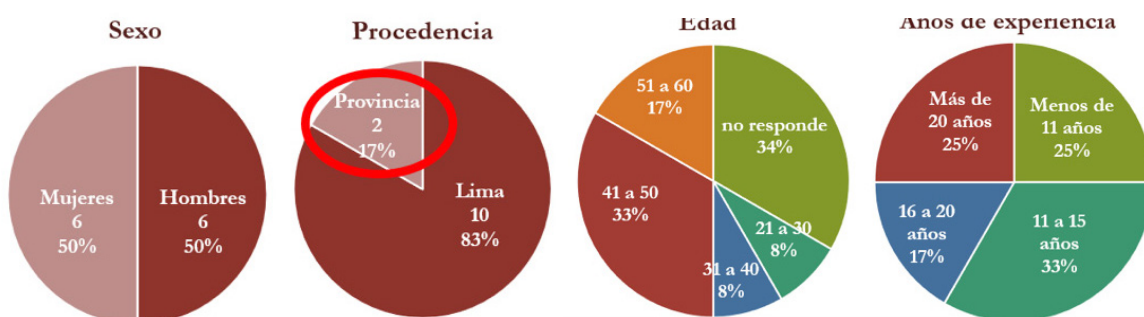
RESULTADOS

Si bien los resultados nos muestran solo el “que sucede” en un momento dado, es labor del docente indagar el “por qué sucede” para realizar los ajustes pertinentes y solucionar lo que nos muestran los datos:

- 1 Los centros educativos de provincias no concretaron visitas de estudio virtual.
- 2 A pesar de que todos los centros educativos atendidos fueron de Lima, había docentes que impartían clases desde sus lugares de origen.



Visitas de estudio 2021. Centros educativos, ¿quiénes son?



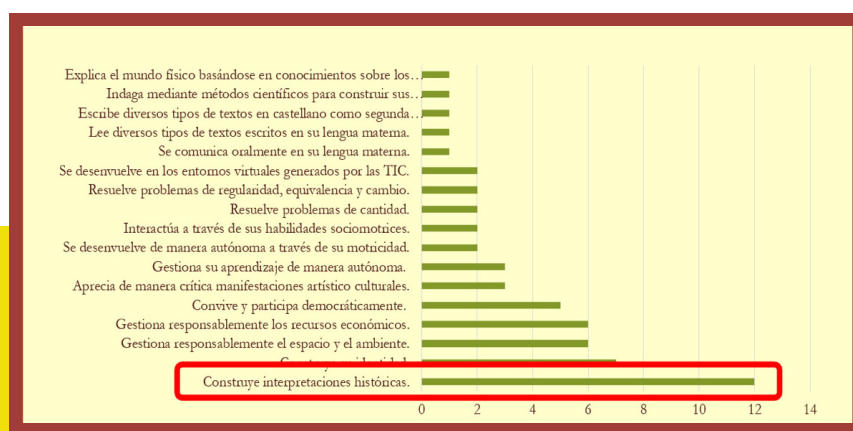
Visitas de estudio 2021, Profesores, ¿quiénes son?

3 Los docentes actualmente cuentan con un manejo amplio de herramientas digitales, suministradas por su institución como también algunas adicionales.



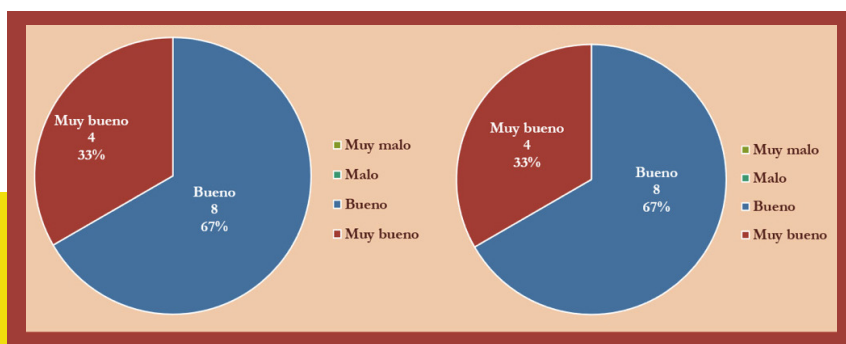
Visitas de estudio 2021. Profesores, habilidades digitales

4 Todos los docentes entrevistados acuden a visitas de estudio a un museo como el MNAHP para desarrollar la competencia N°17 “Construye interpretaciones históricas” del Currículo Nacional de Educación Básica de Perú.



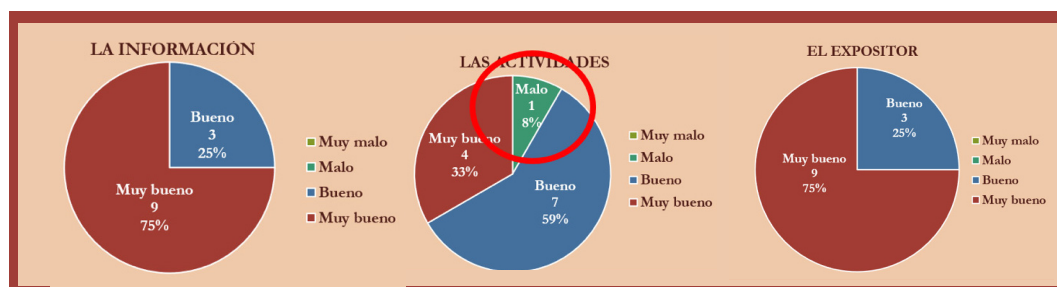
Visitas de estudio 2021. Competencias del CNEB que trabajan en la visita

5 El 67% de los docentes calificaron la información y las actividades entregadas para el antes de la visita como buenas; mientras que el 33% las calificaron como muy buenas.

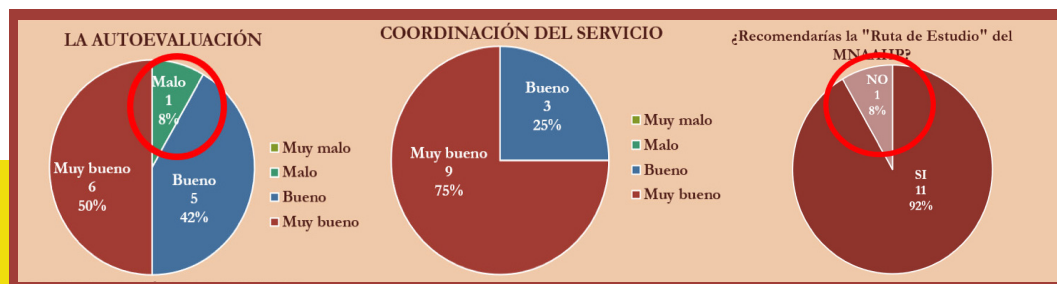


Visitas de estudio 2021. Antes de la visita

6 Un docente no estuvo conforme con las actividades durante el recorrido, ni con la autoevaluación, por lo cual no recomendaría el servicio.



Visitas de estudio 2021. El recorrido



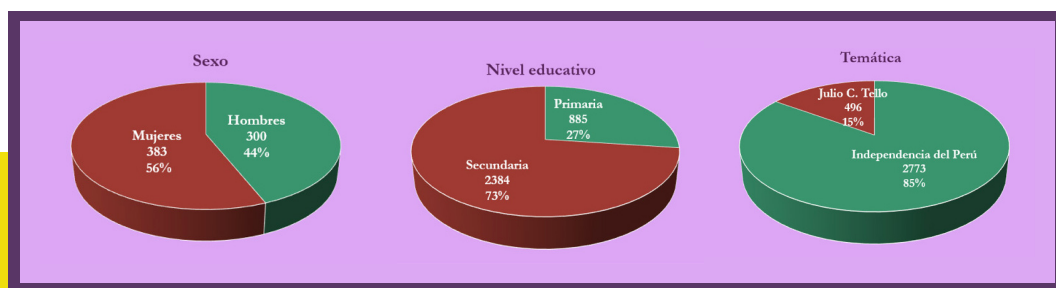
Visitas de estudio 2021. Después de la visita

7 Entre las sugerencias que brindan los docentes para mejorar el programa destaca la de desarrollar más temas bajo esta metodología, inclusive concuerdan con uno de ellos.



Visitas de estudio 2021. Sugerencias

8 El tema que lideró las atenciones fue el de la “Independencia del Perú” por estar de bicentenario de la proclamación de nuestra independencia; siendo el nivel que más nos visitó el secundario.



Visitas de estudio 2021. Estudiantes, ¿quiénes son?. Población 6.239. Muestra 683

9 En evaluación por competencias, el grupo de Independencia primaria no llegó a logro destacado. Revisando por separado las dimensiones de la competencia, la desventaja radica en lo práctico y actitudinal.



Visitas de estudio 2021. Calificación de la competencia N°17



Visitas de estudio 2021. Calificaciones por dimensiones

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Exponentis (27 de octubre de 2017). ¿Qué es big data y que no lo es? <http://exponentis.es/que-es-big-data-y-que-no-lo-es>

Gómez Alcorta, A., Ayala Villegas, E. (2005). Los museos en la revolución didáctica del aprendizaje por competencias. ¿es posible una pedagogía de la integración en el contexto museográfico chileno? <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/losmuseosenlarevolucion.pdf>

Maté Jiménez, C. (2014). Big data. Un nuevo paradigma de análisis de datos. <https://www.iit.comillas.edu/docs/IIT-14-153A.pdf>

MNAAHP (s/f). Página Web. <https://mnaahp.cultura.pe/elmuseo/mision-vision>

Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (2002). La definición y selección de competencias clave. <https://www.deseco.ch/bfs/deseco/en/index/03/02.parsys.78532.downloadList.94248.DownloadFile.tmp/2005.dscexecutivesummary.sp.pdf>

Pérez Castellanos, L. (2016). Estudios sobre públicos y museos. Volumen I. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117/9899>

Ruipérez Valiente, J. (2020). El proceso de implementación de analíticas de aprendizaje. RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia, vol. 23, núm. 2, pp. 85–101, 2020. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3314/331463171005/html/index.html>



EL TRABAJO DE LOS MUSEOS EN TIEMPOS DE COVID-19: ÁREAS EDUCATIVAS DE TRES MUSEOS DEL PAÍS

MARÍA PAZ UNDURRAGA RIESCO

Encargada del área de Estudios de la Subdirección Nacional de Museos (SNM). Historiadora por la P Universidad Católica de Chile y Magíster en Gobierno y Sociedad por la Universidad Alberto Hurtado. Desde su función actual, ha impulsado la generación de estudios de públicos en museos; ha promovido el mejoramiento del sistema de registro y de análisis de la información del sector, y contribuido a la gestión de instancias colaborativas entre museos y ciudadanía.

CANDELA ARELLANO GALLARDO

Investigadora del área de Estudios de la SNM. Socióloga y Magíster en Desarrollo Urbano por la P. Universidad Católica de Chile. Durante 2021 coordinó la segunda convocatoria del Fondo para el Mejoramiento Integral de Museos, con 39 museos beneficiados para la realización de mejoras en sus dependencias.

ELIZABETH MEJÍAS NAVARRETE

Coordinadora del Registro de Museos, Área de estudios de la SNM. Licenciada en Historia y Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado en el ámbito de la investigación histórica, en elaboración de contenidos patrimoniales y estudios de museos.

Durante el 2020 la Subdirección Nacional de Museos realizó la investigación Museos en cuarentena:

Prácticas de conexión con los públicos, donde nos propusimos conocer y visibilizar las acciones en línea que los museos chilenos realizaron durante la primera cuarentena por covid-19. Les preguntamos qué hicieron durante este periodo en que no pudieron recibir visitas presenciales.²⁸

Los resultados mostraron que la cuarentena afectó el quehacer de los museos, tanto presencial como digitalmente, cambiando las condiciones de trabajo y las perspectivas de su labor. Hubo un aumento en el uso de plataformas digitales y en la frecuencia de sus publicaciones; muchos espacios abrieron nuevas cuentas en redes sociales y la mayoría de los generaron productos digitales nuevos. En otras palabras, ante la emergencia sanitaria e independiente de su escala, los museos se adaptaron a las nuevas condiciones y desarrollaron otras formas de comunicar las colecciones y relacionarse con sus públicos, manteniendo su rol de agentes culturales a pesar del cierre de puertas. También se hizo evidente la importancia de manejar herramientas digitales y desarrollar programación digital para distintos públicos, además de la urgencia de contar con un mayor entrenamiento en estos ámbitos.

La investigación de 2020 identificó el tipo de acciones digitales que estaban generando los museos, constatando cambios en la forma en que se estaban conectando con los públicos en el nuevo contexto. Sin embargo, en una capa más profunda, puso en evidencia la cadena de trabajo que existe tras la generación de contenidos y la vinculación con los públicos, mostrando la complejidad que implica orientar el trabajo museal a las personas.

Un año después, en un contexto de vacunación masiva y cuarentenas dinámicas, profundizamos este trabajo. Nuestro interés fue conocer cómo afectó este

28 La investigación tuvo como objetivo comprender las prácticas digitales realizadas por los museos de Chile, durante la pandemia de covid-19, específicamente entre el 19 de marzo y el 19 de julio de 2020. Sin embargo, la encuesta se aplicó hasta el 4 de septiembre, levantando información entre marzo y septiembre de 2020.

proceso a los equipos educativos de los museos. Escogimos este ámbito, ya que para el contexto nacional son las áreas educativas las que principalmente abordan el trabajo con los públicos en estos espacios culturales. ¿Cómo se han vivido los procesos de adaptación en los equipos museales y específicamente en aquellos que se vinculan más directamente con los visitantes? ¿Qué cambios implementaron las áreas de mediación para llegar a sus usuarios? ¿Cómo se coordinaron? Fueron temas que se ahondaron para avanzar en decodificar las nuevas perspectivas del trabajo museal que han ido surgiendo en este periodo.

METODOLOGÍA

El presente artículo es parte del estudio de carácter cualitativo realizado en 2021, que tuvo por objetivo ahondar en cómo afectó la pandemia por covid-19 a los equipos educativos de tres museos del país. En particular, se analizaron los cambios en las prácticas de uso de plataformas digitales y su relación con la vinculación con los públicos; las transformaciones en la organización dentro de los equipos de trabajo; y los nuevos procesos de reapertura con el consiguiente desarrollo de un trabajo híbrido que se despliega en la presencialidad y la virtualidad.

Este análisis busca exponer cómo los museos chilenos han mantenido su rol social, aún dentro de un contexto de cierre de museos por la cuarentena por covid-19.

Para responder los objetivos, contactamos a las y los encargados de las áreas educativas de tres museos participantes del estudio de 2020, para conocer las estrategias que emplearon durante este periodo para poder seguir cumpliendo con su rol social como museo.

Los museos se seleccionaron según su escala, de manera de considerar el impacto de la pandemia en museos de diferente magnitud. Para esto, usamos el índice de magnitud de museos (IMM), expresión numérica desarrollada por la Subdirección Nacional de Museos con el propósito de esquematizar el panorama museal del país. El IMM clasifica a los museos según sus capacidades instaladas en cuanto

a colecciones, metros cuadrados de infraestructura, cantidad de visitas anuales y cantidad de trabajadores. Según este, los museos se agrupan en las categorías **muy pequeñas, pequeñas, medianas, grandes y muy grandes**, las cuales tienen diferentes características, descritas en la tabla 1²⁹.

Magnitud de Museos	Rango predominante de volumen de colecciones	Rango predominante de superficie construida	Rango predominante de cantidad de visitas anuales	Rango predominante de cantidad de trabajadores
1 Muy pequeño	1 a 300 objetos	1 a 300 m ²	Sin datos	Sin datos
2 Pequeño	301 a 2.000 objetos	1 a 300 m ²	Hasta 3.000 visitas	1 a 3 trabajadores
3 Mediano	301 a 2.000 objetos	301 a 1.000 m ²	3.001 a 25.000 visitas	4 a 13 trabajadores
4 Grande	2.001 a 15.000 objetos	1.001 a 2.500 m ²	25.001 a 80.000 visitas	14 a 39 trabajadores
5 Muy grande	2.001 a 15.000 objetos	1.001 a 2.500 m ²	Más de 80.000 visitas	40 trabajadores o más
Sin datos	Sin datos	Sin datos	Sin datos	Sin datos

Tabla 1. Caracterización de museos según su magnitud, antes de la pandemia

La selección de los museos por medio del índice de magnitud nos acercó a entender las dificultades y estrategias que instituciones de distintas escalas llevaron a cabo en pos del mismo fin. Así, permitió abordar las problemáticas asociadas a la cuarentena por covid-19 de forma contextual para estos segmentos de clasificación museal. En base a este análisis, entrevistamos a los encargados de educación de los siguientes museos:

29 Para la selección de los casos de este ejercicio, se utilizó el IMM calculado antes de la pandemia. Debido a la abrupta disminución de la cantidad de visitas recibidas por todos los museos en 2020, en 2021 se modificó la segmentación de los museos según visitas anuales, impactando en el cálculo del índice de magnitud de museos (IMM). Esto permitió que, en términos generales, se mantuviera la distribución de los segmentos del índice de magnitud, permitiendo leer mejor el panorama nacional de museos en un nuevo contexto. Para más detalle, revisar Panorama de los museos en Chile: Reporte 2021 (2022), pp. 25 y 26, 37 y 38.

Del Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV), entrevistamos a Andrea Vivar, su encargada del área Educativa. Este espacio cuenta con una magnitud **muy grande**, con un área de educación de tres personas de planta. Según cuenta la encargada del área, funcionan de manera horizontal, dividiéndose las tareas en función de quién las va a liderar **“más que nada para poder tener una organización interna más coordinada”**.

Del Museo Artequin de Viña del Mar entrevistamos a su encargada de Educación Loreto Ledezma. Este museo tiene una magnitud **mediana**, con un equipo educativo de seis personas. Según indica la entrevistada, **“tres trabajamos en gestión, yo a cargo del área, una persona a cargo de vinculación con el territorio [...] una persona dedicada a diseño y hay tres educadoras que realizan las actividades con los diferentes públicos”**.

Finalmente, del Museo del Sonido, entrevistamos al encargado del área Educativa, Juan Pablo Lubliner. Este museo tiene una magnitud **pequeña**, contando con un equipo de trabajo conformado por tres trabajadores/as de planta, siendo uno el encargado de educación. Sumado a ellos, trabajan dos personas no contratadas, que son guías del área educativa, quienes realizan funciones presenciales dentro del establecimiento. Durante la pandemia, este museo ha debido lidiar con una mayor inestabilidad en cuanto al equipo: **“Si tuviera que definirlo de alguna forma, no hay un departamento [de educación]. El área educativa recae sobre mí”**. De todas formas, han sabido adaptarse a sus condiciones: **“La parte en que me siento más cómodo es la parte creativa y tengo la suerte de trabajar con gente muy talentosa y a mí se me ocurre algo y lo podemos hacer. Más o menos así funciona”**.

Las entrevistas se realizaron según una pauta semiestructurada, que levantó información sobre la relación con los públicos en dos momentos generales: el primer momento es antes de la pandemia por covid-19; el segundo momento es durante la pandemia. Dentro de este segundo momento, se distingue la primera etapa de cuarentena total, de la posterior etapa de reaperturas en que se encontraban los museos al ser entrevistados (agosto de 2021).

En cuanto a antes de la pandemia, se recabó información de las características de los públicos del museo, tanto presencial como digital: ¿Quiénes son? ¿Qué grupos identificaban antes de la pandemia? ¿Cómo era la vinculación del museo con sus visitantes?

Respecto del periodo de la cuarentena total y reaperturas, se preguntó por el cambio en la composición de los públicos, en las formas de vincularse con ellos, en las estrategias desarrolladas para mantener la conexión y en las nuevas dinámicas que surgieron al interior de los equipos de trabajo: ¿Cambiaron los públicos del museo? ¿El museo ha logrado acceder a los públicos que el museo tenía antes de la pandemia? ¿Cómo se ha modificado la vinculación del museo con sus públicos con la cuarentena por covid-19? ¿Qué estrategias ha desarrollado el museo para mantener su rol social a pesar de la cuarentena por covid-19? ¿Han adoptado nuevas dinámicas como equipo de trabajo para afrontar los desafíos de la cuarentena por covid-19? Son algunas de las preguntas que organizaron la conversación.

RESULTADOS

Las entrevistas nos permitieron constatar cambios en el escenario pre pandemia y pandemia, tanto en las formas de usar lo digital, como el modo en que el museo se vincula con sus públicos y en la organización del trabajo al interior de los equipos. Los principales hallazgos se presentan a continuación.

CAMBIOS EN EL USO DE PLATAFORMAS DIGITALES

Antes de la pandemia, los museos usaban sus plataformas digitales principalmente para difundir y complementar sus actividades presenciales. No se utilizaban para crear contenidos que generaran una interacción con los públicos en el mismo medio virtual, por lo que varias plataformas digitales eran subutilizadas. Comenzada la pandemia, la programación presencial se volcó —dentro de las posibilidades de cada museo— a lo digital. Es así como este espacio comenzó a poblarse de talleres virtuales, visitas guiadas en línea, cápsulas grabadas,

actividades para hacer dentro del hogar, entre otros. Así lo dan cuenta diversas instituciones que debieron adaptarse al nuevo panorama:

En el formato digital, antes de la cuarentena y pandemia, era más que un tema de difusión de las actividades presenciales [...] Todo lo que es digital, todo lo que es virtual, antes de la pandemia, antes de la cuarentena, como te digo estaba ligado más que nada a lo que es la difusión de las actividades presenciales. (Museo de Historia Natural de Valparaíso)

Lo virtual era para difusión. Por ejemplo el canal de YouTube no lo usábamos antes, ahora sí (Artequin Viña del Mar).

[Antes de la pandemia] prácticamente no teníamos nada en el formato virtual, sino que el contenido que se subía era un poco lo que pasaba en el museo y era básicamente para evidenciar eso. No teníamos contenido virtual. No lo teníamos contemplado (Museo del Sonido),

Con la llegada de la cuarentena, las plataformas de redes sociales y sitios web de los museos tomaron otro cariz. Si antes eran un complemento, desde entonces se transformaron en espacios de conexión con sus públicos, pasando a ser instancias de programación, interacción, conexión y vínculo emocional con los usuarios:

El público que teníamos se volcó como de manera nerviosa a consultar, a través de correo, qué vamos a hacer, cómo lo vamos a hacer. (...) Fue un vínculo más que nada emocional y de contención, tanto para nosotros como para ellos. No perder el vínculo fue la idea al inicio (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Uno tiene que vincularse emocionalmente con sus públicos, si no, no lo logra. Y el público virtual es terriblemente perceptivo, se da cuenta cuando el que está detrás no tiene las ganas de hacer las cosas. O te manda un mail que no tiene cariño (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Desde este punto de vista, muchos museos han cumplido un rol de acompañamiento de las personas durante la pandemia.

CAMBIO EN EL MODO DE CONVOCAR Y VINCULARSE CON LOS PÚBLICOS

Al abocarse a lo digital, durante la pandemia aparecieron nuevas formas de convocar a los públicos, lo que trajo un cambio en los tipos de usuarios con los que los museos se relacionaban. El vínculo que los museos mantenían con otras instituciones se vio afectado por el nuevo contexto, pero a su vez se fortaleció la conexión con los individuos.

Antes de la pandemia, los museos se relacionaban no solo con las y los visitantes que asistían por su cuenta. Gran parte de las visitas atendidas por las áreas educativas provenían del vínculo del museo con profesores e instituciones educativas, culturales y territoriales, además de agrupaciones de adultos mayores, Sename y municipalidades. A todos ellos ofrecían servicios focalizados, que se traducían en visitas guiadas y actividades planificadas durante los días de semanas:

En la semana, los días hábiles, trabajamos con distintas instituciones, sobre todo con colegios. Así es que venían chicos de básica, de media. Hemos trabajado con instituciones de adultos mayores [y] con el Sename (Museo del Sonido).

Trabajábamos con la corporación que contactaban a los colegios municipales. Teníamos un programa con Junji, Valparaíso; también con Sename (Artequin Viña del Mar).

Son visitas organizadas, visitas mediadas, talleres, acciones como charlas, conferencias, conversatorios, ciclos de cine. Todo esto son visitas organizadas. También los grupos de adulto mayor que tenemos, o grupos con necesidades especiales, también son grupos organizados.

Porque tenemos alianzas con instituciones, entonces ellos organizan su visita y van al museo. Aparte de que vayan de forma individual, nosotros tenemos colectivos que van, organizaciones que van regularmente, y programan y planifican su visita. Para ello tenemos, obviamente, actividades que son distintas a las del público general. Son otro tipo de actividades. Dirigidas a lo que es la educación, apoyo pedagógico, y (...), asesorías, en el caso de los alumnos de educación superior, prácticas, asesorías en tesis, todo eso que está en la línea de acción del departamento educativo (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Con la pandemia, las cuarentenas en todo el país y el cierre de los museos, se aceleró el paso a la virtualidad y la conexión con sus públicos desde sus plataformas digitales. Así, de convocar principalmente a partir de la relación presencial con instituciones educativas y territoriales, se incorporaron vínculos con un público más amplio por medio de redes sociales. Al desplegar más intensivamente su trabajo en plataformas como Facebook e Instagram, masificaron sus audiencias, expandiéndose a otros públicos que se interesaban por sus contenidos.

Con ello llegó un público diferente que, por desconocimiento o distancia geográfica, no accedía al museo presencialmente. Las áreas educativas comenzaron a relacionarse directamente con usuarios, captando un público al que no apuntaban necesariamente y que no accedía al museo: personas adultas que no acompañaban niños o niñas en el caso de Artequin Viña del Mar; personas de otras regiones en el caso del Museo del Sonido; y un público más bien familiar de todas las edades, en el caso del Museo de Historia Natural de Valparaíso.

[En redes] teníamos muy pocos seguidores y eso aumentó exponencialmente durante la pandemia. (...) Entonces, también creo que hay un montón de gente, que por ahí está en regiones, que no tenía la posibilidad de acceder a los contenidos del museo [ahora sí podía] (Museo del Sonido).

Niños y niñas se conectaban. Y personas adultas no vinculadas a niños o niñas, pero interesadas, quienes permanecían en el taller. (...) En ese contexto captamos un nuevo público. No sabemos si se trasladará al contexto real, el contexto virtual lo permitió (Artequin Viña del Mar).

Nos dimos cuenta [que] se masificó mucho y nuestras actividades ya no podían ser para un grupo etario específico, porque yo no puedo lanzar una actividad para niños pequeñitos y dejarla ahí cuando otros quieren participar. Entonces eran actividades familiares, que involucraban que cualquier persona podía participar. Eran abiertas al público, y todos podían retribuir con su impresión (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Los esfuerzos de los museos por mantenerse activos, aprovechando las plataformas que tenían a su alcance, son una demostración de que el rol social de los museos va más allá de la presencialidad y su infraestructura física:

Tratamos de mantener el mismo espíritu pero amoldándonos a lo que nos permitía este tipo de redes (Museo del Sonido).

Si bien, esta inclusión de nuevos públicos supuso ampliar los horizontes de acción de los museos, también generó nuevas barreras de exclusión en el acceso. Hubo grupos como los adultos mayores o los estudiantes de colegios que no contaban con acceso a Internet y que se vieron impedidos de participar en la nueva programación virtual de los museos. Esto generó preocupación en los equipos museales, ya que los problemas de conexión implicaban poner en riesgo el vínculo con personas que ya eran parte de su comunidad.

Ejemplo de ello es el Museo Artequin Viña del Mar, institución que durante la pandemia logró llegar a nuevos establecimientos escolares, específicamente colegios particulares y subvencionados de su misma región, incluso de otras. Sin embargo, debido a brecha digital presente en el país no podían conectarse con las escuelas de la Corporación Municipal con las cuales tenían una relación de más de diez años. La preocupación de no poder re-articular su lazo les llevó a utilizar otros

medios de conexión, como la realización de cápsulas grabadas que enviaban por Whatsapp.

Similar es lo vivido por el Museo de Historia Natural de Valparaíso, quienes también tuvieron problemas para conectarse con públicos específicos, como los adultos mayores, quienes no tenían posibilidades de conexión más allá de las llamadas telefónicas. En este sentido, su labor durante los primeros meses fue de contención y de aproximación con quienes antes tenían una presencialidad, buscando reconectarse a través del teléfono: **“Es natural tener este vínculo de contención, de conexión, de amistad. Pero luego, sin tener la parte presencial es raro. Y ya pasan a formar parte de una familia que tienen que llamar”.**

Para el MHNV se dio una relación, en sus palabras, “casi de acción social”, que para ellos fue desgastante, en tanto tenían que compatibilizarla con las demás labores que debían atender en ese momento. Pero fue importante mantener la conexión por esos medios durante los primeros meses.

CAMBIOS EN EL MODO DE ORGANIZAR EL TRABAJO

El paso del trabajo presencial al virtual implicó una reorganización de los equipos educativos, desde sus funciones, horarios de trabajo y hasta habilitación del hogar para trabajar. Los principales desafíos fueron compatibilizar las labores domésticas y de cuidado con sus tareas como educadores de museo, así como adquirir los nuevos conocimientos tecnológicos que requerían.

Fue un periodo dinámico, de constante ajuste y necesidad, la que se tradujo en un esfuerzo de las instituciones museales por colaborar y apoyar su trabajo, tanto externa como internamente. Muchos equipos asumieron la labor de apoyarse y contenerse, ya que comprendían que su quehacer tiene un componente emocional con el público.

El trabajo de los educadores se tuvo que adecuar. [...] Cambiamos muchas veces los horarios. Ellos trabajan media jornada, entonces había que estar ajustando los

horarios. Se iban ajustando a los programas y a las necesidades de los equipos. (Artequin Viña del Mar).

Fue un poco ver cómo armamos algo que agarre las fortalezas de cada uno. Fue muy colaborativo (Museo del Sonido).

Primó el tema de la colaboración con los otros equipos de museos que nosotras íbamos viendo cómo trabajaban, qué hacían, y compartíamos también ideas. Y ahí Educación del ICOM también fortaleció los vínculos con todas estas instituciones museales (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

El equipo necesita una tranquilidad y emocionalidad para poder desarrollar su pega (...) Somos un cúmulo de personas que tienen que apoyarse entre ellas, contenerse entre ellas, y colaborar, estar siempre conectadas, para mantener este espacio educativo que es súper frágil. Si se cae el espacio educativo que es de mediación del museo, se pierde el vínculo. [...] Entonces si una no está bien, entonces el elemento de conexión con tu público decae. Y eso se siente, se transmite, hay una baja calidad de los productos, una baja calidad de la respuesta. Y eso se da [tanto] en la presencialidad como en la virtualidad (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

CAMBIOS EN EL MODO DE PROGRAMAR Y LOS DESAFÍOS DE LA REAPERTURAS

Entre 2020 y 2021, los museos debieron pasar de una programación presencial, a una digital, para luego volver a organizarse y abordar las reaperturas con una programación lo más amplia posible. Luego del **“boom de las actividades”** virtuales vividas en la primera cuarentena, vino una saturación del público y de los propios trabajadores de museos, lo que coincidió con las reaperturas paulatinas de estos espacios culturales. En este periodo los museos tendieron a retomar los contactos que tenían antes de la pandemia con los docentes e instituciones.

Sin embargo, también comprendieron que no podían perder el vínculo que habían construido en la virtualidad con personas de otras latitudes e intereses. Así hoy tienen el desafío de generar una programación híbrida, que incorpore paralelamente actividades y atención de públicos en la virtualidad y en el espacio físico del museo. Respecto a esto, del Museo de Historia Natural de Valparaíso indican:

Se abrió este espacio, y obviamente da muchas más posibilidades y obviamente que también da acceso a muchas personas que no podían venir al museo, y colegios de regiones o de lejos que no podían asistir por temas de distancia, problemas económicos, permisos incluso [...] Esto nos abre una ventana muy importante para nosotros y para ellos [...] La idea es mantenerlos. Si ya los fidelizamos, es súper irresponsable dejarlos sin ningún tipo de atención. No es la idea. La idea es seguir nutriendo esta alianza.

¿Cómo lo han resuelto los museos? ¿Qué desafíos plantea a su labor y su trabajo? En general, han apostado a mantener y calibrar las dos modalidades, dividiendo sus horarios para atender a los distintos públicos.

El vínculo este año es más directo con docentes, se está retomando el pre-pandemia, ya que también están retomando sus procesos de manera más estable [...] Lo fomenta de esto es que estábamos más preparados, pero ahora viene la presencialidad de nuevo, de manera híbrida, y se viene otro desafío más, porque qué hacemos, privilegiamos lo presencial, pero vamos a tener que seguir manteniendo lo virtual, pero cómo lo hacemos [...] Hay que ver cómo se maneja la estrategia de mantener estas dos líneas de acción (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Entonces si vamos a tener virtualidad ponte los días lunes, que no trabajamos con público, quizás podríamos destinar un horario para atención de público virtual, que sean como visitas online. Entonces ahí

los colegios tendrían que tomar su horario, y haríamos un recorrido. Porque no podríamos atender presencial y virtual, si somos dos personas (Museo de Historia Natural de Valparaíso).

Actualmente se está ofreciendo ‘Museo Viajero’ de lunes a viernes en ciertos horarios para colegios. Los talleres virtuales de la tarde para todas las edades y un programa específico que diseñamos para el retorno. Que considera los requisitos de aforos y de no compartir materiales. Les llamamos ‘Recorrido Presenciales’

(Artequin Viña del Mar).

Tenemos por lo menos fijas, tres cápsulas semanales (...) y no hacemos más, básicamente porque ahora también tenemos que estar acá [en la oficina] y somos un equipo muy chiquito, entonces, se nos complica. Y medio que todos hacemos de todo. (...) Si existiera la posibilidad, yo creo que seguiríamos con las dos alternativas [presencial y virtual] en paralelo (Museo del Sonido).

REFLEXIONES FINALES

¿Qué nos queda de esta experiencia? ¿Qué prácticas y aprendizajes deben recoger los museos para el tiempo que viene? Las evidencias analizadas en este artículo nos muestran la plasticidad y capacidad de adaptación que han mostrado los museos y sus trabajadores en este periodo. Al observar con mayor atención el momento de inflexión que ha significado la pandemia en la labor de los museos, es posible constatar que la virtualización permitió mantener la vinculación con sus públicos, a costa de adaptar sus formas de ejercer su labor. Por una parte, fue posible seguir generando espacios de educación, acompañando y conteniendo a personas que se encontraban aisladas, a cambio de convocar a grupos más amplios y diversos, de modo directo e individual. Y por otra parte, fue posible generar nuevos espacios de programación a partir de una reorganización interna de los equipos educacionales.

De alguna manera, las estrategias de sobrevivencia desarrolladas en este periodo, dejan herramientas nuevas de vinculación para los museos, flexibilidad al momento de organizar el trabajo, y una perspectiva de responsabilidad y nuevo sentido en el rol social que estos espacios culturales realizan en la sociedad.

Ahora bien, es importante reflexionar sobre las formas en que evaluamos y visibilizamos estos procesos. Por una parte, ello aportaría a su mejora mediante un proceso de evaluación crítica. Y por otra, a su posicionamiento dentro de las políticas públicas.

Es importante también pensar en la sostenibilidad de estas nuevas prácticas de conexión. Para que estas perduren en el tiempo, debiesen tener un correlato material que permita a los equipos desempeñar sus funciones de la mejor posible. Es evidente que los museos requieren un engranaje más complejo para abordar los desafíos de la conexión digital con los públicos y, así, poder proyectar de mejor forma su labor.

Por último, este nuevo contexto de programación híbrida invita a pensar no solo en los nuevos espacios que se abren, sino que también en las brechas y exclusiones que se visibilizan. Así surgen preguntas sobre cómo incorporar el enfoque de territorio y de derechos en su quehacer digital/presencial, o cómo avanzar en garantizar el acceso al museo desde poblaciones vulnerables en términos digitales y presenciales. Sin duda, estas preguntas dan cuenta de cómo el sector cultural y más específicamente el quehacer museal se ha ido complejizando. Los contextos sociales demandan la reflexión y la acción a fin de hacer de estos espacios lugares más participativos, inclusivos y democráticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Subdirección Nacional de Museos (2023). Panorama de los museos en Chile. Reporte 2022.

Ministerios de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://www.museoschile.gob.cl/sites/www.museoschile.gob.cl/files/2023-06/PanoramadelosmuseosenChile_2022_versión%20final_15.06.2023.pdf



LABORATORIO COLABORATIVO. ACTIVAMOS EL ARCHIVO DEL MUSEO

MARÍA SOFÍA SÁNCHEZ

Microbióloga Industrial, con énfasis en microbiología agrícola. Investigadora de microorganismos biocontroladores y bioinoculantes agrícolas. Experiencia en manejo de colecciones biológicas, sanidad vegetal e implementación de la norma ISO/IEC 17025:2017 en laboratorios agrícolas.

NICOLLE PAOLA ANGULO

Socióloga, con énfasis en sociología simbólica. Experiencia en investigación ligada al conflicto armado interno, procesos de construcción de paz y memoria histórica.

NATALIA GUEVARA PACHÓN

Licenciada en educación artística, especialista en sostenibilidad de museos e instituciones culturales. Experiencia en educación no formal. Voluntaria en museos y profesora de artes plásticas y visuales.

DIANA CASTAÑO

Profesional en Ciencias de la Información- Bibliotecología. Especialista en Sistemas de Información y gerencia de documentos. Experiencia en diseño de servicios y manejo de unidades de información.

MARÍA ALEJANDRA GONZÁLEZ

Psicóloga y Socióloga de la Universidad Javeriana de Bogotá, con experiencia en investigación social, escritura académica y mediación en museos. Intereses en Humanidades Digitales, difusión del conocimiento cultural y pensamiento crítico a través de medios digitales. Experiencia en diseño de servicios y manejo de unidades de información.

YULY ANDREA RAMÍREZ BUITRAGO

Historiadora y licenciada en inglés. Apasionada por los entes de gestión cultural y los estudios asiáticos.

Miembro del Semillero en Estudios Asiáticos de la UNAL y voluntaria en el Museo de arte Moderno de Bogotá (MAMBO) así como en la Escuela de guías del Museo de Arte Colonial.

JONATHAN GAMBOA MELO

Politólogo egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de Ciencias Sociales en secundaria y mediador del Museo Nacional de Colombia.

JUANITA ANGARITA TORO

Estudiante de música instrumental-violín y de historia en la Universidad Nacional, violinista de la filarmónica Joven de Colombia, con intereses en proyectos socioculturales y en el patrimonio inmaterial sonoro, con experiencia en música de cámara, orquestal y solista.

DANIELA ROJAS

Maestra en artes y antropóloga. Interés en el desarrollo de proyectos culturales de diversa índole, desde prácticas como la curaduría, el patrimonio y la museología. Interés en pedagogía y generación de espacios de diálogo y encuentro.

CATALINA HOYOS GARCÍA

Artista plástica y museóloga. Con experiencia en procesos pedagógicos en museos y ámbitos patrimoniales. Interés por vincular prácticas artísticas colaborativas en diferentes contextos culturales y sociales.

El Laboratorio de Co-Creación (en adelante, Lab)³⁰ fue concebido como un espacio de experiencia social en el que las relaciones horizontales, flexibles, creativas y dinámicas fluyen entre diferentes trabajadores

30 El LAB 2021 fue un grupo experimental e interdisciplinario perteneciente al CFV del Museo Nacional de Colombia, que de manera virtual y presencial trabajó en la exposición "Un espacio para las memorias: Tejiendo puentes con el Centro de Documentación".

del Museo Nacional de Colombia y participantes del Curso de Formación y Voluntariado (en adelante, CFV). Este curso tiene una trayectoria de más de veinte años e invita a la ciudadanía a aproximarse a temas de memoria, patrimonios y museología, con lo cual genera vínculos afectivos y establece formas de acción voluntaria, mientras ofrece la posibilidad de aprendizaje colectivo para la institución y los participantes. Las sesiones de formación sobre gestión de colecciones, curaduría, museografía y educación fueron las bases para el desarrollo del Lab.

En el 2020 el CFV se reconfiguró ante las dificultades y restricciones vividas durante la pandemia mundial de la COVID-19. Los aprendizajes alcanzados a partir de los encuentros virtuales y el uso de recursos digitales fueron útiles para plantear de forma viable el Lab en 2021. Esta fue una propuesta innovadora para vincular a los participantes del CFV en una nueva línea de acción voluntaria. Al integrar prácticas museológicas, artísticas y documentales, el Lab buscó resignificar la noción que se tiene sobre el Centro de Documentación³¹ del Museo Nacional y activar sus colecciones. Este trabajo culminó con la creación colectiva de una exposición que estuvo abierta entre diciembre de 2021 y enero de 2022.

En este texto los lectores conocerán las particularidades del proceso del cual fuimos parte por más de ocho meses. De forma virtual y luego en la presencialidad, nos conocimos, compartimos inquietudes, descubrimos y activamos juntos las colecciones del CD y creamos enlaces entre nuestras memorias, las memorias institucionales y las memorias de muchos públicos.

31 El Centro de documentación (CD) del Museo Nacional de Colombia realiza actividades encaminadas a la preservación, visibilización, documentación, difusión y puesta al servicio de las colecciones bibliográficas y documentales, para que los distintos públicos puedan aproximarse al patrimonio cultural de la nación colombiana y fortalecer los procesos de apropiación, valoración e investigación.



Imagen 1. Miembros Lab 2021

METODOLOGÍA

El equipo de trabajo se conformó por doce personas –específicamente, por dos trabajadoras del museo y diez voluntarios miembros del CFV-. El valor de este grupo se evidenció en la variedad de profesiones e intereses que hicieron de este un espacio horizontal e interdisciplinario. Inicialmente, el proyecto se orientó a una modalidad de trabajo a distancia en un entorno virtual y creativo, el cual, con la progresiva apertura de las actividades culturales, se adaptó fácilmente a sesiones presenciales por subgrupos de trabajo en el CD, para dar cumplimiento a las restricciones de aforo en el Museo. Estas visitas presenciales brindaron diversas formas de experimentación y estrategias creativas dentro del Lab. En total, tuvimos un aproximado de cuarenta encuentros (virtuales y presenciales) que transcurrieron entre el mes de mayo de 2021 y enero de 2022.

La decisión de asumir el espacio como un Lab se dio a la luz de las actuales discusiones en el campo **museológico y artístico** en torno a las prácticas colaborativas o de co-creación. Desde el ámbito artístico, la noción de interés, esto es, **curaduría educativa**, fue mencionada por primera vez en 1996 por el educador de museo Luiz Guilherme Vergara, quien definió el arte como potencial de ser experiencia, acción y acontecimiento (2016). Este concepto ha sido retomado en el campo artístico y, a partir de él, se han planteado relaciones entre

públicos, artistas, exposición y arte. La influencia de estas prácticas llevó a varios autores a identificar un **giro educativo**. Según Irit Rogoff (2008), dicho **giro** es un requerimiento de los procesos educativos de museos para ser permeados por la experimentación artística. En el caso de la curaduría, el giro implica dar relevancia a los procesos pedagógicos para insertarlos en la producción curatorial como formas de saber. La cercanía y los encuentros entre la curaduría y la educación activan las prácticas colaborativas y promueven la producción de conocimiento.

En el ámbito museológico, ante el ascendente número de proyectos que tienen como centro las prácticas colaborativas en museos, se identificó la focalización y visibilización de estos procesos desde los organismos legitimadores, como sucedió en 2021 con la Conferencia Anual del Comité de Educación y Acción Cultural (CECA ICOM), pues su **temática central** fue la **co-creación dentro y fuera del Museo**. En dicho encuentro fue notoria la diversidad de relaciones, presupuestos, metodologías y acciones que evidencian las particularidades de cada proceso colaborativo. Si el centro de estas prácticas lo constituyen las personas, tiene sentido que los resultados dependan completamente de los intereses, deseos, necesidades e intenciones de quienes participan.

El Lab funcionó como un espacio de aprendizaje, donde estuvo siempre presente el deseo de ampliar la mirada del **curador educativo**, que, según Nuria Sadurni (2014), tiene en cuenta la posibilidad de pensar en curadurías compartidas y colectivas, promoviendo el diálogo, los espacios participativos y la creación de una relación horizontal entre los participantes de los proyectos y los diversos públicos.

En cuanto al contenido de las sesiones, nuestros encuentros iniciaron con la presentación de nuestros **universos personales**, plasmados de manera libre y creativa (infografía, collages, mapas mentales y conceptuales, fotografías, etc.). Se hicieron visibles los intereses y habilidades de los miembros del equipo, así como la capacidad de adaptación y conocimientos de recursos digitales. Experiencias de vida, viajes, manifestaciones artísticas e incluso políticas salieron a la luz en este espacio de descubrimiento al servicio del Lab. Posteriormente, se propuso establecer conexiones entre los universos creativos usando la plataforma digital

Padlet. Durante este proceso surgieron importantes interrogantes sobre cómo seleccionar, organizar y disponer los elementos de nuestros universos personales, tal como se realiza en la labor de archivo.

Con el fin de activar el trabajo del CD, se propuso un enfoque en los elementos que cada uno habíamos dejado por fuera de los universos personales, aquellos vacíos o silencios que se daban por sentado, pero que aun así constituían nuestra identidad. De esta manera, algunos puntos de convergencia en los universos personales tuvieron que ver con la **memoria** como aquello que construimos y nos ayuda a definir temporalmente quiénes somos y a dónde nos dirigimos; sus **materialidades**, debido a que existen diversos formatos para inscribir los recuerdos, las experiencias y los sentires; y la **imaginación**, ya que la memoria está atravesada por subjetividades y representaciones que se conectan y se contradicen.

Durante las visitas al CD, identificamos tres elementos fundamentales de su trabajo: la catalogación, a través de la gestión de colecciones del museo; el archivo, por medio de la documentación del Museo; y el material bibliográfico, que se conserva en su biblioteca especializada. Como no era posible conocer todos los elementos que el CD alberga, formulamos preguntas al CD como un método para encontrar conexiones con los intereses particulares de los miembros del Lab. Los documentos hallados se convirtieron en la materia prima para trabajar. En el acervo documental del CD, identificamos elementos que despertaron nuestro interés, como los formatos en los que se conservan las memorias, las diversas formas como los públicos dejan plasmadas sus experiencias, la historia misma de la institución y las huellas de esfuerzos por consolidar y mantener el CD.

Para revisar de manera más detallada estos elementos de interés, se crearon subgrupos dentro del equipo creativo del Lab. Examinamos libros de visitantes, registros fotográficos, materiales planimétricos, material bibliográfico, archivo histórico y materiales digitales. Esta labor también implicó la recopilación de memorias por medio de entrevistas con trabajadores y antiguos miembros del CD y del museo, así como la exploración del sistema de gestión de colecciones del

Museo. De este ejercicio seleccionamos grupos de documentos que respondieron a nuestras inquietudes e intereses.

Una vez identificados, revisados y seleccionados los documentos, nos dimos a la tarea de construir el guión curatorial de la exposición partiendo de la pregunta ¿de qué formas hacer visible el CD? Cuando tuvimos claridad de la estructura e intención expositiva, nos reunimos con el equipo de museografía del Museo, discutimos y ajustamos el guion curatorial y museográfico. En coherencia con la intención expositiva, reorganizamos las temáticas del guion y creamos estrategias didácticas. Para nosotros, la visibilidad no era sencillamente poner en escena información y documentos, sino conectarnos con los públicos y dar sentido a los elementos dispuestos en la exposición. Compartimos la concepción de que el CD es un espacio en el que convergen memorias, experiencias y vivencias de quienes han pasado por el museo.



Imagen 2. Creando conexiones con los público

CURADURÍA

El ejercicio curatorial inició a partir de los resultados, hallazgos e intereses que surgieron de las exploraciones en el CD. Así se definieron cinco temas esenciales: Línea de tiempo, Lo que no ves, Memorias de públicos, Formatos de la memoria y Memorias del auditorio.

LÍNEA DE TIEMPO

En un primer momento, en la fase de construcción del guion curatorial, la cronología no jugó un papel tan clave. Sin embargo, cuando conocimos el CD, poco a poco nos interesamos por el origen y el devenir de este acogedor recinto y nos preguntamos: **¿en qué momento de la historia del Museo aparece el CD y dónde se ha ubicado dentro de la institución?** Esta incógnita fue resuelta a través de una cronología que construimos de forma conjunta entre varios miembros del Lab. Al continuar con este ejercicio, identificamos cambios de nombre, planes de ampliación o mudanza no cumplidos y momentos en que se incrementó su acervo documental. Al traducir esta historicidad a un formato museográfico, surgió la idea de hacer una línea de tiempo no convencional (recta), con subidas y bajadas. Así, la curaduría de este segmento consistió en recolectar la información para la línea, escoger objetos, documentos e hitos que incorporan en esta línea las otras temáticas de la exposición.

LO QUE NO VES

Cuando visitamos el Museo, identificamos que la información complementaria que se presenta junto a los objetos de las colecciones no es toda la que existe. Esto despertó nuestra curiosidad y fue inevitable preguntarnos **¿qué hay detrás de lo que observamos?** Por medio del CD descubrimos que cada pieza cuenta con una gran cantidad de documentos asociados generados por diversas áreas del Museo e incluso por investigadores externos.

Uno de los propósitos del Lab fue sumergirnos más allá de lo visible o predecible de las exposiciones (la punta del iceberg). Rastreamos algunas historias o datos invisibles de tres piezas emblemáticas de las colecciones y las quisimos compartir con los públicos. En cuanto a lo museográfico, elegimos resaltar facsimilares y documentos originales junto con fotografías del **Aerolito de Santa Rosa de Viterbo, La mujer del Levita de los montes de Efraím** (1899) y la **Guirnalda cívica ofrendada por el pueblo de Cuzco al Libertador Simón Bolívar** (1825). Para generar curiosidad por la historia de vida de más colecciones, se

dispuso un computador en la exposición con acceso a la plataforma Colecciones Colombianas³² y al archivo histórico digital.

MEMORIAS DE PÚBLICOS

En cuanto a la participación de los públicos en las memorias del Museo, identificamos y seleccionamos diversos documentos: dos **libros de visitantes**³³ de diferentes años, cartas de quejas, material didáctico usado por públicos, y **estudios de público**³⁴ que hicimos visibles con una infografía en la que comparamos resultados de tres informes seleccionados. Para reflexionar sobre cómo estos mensajes del pasado nos invitan a pensar en nuestras experiencias del presente en el Museo, propusimos a los públicos dejar sus mensajes en un libro de visitantes en blanco. Todos los elementos que conformaron esta sección de la exposición reflejan la opinión de los públicos, visibilizan sus recuerdos en el Museo y sus formas de participación.

FORMATOS DE LA MEMORIA

En el CD del Museo Nacional, se resguardan las memorias institucionales en diferentes formatos (físicos y digitales). Para explorarlos, identificamos su tipología accediendo a las bases de datos. En ellas encontramos materiales de diferentes procedencias: audiovisuales en disquetes, casetes, CD, VHS, DVD, fotografías impresas, digitales, negativos, entre otros. En cuanto a lo museográfico, se dispuso en la sala una vitrina con objetos que seleccionamos. Con el deseo de darle vida a este material que reposa en repisas del CD, propusimos su activación invitando al público de la exposición a descubrir estos archivos desde el computador dispuesto para la consulta. Las estrategias que usamos en esta sección evidenciaron los

32 Colecciones Colombianas es la herramienta informática del Museo Nacional de Colombia desarrollada para apoyar la gestión de las colecciones de los museos del país, en relación con el inventario, el registro, la catalogación y la documentación (incluye información escrita, gráfica, fotográfica y digital de la colección).

33 Libro que se utilizaba en las exposiciones para registrar la opinión de los visitantes, por lo general se ubicaba al final de los recorridos. En el CD el libro más antiguo es de 1995 y el más reciente de 2009.

34 Estudio que se realiza periódicamente para conocer quiénes son los visitantes del museo, sus opiniones e intereses respecto de las exposiciones y servicios del museo.

cambiantes formatos de la memoria y el deseo de recordar, archivar y activar, entendido como un acto humano que es constante en el tiempo.

MEMORIAS DEL AUDITORIO

El auditorio Teresa Cuervo Borda es uno de los lugares del museo que ha producido diversas memorias. Algunas se encuentran documentadas en el CD, otras reposan en las mentes y corazones de los públicos. Este lugar ha tenido una activa programación cultural durante años y ha sido el escenario donde se han presentado muchos artistas y académicos. Varios de los materiales sonoros y audiovisuales que se guardan en el CD han sido obsequios, recuerdos, donaciones e incluso grabaciones de quienes se han presentado en el auditorio. En la exposición decidimos mostrar algunos documentos epistolares, fotográficos, administrativos y sonoros que dan cuenta de los usos sociales y culturales de este espacio y de su valoración por parte de los públicos.

EXPOSICIÓN UN ESPACIO PARA LA MEMORIA: TEJIENDO PUENTES CON EL CD

Para montar la exposición, evidenciamos la labor colaborativa y el engranaje que debe establecerse entre muchas áreas del Museo. Con este proceso destacamos la articulación que se requiere para gestar y dar a luz un proceso museológico como el nuestro. La exposición se inauguró en la Sala de Talleres del Museo Nacional de Colombia, en el marco del cierre del CFV, el 11 de diciembre del 2021. Durante su periodo de exhibición (hasta el 11 de enero de 2022), usamos la mediación con los públicos como estrategia pedagógica de activación del CD. En la programación cultural, llevamos a cabo un encuentro con trabajadores del Museo (algunos retirados y otros que continúan con su labor), quienes contaron sus experiencias en el Museo.

Al reunir la experiencia de mediación, también diseñamos un taller para públicos, en el cual los integrantes del Lab, compartimos el proceso que vivimos para gestar esta exposición, invitamos a explorar los diferentes objetos en la sala y, finalmente,

propiciamos un ejercicio en el que los participantes compartieron recuerdos de documentos importantes en sus vidas. Para documentar las interacciones con los públicos, hicimos registros fotográficos y guardamos las intervenciones de los visitantes.



Imagen 3. Nuestro espacio expositivo

CONCLUSIONES

Para concluir este gran proceso, podemos afirmar que en el Laboratorio de Co-Creación del Museo Nacional de Colombia logramos activar y visibilizar las colecciones del CD. Con la exposición sentimos que logramos conectar con los públicos y transmitir la importancia de la memoria y los archivos. La línea del tiempo planteada en la exhibición se transformó en un riel sobre el cual se movieron los visitantes para encontrar en este viaje una serie de sucesos del Museo y su CD.

Así mismo, la materialidad fue importante en esta exposición. Percibimos que entre los públicos el interés por los documentos epistolares se enfocó en las tipografías (letras manuscritas, a máquina y en digital), que evocaban las memorias. En este espacio distintas generaciones de asistentes reflexionaron alrededor del poder de la escritura y su forma de perdurar en el tiempo.

Las preguntas que propusimos en la exposición fueron motivos de reflexión. En un dispositivo didáctico planteamos **¿qué objetos de tu pasado conservas?** Esto permitió a los públicos reflexionar sobre cómo, a través de los objetos y documentos, se puede establecer un CD individual y, a su vez, un patrimonio único. La valoración de la materialidad reside en su potencial evocador de recuerdos, significados, emociones y saberes. En ese mismo sentido, en la sección **Los formatos de la memoria** se propiciaron diálogos intergeneracionales sobre la transformación de la materialidad y los dispositivos que registran y albergan los recuerdos. Esto permitió llegar a un nivel reflexivo sobre el uso de las tecnologías.

A través del **software** Colecciones Colombianas los visitantes pudieron observar, de primera mano, la extensa cantidad de detalles e información que se puede encontrar alrededor de las colecciones del museo. La digitalización facilita la reunión de información que, de otra forma (físicamente), ocuparía mucho espacio; sin embargo, aquella presenta dificultades en cuanto requiere siempre del interés por preservar y actualizar los medios de conservación.

Por la naturaleza reflexiva y participativa de la exposición, logramos identificar **cómo se imaginan los públicos el CD del futuro**. Las respuestas resaltaron la importancia de generar acceso a diversos públicos, la necesidad de consulta rápida, cómoda y directa, y el llamado a incorporar nuevas tecnologías de la información.

En la exposición también se dio importancia a las **memorias de públicos**, el valor de sus opiniones y experiencias. Fue sorprendente para los asistentes, ver que sus saludos, recomendaciones e incluso quejas pueden ser conservados para la posteridad en un libro de visitantes y formar parte de la memoria del Museo.

Nosotros, los integrantes de este Lab, consideramos que este proceso del que fuimos parte es una memoria que queremos conservar a largo plazo. A pesar de las difíciles situaciones y contextos que vivimos en nuestro país, este espacio fue nuestra plataforma de encuentro, conocimiento y crecimiento. A través de la creación colectiva, del trabajo conjunto y del aprendizaje mutuo, compartimos

nuestros intereses e individualidades. Este gran proceso fue una forma de construir y dar sentido a lo que llamamos Museo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Rogoff, I. (2008). Turning. e-flux Journal, 00. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

Sadurni, N. (2014). Curaduría educativa: ¿democratizar el espacio o ejercer el poder? Nierika. Revista Arte Ibero Nierika, 3 (6) <https://nierika.ibero.mx/index.php/nierika/article/view/505>

Vergara, L. G. (2016). Curaduría educativa: percepción imaginativa/ conciencia del mirar. Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina. Fundación Malba y TEOR/ÉTica. <https://www.malba.org.ar/publicacion-agitese-antes-de-usar/>



ANÁLISIS CRÍTICO Y PROPUESTA DE ACCIÓN SOBRE EL MUSEO DEL CIRCO CHILENO

VALERY QUIROZ PÉREZ

Profesor de Estado en Educación General Básica de la Universidad de La Serena, Diplomado en Didáctica de las Ciencias Sociales (ULS). Profesor en la Escuela Básica José Santos Ossa de El Trapiche (Comuna de La Higuera).

ARIANA ANDREA RIQUELME TRONCOSO

Licenciada en lingüística aplicada a la traducción inglés portugués de la Universidad de Magallanes, Docente en Turismo de TNS, Magíster (c) en Ciencias Sociales mención Patrimonio Cultural de la Universidad de Magallanes.

ÁLVARO HORACIO SALAS SOBARZO

Abogado de la Universidad de Chile, Diplomado en Derecho Público Económico. Abogado asociado del estudio jurídico Ferrada, Polanco y Póvez Abogados.. Diplomado en Patrimonio cultural, ciudadanía y desarrollo local Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

El presente trabajo surge dentro del contexto del Diplomado de Patrimonio cultural, ciudadanía y desarrollo local del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile en el módulo de Museos y museología, como diagnóstico y propuesta educativa museal. El grupo integrado

por profesionales de áreas diversas selecciona al Museo del Circo Chileno (en adelante, MCCh) para este propósito.

El MCCh tiene como objetivo principal dar cuenta del legado del arte circense tradicional chileno bajo un formato de exhibición estable y otra itinerante. A su vez, cabe destacar, su emplazamiento permanente en un sitio de memoria, lo cual vincula su tarea con los conceptos de ciudadanía y derechos humanos.

Sin embargo, durante la pandemia que azotó al país, se constató la imposibilidad del museo de realizar sus actividades de vinculación con la comunidad, mermando la capacidad de difusión de su quehacer, tanto en el lugar de su exhibición permanente, en sus actividades de desplazamiento, como en sus redes sociales, resultando necesario replantearse de forma crítica y reflexiva, las falencias, virtudes y oportunidades del Museo para mejorar su vinculación con la comunidad.

Para mejorar este vínculo del museo con la comunidad se elabora una propuesta educativa basada en el currículo nacional que se ejecuta en una escuela de La Higuera (Región de Coquimbo) aplicando recursos tecnológicos (cápsulas educativas) que han sido de suma importancia durante la pandemia para la lograr los objetivos de aprendizaje.

PROBLEMATIZACIÓN

Se selecciona al Museo del Circo Chileno debido a que aborda una temática popular que es parte del imaginario colectivo nacional, y, por lo tanto, trata una memoria del cotidiano con la que fácilmente las personas se pueden identificar. A su vez, la actividad circense fue declarada como **“Patrimonio Cultural de Chile”** en 2019, lo que realza la importancia del quehacer del museo.

Al comenzar la investigación se pudo apreciar que si bien, la organización se encuentra debidamente inscrita en el Registro de Museos de Chile, ésta es poco conocida, y dado que su propuesta se caracteriza por realizar actividades de manera itinerante propias de una escuela de circo, su colección es reducida y móvil. Cabe destacar que el traslado se ha realizado en una denominada **“Carpamuseo”** movediza hasta el año 2020.

A pesar de su carácter itinerante, desde el año 2017, la directiva del museo decidió emplazar físicamente su muestra permanente en el lugar de memoria sin declaratoria, denominado **“Nido 18”**, el cual es conocido en la Comuna de La Florida (Santiago, Chile) donde se realizan talleres y encuentros. El lugar de la muestra, a la fecha de la investigación, no se encontraba debidamente identificado con carteles y/o anuncios que manifestaran la existencia de un museo, sino que, desde la parte exterior del lugar se exhibía un pequeño mural que evocaba, solamente, un lugar de memoria. También fue posible verificar que tanto sus redes sociales y sitio web, se encuentran desactualizados en función a las necesidades actuales, y en especial, a la emergencia sanitaria experimentada por el país, a propósito de la pandemia del COVID-19.

Este vínculo entre el circo y un espacio de memoria constituye una gran oportunidad para acercar a niños, niñas y adolescentes al conocimiento y valoración de su patrimonio cultural y memoria local dado que, en las cercanías del sitio de memoria, existe un gran conglomerado de escuelas, tanto privadas como públicas, para lo cual, debido a su ubicación, resulta pertinente la intervención museal con los estudiantes del primer y segundo ciclo básico, para ser enseñadas junto con la temática de los Derechos Humanos en Chile, que, en la actualidad, son contenidos abordados con una baja profundidad intelectual, pero necesarios para considerar y tratar colectivamente, de una manera lúdica y llamativa, parte de la dolorosa memoria de nuestra historia. No obstante, esta situación se ha visto dificultada por la pandemia mundial, de la cual Chile no ha estado exento de sufrirla.

MARCO TEÓRICO

HISTORIA DEL MUSEO DEL CIRCO CHILENO

El Museo del Circo Chileno, inscrito en el Registro Nacional de Museos perteneciente a la Subdirección Nacional del Museo, comenzó sus actividades el 8 de septiembre del año 2013, donde tras un esfuerzo privado del actor y artista circense Héctor Valencia Rocco, se logró montar su primera exhibición en las dependencias del Salón de Exposiciones del Centro Cultural de Recoleta.

La creación del museo tuvo como propósito principal dar cuenta del legado del arte circense tradicional en nuestro territorio nacional. Para tales efectos, el Museo partió con una colección original de no más de 20 piezas de exhibición, entre maquetas, vestuarios y objetos. Sin embargo, para el siguiente año, el número de piezas de la colección ya había crecido considerablemente, duplicando su número.

En el año 2015, tras gestiones privadas e intentos de financiamiento, se materializó el objetivo planteado de adquirir una “Carpamuseo”, de material impermeable y de diseño que permitiese su fácil instalación para albergar las exhibiciones que cumplía con la característica inicial de los fundadores del Museo; que era la de ser itinerante y homologar el motivo de su origen como organización museal. Consecutivamente, los encargados del lugar trasladan su exhibición permanente a la comuna de La Florida, en el Sitio de Memoria Nido 18.

El Museo, en su afán de transmitir el legado de la tradición del circo chileno y de dinamizar sus estrategias de difusión para con su público, ha agregado adicionalmente a la exhibición de elementos del circo, otros productos y actividades asociadas a su labor, que dicen relación con la particularidad de su actividad, tales como narrativas del circo chileno, talleres patrimoniales de maquillaje de payaso, y cartelera circense tanto a niños como a adolescentes, según indica el sitio web. Por tanto, el museo ha pretendido desarrollarse espacialmente de forma dual, ya que por un lado difunde y expande su propuesta

museológica por medio de la itinerancia (en cumplimiento de su característica histórica inherente), pero al mismo tiempo cuenta con un espacio de exhibición permanente para el público en general.

MUSEOLOGÍA

Para los propósitos de este trabajo se considera la definición de museo consensuada en la Mesa Redonda de Santiago de 1972, en la cual **“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”** (p.1)

Desde la actividad circense y mediante el conocimiento de la historia de los DD.HH. se puede formar a los niños y niñas como ciudadanos conscientes de su patrimonio cultural, sus deberes y sus derechos dentro de la comunidad, entendiendo que esta formación a temprana edad forjará jóvenes capaces de entender la importancia de estas temáticas tan diferentes en la construcción de nuestra identidad.

Bajo los principios de la museología crítica, no sólo es objeto de estudio lo que hay en el interior del museo, sino lo que trasciende a sus paredes (Navarro, 2018), es decir, la manera en que el museo interactúa con su entorno y aporta a él. En el caso específico del Museo del Circo, **“musealizar”** el mismo espacio de memoria que actualmente pasa desapercibido dentro de su misma comunidad, puede convertirlo en un punto de encuentro tanto para vecinos que tal vez desconocen la historia del lugar como a aquellas personas que vivieron en esa época, y que pudieran ayudar junto con otros a la reconstrucción de esta memoria olvidada.

Al combinar en el mismo espacio dos temáticas diferentes (museo y sitio de memoria), no es posible caracterizarlo como un único tipo de museo, ya que confluyen en él conceptos de diferente naturaleza.

En efecto, el MCCH adopta una concepción del Museo de Cultura Popular (De Carli, 2003) puesto que busca estudiar, rescatar, difundir y reactivar el patrimonio cultural popular del Circo en Chile, mediante talleres y muestras que además tienen un carácter itinerante. Es más, según los nuevos paradigmas de la museología, el museo está enmarcado dentro de una lógica participativa, pues en palabras de Domínguez (2003), es la experiencia del visitante el eje del planteamiento museográfico, siendo la educación su principal herramienta a través de la ejecución de actividades y el mismo relato que servirá de puente a los dos pilares de este espacio; la memoria y el patrimonio.

EL MUSEO DEL CIRCO CHILENO, LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO

Un elemento que resulta muy peculiar a la hora de analizar el Museo del Circo Chileno es el lugar escogido por sus fundadores para resguardar su colección permanente; El Sitio de Memoria Nido 18, ubicado en la Comuna de La Florida.

Dicho lugar constituyó en la década del setenta un recinto secreto empleado exclusivamente para practicar la tortura, por agentes de la DIFA., de la DICAR, y de civiles pertenecientes a grupos nacionalistas y de extrema derecha, que conformaban el denominado Comando Conjunto, según lo determinó el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (p. 741). Dado lo anterior, pudiera resultar ambiguo y hasta contradictorio que se eligiera para albergar la colección museal de una de las tradiciones artísticas populares más festivas de nuestro país un sitio en el que fueron cometidas diversas violaciones a los derechos humanos. No obstante, dicha contradicción pudiera ser sólo aparente, si se analiza y resignifican el denominado Nido 18 y el Museo el Circo Chileno a la luz de los conceptos de patrimonio y memoria. Para tal efecto, debemos considerar que el patrimonio cultural, más que una mera valorización elitista de añejos objetos monumentales ha devenido con el correr del tiempo en aquellas “[...] cosas que representan el pasado y un sentido de identidad (Smith, 2011, p.41), por lo que referirse a él implica centrarse “en la capacidad que poseen los sujetos sociales de otorgar valor a ciertos objetos (Alegoría, Acevedo y Rojas, 2017).

Bajo esa perspectiva, y entendiendo que el patrimonio cultural presupone un proceso de construcción colectivo de identidad, su concepto se amplía y expande enormemente, permitiendo que tanto la memoria colectiva de sucesos traumáticos tales como las violaciones sistemáticas a los derechos fundamentales, coexista con aquellas tradiciones que representan la memoria histórica de una actividad desarrollada generación tras generación y de gran arraigo comunitario que ha decidido musealizarse.

Por lo tanto, y pese a la aparente contradicción, resulta del todo acertada la elección del Museo del Circo Chileno de elegir al sitio de memoria Nido 18 como su lugar de exhibición permanente, porque de esa manera permite a las comunidades a través de su acervo patrimonial, hacerlas partícipes activas tanto de sus dolores como de sus alegrías (siendo ambas constitutivas de su memoria colectiva), y de paso facilitar la coexistencia de la herencia traumática de la violencia estatal con la oportunidad de salvaguardar, resignificar y proyectar la actividad circense más su legado.

RESILIENCIA DEL MCCH EN EL CONTEXTO DE LA PANDEMIA DE COVID-19

Ante la problemática que ha presentado la pandemia de covid-19 para la gestión y desarrollo de la actividad museal en general, y para el MCCH en particular, éste último ha debido sortear diversas dificultades para la generación de nuevos formatos que le permitan dar a conocer su propuesta de exhibición.

En ese contexto de dificultades, es necesario señalar que el Museo del Circo Chileno se adjudicó el año 2019 fondos estatales para la elaboración en madera de los denominados **"Carro-Museos"**, los cuales tenían la misión de mantener y facilitar la movilidad y trashumancia del museo, así como la de su colección itinerante. Sin embargo, dicho proyecto fue paralizado el año 2020 por las restricciones de desplazamiento impuestas en el territorio nacional por la autoridad sanitaria, lo que dificultó el acceso y utilización de estos recursos, impidiéndole al museo el despliegue de esta nueva propuesta museal, y a su vez,

hubo total restricción de acceso, por las mismas razones, a la muestra permanente del museo que se encontraba en las dependencias del sitio de memoria “Nido 18”.

A lo anterior, se suma la imposibilidad de obtener financiamiento que permitiera al museo y a sus integrantes el diseño de nuevas estrategias, pese a intentos de difundir durante la pandemia material audiovisual como el Teatro Lambe Lambe es en sus redes sociales.



Imagen 1: Carro Museos. Fotografía: Álvaro Salas S.

Por lo antes expuesto, y tras la flexibilización de las medidas sanitarias en la ciudad de Santiago de Chile, el Museo logró retomar sus actividades de forma exitosa, mediante el despliegue de los **“Carro Museos”** en diversos barrios para luego terminar con su lanzamiento oficial en la Casa de la Cultura de la comuna de La Florida con la presencia de autoridades y vecinos, niños y adolescentes en los barrios aledaños a dicha institución.

ACTIVIDAD

TIPO DE ACTIVIDAD Y LA MODALIDAD

La actividad en conjunto con el Museo del Circo Chileno es una adecuación curricular aplicable al espacio comunal **“trapichano”** (gentilicio para los

habitantes del pueblo El Trapiche, Comuna de La Higuera) con ansias de extender el contenido hacia otras latitudes geográficas. Por ello, se comienza con una modalidad híbrida para afianzar el manejo de contenidos con los alumnos y así, responder a las necesidades protocolares según las fases del Plan Paso a Paso implementada por la autoridad sanitaria.

De esta forma, se divide el contenido museológico desde el primer ciclo básico hasta finalizar en octavo año básico, tomando en consideración los objetivos de aprendizaje que promuevan el pensamiento crítico como habilidad inherente a la asignatura, Historia, Geografía y Ciencias Sociales. Cabe destacar, que esta propuesta se extrae desde la priorización curricular organizada por los encargados del currículo del Ministerio de Educación, siendo una propuesta extraída planteada en sesiones semanales según la planeación y diseño de la enseñanza de los establecimientos educacionales cuya dependencia económica es municipal. En el caso de la escuela seleccionada, se enmarca en un taller interdisciplinario de formación ciudadana en un contexto de pandemia según los objetivos señalados en la siguiente tabla.

Primer ciclo básico

2° Básico

Objetivo de aprendizaje N°5

Indicador de logro:

Identificar distintas expresiones que conforman el patrimonio cultural de Chile, reconociendo su valor histórico.

4° Básico

Objetivo de Aprendizaje N°12

Indicador de Logro:

Obtener información sobre iniciativas llevadas a cabo en su entorno que contribuyen al ejercicio y el respeto de los derechos humanos.

Segundo ciclo básico

6° Básico

Objetivo de aprendizaje N°17

Indicador de logro:

Utilizar diversos recursos gráficos para ilustrar distintas situaciones en que no se respetan los derechos.

8° Básico

Objetivo de Aprendizaje N°19

Indicador de Logro:

Contrastar, de acuerdo con las fuentes, las distintas visiones que los actores de la época tenían sobre la organización del Estado y el rol de la ciudadanía, definiendo las principales semejanzas y diferencias entre ellas.

Tabla de adecuación curricular

Es preciso recalcar el uso de TIC adecuadas para enseñar las características patrimoniales del circo chileno y la apropiación territorial de un lugar cuyo alegato testimonial es el abuso de los DD.HH.

Las actividades se desarrollan en ambos ciclos básicos, tomando como partícipes a alumnos de segundo, cuarto, sexto y octavo año, en virtud de anexar los contenidos del currículo con el MCCh y la historia local del sitio de memoria donde éste se emplaza en Santiago de Chile. En este sentido, resulta significativo llevar a cabo dichas acciones educativas, tomando en cuenta que comenzará la temporada de circos en el país.

ESPACIO Y EXPOSICIÓN

El espacio físico son las dependencias de la Escuela Básica José Santos Ossa de El Trapiche, utilizando las aulas dispuestas para convocar a los cursos seleccionados.

PÚBLICO OBJETIVO

La muestra de estudiantes se reparte en ambos ciclos básicos, en virtud de anexar los contenidos del currículo con los objetos expuestos en el Museo del Circo Chileno, más la historia local del sitio dónde se edifica tal construcción. Por esta razón, el rango etario es desde los siete a trece años.

DURACIÓN

La intervención cultural aplicada en la escuela básica tuvo una organización previa seleccionando los días de estudio, cada viernes de septiembre del 2021; los alumnos participaron de las sesiones de trabajo para comprender las características del circo chileno, y de esa manera, fue posible establecer un trabajo interdisciplinario entre el currículo nacional junto con el inicio de temporadas de circo.

OBJETIVOS

- Reflexionar sobre el valor patrimonial de la expresión circense en un sitio de memoria, a través del diálogo entre pares para la elaboración de un análisis crítico.
- Representar el valor patrimonial de una organización artístico-cultural itinerante en una comunidad educativa mediante acciones de aprendizaje.
- Utilizar las herramientas tecnológicas para acercar a los niños, niñas y adolescentes al patrimonio cultural y a los DD.HH.

ACCIONES EDUCATIVAS Y RECURSOS DIDÁCTICOS

En particular, se precisa abordar el contenido de museología participativa para crear una intervención comunal basada en responder a la popularidad del sitio. En dicho sentido, se crearon redes de contacto con el equipo directivo de la escuela más el director del museo usado.

De esta manera, se aborda la propuesta respetando el progreso de contenidos desde ambos ciclos básicos para evidenciar los resultados. En tanto, los recursos educativos a utilizar son los adheridos al estudiante (cuaderno, lápiz de pasta, texto escolar, móvil) más los elementos tecnológicos que promuevan las clases de forma presencial (Data Show, Notebook y Google Classroom). Comenzando con una pausa activa para motivar a los estudiantes, se proyecta una serie de imágenes y videos para contextualizar la actividad, dicho inicio de clase se estructura en dos sesiones; desde la historia tradicional del circo chileno más el análisis del significado de un sitio con memoria.

Grado	Actividad propuesta del Museo
2° Básico	Modelan con plastilina la escena más representativa de un video de la serie “Pichintún, Panchita, una niña de circo”. Esto, en función de observar la vida de otros niños del mismo rango etario.
4° Básico	Construyen una carpa museo utilizando palos de helados, cartulina, papel lustre y cartón piedra, tras observar un video que ejemplifica el paso a paso del circo itinerante.
6° Básico	Crean papelógrafos con propaganda alusiva a la inclusión de personas, en virtud de rechazar el circo de fenómenos. Esto, tras observar un video alusivo a tal tradición circense del siglo pasado.
8° Básico	Redactan una reflexión tras observar un capítulo de la teleserie “El Circo de Las Montini”, en especial, la muerte de Payaso Lindorfo. Allí, son capaces de analizar las características de un funeral de circo.



Imagen 2: Escuela Básica José Santos Ossa de El Trapiche, comuna de La Higuera, Región de Coquimbo



Imagen 3 y 4: Carro Museos. Actividad de Primer Ciclo Básico

REFLEXIONES FINALES

Conforme a lo desarrollado en esta propuesta, podemos indicar que la resiliencia del MCCh se constata en que a pesar de las dificultades que tuvo durante la pandemia, la misión y la visión que promueve la dirección del museo logró llegar a latitudes lejanas. En efecto, el museo logró pudo reinventarse gracias a la creación de los carros-museos, y de forma paralela, se vinculó a una escuela pública ubicada en el sur del desierto de Atacama colaborando con el grupo de investigadores para la elaboración de una propuesta educativa que enlaza el patrimonio cultural circense y el currículo nacional.

La educación pública en comunas aisladas del centro neurálgico de las regiones es una oportunidad para generar lazos de trabajo con organizaciones dedicadas al rescate del patrimonio. Dicho aislamiento puede ser beneficioso para intervenir el contexto mediato de alumnos carentes de acceso a servicios de divertimento, lo que, además, genera espacios de reflexión entre el cuerpo docente de dichos establecimientos educacionales.

La Higuera, comuna ubicada al norte de la Región de Coquimbo, se caracteriza por su urbanización a merced de la Cordillera de Los Andes más la construcción organizada de los pueblos costeros. Tal distribución urbanística genera distancia entre los habitantes del municipio, por esto, los profesores son los encargados de mostrar servicios dispuestos al divertimento social relacionado con los contenidos del currículo nacional; **“haz a tu escuela de todo lo grande que pasa o ha pasado en el mundo”**. He ahí la relación con el sello mistraliano adquirido en la generación de maestros noveles. En especial, la Escuela Básica José Santos Ossa de El Trapiche es un establecimiento educacional que aglutina a alumnos de diversos pueblos del territorio, quienes optan por matricularse tras leer el Proyecto Educativo Institucional y adquirir la identidad del perfil del estudiante.

Por lo anterior, la oportunidad de intervenir a esta comunidad a través de las acciones del Museo del Circo Chileno constituyó un aprendizaje significativo para los estudiantes, pues durante años, la localidad de El Trapiche ha estado carente de circos itinerantes que promuevan el rescate de las tradiciones chilenas. Destaca la participación de todos los alumnos del primer ciclo básico más el primer y segundo nivel de transición, respetando su inocencia de infante al observar un contenido nuevo, atractivo y participativo. El producto final de los trabajos realizados fue exhibido en el Diario Mural de la escuela, fueron comentados en la comunidad de El Trapiche, y adicionalmente generaron espacios de discusión para mejorar la relación con otros establecimientos del territorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegría, Acevedo & Rojas (2018). Patrimonio Cultural y Memoria. El giro social de la memoria. Revista Austral de Ciencias Sociales, 34, 21-35. DOI: 10.4206/rev.austral.cienc.soc.2018.n34-03

Araujo, Mattos y Olivera (1995). A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM.

De Carli, G. (2003). Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. Editorial E.U.N.A.

Domínguez, A. (2003). La Museología participativa. La función de los educadores de Museo. Universidad de Zaragoza.

Ministerio de Educación (2013). Bases Curriculares 1° a 6° año Educación Básica, Objetivos de Aprendizaje. Gobierno de Chile. https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-22394_bases.pdf

Ministerio de Educación (2013). Bases Curriculares 7° a II Medio año Educación Media, Objetivos de Aprendizaje. Gobierno de Chile. https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-37136_bases.pdf

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Tomo II. Volumen I <https://pdh.minjusticia.gob.cl/wp-content/uploads/2015/12/tomo2.pdf>

Navarro, O. (2018) Museos y Museología: Apuntes para una Museología Crítica. Universidad Nacional de Costa Rica: Costa Rica. <http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/3554/4427>

Smith, L. El Espejo Patrimonial" ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología. 12.



