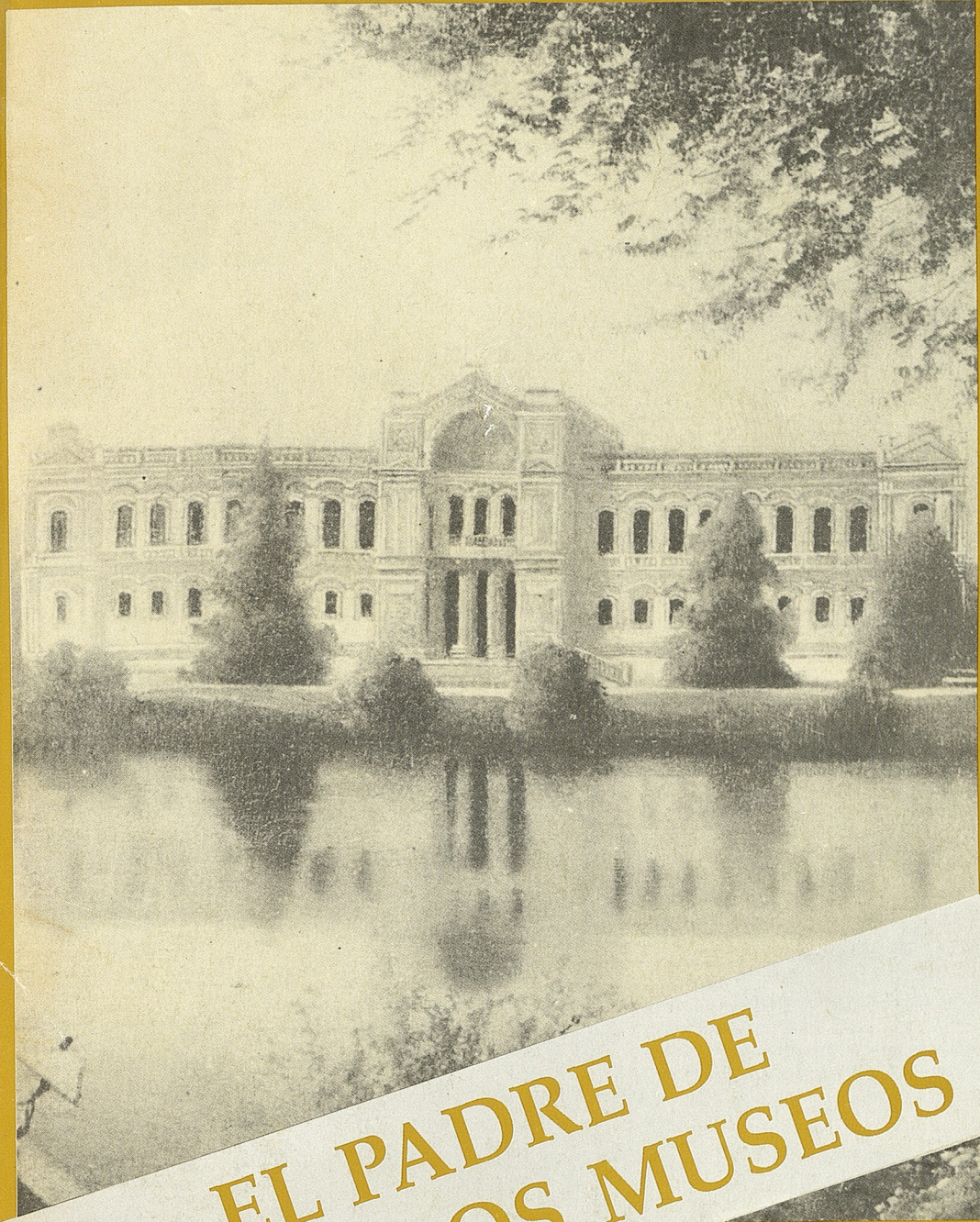


12(912)

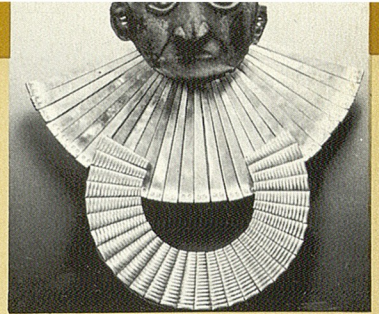
MUSEOS

Nº 10 COORDINACION NACIONAL DE MUSEOS — CHILE 1991



EL PADRE DE NUESTROS MUSEOS

DIRECCION DE BIBLIOTECAS ARCHIVOS Y MUSEOS



El pasado postmoderno pág. 15

CONTENIDO Pág.

Editorial	2
Milodones, monstruos y museos	3
Antropología y desarrollo social mapuche	5



Cuña Remimby 8

¿En qué dirección crecen las colecciones de los museos? 10

Extraños avatares de una baraja de naipes aonikenk 12

El pasado postmoderno 15

Conversando con María Isabel Soto 20

Reseña de Libros 22

Noticias 22

Conozcamos nuestros museos: Museo Regional de Iquique 24



Nº 10 - AGOSTO - 1991

DIRECTOR DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS*Sergio Villalobos R.*COORDINADOR NACIONAL
DE MUSEOS*Mauricio Massone M.*

EDITOR

Daniel Quiroz L.

ILUSTRACIONES

Omar Larraín V.

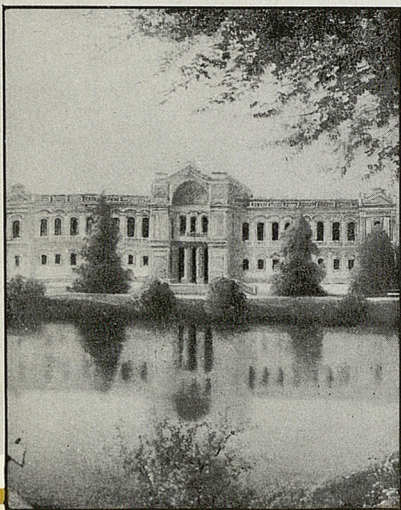
DISEÑO Y DIAGRAMACION

JANO (Ricardo Pérez Messina)

PRODUCCION GRAFICA

*Gráfica CruSur Ltda.**Imprenta Prudent*

ISSN 0716-7148

DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

PORTADA

Edificio sede de la Primera Exposición Internacional de Chile, realizada en 1875. La construcción, iniciada en 1873 según planos del arquitecto francés Paul Lathoud, ocupaba una superficie de 10.000 m². De planta rectangular, estaba atravesado centralmente por un vestíbulo y un gran salón. La fachada norte y el salón eran de dos pisos, mientras que las alas sur, poniente y oriente tenían un solo piso. Los terremotos de 1906 y 1927 dañaron severamente el edificio y en su reconstrucción de 1928 se le agregó al pórtico cuatro pilastras y dos columnas gigantes y un segundo piso a las alas norte, oriente y suroriental. El segundo piso de las alas poniente y surponiente se construyeron sólo en 1964. (Foto: Oscar León, Museo Nacional de Historia Natural).

Cada número de nuestra revista ha sido una alegría y una satisfacción, pero ahora sentimos estas emociones con mucha más fuerza pues finalmente **hemos llegado a los dos dígitos**. Por esto **MUSEOS 10** no es una revista más en la serie sino representa un punto distinto en su trayectoria. Abandonamos los caminos vecinales y regionales y llegamos a la ruta central. La responsabilidad es mayor y los desafíos más difíciles.

Como una manera de mostrarles a nuestros lectores estos sentimientos hemos querido entregarles una revista renovada. Un nuevo formato, una diagramación más moderna y ágil, aprovechando eficientemente las experiencias pasadas. Sabemos que lo nuevo despierta a veces sospechas pero creemos que este camino es el que debemos transitar, sobre todo porque han sido ustedes mismos con sus observaciones quienes nos lo han indicado.

Queremos, además, simbolizar este nuevo camino con un cambio en el logotipo de nuestra revista. Después de examinar varias posibilidades escogimos usar la fachada (una elección, en todo caso, bastante tradicional) de un notable edificio, construido como sede de la Primera Exposición Internacional organizada en 1875 por la Sociedad Nacional de Agricultura en la Quinta Normal. Este fue el edificio que acogió en 1876 al Museo Nacional de Chile, primer museo chileno y padre de los actuales museos nacionales, que había sido creado hacía ya casi medio siglo.

El Gobierno de Chile, desde los albores de la Independencia, se preocupó de la formación de un Museo Nacional, tal como impulsó en 1813 la creación del Instituto Nacional y de la Biblioteca Nacional, pero este deseo sólo se cristalizó en el contrato que estableció en 1830 con el naturalista francés Claudio Gay, donde éste se comprometía a "formar un gabinete de historia natural que contenga las principales producciones vegetales y minerales del territorio".

Aunque desde sus inicios fue concebido como "un gabinete de historia natural", el Museo Nacional de Chile fue reuniendo importantes colecciones en el campo de la antropología (en ese entonces parte de la historia natural), de la historia y de las bellas artes. El hecho de ser el único museo situado en la capital (y el único en el país) traía como consecuencia el ser depositario de colecciones de muy distinta naturaleza, tal como sucede hoy en día con los museos ubicados en pequeñas ciudades (y en otras no tan pequeñas).

El crecimiento del Museo Nacional de Chile obligó a la creación de museos especializados que acogieran las colecciones más específicas que había reunido. Es así como en 1880 se funda el Museo Nacional de Bellas Artes y en 1911 el Museo Histórico Nacional, con lo que el Museo Nacional de Chile pasa a llamarse más propiamente Museo Nacional de Historia Natural (y la antropología sigue siendo considerada parte de la historia natural).

Una de las figuras más señeras asociada al Museo Nacional de Chile, Don Rodolfo Amando Philippi, quien lo dirigió entre los años 1853 y 1897, fue el encargado de instalar el museo en su nuevo edificio en la Quinta Normal y proceder a ocuparlo gradualmente. Fue obra suya, también, la instalación del esqueleto de una ballena azul en el salón central del edificio. Sin duda, el período en el que Philippi dirigió el museo fue uno de crecimiento, alcanzando una notable posición entre los museos, no sólo a nivel americano sino también mundial.

Los museos han ido apareciendo y desarrollándose a lo largo del país en todos estos años. Este crecimiento, desgraciadamente, no ha sido todo lo orgánico que quisiéramos y actualmente existe una serie de problemas de coordinación y operación que no han podido ser resueltos. Creemos que la solución pasa por la creación de un organismo que se preocupe de generar políticas de desarrollo museológico y supervisar su funcionamiento, de modo que se salvaguarde el futuro de las colecciones que cada museo resguarda y que son patrimonio de todos (incluso las privadas), sobre todo cuando los museos dejan por alguna razón de funcionar. ♦

MILODONES, MONSTRUOS Y MUSEOS

JUAN C. TORRES - MURA

Sección Zoología
Museo Nacional de Historia Natural



En 1898, Florentino Ameghino dio a conocer en varios idiomas (castellano, inglés, francés, alemán), la noticia que en la Patagonia se había encontrado un representante viviente de los antiguos milodones, conocidos solamente a través de fósiles del Oligoceno hasta el Pleistoceno de América. La noticia, que sobrecogió al mundo científico de la época, se basaba en los relatos recogidos por el antropólogo Carlos Ameghino entre los habitantes de la Patagonia y en el hallazgo de un trozo de piel que portaba los osículos dérmicos que eran conocidos como característicos de este grupo de edentados fósiles. Ante la posibilidad de encontrar vivo el animal, varias naciones organizaron expediciones en su búsqueda (caza).

Como resultado final se determinó que en realidad se trataba de restos de un animal extinguido hace miles de años, bien conservados en el gélido clima austral. Otro resultado es que la mayor parte del material extraído de la Patagonia chilena (Cueva Eberhardt o del milodón, XII Región) se encuentra en museos extranjeros y sólo una muy pequeña parte en instituciones nacionales. La dispersión del material ha dificultado el estudio del mismo y aún no está clara cuál es la denominación específica correcta.

El viernes 1° de marzo de 1991, un diario capitalino trajo la noticia del hallazgo en la isla Aulín, del grupo Butachauques, Chiloé, de un gran animal marino el que según opinión de un biólogo podría "ser un vertebrado prehistórico, un reptil, un ancestro del tiburón o un mamífero primitivo". El 6 de marzo otro diario habla de un reptil marino, el cual pertenecería a una especie extinguida hace unos sesenta millones de años. De acuerdo a esta publicación, "se trataría de un ictiosaurio, reptil marino extinguido al final del período mesozoico hace unos sesenta millones de años, de piel muy dura y esqueleto cartilaginoso". Se agrega que una "experta en mamíferos marinos y paleontología en vertebrados del Instituto Profesional de Osorno, sede Puerto Montt, indicó que en su opinión el animal estaba vivo al momento de alcanzar la pequeña playa de Aulín, hipótesis que fue confirmada por lugareños que declararon haber visto agonizar al extraño animal, al que consideran un ser de la mitología chilota".

El domingo 10 de marzo el principal programa informativo de un canal de televisión de cobertura nacional hizo un reportaje al respecto, mostrando los restos de lo que denominó "un raro animal prehistórico". En él, el mismo biólogo entrevistado

antes por la prensa escrita, declaró que estaban estudiando los restos, que eran de un animal con esqueleto cartilaginoso y con gonopodios, que no sabían bien qué era, pero que podía tratarse de un reptil. Luego la bióloga marina, mencionada antes como experta en paleontología, sostuvo que podría tratarse de un ictiosaurio o un plesiosaurio y reiterando que en su opinión el animal llegó vivo a la playa.

El 21 de marzo, en el suplemento "Ciencia y Tecnología" de un diario capitalino, se aclaró el misterio, entregando informaciones sobre la biología del mentado animal. El biólogo de la Universidad Austral, J. Lamilla, determinó que el animal varado en Aulín era un peje-vaca o tiburón peregrino (*Cetorhinus maximus*), el que estaba completamente descompuesto cuando se le descubrió. El biólogo Lamilla tiene experiencia en este tipo de cosas: "Una vez se habló de que habían encontrado esqueletos de extraterrestres en Iquique. Y yo aclaré que eran cráneos de tiburones". De acuerdo a esta publicación, un tiburón peregrino varó cerca de Ancud en diciembre de 1988. Cabe mencionar que la presencia de esta especie en la fauna chilena fue confirmada en la literatura científica de la década del '40, señalándose que este tiburón era conocido por los pescadores, quienes sabían de sus hábitos planctófagos.

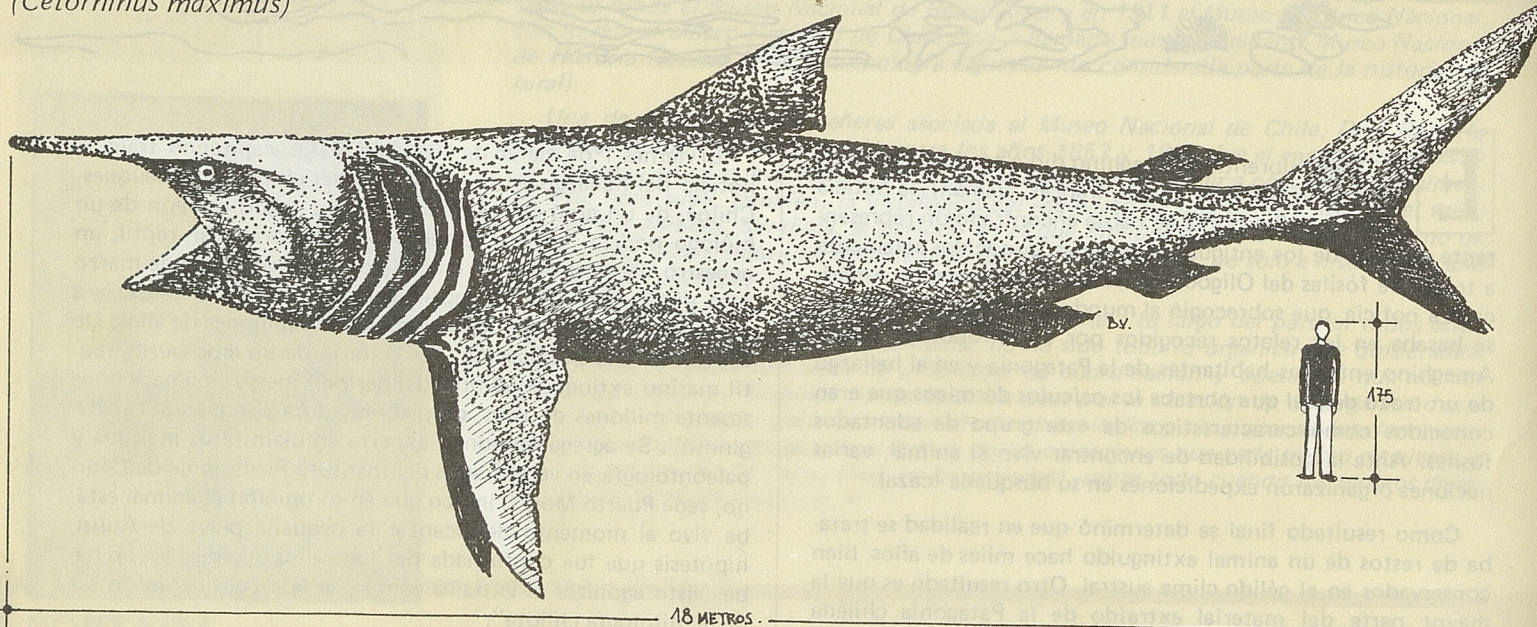
El hallazgo de animales raros puede tener gran importancia como ocurrió con el ya clásico caso del celacanto. Los celacantos son un grupo de peces que se conocían solamente en forma fósil (el fósil más antiguo tiene unos 400 millones de años y el más reciente sesenta millones de años), hasta que en 1938, un pescador sudafricano capturó un ejemplar viviente. La agudeza de la joven curadora del museo de East London, Sudáfrica,

permitió que la captura casual se convirtiera en un importante descubrimiento para la ciencia. Ella se dio cuenta que no se trataba de un pez común y por eso documentó y guardó los huesos, y dio aviso a los especialistas. A pesar de los múltiples esfuerzos desplegados por los investigadores, sólo en 1952 se consiguió encontrar un segundo ejemplar, guardando sus partes blandas.

Es frecuente el hallazgo de especímenes poco conocidos o raros en nuestro largo litoral (cetáceos, peces, tortugas, etc.). En algunos casos ocupan una o muchas páginas de diarios o noticieros regionales o nacionales, los que entregan información no siempre correcta desde el punto de vista científico. Sin embargo, sólo ocasionalmente estos ejemplares llegan a manos de un especialista o a un museo donde los conserven. En muchos casos los ejemplares se pierden o son faenados por pescadores y su carne es vendida; Parmenio Yáñez relata en 1948 que un peje-vaca capturado por pescadores de Concón fue trozado y vendido como albacora.

Sería conveniente que se implementara un mecanismo para que los museos de historia natural recuperen este tipo de materiales y los conserven. De esta manera los museos podrían cumplir más completamente su misión de preservar y estudiar nuestro patrimonio natural, el que tiene muchos aspectos aún desconocidos. La exhibición de estos elementos poco comunes tiene una importante función educativa en la ardua labor de separar, como pertenecientes a planos distintos del conocimiento, los animales de la fauna de Chile de aquellos que forman parte de la mitología local. ♦

TIBURON PEREGRINO (*Cetorhinus maximus*)



ANTROPOLOGIA Y DESARROLLO SOCIAL MAPUCHE

HECTOR ZUMAETA

Museo Regional de la Araucanía.



Existe gran entusiasmo en el presente por explicar la diversidad y calidad de las relaciones que se producen en la vida cotidiana entre la sociedad mapuche y la sociedad no-mapuche, partiendo desde una concepción histórica hasta la época contemporánea. Para lograr estos propósitos se estima necesario recurrir al uso de algunos conceptos propios de las ciencias sociales adoptados por especialistas que trabajan en esta área de problemas.

El concepto de aculturación permite identificar el contenido de las relaciones entre dos culturas que en algún momento entran en contacto, violento o pacífico. La cultura mayoritaria está predispuesta a dominar social, cultural y económicamente a la cultura minoritaria durante un proceso temporalmente prolongado, los efectos de este proceso —a veces velados— son apreciables en todas las áreas de la sociedad minoritaria.

Algunos especialistas denominan a este fenómeno, cambio cultural o cultura en transformación e identifican los agentes que promueven este proceso y otorgan gran importancia a la ocurrencia de aquellos factores que producen el cambio o las transformaciones. Aguzan la mirada especialmente a los estímulos que provienen de la sociedad mayoritaria y postergan para más adelante el estudio de la dinámica propia que se genera en el sistema cultural de la sociedad mapuche.

Bajo esta concepción se analiza, estudia, cambia o se reemplaza las acciones formales de las agencias gubernamentales y no gubernamentales, se busca como objetivo optimizar los recursos humanos y económicos que apuntan certeramente al centro de la cultura mapuche donde las instituciones desean promover las transformaciones o cambios, estimulan generalmente el abandono de lo tradicional para dinamizar la adopción de nuevos esquemas tecnológicos, educativos, sociales y culturales.

Sin embargo, cuando este proceso de transformaciones o cambio dirigido, con sus planes y programas no marcha a la velocidad que las organizaciones y los agentes les imponen, los fracasos se acumulan, se escucha el *mea culpa* y los agentes confiesan el desconocimiento de esta cultura milenaria que ha sobrevivido a través del tiempo a pesar de las intervenciones *de facto* de que ha sido objeto.

La naturaleza es más sabia que los hombres, esto es indiscutible, es lo único verdadero dentro de la vorágine de conocimientos donde estamos actuando. Los embates contra lo tradicional o ancestral por algunos períodos son feroces, aquella naturaleza, mezcla de medio ambiente y seres humanos que da forma a un pueblo y a una cultura, acude al recurso que les proporciona sus concepciones frente al mundo, absorbe las tendencias innovadoras, dosifica y elimina lo inservible.

Este proceso se genera espontáneamente dentro de las comunidades y es inexplicable para algunos cómo un grupo de individuos puede frenar acciones que propenden al mejoramiento de sus condiciones de vida de acuerdo a los modelos occidentales.

EL PROBLEMA

Se advierte la existencia de un problema en el ámbito de las relaciones con la sociedad mapuche: los técnicos integrantes de equipos que promueven acciones de desarrollo en el amplio contexto de esta sociocultura, confiesan su desconocimiento respecto a esta realidad social, cuando ellos pensaban saberlo todo, ya no es así, esta confesión sincera repercute notoriamente en la bolsa económica de los proyectos que se estancan,

porque los obstáculos son mayores que los estímulos, se reconoce entonces que las investigaciones en el orden de las ciencias sociales son escasas y además muy pocos de estos trabajos ven la luz pública y no necesariamente los mejores.

Quienes se han dedicado a enhebrar una historia de la antropología en Chile, podrán definir algunas épocas que caracterizaron los diversos estudios bajo el nombre de esta disciplina. Algunas bibliotecas conservan las obras de los primeros etnógrafos que incursionaron en la cultura mapuche, sus relatos están preñados de descripciones de la cultura material y ceremonias tradicionales, deteniéndose en los guillatunes, la caza, la pesca y topografía de los diversos lugares de la Araucanía.

Se produce un salto en el desarrollo de la Antropología en el área mapuche desde aquella época hasta los años 50 aproximadamente, cuando aparecen en este escenario los primeros antropólogos sociales o socioculturales con una formación académica sistemática. Por ejemplo Misha Titiev y posteriormente Louis Faron, las investigaciones de campo que ellos realizaron mediante el método de la observación directa nos conduce al corazón de esta sociedad, conocemos su organización social, el sistema de parentesco, sistema de terratenencia, mecanismos que regulan sus actividades económicas, etc.

Posteriormente la investigación realizada en los años 70 por Milán Stuchlik, antropólogo checoslovaco, a mi juicio comienza a cerrar este período con modelos teóricos bien elaborados y permanencia prolongada en las comunidades que hace posible la observación directa de la realidad social.

En el presente nos encontramos en una nueva fase, inmersos en el tráfigo de los acontecimientos, las exigencias para los antropólogos son complejas y a veces difíciles de cumplir, se requiere en la mayoría de los casos una adhesión a la ideología que conlleva los programas de las instituciones, asimilados a tendencias innovadoras donde los antropólogos deben actuar sin alternativa en una línea aplicada.

En este contexto, los administradores se declaran hiperkinéticos y lo consideran una gran virtud, exigen máxima celeridad en el acopio de información, estimulan las investigaciones puntuales y se desplazan los espacios dedicados a la investigación sistémica. El punto anterior debe llegar a una conclusión: tal vez, la causa profunda de estos heterogéneos criterios es la ausencia de una escuela chilena de antropología sociocultural unificadora de este pensamiento que permita la adopción de líneas teóricas y metodológicas identificadas con nuestra realidad permitiendo una especialización académica en el amplio contexto de la sociocultura mapuche.

Desde el punto de vista de los especialistas de otras disciplinas que participan en diversos programas en el área, sostienen que la solución de los problemas de sobrevivencia de estas personas no puede esperar y hay que corregir sobre la marcha las carencias y los errores que se presentan en el transcurso del desarrollo de estos programas.

Los mapuche a través de sus dirigentes y habitantes de las comunidades opinan que se acumulan por años los estudios que se realizan sobre su cultura y los resultados no se aprecian en un sentido práctico para facilitar la solución de aquellos problemas por lo menos más críticos.

En resumen, se relacionan directamente con las comunida-



des mapuche, los técnicos, especialistas, profesores y estudiosos que de acuerdo a sus intereses personales e institucionales mantienen un contacto frecuente y sostenido, son ellos quienes reflejan en parte a la sociedad mayoritaria y han colaborado inconscientemente a fijar algunos estereotipos en el ámbito de estas relaciones.

LA CONCEPCION HISTORICA

Apreciamos el fenómeno producido por la aculturación a partir de la llegada del pueblo mapuche allende la cordillera de los Andes, quienes asimilaron a los grupos nativos existentes en esta amplia zona. Posteriormente aparecen los conquistadores ibéricos en estos confines de Sudamérica y el concepto de aculturación se circunscribe exclusivamente a este fenómeno.

Terminada la guerra de Arauco, algunos estudiosos se han especializado en relatar los hechos cruentos de la conquista. Gracias a estos relatos como en una nebulosa nos imaginamos la interminable lucha a través de los siglos.

Se repiten cada día en las aulas escolares trozos de nuestra historia, enfatizando la ferocidad alcanzada por los mapuche en aquellos siglos, sus ataques a los fuertes, el incendio de las incipientes ciudades y el salvajismo demostrado por ellos cuando en el fragor de la violencia arrancaban el corazón de sus enemigos en señal de odio.

De acuerdo a estos relatos sabemos que los españoles empalaban a sus enemigos, les amputaban los brazos a sangre fría

y por último, los sometían a la esclavitud indefinida bajo todo tipo de inhumanas humillaciones y vejaciones.

Estos relatos forman parte de nuestro material escolar que conocemos desde siempre. A medida que avanzan los años, la conquista alcanza otra dimensión y denominamos a este período Pacificación de la Araucanía. Nuestros textos describen como verdaderas hordas de indios envalentonados por el alcohol organizaban "malones" que significaban atacar e incendiar villorrios, haciendas y puestos fronterizos con las consecuencias conocidas. Con menos detalles se relatan las crueles incursiones de los ex soldados de la Guerra del Pacífico que vinieron a colaborar con la Pacificación, (de hecho, muchas calles de la Región de la Frontera llevan los nombres de aquellos soldados que sobresalieron durante estas acciones bélicas). Lo anterior es uno de los fundamentos que sustentan los estereotipos y prejuicios repetidos en nuestra vida cotidiana que afectan a las personas mapuche.

Avanza el tiempo y aparece otro hito entre personas mapuche y no-mapuche, las medidas administrativas del Gobierno de la época tendientes a la radicación definitiva de los grupos errantes. Desde ese momento hasta el presente, empezamos a utilizar el concepto de reducciones o comunidades. Para algunos, este proceso significó la sedentarización del pueblo mapuche, para otros, la usurpación de las tierras bajo el amparo de la ley.

EL INTELLECTUALISMO

El intelectualismo comienza a volcar su mirada hacia las comunidades mapuche, se ponen de moda los viajes a la Araucanía y nos invade un sentimiento de culpa por la situación en que se encuentran los mapuche. Aparecen conceptos desconocidos empleados en el análisis de esta problemática, por ejemplo, estereotipos, etnicidad, aculturación y otros.

Los intelectuales influyen poderosamente en las instituciones públicas y privadas, de manera que la actitud frente a los mapuche adquiere otra connotación.

Consecuentemente las instituciones y agencias gubernamentales reconocen la importancia del origen étnico para obtener un acceso más fácil a los diversos mecanismos de ayuda existentes. Se revisan algunos criterios para establecer a quiénes se llamará mapuche, las agencias gubernamentales se impregnan de un sentido indigenista, reconocen la carencia de medios económicos y de servicios en las comunidades o reducciones, pero no promueven la autosuperación de este estado de pobreza a través de sus políticas.

Esta actitud fue considerada paternalista y posteriormente se descarta como opción para solucionar estos problemas, en los últimos años se diseña una nueva estrategia, se parte de la base que los problemas que afectan a los mapuche son consecuencia de la falta de integración de este grupo étnico a la sociedad global debido a la actitud paternalista del pasado. Por lo tanto, se intenta obviar su condición étnica y se eliminan instancias administrativas que por este concepto les favorecerían. Se reduce ostensiblemente la estructura de una de las agencias gubernamentales dedicadas al desarrollo social, económico y cultural de los grupos étnicos existentes en Chile.

Se redacta y aprueba una Ley que posibilita a los mapuche desprenderse de sus tierras y así, sucesivamente, se piensa que éste es el camino correcto para la integración definitiva de este importante grupo étnico a la sociedad global, bajo el lema "todos somos chilenos".

EL FINAL

El esquema metódico para el análisis de las relaciones entre mapuche y no-mapuche pasa por el prisma de los acontecimientos que se derivan. La balanza se inclina desfavorablemente y cada logro en la macroeconomía del país significa apenas un leve mejoramiento para este grupo, que se refleja en lo específico en infraestructura y en parte a mejorar el acceso a algunos servicios del Estado.

En este contexto las estadísticas cumplen un importante rol, hay menos mortalidad infantil que hace 25 años, acceso



más expedito a la educación formal, atención médica a la madre y al niño recién nacido, etc.

Sin embargo, desde el punto de vista de las familias que habitan las comunidades, los beneficios son intangibles, pareciera que la pobreza se traga los recursos que se invierten y no se aprecian los resultados.

En conclusión, una forma de colaborar desde la perspectiva de la antropología sociocultural es entregar las experiencias y resultados de las investigaciones realizadas, apoyando las iniciativas emprendidas por instancias académicas universitarias, mediante la capacitación de quienes participan en programas de desarrollo en áreas rurales. Así podremos tener la esperanza que la semilla que los técnicos, profesionales e instituciones siembran caiga en terreno fértil y, antes de entrar al enigmático año 2000, apreciar que las barreras que impiden una mejor comunicación con la sociocultura mapuche son superadas mediante la ciencia y la tecnología, en un marco ético y de reconocimiento a sus valores y concepción del mundo. ♦

CUÑA REMIMBY

Ejercicio interpretativo para tres voces, flauta y percusión guaraní

DANIEL QUIROZ
SERGIO POBLETE
FRANCISCO OSORIO

PRELUDIO

Los objetos etnográficos tienen significados, ocultos por el velo de los tiempos, que deben ser descifrados para su adecuada comprensión. Muchas veces ni siquiera sabemos cuál es el objeto que tenemos entre nuestras manos. Se hace necesario un ejercicio interpretativo, en este caso, a tres voces, donde cada voz representa una etapa en la contextualización del objeto.

I.

Mientras revisábamos las piezas que forman la Colección Etnográfica Chaco-Amazónica del Museo de Historia Natural de Concepción encontramos cinco trozos de caña con uno de sus extremos tapados, de diferentes longitudes y parcialmente quemados.

Una observación ligera y simple nos permitía pensar que las cañas habían sido tratadas como piezas diferentes pues cada una tenía entre tres y cuatro números de registro, incluso sólo el más nuevo era consecutivo.

Posteriormente medimos el largo y el espesor de cada una de las cañas. Su longitud iba desde 355 a 420 mm (promedio = 391 mm) y su diámetro desde 18 a 22 mm (promedio = 20 mm). Era todo lo que podíamos hacer con las piezas por el momento.

Las cañas nos invitaban, sin embargo, a plantearnos una serie de preguntas. Intuitivamente pensamos que las cañas formaban una sola pieza, por sus semejanzas con la zampoña andina. Era una flauta de pan que había perdido sus ataduras, las que tampoco habían dejado rastros. Pero, en la práctica, ¿de qué pieza se trata?, ¿qué grupo la hizo?, ¿qué funciones cumplía?, etc. No había tampoco seguridad que fuera patrimonio de alguno de los grupos chaqueños o amazónicos que evocaba la colección, pues gran parte de los archivos antiguos del museo se habían perdido.

La casualidad, gran amiga de los que practicamos este oficio, vino en nuestra ayuda. Mientras hojeaba un libro sobre cultura tradicional argentina me encontré con una referencia clave: entre los **mbia** existe una siringa o flauta de pan, compuesta de "varios tubos sueltos y no unidos", que recibe el nombre de **mimbí retá**, que significa "muchas flautas" (Fernández, 1986: 94). Los **mbia** (**mbyá**) es un grupo guaraní que vive en el sureste paraguayo y noreste argentino.

Otros antecedentes de la pieza deberíamos encontrarlos en trabajos relacionados con la etnografía guaraní, especialmente

catálogos descriptivos de colecciones depositadas en museos. Un texto que cumplía con estas condiciones era uno escrito por el R.P. Franz Müller, misionero alemán que trabajó en el Paraguay desde 1908 y que reunió una completa colección de objetos guaraní, ahora depositados en el Museo Missionario Laterano de Roma, Italia.

II.

- ¿Qué es esto?
- Parece un instrumento musical.
- ¡Ciertamente!, pero me gustaría que trabajaras de todas maneras con este objeto.
- O.K.
- La idea es que lo interpretes de acuerdo a lo que te evoque. O sea, tratar de saber qué es, después de todo.

Pistas

1. "Sólo los hombres de los **mbyá** usan instrumentos de viento, una flauta transversa de **tacuapi** (bambú), mientras que solamente las mujeres de los tres grupos usan la flauta de pan, del mismo material [...]"
"La flauta femenina tiene carácter absolutamente privado; sirve para el reclamo erótico de mujeres y muchachas; seguramente un auténtico producto indígena".
"[... La flauta] consiste en cinco cañitas de diferente largo, de bambú, no atadas, de aproximadamente 1 cm de diámetro, que se tienen en la mano todas juntas, una al lado de la otra. El diferente largo de las cañitas determina la diferencia del tono, casi siempre una tercera. Lleva el nombre de **cuña remimby**, flauta de mujer. (Müller, 1989: 59).
2. **Tacuapi** = *Merostachys argyronema* (tipo de bambú); **Tacua** = Bambú = *Phallus erectus*; **Cuña** = mujer; **Mimby** =

lo sonoro; **Cuña Remimby** = Flauta femenina. (Müller, *op. cit.*: 28-29, 36, 55, 64-65, 110).

Reflexiones

1. La descripción del artefacto entregado por el R.P. Franz Müller y la evocada por nosotros muestran una gran semejanza.
2. Existe entre los **mbyá** una asociación simbólica entre flauta de pan, bambú y falo (= phallus erectus; debemos perdonar el eufemismo del Padre Müller en materias sexuales). Este hecho nos debe hacer reflexionar pues no es común que las mujeres usen símbolos fálicos. "Aquí hay algo" —diría un psicoanalista.

Nuevas Pistas

1. "El término flauta de pan es usualmente expresado para significar una serie de instrumentos, combinados para hacer un todo, cada uno de los cuales produce una nota diferente de los otros. Estos objetos son, en general, flautas tubulares ordinarias que están cerradas en el fondo" (Izickowitz, 1935: 378).
2. "Un tipo curioso de flauta de pan, usado sólo por las mujeres, ha sido reportado entre los caingúa modernos [caingúa es el nombre que los criollos paraguayos le dan a los mbyá]. Consiste en cinco tubos de bambú de diferentes tamaños que no están amarrados juntos, sino que son sostenidos, simplemente, con las dos manos" (Metraux, 1946: 89).

Post-reflexión

Las últimas dos pistas, en diálogo intertextual con las anteriores, me lleva a confirmar que el objeto en cuestión es una flauta de pan, un ejemplar "perdido" de la flauta femenina lla-

mada **cuña remimby**. Las razones que me impulsan a afirmar lo anterior son de sentido común: ¡Cómo no notar las semejanzas en los relatos y derivar de todo esto una confirmación! Sobre la relación entre *cuña remimby* y *phallus erectus* no me pronunciaré por ahora.

III.

Las mujeres en la cultura guaraní tienen un *status* inferior con respecto a los hombres, sin embargo, desarrollan (entre otras) dos actividades que llaman la atención por el hecho que sólo son desempeñadas por ellas: tocar ciertos instrumentos musicales y sembrar maíz. Estas actividades importan porque definen el modo cultural en que la reproducción humana es ejecutada a través de la apropiación de la fertilidad por las mujeres.

Las mujeres no tienen cargos políticos de importancia ni funciones religiosas definidas. Sin embargo, en las ceremonias de curación efectuadas por sus shamanes, las mujeres y las niñas participan tocando un instrumento musical, exclusivo de ellas, denominado **tacuapu**.

¿Cómo se entiende la flauta **cuña remimby** en la cultura guaraní? Nuestra explicación es que la cultura guaraní privó a la mujer de muchas funciones sociales respecto del hombre, pero dejó en sus manos la reproducción del grupo. Como símbolos de su sexualidad encontramos el uso de ciertos instrumentos musicales: **cuña remimby**, en asuntos profanos y **tacuapu**, en asuntos sagrados. La siembra de maíz pertenece al mismo conjunto simbólico, le pertenece a la mujer.

FINAL

Este ejercicio, en el que cada uno de nosotros escribió uno de los movimientos y cuya pretensión fue reflexionar en torno a una pieza de museo y documentarla, descifrando su contexto, tiene una pequeña moraleja o enseñanza: **todo objeto puede ser rescatado del olvido, sólo hace falta desearlo**. La rigurosidad y la imaginación hará el resto. ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- FERNANDEZ, O. 1986. *Atlas de la cultura tradicional argentina para la Escuela*. Buenos Aires.
- IZIKOWITZ, K. 1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative Ethnographic Study*, Göteborg.
- METRAUX, A. 1946. "The Guarani". *Handbook of South American Indians*. 3: 69-94, Washington.
- MÜLLER, F. 1989. *Etnografía de los Guaraní de Alto Paraná*. Buenos Aires.





Hernán Rodríguez.



Consuelo Valdés.



Marco Sánchez.

¿EN QUE DIRECCION CRECEN LAS COLECCIONES DE LOS MUSEOS?

FRANCISCA VALDES Departamento de Museos

En marzo de 1990 los directores de museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, redactaron un informe sobre nuestra realidad museológica en el que abordaron el tema de las adquisiciones. Allí señalaron que no se había desarrollado una política general de enriquecimiento de colecciones. Sin embargo, destacados museos han formado interesantes colecciones a partir de experiencias y motivaciones individuales.

Queremos recoger en este artículo ideas que señalen los posibles criterios para una futura política de adquisiciones con el fin de visualizar, qué patrimonio debemos incorporar a nuestros museos para legarlo al Chile del siglo veintiuno y evitar que mañana se nos juzgue como una generación poco visionaria.

Haciendo abstracción de las actuales limitaciones de recursos, espacio y tiempo para estudiar, custodiar y exhibir las colecciones existentes y/o por adquirirse, hemos invitado a reflexionar sobre este tema para que colaboren con "Museos" a personas que puedan darnos luces en esta materia.

HERNAN RODRIGUEZ, Arquitecto,
Conservador del Museo Histórico Nacional
(1977 - 1991)

En general, las colecciones de los museos chilenos no tienen dirección para crecer. Esto se debe a la poca importancia que damos a coleccionar, a programar colecciones, entre las actividades del museo. Coleccionar, en este sentido, no es acumular innumerables objetos de escaso valor; es seleccionarlos con criterio de síntesis y calidad.

Si bien es cierto que un museo, de acuerdo a su definición, colecciona, conserva, investiga, exhibe y documenta para educación, difusión y goce, no siempre cumple estos objetivos en la relación y proporción adecuada. Entre los objetivos más disminuidos está coleccionar lo que el museo requiere. Sin embargo, es lo fundamental: sobre lo coleccionado puede apoyarse el resto.

No es corriente encontrar museos que destaquen, prioritariamente, el enriquecimiento de sus colecciones; que den nue-

va orientación a colecciones viejas o planteen formar colecciones nuevas, que hagan del coleccionar un objetivo primordial. Que, cuando corresponda, se haga en profundidad la excavación, la arqueología de bodegas que tan acertadamente alguien planteó.

Debe reconocerse que muchos museos chilenos han crecido debido al mecenazgo. Desde la donación de un pequeño objeto hasta la donación del museo entero. El mecenazgo no se improvisa ni surge de la nada, necesita relación, paridad entre mecenas y museo y, sobre todo, confianza y sentido de continuidad. Malamente puede interesar al eventual donante un museo que no se interesa en colecciones. No ofrece confianza ni continuidad.

Al no dar importancia fundamental a su colección, el museo pierde el sentido de lo que tiene y no tiene, y debiera tener; no hay una línea que lo oriente hacia dónde debe ir, cuál es la dirección de su coleccionar. De esta decisión debe surgir, además, la investigación del museo.

Esto es grave no sólo por la necesidad que siempre tiene un museo de mejorar o completar su colección —largo asunto para

reflexionar— sino porque deje de estar presente en los lugares donde las colecciones se mueven, descubren o comercializan.

En este sentido, no es usual que los museos chilenos asistan a los lugares donde hay testimonios del patrimonio cultural, como remates, exposiciones, anticuarios, círculos de personas o instituciones que tienen vinculación al tema. Lamentablemente no se ha captado lo que al respecto sucede en otros países, donde los museos, independientemente de sus recursos, manejan toda la información relativa a objetos patrimoniales y de colección.

Coleccionar, en último término, debe ser una acción afín a la vocación del director y los conservadores de cada colección, enmarcada en los objetivos del museo.

Es difícil improvisar o forzar esta disposición en las personas; es a la vez evidente y compleja, y requiere tanta intuición como conocimientos, información, claridad de objetivos y, sobre todo, decisión y entusiasmo más que recursos financieros.

Preguntar sobre el crecimiento y dirección de las colecciones es una inquietud que deben plantearse los museos. Su respuesta puede motivarlos. Puede también ser un valioso indicador para conocer la salud del museo, del patrimonio de la región y del país. ♦

MARCO SANCHEZ, *Arqueólogo*,
Conservador del Museo Regional de la Araucanía
(1982 - 1991).

La formulación de una política de adquisición de colecciones, deberá tener presente:

- destinar esfuerzos a esclarecer la relación que existe entre los objetos y colecciones que el museo conserva y el nivel de representatividad que poseen tanto de las culturas como de los medioambientes a los que pertenecieron.
- distinguir entre crecimiento y desarrollo de las colecciones museables. Desarrollo implicará relacionar las aspiraciones de identidad del museo en cuanto a poseer colecciones representativas de las tradiciones culturales de la comunidad en que está inserto, infraestructura y equipamiento disponible, recursos humanos y su nivel de perfeccionamiento y capacitación, definir la adquisición bajo criterios cualitativos y situar las colecciones en una interdependencia dinámica con los distintos campos museológicos.
- la toma de decisiones sobre la adquisición de colecciones deberá estar basada en una constante evaluación del patrimonio existente en el museo y el rol sociocultural de la institución.
- evaluar los factores que intervienen en la conservación del patrimonio al interior de la sociedad en que es partícipe el museo y realizar acciones concretas para retener elementos representativos.

Un ejemplo es el caso de los grupos indígenas afectos a un dinámico proceso de transformaciones con fuerte impacto en la cultura material. Esta situación provoca un sostenido reemplazo de los elementos tradicionales por otros adquiridos en la sociedad exógena y que se demuestra en el acelerado aban-

dono de las artesanías, materias primas y tecnologías ancestrales.

Un caso concreto es la adquisición, a través del sistema de compra con fondos del Servicio, de una serie de objetos mapuche provenientes de la Isla Huapi (Puerto Saavedra) para estructurar la llamada "Colección Budi". Por razones prácticas los objetos se fueron comprando a través de un intermediario mapuche (comerciante) que recorría las reducciones y servía de informante clave para la documentación de los objetos. ♦

CONSUELO VALDES, *Arqueóloga*,
Ex Coordinadora Nacional de Museos (1982 - 1988),
Gerente de Proyectos Culturales Fundación Andes.

No conozco el informe de 1990, pero me parece que reflexionar acerca del tema de las adquisiciones es siempre necesario. Al fin y al cabo, la principal razón que aún justifica la existencia de los museos sigue siendo "la colección" o "las colecciones", es decir, el resguardo de objetos de importancia artística, histórica o científica para el enriquecimiento y goce de las generaciones actuales y futuras.

Hasta no hace mucho, los museos podían permitirse adquirir de distintas maneras cualquier objeto "valioso". Y también podían permanecer indiferentes ante la existencia de objetos de valor patrimonial en otras esferas. Lo primero reflejaba un fundado afán de rescatar el patrimonio. Lo segundo se debía a la imposibilidad financiera de adquirirlos, o bien, de alguna manera se suponía que los museos tenían sus colecciones acotadas.

Los tiempos han cambiado. Los museos no pueden acogerlo todo, pero tampoco mantener la idea de "colecciones terminales". Creo que una colección es algo vivo y que todo museólogo debe estar abierto a orientar su magnitud y especificidad. La tarea de un museo nacional especializado será distinta a la de uno regional multidisciplinario. En cada caso, las colecciones existentes son el mejor punto de partida para establecer algún plan que permita depurarlas, fortalecerlas o incrementarlas. También considero fundamental un conocimiento actualizado —o manejo de suficiente información— acerca de la especialidad del museo. Con todo, es el museo con sus profesionales quienes pueden advertir mejor que nadie los puntos débiles y fuertes de sus colecciones. Existen casos alentadores que demuestran cómo algunos de nuestros museos han orientado sus adquisiciones.

No quisiera dejar de comentar el dilema de los museos de arte, historia y tecnología para determinar qué adquirir de la escena contemporánea. El tiempo puede modificar el valor que hoy le asignamos a determinados artistas y testimonios materiales. Y tampoco podemos poner a resguardo todo. Muchos museos están recurriendo al registro fotográfico para suplir las eventuales lagunas en sus futuras colecciones. La experiencia de enfrentarse a una imagen será distinta, naturalmente, a nuestro actual deleite frente a los objetos originales. Pero también pareciera que cada día se va inevitablemente preparando el terreno, en todo orden de cosas, para "creer" más en las imágenes que en lo real. ♦

El gusto por el juego de naipes lo adquirieron los tehuelches meridionales o aonikenk probablemente de sus contactos tanto con españoles como con ingleses y franceses. Sin embargo, el gusto por el juego es una característica casi universal de las distintas sociedades humanas, por lo que los naipes sólo corresponden a un mero instrumento para la satisfacción de una verdadera necesidad: **jugar los juegos.**

George Musters, un explorador inglés que compartió muchas horas con los aonikenk en 1869, nos relata que el juego de los naipes es una de sus principales diversiones:

“Las cartas que se usan a veces es la baraja española, que se obtienen en las colonias, pero lo más frecuente es que los indios usen otras de cuero, fabricadas por ellos mismos. Estas, como los naipes españoles comunes, están marcados con los numerales hasta siete; pero las figuras son completamente distintas, porque, en vez de ellas, se veían monogramas de origen nativo, cuyo significado, si tenían alguno, era indescifrable. El as, sin embargo, es un poco parecido al nuestro. Los juegos más comunes son: ‘panturga’, ‘primero’, ‘siete’ y *yaik* o ‘fuego’, una especie de ‘burro’. Los jugadores se sientan en rueda, con un poncho o una mantilla que representa el tapete verde; sus fichas consisten en pedazos de ramitas o hierba y su sistema de tanteo es complicado [...]. Cuando se pierde la apuesta, ya se trate de un caballo, una tropa de yeguas, una montura, un lazo o cualquier cosa, el ganador manda sencillamente a un amigo a buscarla, o va él mismo a tomarla; toda deuda de honor se paga escrupulosamente en seguida” (Musters, 1911: 273-274).

Entre los objetos que constituyen la Colección Etnográfica Jorge Schythe (Quiroz, 1991) se encuentra un grupo de naipes de cuero decorados con motivos geométricos, zoomorfos y antropomorfos, pintados en negro y rojo, que ha recibido una considerable atención (Jiménez de la Espada, 1873; Matus, 1920; Wayland y Wayland, 1986; Martinić, 1987; Quiroz y Massone, 1988) desde que fuera recogido entre los aonikenk, a mediados del siglo XIX, por este insigne naturalista danés.

DESCUBRIMIENTO DE LA BARAJA

Mientras revisábamos la Colección Schythe en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) durante el verano de 1987-1988 nos topamos con la pieza 5736 (554) que comprendía 23 cartas de cuero, de origen patagónico (Matus, 1915). Gracias a las indicaciones de Miguel A. Azócar, museólogo de la Sección Antropología del MNHN, pudimos encontrarnos con otras 16 cartas registradas con el número 5602 (420), curiosamente de procedencia araucana (Matus, 1915).

Una simple inspección visual nos mostró que ambos conjuntos eran parte de una misma baraja, con toda seguridad de origen patagónico o aonikenk. En el conjunto había veinte cartas diferentes entre sí y repetidas una vez cada una (Figura 1). Faltaba, sin embargo, una de las cartas para tener la baraja completa.

Con toda seguridad la baraja original era de 40 cartas, como es la baraja española de monte. No tenemos claridad respecto de las causas que explican la ausencia de una de las cartas. En todo caso, nos interesa reconstruir el itinerario de la baraja en el museo y presentar algunos de los hitos más importantes en

EXTRAÑOS AVTARES DE UNA BARAJA DE NAPES AONIKENK

DANIEL QUIROZ
Departamento de Museos



su recorrido, como ya lo hemos hecho con otros objetos fuego-patagónicos (Quiroz y Olivares, 1990: 10-13).

Desconocemos, además, las razones por las que se dividió la baraja en dos conjuntos, por qué fueron ingresados bajo dos números distintos de inventario y atribuidos a dos grupos étnicos diferentes (Quiroz y Massone, *op. cit.*: 3; Martinić (1987): 25) se equivoca cuando dice que “cada lote” fue clasificado “como de procedencia araucana”. Ese es un misterio y la historia de las colecciones en nuestros museos está llena de misterios.

HISTORIA DE LA BARAJA

Los naipes fueron recogidos por Schythe durante su perma-

nencia en Punta Arenas (1853-1864), obtenidos, seguramente mediante el trueque, de algunos de los tehuelches que habitualmente iban a Punta Arenas y remitidos, probablemente antes de 1860, a su amigo R.A. Philippi, naturalista, hermano de su antecesor en Punta Arenas, y Conservador del antiguo Museo Nacional de Chile, hoy conocido como Museo Nacional de Historia Natural.

El primer dato que tenemos sobre la baraja es que en 1863 el naturalista español Marcos Jiménez de la Espada tuvo oportunidad de observarla en el Museo gracias a las facilidades otorgadas por Philippi e incluso un dibujante que lo acompañaba hizo un croquis de los motivos que decoraban las cartas (Martinić, *op. cit.*: 25). Este croquis, publicado diez años más tarde (Jiménez de la Espada, 1873), muestra evidentemente que se trata de la misma baraja. Para el naturalista español los naipes eran claramente de origen patagón (tehuelche o aonikenk).

Jiménez de la Espada agrega un dato interesante: los naipes eran 38 en total, con un “cinco” y un “caballo” menos. Nosotros encontramos 39 cartas, faltando solamente un zooantropomorfo de la serie negra (Quiroz y Massone, *op. cit.*: 10), en otras palabras del mismo “caballo” que no pudo observar Jiménez de la Espada. Es probable, entonces, que la baraja remitida por Schythe no tuviera dicha carta.

El segundo hito corresponde a una publicación hecha en 1920 por L. Matus, Jefe de la Sección Antropología del MNHN. En esa época ya se había producido la separación de la baraja en dos conjuntos diferentes. Resulta extraño que siendo Matus el autor del Libro de Registro donde aparecen ambos conjuntos separados (N. I. 420: araucano y 554: patagónico), los considera ahora como una sola pieza y además les atribuye las cartas a los araucanos.

En el texto de Matus (1920: 196) aparece una fotografía donde figuran sólo 35 cartas, pero no se señala si eran todas las existentes en ese momento. Una ligera inspección nos indica que en la fotografía faltan dos “unos”, un “cuatro”, un “cinco” y el ya señalado “caballo”.

En 1966 fueron nuevamente estudiadas y fotografiadas las 39 cartas, comparadas con otras barajas existentes en diversos museos, pero siempre manteniéndose la procedencia araucana definida por Matus para todo el conjunto (Wayland y Wayland 1986: 52).

Según estos autores habría en los museos en el mundo cinco barajas de naipes araucanos: una en el Museo de América de Madrid, dos en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago, una en el Museum of Makind de Londres y la otra en el Petit Rivers Museum de Oxford (Wayland y Wayland *op. cit.*: 48-57).

Martinić, contrariamente, plantea que la baraja de Madrid y una de las de Santiago son de origen araucano pero que la otra de Santiago (Baraja Schythe), la de Londres y la de Oxford son tehuelches, notándose en las inglesas un desarrollo evolutivo en el diseño de los motivos (*op. cit.*: 26).

Creemos que el problema no está completamente resuelto y tal vez sería interesante agregar en el estudio comparativo la baraja de naipes que M. Massone tuvo la ocasión de observar el año pasado en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Finalmente, podemos plantear, a modo de conclusión, que la baraja estaba incompleta (constaba sólo de 39 cartas) cuando Schythe la remitió al Museo Nacional de Chile y que su dueño fue, con toda seguridad, alguno de los aonikenk con los que Schythe regularmente comerciaba (Martinić, 1979) en Punta Arenas.

DESCRIPCION DE LA BARAJA

Titus Coan dice que los indígenas denominaban al juego de naipes *berrica* (Coan, 1880). Teófilo Schmidt señala que los aonikenk llamaban *birk* más bien a la baraja de naipes (1910: 27). Por el momento podemos pensar que *birk* es una palabra

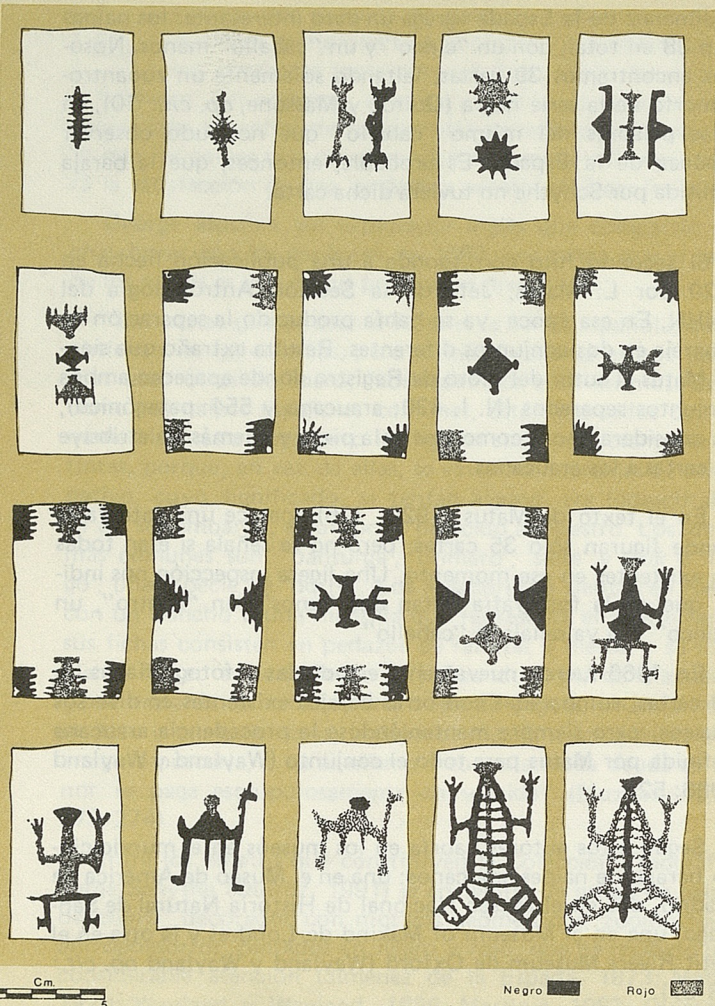


Figura 1: Serie de 20 cartas diferentes de la Baraja Schythe. (Dibujo Michel A. Azócar, Museo Nacional de Historia Natural).

que se usaba para designar ambas realidades: la baraja y el juego (no sería la primera palabra que sirviera para nombrar dos cosas diferentes pero relacionadas).

Los naipes, elaborados en cuero de guanaco, son todos de forma rectangular con bordes irregulares. El tamaño de cada pieza oscila en largo entre 78 y 83 mm, en ancho entre 44 y 47 mm y en espesor entre 05 y 1,1 mm. El peso varía entre 2,1 y 5,2 grs.

Cada carta tiene una de sus caras decoradas con motivos geométricos, zoomorfos y antropomorfos en rojo y negro sobre fondo gris claro y la otra está pintada completamente en rojo.

La baraja, originalmente de 40 naipes, se divide en dos series repetidas de diez piezas cada una. En una de las series predomina el color negro (la hemos llamado "serie negra") y en la otra el rojo ("serie roja"). Cada serie se compone de siete cartas que representan números y tres que representan figuras. Por lo tanto, todo número o figura consta de dos pares distintos de cartas iguales.

La decoración de los naipes es muy rica y variada. Respec-

to de las cartas que representan números hemos distinguido 14 motivos generales, 7 de ellos con variantes según el color, negro o rojo. Respecto de los naipes que representan figuras, encontramos tres motivos, cada uno con su respectiva variante, tanto de forma como de color (Quiroz y Massone, *op. cit.*: 5-11).

Un estudio detallado de los motivos excede los límites que nos hemos impuesto en esta oportunidad y debe ser el objeto de un trabajo futuro. En todo caso, no nos parece que la baraja sea una simple copia de la española como lo sugiere Jiménez de la Espada (*op. cit.*: 511).

La baraja española de monte está dividida "verticalmente" según números y figuras (del uno al siete, sota, caballo, rey) y "horizontalmente" según pintas (oro, copas, espadas y bastos). Estos criterios tienen como consecuencia una baraja de 40 cartas distintas.

En la baraja aonikenk se mantiene la división en números y figuras y desaparece la de pintas reemplazada por otra que divide la baraja en dos grupos, en vez de cuatro, de diez cartas cada uno. El criterio que sostiene esta división conduce a la existencia de un grupo de 20 cartas diferentes. Para completar las 40 cartas de la baraja, se duplica el grupo completo. Este criterio, empleado por los aonikenk para dividir su baraja, es un conjunto de pares de oposiciones y transformaciones que expresa una lógica específica, que debe ser develada. Esta tarea será asumida en un próximo trabajo. ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- JIMENEZ DE LA ESPADA, M. 1873. "Cartas sobre cartas". *La Ilustración Española y Americana*, 30: 491-496, 31: 510-511, Madrid.
- MARTINIC, M. 1979. "La política indígena de los gobernantes de Magallanes 1843-1910". *Anales del Instituto de la Patagonia* 10: 5-78, Punta Arenas.
- 1987. "El juego de naipes entre los aonikenk". *Anales del Instituto de la Patagonia* 17: 23-30, Punta Arenas.
- MATUS, L. 1915. *Libro de Registro de Etnografía del Museo Nacional de Chile* (manuscrito).
- 1920. "Juegos y ejercicios de los antiguos araucanos. (Contribución al estudio de la Etnografía Chilena)". *Boletín del Museo Nacional de Chile*, XI: 162-197, Santiago.
- MUSTERS, G. 1911. *Vida entre los patagones*. Buenos Aires.
- QUIROZ, D. 1991. "Testigos olvidados de pueblos desaparecidos: las colecciones etnográficas 'más antiguas' ". *Museos*, 8: 1, 24, Santiago.
- QUIROZ, D. y J.C. OLIVARES. 1990. "La historia de un despojo: itinerario de una colección etnográfica halakwulup". *Museos*, 7: 10-13, Santiago.
- QUIROZ, D. y M. MASSONE. 1988. "Los naipes en la Colección Etnográfica Jorge Schythe". *M.* . . 1: 1-16.
- SCHMID, T. 1910. "Vocabulary and rudiments of grammar of the tsoneca language". Lehmann-Nitsche, R. (ed.) *Two Linguistic treatise on the patagonian or the tehuelche language*. Buenos Aires.
- WAYLAND, H. y V. WAYLAND, 1986. "Amerindian Cards from South America". *Journal of the International Playing Card Society*, XV (2): 47-58.

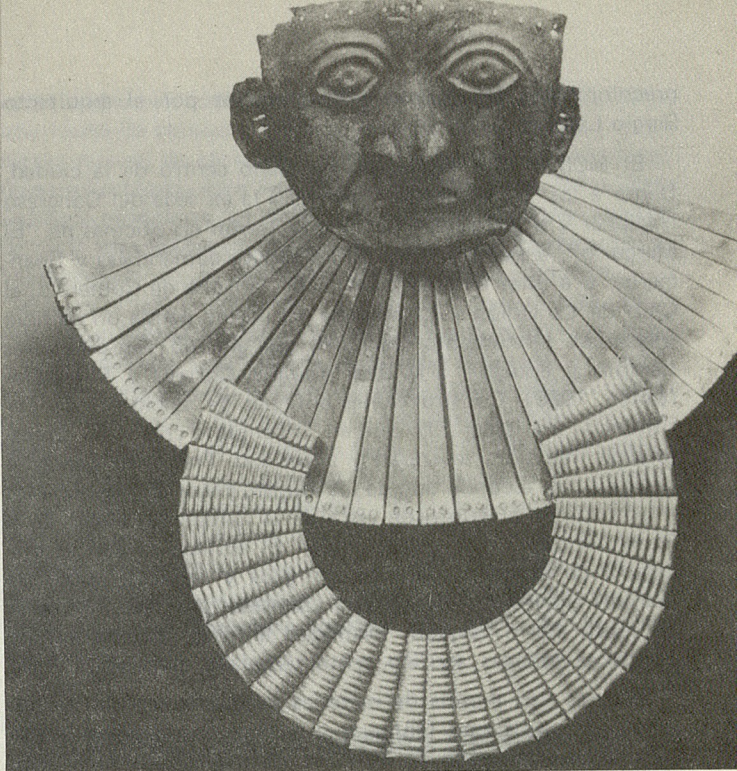
EL PASADO POSTMODERNO: Una aventura en el Precolombino (MChAP)

FRANCISCO GALLARDO

Museo Chileno de Arte Precolombino.

Hablar de postmodernidad es hablar en términos altisonantes. Suena a gran idea, a dominio de pensadores sumidos en la asfixiante pesadez de profundos pensamientos. Huele a territorio de iniciados. Mas aún, pareciera que detrás de ella existe un poderoso movimiento intelectual tan poderoso como (lo fue en su tiempo) el marxismo, el existencialismo y el estructuralismo. Ciertamente la palabra se ha hecho popular y circula ampliamente en libros, periódicos, revistas, televisión, conferencias, reuniones informales, etc. Mucha gente habla de postmodernismo y éste sirve de rótulo para la "Historia de Nueva York", de Scorsese y el "Blade Runner", de Riddley Scott, las "Latas de sopa", de Warhol y el "Minimalismo musical", de Philip Glass. Pero no sólo el arte parece responder a estas presiones culturales, también lo es la idea (bien conocida por nosotros) de hacer una política pragmática, "anti-utópica" y "no-ideologizada", de descentralización de las tomas de decisión y de apertura de espacios sociales para que las personas "negocien" individualmente su existencia (como en la operación desde un terminal de computación, Cfr. Ewald, 1989).

La vida actual es postmoderna y su mayor fuerza descansa en su cotidianeidad. Caminar por el paseo Ahumada con un walkman, comer una hamburguesa en el McDonald de Kennedy, ver la guerra del golfo en la cadena de noticias CNN, endeudarse con VISA o Mastercard, enviar productos en un container, almacenar información en un IBM compatible, desafiar un video game, creer que el centro de Santiago es Manhattan, ir al Parque Arauco (ex ParKennedy) y hacer de la compra un entretenimiento familiar, ser socio de Errol's y ver "Casablanca" luego de "Terminator", comunicarse por Fax, DHL y viajar con un celular. La lista (como la de un supermarket) —que también es un rasgo de postmodernidad (Gitlin, 1989)— es larga y aún podría serlo más. Pero lo cierto es que más allá de una racionalización de esta ideología de so-



ciudad de consumo, de sociedad postindustrial a escala planetaria, el postmodernismo es un "estado de situación" de la práctica corriente de hombres y mujeres que para sobrevivir deben estar en sintonía con la red de estímulos culturales, tecnológicos, económicos y sociales de las grandes (y como es nuestro caso no tan grande) urbes. Esos espacios tensionales altamente contaminados y artificiales donde convergen múltiples intereses culturales (verdaderos palimpsestos étnicos y sociales) bajo la idea decimonónica de que la humanidad es algo que existe y que además es un espacio de actuación rentable.

Somos postmodernos o tendemos a serlo en la medida que participamos de las finas redes culturales que se tejen en torno al sistema económico mundial (Jameson, 1984). Somos tan irremediablemente actuales que, por el momento, no parece posible prescindir de tan poderosas influencias, ni menos escapar de su planeamiento escenográfico y dramático, especialmente si cada uno ya tiene un papel que representar. Es el caso de los Museos, que son la forma material, institucional y masiva en que expresamos nuestras concepciones (siempre actuales) acerca de la vida, la cultura y la historia. Donde materializamos nuestras contradicciones culturales, nuestras estrategias ideológicas, nuestros aparatos productores de verdad, nuestras formas de organizar el poder.

EL EDIFICIO COMPLACIENTE

De todos los lugares de Santiago que exhiben permanentemente obras de valor histórico, el Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP) es uno de los más importantes. En su corto lapso de vida —nació en la época del boom económico de los 80— ha sabido crear y llenar de vida un espacio cultural alrededor de un conjunto extraordinario de objetos americanos

sición de cerámicas, metales, textiles, madera y piedra tallada. En ella los objetos descansan plácidamente al interior de amplias vitrinas de acrílico y cristal. Cápsulas translúcidas, receptáculos de una luz artificial que recorre formas, colores y texturas, que envuelve y resalta objetos ordenados con una nostalgia que evoca el aparador de una joyería.

Una ofrenda funeraria moche (Perú) en forma de serpiente con ojos de concha; un quipu "contable" de la época del dominio inca en Arica (Chile); un friso de un templo maya (Guatemala); una olla Valdivia (Ecuador) de 4.000 años; una máscara de oro chimú (Perú); un rallador tolita-tumaco (Colombia); un cuenco de ónix mixteca (México); una pipa mapuche (Chile); una urna Santa María (Argentina); una cuchara taíno (República Dominicana); una máscara de jade Teotihuacán (México); un recipiente para alucinógenos de San Pedro de Atacama (Chile); un espejo chavín (Perú); un tambor azteca (México); un pendiente nicoya (México); un cuchillo de cobre Vicus (Perú)... Objetos diversos, objetos dispersos en el circuito de una exhibición insólitamente coherente. Multiplicidad de significados en direcciones divergentes reunidos artificialmente por una cualidad que no reside en ellos mismos.

En su quietud los objetos esperan ser contemplados por "su belleza". Ellos han sido finamente seleccionados de entre muchos otros objetos por sus características de técnica, forma y color. Los objetos han sido dispuestos para desafiar al visitante, lo emplazan para que desarrolle una práctica estética. Una experiencia cultural aceptable para nosotros, pero que no necesariamente corresponde a las emociones y valores que estas culturas del pasado imprimieron en sus objetos. Muchos de ellos son símbolos de autoridad o artefactos para transitar en la muerte, objetos cargados de significados ausentes. Riqueza material producida para sublimar, condensar, permitir y expresar el "drama social y simbólico" de cientos de culturas diferentes que ya no existen más. Sin embargo, para la exhibición esto parece importar poco. Arparada en su pertenencia a una cultura dominante se autoriza a transformar símbolos sagrados en "mercancías" estéticas.

La exhibición recorta el universo material de otras culturas en términos de su "belleza", lo re-valoriza estéticamente. Sin embargo, no es éste el único corte. La exhibición también desea ser una muestra cultural precolombina. Vuelve a recortar, esta vez apelando a la cultura, a normas y valores de "otros", al estilo impreso en los objetos. Material y técnica, forma y color sirven de pretextos para agrupar y configurar unidades discernibles, homogéneas y consistentes. Conjuntos que luego se instalan en un recorrido donde cada vitrina es una o más culturas, entidades físicas delimitadas por un tiempo y espacio "propio". La exhibición hace de la cultura un inventario, una lista de objetos higienizados de sus posibles significaciones y olvida que la cultura es una práctica humana. Oculta que ella es un verdadero "teatro de operaciones" (esencialmente inestable, irregular, multiforme y cambiante) en el que se enfrentan una multiplicidad de estrategias sociales y simbólicas. La cultura no es un mapa, sino más bien (si es que es algo susceptible de ser definido) muchos borradores de mapas en construcción (mezclados y superpuestos), muchas organizaciones y manipulaciones de signos en permanente actualización.

La exhibición del Precolombino se manifiesta como un cir-

cuito comercial, como un centro de consumo estético, como una forma de consumo cultural. Una forma de adquirir sensaciones nuevas, de enriquecer nuestra imaginación, de sublimar nuestros patrones creativos. Para lograr esos fines, las culturas se hacen modulares, apilables y manejables. Unidades seriadas de fácil adquisición, comprensión y digestión. El recorrido es transformado en un verdadero **cultural digest** traducido a un "lenguaje estético-mercantil". Visitar el museo es como vitrinear en un hipotético shopping center de estilos exóticos. Algo no muy distinto a comprarse un poncho mapuche, una bolsa aymara o una pintura australiana. Bienes de "otros" convertidos en mercancías que circulan y adquieren su valor más por la forma que por ellos mismos (Eco, 1990: 294). Una lógica postmoderna que para permitir la circulación de los objetos, en un mercado a escala mundial, no permite que un poncho mapuche sea un símbolo masculino de autoridad; una bolsa aymara, un contenedor de hojas de coca para regalar en una fiesta, una pintura australiana y un mapa que expresa un cuento de amor del **dreamtime** aborigen (del sueño de los dioses indígenas).

EL PASADO EN LA NEVERA DE ACRILICO

No sólo de "cultura" y "belleza" precolombina habla la exhibición del museo. Ella no es completamente uniforme, especialmente en aquellas que se montan por períodos cortos, transitorios. En su construcción gravitan los mismos elementos que sirven de centro de gravedad, rotación y organización para el resto del "espectáculo visual". Sin embargo, se aprecia aquí un nuevo esfuerzo por asignar contenido, una nueva táctica para arreglar los objetos. Aquí la "belleza" y la "cultura fósil" abren la puerta al acontecimiento, al pasado, a la historia.

La historia contada se cuela en las vitrinas que sirven de preámbulo a la actual exhibición temporal, **Moche: Señores de la Muerte**. En esta obertura visual existe la intención de mostrarnos escenas de la vida cotidiana moche, una cultura que según los textos explicativos floreció en la costa norte del Perú entre el 100 y el 800 d.C. Cultivar, pescar y cazar es el rótulo de una de las vitrinas que sugieren producción económica, subsistencia, alimentos. En su interior se observan cerámicas con formas que representan una calabaza, un pez, un hombre con cerbatana acechando a un pájaro sobre el techo de una casa... Objetos reunidos para expresar instantáneas del mundo moche, eventos de la vida diaria arrebatados a la historia y encapsulados para ser vistos. El espacio limitado por la cubierta de acrílico, esa geometría translúcida de tres dimensiones, actúa como una ventana mediante la que se puede escudriñar el pasado, funciona como una maquinaria capaz de congelar el tiempo y los acontecimientos. Así se crea la ficción de que el pasado es representable en todo su espesor, de manera transparente y objetiva.

La historia presentada en este formato quiere hacernos caer en la trampa, quiere hacernos creer que los moche (un nombre inventado por arqueólogos) habitan en nuestra memoria, que pueden ser evocados, recordados limpiamente. Más allá del hecho discutible de que los objetos moche (la mayor parte

ofrendas funerarias) puedan servir para hacer un cuadro de eventos que están totalmente fuera de ellos, hay algo en este tipo de enunciados o "relatos" históricos que parece intolerable. Oculta el pasado, hace de nuestros códigos interpretativos un detalle casual. Los objetos fueron hechos por gente en el pasado pero ellos ya no están allí. Nos guste o no, ellos están inconmoviblemente aquí (Geertz, 1989). Lo pasado es siempre demasiado actual como para ser puro pasado (Benjamin, 1989). Toda re-presentación o re-creación histórica está sometida a nuestras concepciones, a nuestra riqueza y miseria social, a nuestra grandeza y baja cultura.

Ciertamente que el tratamiento "histórico" de los objetos expresa ese sentimiento de victoria social que anima a las capas superiores de esa superposición de volúmenes de sentido, esa estratigrafía de significados que da vida al Museo Precolombino. Ahondar en esa reiteración simbólica, en esa marca grabada a fuego nos dejaría hablando aburridamente de lo mismo. Pero cuando la exhibición trata del pasado irremediamente tiene que luchar contra el tiempo, se ve en la obligación de torturarlo. El tiempo aparece desmenuzado, cortado en segmentos perfectamente homogéneos, en unidades cronológicas superficiales. El tiempo de los eventos precolombinos representados no es continuo como en la esfera de un reloj de manecillas, es discontinuo como el del reloj digital, como las fracciones expresadas por el cristal líquido. No hay un antes, ni tampoco un después. Este es un tiempo donde la historia es disuelta en momentos únicos. Aquí sólo hay **ahora**, el mismo concepto que el hombre urbano debe manejar para ser un sobreviviente exitoso. La vida postmoderna es negociable **ahora**, ayer fue demasiado tarde y mañana algo demasiado remoto.

POSTMODERNISMO FRIO, POSTMODERNISMO CALIENTE

Una exhibición es una colección de objetos (y palabras escritas) reunidos y acomodados para comunicar algo. Es un montaje, un "texto cultural", un lenguaje que hace hablar lo mostrado en términos de las ideologías y utopías dominantes. Es un acto socialmente simbólico (Jameson, 1981) que por mucho que quiera ser una experiencia de conocimiento objetivo y verdadero ("libre de prejuicios"), es sólo una forma de expresar (a su manera) el momento actual, la coyuntura histórica que vivimos (o padecemos). Son estos atributos organizacionales, estas cadenas materiales (salas, luces, vitrinas, piezas y textos) en significación, las que autorizan una lectura interpretativa, una arqueología (una forma de "excavar" y "recuperar" capas de significados) de ese saber materializado en un recorrido para ser visto y aprehendido en un acto de distracción (Shanks y Tilley, 1987).

Hasta ahora el Precolombino exhibe un tejido de signos hilvanado por la complacencia. La exposición puesta bajo la lupa de la crítica cultural, proporciona más de un juicio para pensar en una "complicidad" con la ideología de que "el consumo de mercancías satisface nuestras necesidades", con la utopía de que "la optimización de ese consumo acarrea pro-

greso para el individuo". A esta estrategia complaciente la llamo postmodernismo frío, a diferencia de un postmodernismo caliente (que también puede ser visto en uno de los rincones del museo), que es una estrategia que pone en tela de juicio nuestro andamiaje cognitivo, valórico y normativo. Una forma de presentar las obras de "otros" (de gente de culturas diferentes) que no sea un espejo conformista que refleje nuestra fisonomía exterior, sino que permita hacer un boceto de cómo somos vistos por dentro.

Afortunadamente, el Precolombino no ha cerrado la puerta a esta aparente imposibilidad. La misma exhibición moche genera una apertura a este tipo de mentalidad, crea también una ficción insólita cuya coherencia está plegada hacia los objetos mismos. Aprovechando que la colección moche expuesta proviene de tumbas, sepulturas, la muestra se despliega cubierta por el manto de la muerte. No trata del fin de nuestra existencia, sino más bien de los tránsitos impresos y expresados en los objetos patrimonio de otra cultura.

Una vez franqueado el complaciente preámbulo de esta exhibición, el visitante se enfrenta a un laberinto de paneles que caen desde el cielo de la sala y que definen rutas aleatorias de desplazamiento. Los paneles (rectangulares, pintados de negro y con dibujos en ambas superficies) se encuentran emplazados en una atmósfera de semipenumbra, en la que se destaca claramente una secuencia de blancas figuras de esqueletos (inspirados en diseños de vasijas moche) que danzan o tocan instrumentos. Para concluir este recorrido el espectador debe sortear signos inequívocos de muerte, que para no dejar duda concluye en una gran masa piramidal en cuyo interior se ha representado (en un puro estilo comics) los restos de un cuerpo humano rodeado de cerámica, metales, textiles y conchas. Sólo en ese momento, cuando ya no cabe duda de que el visitante se enfrenta a la muerte en otra cultura, se inicia la verdadera aventura. Junto a la tumba dibujada en la pirámide, y frente a ella, se halla el acceso a una nueva sala, de mayor amplitud, más iluminada y saturada con el ruido de olas que reventan cerca de una playa.

En el interior de esta sala hay muchas otras vitrinas, cada una de las cuales agrupa objetos cuyas formas dialogan entre sí estableciendo lazos de solidaridad (Gallardo *et al.*, 1990: 28), relaciones de contigüidad que son resumidas por una frase corta, por un rótulo que sirve de analgésico para la comprensión. Por ejemplo, en una de las mejor logradas, se lee "*Las Transportadoras*" y se observan aves y mujeres cargando objetos fúnebres y seres visiblemente muertos. Este juego visual subraya que son ellas (lo femenino) las que transportan en la muerte. Pero esto no es todo. En la esquina superior de la cúpula de acrílico hay un dibujo (también tomado de una botella moche) de un personaje que navega en el mar sobre una barca de juncos la que —mediante una soga— es arrastrada por un cormorán. Si en el primer plano de observación es claro que lo femenino (sean éstas aves o mujeres) transporta, guía el tránsito en la muerte, una mirada más atenta descubriría (en el segundo plano de observación) que este movimiento (transporte) es un acto que se consume en el mar (sólo captando estas relaciones quedaría claro el extraño sonido de olas que se escucha en la sala).

Los objetos en este espacio de tiempo ausente, sin recorte especial, no están dispersos y unidos exclusivamente por la



“belleza” o la “cultura”. Cada vitrina recibe objetos (e insinuaciones textuales) que organizan claves que hay que descubrir y descifrar, códigos visuales que expresan alegóricamente (en diferentes niveles) la categoría de la muerte impresa en la “cultura material” moche. Utilizando un lenguaje volcado plenamente hacia lo visual, surcado por la redundancia y plagado de marcas de significación (como en un spot publicitario), se crea una trama (como en el cine) —un viaje hacia la muerte— que se inaugura y reinaugura con cada nuevo visitante o recorrido. La exhibición es una aventura de interpretación y reinterpretación, es una alegoría visual que propone una experiencia intercultural, que *desafía* nuestras concepciones acerca de la muerte al hacernos cohabitar entre los objetos que algún día sirvieron como receptáculos de símbolos funerarios en otra cultura.

CALLES DE UNA VIEJA CIUDAD

Walter Benjamin (1981: 182) escribió en la primera mitad de este siglo que termina: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie”. Una frase dura, aguda e inquietante, que a pesar del tiempo no parece marchitarse. Una revelación que podría servir para neutralizar el estigma de ese postmodernismo frío que estremece las salas y corredores de un museo precolombino, de un museo que “arranca” las obras de otras culturas (pasadas y presentes) para satisfacer inconscientemente el delirio de pertenecer a una cultura dominante.

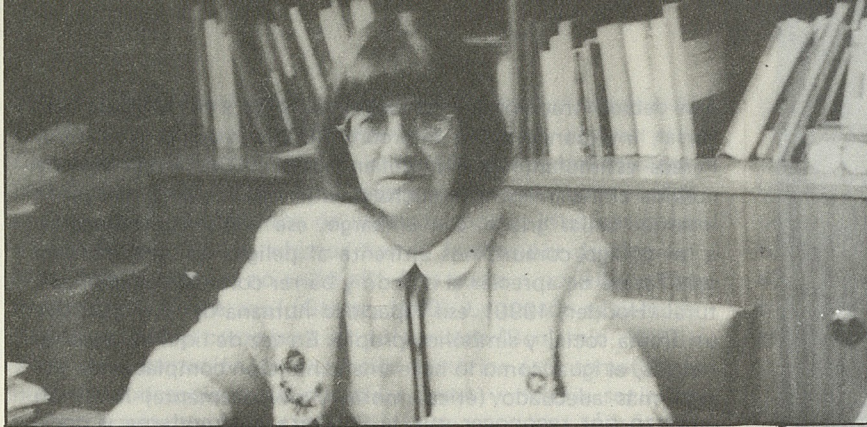
El capitalismo es hoy el modo dominante, social e ideológico y ha demostrado ser económica, social e ideológicamente eficiente. Es una forma política hegemónica y solvente que, sin embargo, no ha podido probar ser la forma del equilibrio ético y moral. En su avasalladora carrera hacia la cúspide del éxito histórico-social, ha debido arrastrar consigo a innumerables formas sociales y culturales, ha tenido que llevar su “lógica postmoderna” hasta los rincones más apartados del planeta. Una a una, las culturas han debido doblegarse al arrollador “capitalist dream”. Una a una, las gente de culturas diferentes

han debido traducir sus actos y emociones a un lenguaje universal, interconectado e intercomunicable, que no es el suyo. Parece estimulante que un chileno cene en Las Vegas algo de comida china mientras escucha a Julio Iglesias, para más tarde intentar bailar griego. Sin embargo, ese efecto de traducción a un código común, nos enfrenta al peligro de instaurar **una** sola forma de apreciar el mundo y barrer con la **diversidad** cultural (Hodder, 1990), esa capacidad humana de vivir cada día un trama social y simbólico propio. En vez de liquidar las diferencias, al igual como lo hace una exhibición complaciente, parece más adecuado (ética, moral y políticamente) hacer un esfuerzo por reconocer que la “cultura postmoderna y occidental” es sólo una calle nueva en una vieja ciudad surcada por viejas calles remozadas que se cruzan con otras menos antiguas, y así, hasta formar un gigantesco laberinto de diferencias.

Un postmodernismo caliente no puede más que reconocer la legitimidad de la coexistencia de múltiples lenguajes o formas de expresión (Lyotard, 1987). Debe desconocer la aterradora ingenuidad de los medios de expresión dominantes y crear múltiples superficies de contacto para un **diálogo** intercultural. Siguiendo una opinión de Michel Foucault (1982) debería “hacer imposible el dominio”, hacer imposible la consumación de la complacencia y establecer códigos que permitan descartar la idea (casi victoriana) de que la supremacía de **una** forma social supone una justa solución histórica y cultural para sí misma y para el resto de las culturas sentadas en la platea. Si lográramos llevar a este postmodernismo caliente (a esta crítica cultural) hasta sus extremos, incluso podríamos llegar a comprobar que es posible una contrapostmodernidad. ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BENJAMIN, W. 1989. Tesis de Filosofía de la Historia. “Discursos Interrumpidos”, Barcelona.
- BOTTO, C. 1989. “Palacio de la Real Aduana: Un metro de cinco siglos”. Tesis para optar al título de Licenciado en Antropología con mención en Arqueología y Prehistoria, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- DUMAINE, B. 1988. “Arquitectos para los '90”. *Facetas*, 80: 14.
- ECO, U. 1990. *Travels in Hiperreality*, New York.
- EWALD, F. 1989. “El Retorno del Individualismo”, entrevista con Jewan, Baudrillard. *La Jornada Semanal*, 2: 32, México.
- FOUCAULT, 1982. *La Imposible Prisión*. Barcelona.
- GALLARDO, F.; MEGE, P.; MARTINEZ, J.L. y CORNEJO, L. 1990. *Moche: Señores de la Muerte*, Catálogo de la Exhibición “Moche: Señores de la Muerte”, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- GEERTZ, C. 1989. *El Antropólogo como Autor*, Barcelona.
- GITLIN, T. 1989. “Postmodernism defined, at last! *Utne Reader* July-August, 52-53.
- HODDER, I. 1990. “Archaeology and Post-Modern”, *Anthropology Today*, 6(5): 13-15, Londres.
- JAMESON, F. 1981. *The Political Unconscious*, Ithaca.
- 1984. “Postmodernism, or The Cultural Logic of the Late Capitalism”. *New Left Review*, 146: 53-92.
- LYOTARD, J.F. 1987. *La Cuestión Postmoderna*, Buenos Aires.
- SHANKS y TILLEY. 1987. *Re-Constructing Archaeology*, Cambridge.



Conversando con MARIA ISABEL SOTO

FRANCISCA VALDES Departamento de Museos

En el Bellas Artes los niños trabajan con colores y pintores

Es interesante destacar que el Museo Nacional de Bellas Artes cuenta con un equipo de profesionales dedicado a la educación.

En primer lugar, Rosita Abarca, hija del célebre pintor don Agustín Abarca, que recrea en forma magistral las obras de arte a niños y jóvenes que visitan el Museo, haciéndolos encontrar los valores que se esconden tras la superficie de tantos óleos, esculturas y grabados de nuestros artistas de todos los tiempos.

Junto a Rosita, desde hace un año se ha incorporado desde el Museo Nacional de Historia Natural, otra gran profesional de la comunicación, que es María Isabel Soto, a quien hacemos esta entrevista. Queremos que nos cuente de la nueva Sala Didáctica del Bellas Artes pero también del enfoque educativo, tan personal, con que transmite los valores que encierran nuestras colecciones.

Siempre con una sonrisa y mucha suavidad, María Isabel, ha llegado a miles de niños en quienes ha dejado una semilla de amor al patrimonio natural y cultural, labor de extraordinaria importancia para que Chile conserve su identidad entre las naciones del mundo.

■ María Isabel, ¿cómo es la relación humana que se establece con los niños que vienen de visita a un Museo?

— Depende mucho de la forma en que se lo reciba. Un museo es para él un lugar desconocido, un lugar imponente.

Yo trato de hacerles sentir que su visita es algo natural. Conversando les digo que se sienten en el suelo y les pregunto ¿se parece este edificio a su casa? "No", me contestan, "parece un palacio, un castillo, y esas escaleras ¿dónde terminan?" y así van diciendo lo que piensan. Comienzan a estar a gusto.

El niño de Educación Media no quiere demostrar que no conoce un Museo. Su llegada es más difícil. Después de un rato, en que se les explica que el Museo recibe exposiciones nacionales y extranjeras, que cumple con mostrar lindas colecciones, de a poco van interesándose. Y comienzan a preguntar:

¿"existen seguros? o ¿cómo se protegen las obras de arte?". Poco a poco nace el diálogo.

■ ¿Cómo surgió en ti la vocación de educadora?

— Desde siempre me gustaron mucho los niños. De hecho estudié educación básica para estar en contacto con ellos. Cuando trabajé como profesora siempre pedí cursos con niños chicos porque podía lograr muchas cosas. Trabajé ocho años en escuelas rurales, en Polpaico, en Puente Alto y también en Pudahuel.

De ahí me trasladé al Museo Nacional de Historia Natural como profesora guía.

■ Háblanos de tu labor en el Museo Nacional de Historia Natural.

— Llegué al Museo en 1976 en tiempos en que se hacía el trabajo educativo de manera diferente. Hacía una visita guiada

a través de la exposición permanente y también de las muestras temporales.

■ ¿Era una tarea rutinaria?

— Cada público es distinto. Si atendía un Primero Básico la llegada era diferente de un Primero Medio. La guía ve que cada persona se interesa y percibe los objetos del museo de un modo único, muy personal. No rutinario.

Sin embargo, en 1982, cuando se produjo un cambio en la tarea educativa con la llegada de Cecilia Infante al Departamento de Museos, se comenzaron a hacer reuniones con los grupos de profesores guías de los museos de Santiago y vimos que todos hacíamos lo mismo y que era una fórmula cansadora para el visitante. Surgió entonces la idea de hacer participar al estudiante a través de preguntas personalizadas que se plasmaron en las guías didácticas. Nos costó mucho introducir el juego, la entretención, la investigación deductiva.

■ ¿Cómo fueron acogidas estas nuevas proposiciones por parte de los profesores visitantes?

— Al comienzo fue difícil. Los profesores tenían la costumbre de llevar a los niños a los museos señalándoles que vieran tal vitrina, copiaran alguna cédula y escribieran la biografía de determinada persona. Entonces el niño anotaba textualmente las respuestas.

Para provocar un cambio de mentalidad se hicieron cursos talleres a los que se invitó a los profesores. Allí se les enseñaba a crear una estrategia de visita que fuera diferente. Se hicieron guías no muy buenas. Este cambio demoró unos seis o siete años. Ahora usan y solicitan guías didácticas.

■ ¿Qué experiencia creativa, en lo educacional, podrías contarnos?

— En la "Quinta"* hice una vez un juego didáctico inmenso, que fue el de la ballena azul, de 16 metros de largo por 11 metros de ancho. La idea surgió, en parte, de las experiencias traídas por Cecilia de Inglaterra.

Siempre pensaba: "¡Qué ganas de hacer un juego en que los niños se metan debajo de ese esqueleto tan lindo!".

Entonces se me ocurrió que la ballena mostrara su vida a través de una especie de metrópoli, con dado, tablero y todo. Pinté la ballena de color naranja en grandes cartulinas las que después pegué en el suelo, debajo del esqueleto. También hice zapatitos para que se pusieran los niños, que jugaban en equipo. El que perdía era reemplazado.

Todos pensaron que era una locura, pero no fue una locura.

■ ¿Cómo es la guía que realizas ahora en el Bellas Artes?

— En un principio, los niños completaban sus guías didácticas sólo con lápiz negro y mucha observación, hoy les pasamos hojas, pinturas, lápices y atriles.

Cuando quieren aprender de pintura chilena se les pide que elijan la obra que más les gusta y que se queden junto a ella. Se les lleva cojines, un atril y lápices de colores para que lo pinten. Si quieren lo copian, si quieren lo interpretan. Ellos eligen. Un niño que interpretó el boxeador de Camilo Mori lo dibujó igual al amigo del *Chavo*, *El Ñoño*, un gordito simpatísimísimo.

En la Sala Didáctica atendemos a los grupos más chicos de 24 niños como máximo. Allí recortan, pintan, hacen collages, trabajan con cola fría. Los sábados, mientras los adultos recorren el Museo, me quedo con los niños. Al final pintan también los papás, los hermanos grandes con sus pololas.

■ ¿Hay niños que se rehúsan a pintar?

— Hay chicos que me dicen que les gusta pintar pero que lo hacen muy mal. Entonces trato de convencerlos que no importa, que también los grandes artistas comenzaron haciéndolo mal y que a medida que practicaban iban mejorando.

Algunos han interpretado al pintor suizo Ferdinand Hodler maravillosamente. También a Guayasamín.

Si enseñamos la escultura les hacemos ver que son ellos verdaderos escultores cuando trabajan con la greda o la plasticina. Comentamos que los artistas, aunque trabajan con otros materiales y buscan otras formas, hacen algo parecido. Así los niños van teniendo una idea de lo que es el arte.

Para los párvulos tenemos instrumentos musicales con los que les hacemos interpretar un cuadro. Tocaban el xilófono, el triángulo, la pandereta, las maracas, el tiptop. Otros hacen mímica. Hay petos de colores que se ponen de acuerdo al cuadro que eligieron. En la Semana del Mar los niños escogieron petos rojos y azules porque son los colores de la bandera chilena. Estaban frente al cuadro del Combate Naval de Iquique de Somerscales.

■ En tu opinión, ¿cómo ves la gestión educativa en los museos chilenos?

— En lo concerniente a la educación, los museos de Chile están trabajando bastante bien. Tuve la suerte de estar en un curso sobre museos y educación en 1987 en Brasil, y vi que íbamos mucho más adelantados que ellos. He estado en contacto con turistas argentinos y ellos no hacen este tipo de actividades.

■ ¿Cómo se puede contactar una visita al Museo de Bellas Artes?

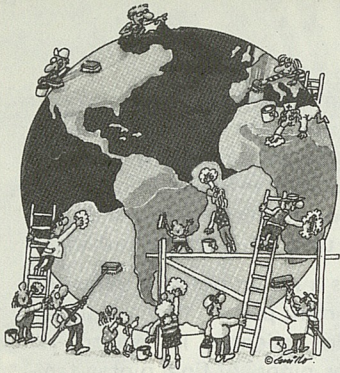
— Hemos editado un folleto informativo que ha sido enviado a los colegios particulares y fiscales, en el que figuran los horarios de atención. Así los profesores pueden concertar la visita. Al llamar les preguntamos cuál es su interés y si quieren hacer una actividad determinada. Estamos aumentando el público, de modo que mientras dejo a unos trabajando en su pintura, atiendo a otros.

■ ¿Qué opinan los niños al final de una visita?

— Después de todas las actividades los sentamos en el suelo y les decimos que pueden venir con los papás los fines de semana, que la entrada es gratuita.

Me dicen "¡Lo pasamos muy bien! ¿La podemos venir a ver?". ♦

* Museo Nacional de Historia Natural.



HOFFMANN, Adriana
y MENDOZA, Marcelo

De cómo Margarita
Flores puede cuidar su
salud y ayudar a salvar
el planeta.

Santiago, La Puerta Abierta,
1990.

RESEÑA DE LIBROS

MARIA CECILIA INFANTE

Departamento de Museos

El objetivo de este libro es plantear a cada uno de nosotros la necesidad de tomar conciencia de los problemas ecológicos que tiene nuestro planeta y que frente a ellos podemos, en forma individual, realizar acciones tendientes a proteger el medio ambiente en nuestro quehacer cotidiano.

“Debemos aprender a pensar globalmente. Esto significa tomar conciencia de las consecuencias ocasionadas por nuestras acciones, no sólo en el medio ambiente nacional, sino también el impacto que ellas tienen a nivel mundial”. Plantea que el medio ambiente tiene sus derechos con el fin de conservar sus recursos y los enumera. Hoy “el aire se ha vuelto irrespirable en las grandes ciudades, el agua tóxica, el suelo estéril, los bosques en extinción” y, un dato aterrador, “el 25% de los niños del gran Santiago padece de asma bronquial”.

Ante este diagnóstico general y, junto a un listado de problemas ambientales detectados en las diferentes regiones del país, proponen un decálogo del ciudadano ambientalmente consciente. Entre sus principales sugerencias están: “Intenta ahorrar el máximo de energía; evita contaminar; utiliza productos reciclados o reciclables; consume lo menos posible...; prefiere los productos naturales, no demasiado manufacturados”, etc. Para cumplir con este decálogo entrega algunas herramientas prácticas, no siempre fáciles de llevar a efecto, como sus autores reconocen. Ejemplos de éstas serían ahorro de energía en aislación de las casas, uso de energía solar, productos de limpieza no contaminantes, modos de reciclar la basura, entre otros.

Para una segunda edición, le sugeriría a los autores que en su listado de entidades que velan por el medio ambiente incluyera a los museos, que tienen como objetivo primordial conservar nuestro patrimonio natural y educar a la población sobre los medios de salvaguardarlos. Como ellos dicen, por conocer se comienza y el museo entrega este saber. A su vez incluiría más orden en la presentación o diagramación de los contenidos. ♦

3 SET. 1991

22 DEPOSITO LEGAL



NOTICIAS

MARIA IRENE GONZALEZ
Departamento de Museos.

He querido destacar en esta oportunidad dos importantes cursos en materias de conservación de nuestro patrimonio cultural y natural y dos exposiciones de arte, con las cuales se refuerzan las relaciones culturales con los pueblos de México y Malasia.

Curso de Conservación de Metales

El Comité de Conservación de Metales, presidido por Johanna Theile, Jefe de Colecciones del Museo Histórico Nacional, con el auspicio del Instituto Alemán de Cultura Goethe Institut organizó el Primer Curso de Conservación de Metales destinado a entregar conocimientos básicos en el manejo, conservación y restauración de colecciones de metales. Para este propósito, se contó con el especialista, Dr. Josef Riederer del Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, de Berlín.

El curso fue realizado en el Museo Chileno de Arte Precolombino, entre el 23 y 31 de mayo del presente año y contó con la participación de 20 personas, todas encargadas de colecciones.

En las sesiones de trabajo se entregaron conocimientos teóricos y prácticos de los metales más abundantes de Chile como son el oro, la plata, el fierro y el bronce. Se enseñaron las técnicas para distinguir de entre estos metales los tipos de pátinas, la estructura química, los métodos de conservación y los procesos de restauración, tanto mecánicos como químicos.

Junto con este curso, se montó en la Sala Fundación Andes del Museo Chileno de Arte Precolombino la Exposición Itinerante *Conservación y Restauración en Alemania*, la que fue inaugurada el 16 de mayo. La muestra, de 36 paneles, presenta en forma moderna, en base a collages muy bien diagramados, el trabajo de conservación y restauración realizado en las distintas áreas: papel, textil, metal, pintura, etc. Esta exhibición, a cargo del Goethe Institut, itinerará por algunas ciudades de Chile, presentándola en primer lugar en la Biblioteca Serverín de Valparaíso.



Tesoros de la Pinacoteca Virreinal de México

El 28 de mayo el Museo Histórico Nacional inauguró la exposición *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal de México*, presentada en Chile por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Secretaría de Relaciones Exteriores —todas instituciones mexicanas— y la Embajada de México en nuestro país. Contó con el patrocinio de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación de Chile.

La exposición se compone de 34 obras representativas de la pintura desarrollada en México desde el siglo XVI hasta los primeros años del siglo XIX. Pertenecen a la Pinacoteca Virreinal,

Museo situado en la antigua iglesia de San Diego, en el centro de la Ciudad de México, donde se conservan los testimonios más importantes del patrimonio pictórico del antiguo Virreinato de Nueva España.

La exhibición está dispuesta en forma cronológica y va mostrando la evolución y las influencias que en sus inicios esta pintura recibió de Flandes e Italia y, más tarde, de los movimientos barroco y neoclásico. Se presenta una tabla flamenca de los primeros años del siglo XVI "La Misa de San Gregorio", y un óleo italiano en cobre —"Asunción de la Virgen"— de estilo manierista o renacentista tardío. Numerosas obras dejan ver en su claroscuro la influencia de Caravaggio y Zurbarán, desde el siglo XVII, destacándose las pinturas de Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra. Se exhiben también cuadros cuyos autores se vincularon con la Academia de Pintores creada a mediados del siglo XVIII; finalmente, con la Academia de San Carlos de 1875. Se destacan entre estos últimos los mexicanos Rafael Jimeno Planes y Francisco Eduardo Tresguerras, con cuyas obras se cierra la muestra.

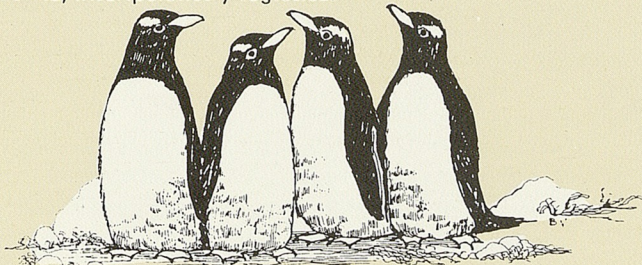
La exposición *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal de México* contó con la presencia del Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, don Rafael Flores Olea, y la Conservadora de la colección, señora Virginia Armella de Aspe, quien dio una interesante conferencia sobre la historia de la pintura en el Virreinato de Nueva España.

Curso sobre Conservación Antártica

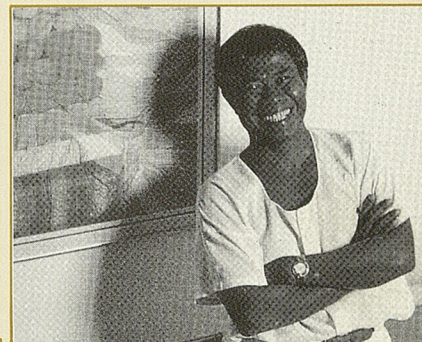
Con motivo de celebrarse, el 23 de junio de 1991, el Trigésimo Aniversario de la vigencia del Tratado Antártico, el Museo Nacional de Historia Natural, CODEFF (Comité Nacional Pro Defensa del Ambiente) y WWW (World Wide for Nature), organizaron un curso sobre Conservación Antártica, desarrollado entre el 25 y 28 de julio.

Este evento, con una concurrencia de 54 docentes, fue dirigido a profesores de Enseñanza Parvularia, Básica, Media, Científico-Humanista y Educadores Diferenciales. La temática abordada incluyó hielo, clima, flora y fauna; historia; Tratado Antártico; proposiciones gubernamentales y no gubernamentales sobre medio ambiente antártico.

El curso estuvo coordinado por José Yáñez, zoólogo del Museo con amplia experiencia antártica, y contó con la participación de varios profesionales de la Universidad de Chile, CODEFF, y Green Peace, especialistas en algunos aspectos de esta materia. El Departamento Educativo del Museo Nacional de Historia Natural, tuvo a su cargo la convocatoria, inscripciones y logística.



IBRAHIM HUSSEIN en el Museo Nacional de Bellas Artes



El pintor malayo, **Ibrahim Hussein**, en visita a nuestro país como integrante de la delegación cultural del Primer Ministro de Malasia, entre el 21 de junio y el 5 de julio, expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes una colección de 40 de sus principales obras.

El artista de 55 años, considerado uno de los plásticos más destacados de su país, ha realizado gran parte de su trayectoria en Inglaterra. Ha sido becado por los institutos Smithsonian y Rockefeller de los Estados Unidos, exhibiendo sus obras en las galerías más importantes de Montreal, Nueva York, Tokio y Sao Paulo. Ha recibido numerosos premios a nivel mundial, entre los que destaca el decimoctavo galardón internacional de Arte Contemporáneo de Montecarlo. Es el único pintor malayo miembro del Consejo Mundial de las Artes.

En sus creaciones predominan el acrílico y están compuestas fundamentalmente por elementos de collage y figuras, entregando una visión idealizada del cuerpo humano. Sus obras recientes tienden a la abstracción. Utiliza un formato de gran tamaño, con un promedio de 3 x 5 m.



Conozcamos Nuestros Museos: MUSEO REGIONAL DE IQUIQUE

Iquique, ciudad ubicada a 1.800 kilómetros de Santiago de Chile, posee como una de sus principales características un rico patrimonio histórico y arqueológico. Alrededor de 1920 ya se insinuaba la creación de un museo, que constituye una de las primeras manifestaciones en este interesante campo. Hacia 1940, el farmacéutico danés Ancker Nielsen inicia la recolección de objetos arqueológicos, generando una colección de alto valor, que hoy se exhibe en nuestro museo, gracias al esfuerzo de un grupo de profesionales iquiqueños que lucharon por su permanencia en la ciudad.

El Museo Regional de Iquique nace oficialmente el 6 de noviembre de 1960, producto de las tareas desarrolladas por un grupo de alumnos del antiguo Liceo de Hombres, con el apoyo de varios profesores, que con gran esfuerzo y dedicación juntaron objetos históricos y antropológicos, conscientes de que la riqueza cultural debía tener un lugar apto para su exhibición y estudio, motivación que crece en otros profesionales que se suman a la tarea.

Su primer edificio, ubicado en calle Bolívar, se transforma en sitio obligado de los iquiqueños y turistas, dado que es posible observar allí restos culturales de los grupos prehistóricos que poblaron la costa sur de nuestra ciudad. Posteriormente gracias a las gestiones de la Universidad del Norte se traslada a la histórica calle Baquedano, donde incrementa sus colecciones, se crean nuevas salas y dispone de una mejor infraestructura museológica. En 1980 se traslada a la ex Estación de Ferrocarril, ocupando una de las dependencias del histórico recinto.

A contar de 1975 y con el apoyo de la Universidad del Norte, Sede Iquique, el Museo amplía sus programas de extensión hacia la comunidad, que culminan con la formación de varias generaciones de monitores de museos. Entre sus tareas más relevantes podemos mencionar la creación y formación del Museo Histórico de Pozo Almonte en 1976 y del Palacio Astoreca en 1979, en la ex Intendencia de Tarapacá. En 1983 y ahora bajo la tuición de la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Iquique —por cierre de las puertas de la Universidad del Norte— se forma el Museo Naval, que exhibe y conserva valiosos testimonios del Combate Naval de Iquique.

En 1987, el Museo es trasladado al primer piso del edificio de los ex Tribunales de Justicia, de estilo "georgiano" y construido en pino oregón, contando con 12 modernas salas de exhibición, e inaugurado el 27 de noviembre del mismo año.

La muestra consta de dos secciones denominadas Área Antropológica y Área del Salitre. El Área Antropológica comienza con una sala destinada al entorno geográfico, destacando sus distintos recursos económicos, especialmente los del litoral. Continúan luego las salas dedicadas a las manifestaciones de la cultura chinchorro, de los pescadores tempranos, de las influencias de los pueblos agrícolas del interior, de los pescadores del período Desarrollos Regionales y de las influencias incaicas. Durante este recorrido es posible percibir e interpretar la evolución cultural de la costa de la provincia. Finalmente, se debe resaltar la sala dedicada exclusivamente a la cultura aymara, donde se exhibe la conocida Colección Etnográfica Isluga, compuesta en gran parte por textiles, cerámicas y platería.

En el Área del Salitre destacan las herramientas y utensilios de uso diario, fotografías, sistemas de comunicaciones, entre otros, que testimonian el acontecer económico de la industria salitrera. Esta nueva sala fue incorporada como respuesta a las necesidades de la comunidad, que manifiesta el deseo de contar con un lugar donde se testimoniara aquella época desbordante de episodios sociales y económicos.

Actualmente, el Museo Regional de Iquique, está incorporando una nueva Área, que viene a mejorar las condiciones para desarrollar labores de investigación, tratamiento de materiales arqueológicos y manejo de colecciones, existiendo planes para su implementación a mediano plazo, que consoliden la función técnica y científica que debe respaldar toda labor museológica.

A pocos meses de cumplir 31 años de ininterrumpida labor, el Museo Regional de Iquique, parte del Departamento de Cultura de la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Iquique, trabaja intensamente para contribuir en mayor grado al resguardo del patrimonio cultural regional. ♦

OCTAVIO MORALES - Museo Regional de Iquique.