

Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion



>> Jornadas con Expertos <<

2014

Museo Histórico Nacional

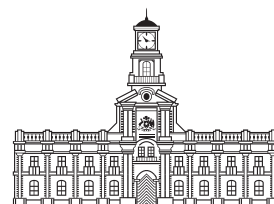
Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion

>> Jornadas con Expertos <<

2014

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Ministerio de Educación
Ministro Sr. Nicolás Eyzaguirre G.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
(Dibam)

Director Sr. Ángel Cabeza M.
Director (TyP) Sr. Alan Trampe T.

Museo Histórico Nacional

Director Sr. Diego Matte P.
Directora (S) Isabel Alvarado P.

Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion.
Jornadas con Expertos
©Museo Histórico Nacional, 2014

Museo Histórico Nacional
Plaza de Armas, 951, Santiago de Chile
www.museohistoriconacional.cl
secretaria@mhn.cl

Financiado gracias al Proyecto de Acción Cultural Complementario *Análisis y propuesta de desarrollo metodológico para la renovación del guion museológico del Museo Histórico Nacional* elaborado por el equipo del Museo Histórico Nacional, y financiado por la Dibam, año 2014

Primera edición: 600 ejemplares

ISBN: 978-956-7297-37-5

Dirección de proyecto
Diego Matte P.

Edición y coordinación general
Hugo Rueda R.
Raquel Abella L.

Comité asesor interno
Diego Matte P.
Hugo Rueda R.
Raquel Abella L.
Carla Miranda V.
Javiera Müller B.
Marta López U.
Isabel Alvarado P.
Marcela Torres H.

Producción y diseño gráfico
Bown Producciones Limitada

Fotografía
Marina Molina V.
Juan César Astudillo C.

Apoyo infraestructura
Mauricio Navarro M.

Administración del proyecto
Marta López U.
Luis Escobar O.

Impresión
Dimacofi

Las opiniones vertidas por expertos y funcionarios son de su exclusiva responsabilidad y no representan necesariamente el pensamiento del Museo Histórico Nacional.

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Índice

7	Presentación	225	Sesión 9: Definiciones Estructurales
9	Introducción	249	Sesión 10: Aprobación Estructura Definitiva
15	Miembros del comité	273	Las Conclusiones
17	Sesión 1: Presentación del Proyecto	290	Reseña de los expositores: curriculum de miembros
40	Sesión 2: Análisis Jornadas 2013	295	Equipo del Museo Histórico Nacional
64	Sesión 3: Experiencias Internacionales, Entrevistas a Expertos y Sesión Interna		
91	Sesión 4: Presentación de Colecciones		
121	Sesión 5: Presentación de Colecciones		
148	Sesión 6: Presentación de Colecciones		
171	Sesión 7: Propuesta Preliminar		
194	Sesión 8: Discusión de la Estructura del Guion		

Presentación

Durante los últimos años, el Museo Histórico Nacional ha venido desarrollando un plan estratégico para aumentar sus espacios y también para ampliar y enriquecer su muestra museográfica. Este propósito no solo se refiere a su dimensión física, sino también a un fin de carácter social y simbólico: lograr que la exhibición de este museo exprese y refleje amplia e inclusivamente toda la diversidad histórica, social y cultural de nuestro país e integre las distintas visiones sobre su devenir como nación.

Para lograr este objetivo, la reestructuración del guion museográfico de la actual muestra permanente resulta un propósito clave, transformándose en un gran desafío para todo el equipo del Museo. En ese sentido, el Museo Histórico Nacional ha decidido hacer de este un proceso transparente, participativo, y en constante diálogo con la ciudadanía.

En ese contexto, el pasado 2013 se publicó *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion. Dossier de Jornadas*, edición que recoge las ponencias y discusiones enmarcadas en el encuentro del mismo nombre. El presente año, y siguiendo la tónica inclusiva del proyecto, el lector puede disponer de tres nuevas publicaciones que pretenden sociabilizar las distintas etapas de trabajo en la construcción del nuevo relato museográfico. Se trata de tres volúmenes enmarcados en la serie Reflexión y Diálogo:

El primer volumen corresponde a *Jornadas con Expertos*, que reúne las transcripciones de las diez sesiones en que el Comité conformado por expertos en Historia, Ciencias Sociales y Humanidades, discutió sobre los principales lineamientos estructurales del nuevo guion. Se trata de un rico documento acorde a las más actuales discusiones historiográficas y museológicas que configuran, sin duda alguna, un importante aporte al sector. La publicación incluye, además, las conclusiones y acuerdos consensuados por el grupo -los que a futuro funcionarán con columna vertebral de las etapas posteriores-, así como también las contribuciones que cada uno de ellos realizó, a manera personal, en relación al mismo objetivo.

Luego, *Entrevistas a Expertos*, es una publicación que recoge nueve entrevistas realizadas a distintos

personeros unidos por una cuestión en común: su experiencia y conocimiento sobre museos y renovación de guiones museográficos. De esta forma, ofrecemos a la comunidad un conjunto de opiniones, recomendaciones, y estudios de alto nivel realizado por agentes de amplia importancia en el quehacer museológico nacional.

Por último está *Análisis de Casos Internacionales y Sesión Interna de Trabajo*, una publicación que, tal como su nombre lo indica, reúne las investigaciones y conclusiones realizadas a partir del análisis de instituciones internacionales que hayan vivido un proceso similar al que hoy enfrenta nuestro museo: el cambio de su guion museográfico. De la misma manera, la edición incluye la transcripción de la sesión que en julio de 2014 llevara a cabo el equipo completo del Museo, permitiendo obtener de ella una visión interna sobre el proceso de quienes a diario y con gran dedicación se desempeñan en sus funciones.

Estas tres publicaciones son el resultado del trabajo y esfuerzo del equipo del Museo Histórico Nacional liderado hasta diciembre de 2014 por el Sr. Diego Matte Palacios; a todos ellos expreso mi gratitud por la responsabilidad y el compromiso con este proyecto. De la misma manera, agradezco a todos quienes participaron en la conformación de lo que hoy son estas publicaciones: el Comité de académicos, el grupo de expertos entrevistados, y los investigadores y coordinadores que organizaron las instancias a las que hoy el lector puede acceder.

Esperamos de esta manera que esta serie de publicaciones se constituya como una serie de documentos de referencia, parte de un sistema de trabajo creado por el Museo Histórico Nacional con el fin de asegurar la construcción participativa y transparente de un guion que busca representar nuestra historia de una manera democrática, diversa e inclusiva.

Ángel Cabeza Monteiro

Director Nacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Vicepresidente Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales.

Introducción

1. Antecedentes.

El Museo Histórico Nacional fue fundado en 1911 como resultado de una serie de iniciativas que se fueron sumando en el tiempo, realizadas con el objetivo de reunir y exhibir colecciones de objetos y obras de arte que dieran cuenta de la historia de un naciente Chile republicano. Sus antecedentes más relevantes se encuentran en la creación del Museo Nacional en 1830, la *Exposición del Coloniaje* -a cargo de Benjamín Vicuña Mackenna- en 1874, y la gran *Exposición del Centenario* de 1910. Estos fueron los precedentes para que el 2 de mayo de 1911, y en el contexto de las celebraciones del 1er Centenario de la República, el gobierno presidido por Ramón Barros Luco decretara la creación del Museo Histórico Nacional de Chile.

Luego de su fundación, y bajo la dirección de destacados intelectuales, la institución comenzó a desarrollar acopios e investigaciones sobre sus colecciones de forma impresionante, logrando formar un acervo de gran relevancia para la memoria histórica del país. Al conjunto original de objetos se sumaron el traspaso de las colecciones del Museo Militar y del Museo Arqueológico y Etnográfico, aumentando considerablemente las piezas totales de la colección. Sin embargo, esto requirió solucionar el grave problema de la falta de una sede propia, lo que solo pudo materializarse con la entrega del edificio emplazado al costado de la Biblioteca Nacional, donde hoy se ubica el Archivo Nacional, en el año 1940. A partir de entonces, el Museo exhibió de forma estable sus colecciones, pese a la estrechez de espacio existente. Solo hacia 1982 podría estrenar una nueva sede, ahora ubicada en plena Plaza de Armas, ocupando el restaurado edificio de la antigua Real Audiencia, que también fue sede del Gobierno de la República de Chile hasta 1849. Paralelamente, se construyó un depósito subterráneo y un edificio anexo de oficinas. De esta manera, el Museo se erige hoy desde el corazón de la ciudad, ocupando un edificio cargado de historias que, en conjunto con los objetos que componen sus colecciones, pretende ser un aporte a la memoria histórica del país.

El traslado del Museo a su actual sede en 1982 requirió la creación de un nuevo guion museográfico dirigido por su entonces director, Hernán Rodríguez. Con posterioridad, y bajo la dirección de la historiadora Sofía Correa, el Museo dio inicio a un proceso de reestructuración de su muestra permanente. Este hecho se concretaría bajo la dirección de Bárbara De Vos, quien a finales de la década de los 90 amplió el periodo de la museografía desde 1930 hasta 1973, fecha en la que finaliza el actual recorrido. Años más tarde, en 2006 y 2007, se implementó un proyecto de reformulación museográfica para todas las salas, con especial acento en la edición de textos y cédulas, configurando lo que hoy estructura la actual muestra permanente del Museo Histórico Nacional. En el año 2013, bajo la dirección de Diego Matte, comienza un nuevo proceso de renovación de guion proyectado a largo plazo, con un acento en el trabajo interdisciplinario, inclusivo y colaborativo de distintos representantes de la comunidad.

La exhibición permanente es el principal servicio que el Museo ofrece y entrega a la comunidad. En ese sentido, la aspiración a mejorar los espacios en que esta se inscribe no tiene que ver únicamente con cuestiones de infraestructura, sino también con un hacer de carácter metodológico, donde las formas y maneras de trabajo tanto con las colecciones como con el público juegan un rol fundamental. Es así que, al momento de pensar en una ampliación física del Museo, se pensó también en reestructurar el principal eje que lo articula: su muestra permanente. De esta manera, hoy el Museo Histórico Nacional proyecta una renovación de carácter trascendental y profunda que permita no solo una extensión física, sino también una social, anclando sus servicios en relación a sólidas bases con la comunidad.

En términos espaciales, el Museo se encuentra en plena tramitación para expandir su edificio patrimonial hacia nuevas dependencias, las que incluyen mejoras sustanciales para los depósitos de colecciones y nuevos espacios de exhibición e interacción con el público. Ante su eventual

ampliación, el Museo se verá obligado a cerrar sus puertas durante una temporada. Sin embargo, se proyecta que esta coyuntura permita la realización de un inventario, el correcto desmontaje de las piezas hoy en exhibición, y la documentación en profundidad de sus colecciones. Al mismo tiempo, este hecho entrega la oportunidad única de creación de un nuevo relato museográfico al momento en que las piezas se reinstalen, y he ahí uno de los principales desafíos que hoy nos convoca: la renovación del guion de la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional.

2. Proyecto de renovación del guion.

Para poder concretar el gran desafío que significa la renovación de su guion museográfico, el Museo planteó una red de objetivos articulados en una serie de instancias de trabajo que permitiesen desarrollar cada uno de los temas propuestos. Así, la renovación se formuló en base a diferentes actividades y metodologías propias, que en su conjunto se proponen funcionar como insumos y antecedentes para la concreción de la nueva museografía.

Parte de esta estrategia metodológica fue la definición de cinco ejes que habrían de funcionar como principios inspiradores de todo el proceso, todos inscritos en un desarrollo de carácter ciudadano e inclusivo, acorde a las actuales tendencias museológicas. Los cinco ejes de trabajo son:

a) Construcción participativa: Se trata de un aspecto fundamental para la construcción del nuevo guion, pues creemos firmemente que la metodología de trabajo debe responder a un proceso participativo que asegure la representatividad y la generación de vínculos permanentes con diversos sectores de la comunidad. La construcción del guion, en sus diversas etapas, debe incluir la participación de las comunidades en distintos niveles, transitando de una de carácter amplio y global a instancias más focalizadas y particulares. De esta manera, el guion se construye a través de sucesivas etapas articuladas entre sí, generando un trazado que transita desde las definiciones generales a las más específicas, y de forma paralela, de una participación más amplia a una más reducida. Al existir

un sistema de posta en el proyecto, los equipos toman el trabajo anterior y se van configurando, a su vez, sobre bases previamente construidas por otros, siempre de forma participativa. Así por ejemplo, el Comité de expertos convocado entre septiembre y diciembre de 2014, trabajó sobre el marco general establecido por un amplio número de expositores partícipes de las primeras Jornadas de Reflexión y Diálogo, en 2013. En un futuro, se pretende que los equipos curatoriales trabajen sobre los acuerdos del mencionado comité, y del equipo del Museo. Paralelamente, y en términos más específicos, se generaron otras instancias de participación acordes a la metodología propuesta: entrevistas a un grupo de profesionales vinculados a museos y a procesos de renovación, incluyendo museógrafos, museólogos, directores de museos, guionistas, e historiadores del arte, entre otros; y una jornada interna de trabajo con los funcionarios del Museo que tuvo por objetivo la reflexión conceptual del proceso desde quienes a diario trabajan en él. Paralelamente se creó un comité interno permanente que ha acompañado el proceso, validando los documentos y la forma de trabajo. En esta dimensión, resulta prudente valorar la permanente participación de distintos medios de comunicación y de prensa, los que han demostrado su interés y preocupación por los resultados de las etapas, con editoriales, cartas al director y notas periodísticas.

b) Sustentabilidad: Apelamos a este concepto pues el diseño del proceso pretende que la configuración y definición del guion responda a una construcción colectiva y, en tanto tal, sostenible en el tiempo. Se espera que una vez finalizado el período de reflexión y discusión, y montada la muestra, esta debiera ser coherente con lo expresado en las etapas de trabajo anterior, generando una validación y legitimación por parte de la comunidad. Es por eso que resulta determinante que el trabajo se realice de forma participativa. De esta manera, el proceso es capaz de trascender en el tiempo más allá de los actores involucrados en sus diferentes etapas.

c) Interdisciplinariedad: A través de este concepto recurrimos a la importancia de que los equipos de trabajo partícipes del proceso sean

múltiples y diversos. Si bien se trata de un museo de carácter histórico, en donde los historiadores tienen un rol fundamental y protagónico, hay otros aspectos que deben ser considerados e integrarse. Tanto por la diversidad de sus colecciones como por la amplitud que el propio nombre del Museo sugiere, se hace imperativo que en la conformación del guion trabajen no solo historiadores, sino también profesionales de otras disciplinas de las humanidades y ciencias sociales que permitan conformar una visión más amplia y rica de lo que nos constituye e identifica como nación. Además, la diversidad de objetos que compone nuestro museo requiere miradas integradoras que puedan unir aspectos históricos, sociales, políticos, culturales, estéticos y antropológicos, propiciando el diálogo entre las distintas colecciones.

d) Complementariedad: Como se ha señalado, la construcción del guion se ha realizado en base a un conjunto de instancias de diálogo y reflexión. Se han producido actividades con objetivos distintos, en niveles de profundidad diversos y en los que han participado personas con experiencias y conocimientos heterogéneos. El proceso se ha considerado como un sistema, es decir, un conjunto donde cada etapa debe ser valorada en relación a las otras, lo que permite una adecuada puesta en valor de las conclusiones obtenidas para su proyección en un nuevo guion del Museo. Así, por ejemplo, sucede cuando se hace la lectura de las primeras *Jornadas de Reflexión y Diálogo* realizadas en 2013. Dichas sesiones han sido incorporadas como antecedente e insumo para el trabajo del comité de académicos que durante el segundo semestre del 2014 trabajó en los lineamientos estructurales de la nueva muestra. De esta manera, apelamos a que las distintas etapas del proceso no sean aisladas, sino por el contrario, se vinculen y conecten entre sí de manera complementaria.

e) Registro: Este elemento busca cumplir con dos objetivos: por un lado, transparentar y hacer público el proceso de renovación del cambio de guion; y por otro, registrar y publicar cada una de las etapas de participación y discusión, a manera de crear una serie de insumos de las distintas fases. Se pretende que todos estos materiales funcionen como documentos del proceso, facilitando la comprensión para los equipos de trabajo que se sucedan en la suma de experiencias y

conocimientos. Asimismo, pretendemos aportar a la discusión museológica a través de la entrega de las fuentes directas del proceso, contribuyendo de esta manera a las actuales discusiones sobre museología, museografía, y memoria.

3. Etapas del proceso de construcción del guion.

Como ha sido enunciado, el proyecto contempla una serie de etapas sucesivas. Estas son:

a) Jornadas de reflexión y diálogo: Se trató de la primera acción pública y masiva que el Museo realizó para dar a conocer y comenzar el proceso de construcción de un nuevo guion. Conscientes de la importancia de realizar esta transformación de forma transparente, participativa y junto a la comunidad, se buscó involucrar a la mayor cantidad posible de miembros de esta, generando un lazo que los acompañara durante todo el proceso.

Se planteó realizar un mapa de los grupos de interés con que el Museo o su guion se relacionaban, con los cuales se mantenía un vínculo, o con quienes era necesario establecerlo. Luego, se convocó a los representantes de cada uno de estos grupos o comunidades -27 en total-, invitándolos a recorrer en profundidad el Museo, a realizar un diagnóstico de la actual muestra, y a proponer recomendaciones para la renovación del guion. Las jornadas se realizaron de forma pública, en un formato que permitió la interacción con el público y el diálogo entre los distintos participantes. Se trató de un encuentro de carácter comunitario cuyo eje fue la pregunta por el guion del Museo: su evaluación actual, los desafíos de su renovación, y su lugar en la construcción de una historia e identidad nacional.

Como parte del plan estratégico de registro, las Jornadas de Reflexión y Diálogo fueron transcritas y publicadas a fin de socializar las discusiones en ellas sostenidas¹.

b) Estudios de casos internacionales, entrevistas a expertos y jornada interna de funcionarios del Museo: Una vez concluidas las *Jornadas de Reflexión y Diálogo*, el Museo continuó con su plan estratégico para trabajar en

1 Cfr. Museo Histórico Nacional. *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion. Dossier de Jornadas*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2013.

un nuevo guion. De esta manera se abocó a la siguiente etapa, a saber, realizar dos completos informes: uno sobre experiencias de museos extranjeros, y otro que recoge el diagnóstico y recomendaciones de expertos nacionales relacionados al mundo de los museos. Paralelamente se realizó una jornada interna de trabajo con los propios funcionarios de la institución.

El objetivo de esta etapa consistió en definir aquellos elementos, conceptos y recomendaciones surgidas a partir de las experiencias internacionales, nacionales e internas que permitiesen al Museo construir un guion museográfico acorde con su misión y las expectativas de la comunidad.

En lo concreto, los objetivos de esta etapa fueron:

- Levantar experiencias similares a nivel internacional, comparando metodologías de construcción de guiones y experiencias en museos de carácter histórico. Los museos analizados fueron: el Museo Nacional de Colombia; el Museo Histórico Nacional de Brasil; el Smithsonian National Museum of History, de Estados Unidos; el Te Papa Tongarewa, de Nueva Zelanda; el National Museum of Australia; y Canadian Museum of History.
- Realizar entrevistas a expertos nacionales que hayan participado en la renovación de museos, construcción de guiones o procesos museográficos de gran envergadura. Los entrevistados fueron: Leonor Adán Alfaro, Directora de la Dirección Museológica de la Universidad Austral; Roberto Benavente, arquitecto y museógrafo; Isabel Cruz Ovalle, historiadora; Rodrigo Cuevas, guionista de las series *Los 80* y *Héroes*; Paulina Faba, Historiadora del Arte; Claudio Gómez, Director del Museo Nacional de Historia Natural, Dibam; María Isabel Orellana, Directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral, Dibam; José Pérez de Arce, museógrafo; y Francisca Valdés, encargada de exhibiciones de la Subdirección de Museos Dibam.
- Realizar una jornada interna de reflexión en torno al proceso de renovación del guion del Museo a fin de validar internamente las metodologías del proceso. La jornada se llevó a cabo durante un día completo y participaron todos los funcionarios, incluyendo a vigilantes, auxiliares,

administrativos, técnicos, y profesionales, quienes en su conjunto conforman un importante equipo de trabajo que se relaciona a diario con los objetos y las comunidades visitantes del Museo. Se hizo un registro completo con la intención de ser incorporado a las publicaciones que aquí se presentan.

c) Comité de expertos.

Una vez convocada la comunidad en su amplio espectro, y recogida la experiencia de otros museos y profesionales, comenzó la etapa para construir el marco general de referencia que sentaría las bases al desarrollo del nuevo guion. Esta etapa tuvo por intención dar un marco conceptual y valórico, o de ideas fuerza, que sirvieran como principios ordenadores y estructurantes a las siguientes etapas del proceso.

De esta forma, se convocó a un grupo interdisciplinario de destacados académicos chilenos ligados al mundo de la Historia y las Humanidades, para que en diez sesiones debatieran y concordaran este marco conceptual. El Comité que se reunió entre septiembre y diciembre de 2014 estuvo conformado por: Margarita Alvarado, esteta; Ricardo Loebell, filósofo; Sergio Martínez Baeza, abogado e historiador; Micaela Navarrete, historiadora; Francisco Navia, historiador; Sonia Montecino, antropóloga; Rafael Sagredo, historiador; Bernardo Subercaseaux, historiador de las ideas; Isabel Torres, historiadora; y Verónica Undurraga, historiadora.

Las sesiones se dividieron en diez jornadas, seis de las cuales fueron destinadas a la exposición de antecedentes históricos del Museo, de su ampliación, los resultados de las Jornadas de Reflexión, las experiencias internacionales y nacionales, y una interiorización de las once colecciones que componen el acervo total de nuestras colecciones.

En el caso de estas últimas, nos pareció importante que el comité conociera en detalle la historia y composición de cada una de ellas. Asimismo, nos pareció vital que cada curador o encargado expusiera las piezas que les parecían esenciales de la muestra actual, así como también otras que -a su juicio- debían ser incorporadas en una futura muestra. Esto generó un intenso

debate acerca del rol de las colecciones en la conformación de un guion, y respecto de la pertinencia de algunas piezas que han sido consideradas emblemáticas del Museo, pero que no necesariamente tienen un lugar asegurado en el nuevo guion.

Las sesiones se estructuraron de la siguiente forma:

- Jornada 1: Presentación del proyecto, objetivos, metodología, entrega de antecedentes escritos. Presentación de antecedentes generales del Museo y proyecto arquitectónico.
- Jornada 2: Análisis de informes y resultados sobre las *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion* (2013).
- Jornada 3: Análisis de experiencias internacionales, opinión de expertos y sesión interna de trabajo.
- Jornada 4: Presentación de colecciones del Museo: Fotografía; Textil; y Armas y Armamentos.
- Jornada 5: Presentación de colecciones del Museo: Herramientas y Equipos; Pintura y Estampas; Numismática; y Artes Decorativas.
- Jornada 6: Presentación colecciones del Museo: Arqueología; Artesanía y Artes Populares; Mobiliario; y Libros y Documentos.
- Jornada 7: Discusión de criterios para establecer una estructura. Propuesta preliminar.
- Jornada 8: Discusión de estructura para el guion.
- Jornada 9: Discusión de temas para la estructura.
- Jornada 10: Aprobación de acuerdos macro y conclusiones.

Las jornadas tuvieron un secretario de actas a cargo de llevar el registro de las discusiones. Las sesiones no fueron abiertas al público, pero sí al equipo interno del Museo. Asimismo, estas sesiones fueron grabadas, transcritas y editadas para ser incluidas en esta serie de publicaciones. A través de ella, se puede acceder al

detalle de todas las discusiones, las que en sí mismas generan un rico aporte al debate historiográfico y museográfico. De la misma manera, la comunidad puede tener acceso a los acuerdos consensuados por el comité y referente a los principales puntos de debate: la temporalidad, el marco valórico, la opción museológica, y el uso de las colecciones, entre otros temas que esperamos sean un importante aporte al desarrollo no solo de nuestra institución, sino de todos los museos del país.

De esta manera el Museo Histórico Nacional brinda continuidad a un proceso de largo aliento que, esperamos, concluya con la construcción de un nuevo guion en el que todas y todos quienes componemos la nación nos sintamos plenamente reconocidos.

Museo Histórico Nacional

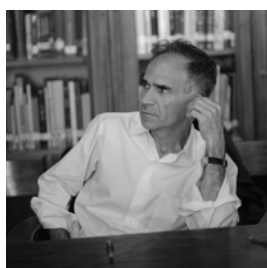
Comité de Trabajo



Margarita Alvarado Pérez
Licenciada en Estética
Doctora en Estudios Latinoamericanos



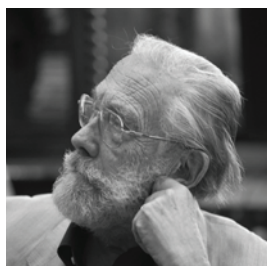
Francisco Navia Bueno
Licenciado en Educación en Historia y Geografía
Máster en Didáctica de las Ciencias Sociales y del Patrimonio



Ricardo Loebell Silva
Licenciado en Cibernética
Doctor en Filosofía y Estética



Rafael Sagredo Baeza
Licenciado en Historia
Doctor en Historia



Sergio Martínez Baeza
Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales
Estudios de Derecho Histórico



Bernardo Subercaseaux Sommerhoff
Licenciado en Filosofía
Doctor en Lenguas y Literaturas Romances



Sonia Montecino Aguirre
Licenciada en Antropología
Doctora en Antropología



Isabel Torres Dujisin
Licenciada en Historia
Doctora en Historia



Micaela Navarrete Araya
Licenciada en Historia
Posgrado en Patrimonio Inmaterial



Verónica Undurraga Schöler
Licenciada en Historia
Doctora en Historia

Sesión 1: Presentación del Proyecto



Martes 30 de septiembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
CM: Carla Miranda
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
MA: Margarita Alvarado
RL: Ricardo Loebell
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

Primera jornada de trabajo inscrita en una dinámica de presentaciones. Se presenta el proyecto de guion y de ampliación del edificio, así como también los objetivos específicos de trabajo para el Comité. Estos se relacionan, principalmente, con la definición de una estructura general para el nuevo guion del Museo Histórico Nacional, y con la generación de acuerdos sobre las temáticas y valores que en él deberían estar presentes.

DM: Quiero darles la bienvenida y agradecerles, estamos realmente muy contentos de que estén acá con nosotros constituyendo este Comité de Trabajo, este equipo. Este es un proceso en el cual el Museo viene trabajando hace tiempo y sin duda es un momento importante para nosotros. Estamos expectantes, es algo nuevo. No es la primera renovación que el Museo hace, pero la metodología y la forma de trabajo sí son distintas.

Como les decía, la idea de esta reunión es contarles a modo general de qué se trata esto. Muchos de ustedes tal vez no lo han podido visualizar cómo esperamos que funcione, la forma en que vamos a trabajar en estas sesiones y también contarles el pensamiento que hay detrás de esta forma de trabajo, el contexto general que se enmarca dentro de lo que es la historia del Museo, y mostrarles el proyecto de ampliación del Museo y su nueva arquitectura.

Para los que no me conocen, soy Diego Matte, el Director del Museo desde hace tres años. El equipo que va a estar a cargo de la coordinación está compuesto por Hugo Rueda, historiador de la Universidad de Chile, quien será el secretario de actas de esta comisión, y Raquel Abella quien trabaja conmigo directamente y está a cargo de la coordinación de este comité. También hay una productora que el Museo contrató, Veronika Bown, quien está a cargo de todos los diferentes insumos y materiales de trabajo que después les voy a entregar, y Paolo di Girolamo, a cargo del registro de audio. También van a ver que parte del equipo del Museo estará presente en las sesiones, ya que están abiertas a ellos para que puedan participar, opinar y sean una compañía para ustedes porque nosotros estamos delegando en ustedes esta responsabilidad.

(Se presenta el equipo asistente).

Como les contaba este es un comité que se pensó convocar en diez sesiones, que van a ser presididas por mí con el fin de poder coordinar e ir ordenando el debate, ¿les parece si mejor cada uno se presenta?

MA: Buenas tardes a todos, soy Margarita Alvarado. Agradezco esta invitación, estoy muy contenta de colaborar con el Museo. Yo llevo

muchos años trabajando con Isabel Alvarado en el ámbito del textil y me alegra mucho tener esta oportunidad de retribuir todo el apoyo que el Museo me ha dado en mis investigaciones y mi trabajo como esteta. Yo soy esteta, trabajo en el Instituto de Estética de la Universidad Católica y además soy diseñadora y me acabo de doctorar en Estudios Latinoamericanos. Espero poder aportar desde mi especialidad en el ámbito del patrimonio, de la construcción de imaginario, de la utilización de las imágenes, a esta puesta en valor de la colección y el guion del Museo.

IT: Yo soy Isabel Torres, soy profesora de Historia Contemporánea de la Universidad de Chile y estoy muy interesada en esta propuesta. Espero que sea un trabajo al que pueda aportar.

FN: Mi nombre es Francisco Navia, soy profesor de Historia y Geografía de la Universidad de Santiago y mis estudios doctorales corresponden al área de la Didáctica de la Historia, de las Ciencias Sociales y del Patrimonio. Actualmente me desempeño como académico en la Facultad de Educación de la Universidad Católica de Chile y también en el Departamento de Historia y Geografía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

RL: Soy Ricardo Loebell. Yo me formé en ciencias, soy ingeniero en Matemáticas, y después en Filosofía, Psicología y Filología, y el doctorado lo hice en Filosofía y Estética en Alemania. Ahora estoy dando clases en la Universidad Federico Santa María a los ingenieros y en la Universidad de Playa Ancha en la Facultad de Arte. Trabajé en la Biblioteca Nacional en los años noventa y siempre asesorando al Museo Nacional de Bellas Artes y también al Museo de Arte Contemporáneo como curador y crítico. Agradezco mucho la invitación y me interesa mucho la temática desde la microhistoria. Estuve de manera ininterrumpida veintisiete años fuera de Chile, entonces para mí esto es muy importante: ir hilvanando conocimientos, todos los días tratar de aprender algo más para poder hacerme una idea un poquito más clara y comprender lo que es la historia de este país.

VU: Soy Verónica Undurraga, profesora del Instituto de Historia de la Universidad Católica y mi área de especialidad es la Historia Colonial.

Estoy encantada de haber recibido esta invitación y es un gran desafío para todos nosotros, cuentan con mi mayor esfuerzo.

SMB: Yo soy Sergio Martínez Baeza, abogado de profesión aunque hace muchos años dejé la profesión para dedicarme a temas históricos. Soy profesor de Historia del Derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, Presidente de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía y miembro de la Academia Chilena de la Historia, de las Academias Iberoamericanas casi todas incluyendo las de Portugal y Brasil. He sido funcionario público en el área de la cultura, en una época fui Subdirector de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y estuve a cargo de la sala Medina de la Biblioteca Nacional como conservador.

BS: Mi nombre es Bernardo Subercaseaux y trabajo en la Universidad de Chile. Estudié Literatura y Arqueología, pero me dedico a la Historia de las Ideas y la Cultura.

DM: Tenemos también a Rafael Sagredo que está fuera del país, quien es historiador y trabaja en la Biblioteca Nacional, en la Sala Medina, y a cargo de las publicaciones de las Ediciones Barros Arana. Él tiene diversas publicaciones, un Magister en Historia y es de la Universidad Católica.

Y a Micaela Navarrete, que es Licenciada en Historia de la Universidad de Chile, trabaja en la Dibam en el área de Cultura Popular y Literatura Oral, que también se tuvo que excusar por hoy.

Asimismo, forma parte de este comité Sonia Montecino, Premio Nacional de Humanidades, si no me equivoco, la cual creo que ustedes todos conocen y no necesita mayor presentación, que también se excusa por hoy.

Como ven es un comité bastante interdisciplinario, por supuesto para el Museo los historiadores son muy importantes, es de lo que nos nutrimos, pero también consideramos integrar otras miradas, no ser tan rígidos en entender la historia y sus procesos, incorporando otras disciplinas e integrar todo esto.

Algo muy positivo es que la nominación del comité se hizo en un trabajo conjunto con los

propios funcionarios del Museo. Muchos de sus nombres fueron propuestos por los mismos funcionarios, lo que le agrega valor.

Antes de pasar a contarles sobre la metodología de trabajo, quiero contarles que hay un tema práctico que tenemos que resolver y es el horario de funcionamiento y el día de la semana. Hemos contemplado diez sesiones y habíamos propuesto inicialmente los martes en la tarde.

(Se discute sobre el mejor día y hora para llevar a cabo las reuniones).

Las sesiones iniciales son para presentarles una serie de antecedentes y luego así ya comencemos la discusión. Eso no obstante, de que permanentemente se generen diálogos sobre distintos temas, y ustedes tienen libertad para plantearlo. También les vamos a entregar algunos documentos, de hecho ahora les vamos a entregar el libro de los cien años del Museo¹ que les va a dar una visión general de lo que es el Museo, de su historia, de sus colecciones y su muestra permanente. Y el libro de las *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*² que se hizo el año pasado acá en el Museo, donde participaron en las ponencias don Sergio y también Sonia.

Retomando el tema principal, primero les quiero contar cuál es el objetivo de este Comité, qué es lo que el Museo espera, cuál es el mandato que les estamos haciendo en este momento y a continuación les voy a dar un contexto más generalizado para saber dónde estamos.

El objetivo de este comité es definir lo que va a ser la estructura general del nuevo guion del Museo Histórico Nacional de acuerdo a la disponibilidad de espacio que nosotros tenemos. Acá no vamos a definir en específico cada tema, qué objetos se van a seleccionar, qué textos se van a incluir, la idea es dar ciertos matices, establecer ciertos criterios, pero lo que nos interesa en esta etapa es definir a modo general una estructura para el guion, lo que va asociado a tomar ciertos acuerdos marco que tienen que ver por ejemplo con la temporalidad que se va a abarcar en el nuevo guion, desde cuándo hasta cuándo, también es importante definir un marco valórico sobre el que el Museo quiere trabajar, por ejemplo la democracia, el amor a la patria, la

1 AA.VV.: *Museo Histórico Nacional*. Santiago, Museo Histórico Nacional, Andros Impresores, 2011.

2 Museo Histórico Nacional: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2013.

amistad cívica, ciertos valores sobre los cuales debiera conformarse este guion.

También ver opciones museológicas, si vamos a construir un guion netamente cronológico, con un relato cronológico de la historia o si vamos a trabajar en algo más temático, o si vamos a hacer una mezcla de ambas. También ver el papel que van a tener las colecciones en la estructura de este guion, si van a ser las protagonistas -como el Metropolitan Museum de Nueva York que es un museo de objetos y no de historia- a diferencia de algunos museos históricos pensados a partir de paneles con información y en donde se incluyen objetos, ver cuál es la relevancia y el protagonismo que deben tener los objetos versus el guion, o cómo se representa la historia y otros temas que ustedes consideren necesarios establecer.

Lo que hemos considerado para ir presentando en estas diez sesiones son ciertos antecedentes que hemos ido construyendo para esta discusión y también las colecciones del Museo, que es algo que nos interesa mucho que ustedes conozcan.

La jornada uno, que es esta, es la presentación del proyecto, objetivos, metodologías, antecedentes, contarles del proyecto arquitectónico, contarles de la historia del Museo.

En la segunda jornada se les va a presentar lo que fueron las Jornadas de Reflexión y Diálogo para el Nuevo Guion, que se hizo el año pasado. Se va a presentar la actividad y algunas conclusiones que se han trabajado internamente, también se va a presentar una jornada interna que se hizo dentro del Museo con los propios funcionarios donde también hicimos una discusión parecida a esta pero en forma interna. También les vamos a presentar un análisis de experiencias internacionales, un estudio comparado que se hizo a comienzos de año. Quisimos conocer experiencias internacionales donde se hubieran hecho ejercicios de renovación de guiones como este, museos históricos que hayan hecho una revisión de su guion, una reactualización de sus guiones donde hay casos emblemáticos como el colombiano que lleva muchos años en esto pero que ya está con una estructura de guion hecha y es interesante ver cómo se ha ido trabajando,

cuáles son las problemáticas que han tenido y cómo se han ido abordando.

También se hicieron una serie de entrevistas a expertos ya en el ámbito más técnico de la museología, de la museografía, se le hizo entrevistas a curadores y museógrafos y eso se transcribió en un documento que se les va a presentar y que son opiniones mucho más técnicas con recomendaciones y problemas que ellos ven, cosas que consideran que deberían ser prioritarias. Hay desde museógrafos como José Pérez de Arce, hay guionistas, directores de museos, gente que se ha dedicado a investigar el tema de los museos, es interesante entonces conocer esas miradas.

Después viene la presentación de las colecciones del Museo que la van a hacer los propios funcionarios a través de los curadores, los encargados de colecciones -que les van a presentar una a una las colecciones-, y un contexto de cómo se formó la colección, cómo hoy día está conformada y determinados objetos que hoy día están en la muestra que son importantes que continúen exhibiéndose y otros que no están y se considera importante que sí lo estén. Esto será a modo general porque algunas colecciones son un universo en sí mismas, pero la idea es que ustedes las conozcan, se vayan acercando a ellas y vayan intuyendo qué es lo que mañana el Museo va a poder exhibir, porque uno podría hacer un ejercicio maravilloso, pero esto es un museo, la gente viene a ver objetos, viene a ver colecciones. El Museo tiene colecciones espectaculares que de alguna forma está obligado a exhibir como, por ejemplo, el perro *Ulk*³, porque si no la gente reclama -como ha pasado- y es parte del imaginario, de lo que el Museo es y así se le identifica. También hay muchos cuadros famosos como el *Retrato de O'Higgins* de Gil de Castro, *La Fundación de Santiago*, y otros más.

Una vez terminada esta parte, solo son tres sesiones dedicadas a las colecciones, en la séptima jornada empezaremos a discutir los criterios generales para establecer esta estructura y ahí la idea es que podamos como museo mostrarles nuestra mirada, nuestra opinión, cómo se podría abordar esto y se comience la discusión en profundidad de este tema. Y

3 *Ulk* fue el perro del Presidente Arturo Alessandri Palma, el cual se conserva embalsamado en el Museo y actualmente se exhibe como parte de la muestra permanente, en la sala Esperanzas de Cambio.

consideramos que debería haber por lo menos dos sesiones para que haya una discusión tranquila y amplia de este tema, y la nueve ir redondeando y dedicar la diez para aprobar la discusión final de esta estructura. Si se hiciera necesario la idea es considerar una o dos sesiones más.

Las sesiones van a ser grabadas en audio, con dos objetivos, uno porque nos interesa dejar registro de estas discusiones para ir recapitulando semana a semana, como una especie de acta de lo que se vaya discutiendo y sirva de insumo de quien tome la posta, para que los curadores en definitiva puedan tener el contexto y puedan investigar e ir más allá de las conclusiones y conocer lo que se discutió, de cómo se plantearon ciertas discusiones.

Por supuesto que se les enviarían los textos finales para que ustedes los puedan aprobar, nos gustaría publicar los resultados de este trabajo, tal vez no todas las transcripciones, pero sí, ciertas partes, ciertos extractos, que también, tal como hicimos con este libro (refiriéndose al libro *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*) queremos dejar constancia de cómo se realizó este nuevo guion.

También vamos a editar las entrevistas a expertos que se han hecho, los análisis de casos internacionales y la jornada de discusión interna, de forma de ir publicando, en ediciones cortas, para que se distribuyan en bibliotecas y otras instituciones, más que nada a modo de consulta, o si a alguien le gusta mucho lo puede leer el fin de semana, no hay problema.

Los insumos que les vamos a entregar son: El libro *Museo Histórico Nacional* (libro de los 100 años), la publicación *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*, los análisis de las jornadas, entrevistas a expertos, experiencias internacionales y también se les entregará un resumen del diseño del nuevo edificio. Hoy día quisimos partir solamente con el libro de las jornadas, para no abrumarlos.

A continuación voy a recapitular todo este proceso relacionado a la renovación del guion para darles una perspectiva más completa y así también

explicarles qué viene después de esto, qué va a pasar con el trabajo que se va a hacer aquí.

El Museo se fundó en 1911 y en un comienzo fue destinado a un ala del Museo de Bellas Artes. Luego le tocó al Director Aureliano Oyarzún luchar para que se consiguiera una sede propia para el Museo, la cual se logró que se hiciera al costado de la Biblioteca Nacional, pero eso pasó recién en los años cuarenta. Pero ese espacio, que ya le quedaba muy chico, tenía diversos problemas y las que más sufrieron fueron las colecciones etnológicas y arqueológicas que no había donde guardarlas. Y así el Museo hasta el año 1978 cuando comenzó el proceso de traslado a esta sede, que abrió a principios de los ochenta, incluyendo la restauración de este edificio, instaurándose como sede del Museo Histórico Nacional hasta el día de hoy.

Cuando se instaló el Museo aquí, se construyó un edificio anexo de oficinas y un subterráneo para depósito. Este edificio originalmente pertenecía a Correos y Telégrafos y tiene un terreno colindante, en la parte de atrás donde siempre se pensó hacer una ampliación, pero por diversos problemas no se pudo concretar. Después, hubo un juicio con Correos porque ellos reclamaban la propiedad. Esto pasó en el año 2000 y el Museo ganó el juicio y se le reconoció el terreno y desde 2009 en adelante se viene trabajando en concretar el proyecto de ampliación, que ha sido bastante difícil. Ahora estamos muy avanzados, ya está el diseño listo y estamos peleando para que nos den los recursos para poder construirlo. Va a ser una operación bastante difícil porque vamos a tener que evacuar prácticamente el edificio porque el depósito colinda con el terreno que debe ser demolido.

Por lo general, las muestras del Museo han seguido un poco el estilo tradicional decimonónico de lo que se entendía antiguamente por Museo, esto es una gran exhibición de objetos, en salones atiborrados, una especie de gabinete de curiosidades con un orden cronológico, desde los pueblos originarios se llegaba a principios del siglo XX, pero básicamente era una exhibición de objetos de interés histórico. Cuando Hernán Rodríguez Villegas fue

el Director del Museo, se hizo una exhibición basada en orden cronológico, pero temático, en el sentido de que se recreaba el escritorio de un personaje, el dormitorio de otro, escenas de algún periodo mezclado con la exhibición de objetos y cuadros vinculados a periodos históricos, pero básicamente uno iba recorriendo un pasillo y viendo estos espacios dedicados a ciertos temas.

Cuando llegó Sofía Correa a la dirección del Museo en 1993, ella inició un proceso de renovación y se generó una metodología en que ella convocó a un grupo de historiadores, entre los que estaban Claudio Rolle, ella, Sol Serrano, Alfredo Jocelyn-Holt, entre otros y así se trabajó en la nueva estructura y el nuevo guion. Se hizo un análisis, un documento de trabajo y a partir de eso se sentaron las bases de lo que es la exhibición actual. Hubo una parte que no se alcanzó a ejecutar, ya que ella estuvo tres años como Directora del Museo y después llegó Bárbara de Vos y a ella le tocó terminar las salas de finales del siglo XX donde ustedes pueden ver claramente la diferencia que hay en la museografía. En el resto de la muestra, en el tema de las vitrinas, iluminación, se mantuvo el ambiente de los años ochenta, porque la museografía era bastante similar. Se establecieron unos paneles con textos que iban marcando ciertos periodos y la verdad es que la razón por la que el Museo llega hasta el año 1973 -viendo las entrevistas de Sofía en el tiempo- es un tema de espacio básicamente, tal vez podrían haber podido avanzar un poco más pero no había más espacio. Antes el Museo llegaba hasta 1938, entonces se dijo avancemos un poco y se eligió acabar en 1973.

Y así ha estado el Museo durante los últimos quince años y la muestra desde sus primeros cambios va a cumplir un par de décadas. El Museo durante el último tiempo, de forma interna ya había detectado un par de falencias. La sociedad chilena ha cambiado, la exigencia a los museos es cada vez mayor, el grado de información que la muestra entrega también. Hay un diagnóstico de que es pobre, y hay otros problemas prácticos de accesibilidad, el tema de los textos en inglés -que de alguna forma hemos ido trabajando para paliar mediante un sistema de audioguía, sistema de trípticos con textos en español, inglés y portugués-.

Pero la gran crítica que existe hoy día yo diría que es la disociación que hay entre los textos que están en los paneles y los objetos que hay en las salas. Los paneles tratan de dar un contexto histórico y los objetos buscan destacarse por ellos mismos y no necesariamente aportan más información que complementen esos textos, pero eso es algo que vamos a comentar después en las jornadas donde van a ver ustedes las críticas, los comentarios que se hicieron sobre la muestra porque la invitación en ese momento fue a analizar el guion, a criticarlo, pero sobre todo a que dieran las expectativas sobre su cambio.

¿Cuál fue el pensamiento que hicimos hace dos años? Nos dijimos, el Museo necesita realizar un cambio de guion. Además, había una coyuntura que lo hacía a mi juicio ineludible y que tiene que ver con la ampliación del Museo que involucra una actualización de todas las instalaciones del edificio histórico, la parte eléctrica, iluminación y museografía. Las vitrinas que hoy día el Museo tiene, si bien en su momento fueron y son objetos muebles destacables, son muy poco flexibles para los usos o para las medidas de conservación. Entonces, cuando el Museo hace exposiciones temporales, tiene que comprar o mandar a hacer vitrinas nuevas y eso es poco sustentable; por eso el Museo quiere renovar todo el sistema de vitrinas y todo el sistema de iluminación, cosa de uniformar. Así, el edificio antiguo y el edificio nuevo van a tener todas las instalaciones y sus mecanismos actualizados y estandarizados.

Nos parecía que el Museo no podía aparecer inaugurando un edificio nuevo el 2017 o el 2018 con salas modernas en la infraestructura pero con la estética de los años ochenta. Entonces dijimos que tiene que haber un pensamiento en conjunto, y esto tiene que ver con un pensamiento de cómo el Museo trabaja, cómo se representa la historia y cómo cumple con su misión.

También quisimos hacer un proceso sustentable y que no obedezca al capricho -con esto no quiero decir que los anteriores hayan respondido a eso- o a la decisión de un director que está un par de años. El guion necesita ser sustentable, necesita que los curadores lo defiendan

en el tiempo, que sientan que esto tiene vida, que pueda ser flexible y cambiar, que tenga una dinámica, pero también que la sociedad misma, que la comunidad nacional, se sienta vinculada a lo que el Museo hace y exhibe, porque el Museo dice representar la identidad nacional, la historia del país. Pero si la gente no se siente identificada y vinculada al Museo, alguien puede venir y cambiar todo y la gente dirá: “cambiaron el cuadro”. Pero lo interesante es saber que la gente se haga parte de esta discusión y le afecte directa o indirectamente y que se sientan involucrados, que no les sea indiferente. Y eso es a su vez es el mejor seguro de vida que tienen este tipo de instituciones, cuando la gente se empodera, hace sus reclamos y pregunta por qué el Museo hace o no hace esto, y el Director y el equipo tienen que dar cuenta de las decisiones que se están tomando.

El Museo se ha vinculado con un sinnúmero de instituciones a lo largo del tiempo, esta gran comunidad que fue recogida en un mapa que nosotros hicimos, con organizaciones, comunidades con que el Museo se vincula, organizaciones que el Museo representa y muchas otras que no están representadas pero que sí debieran estarlo⁴. Por ejemplo, el mundo de la Iglesia es un tema importante y nosotros tenemos una sala dedicada especialmente al tema de la Iglesia y el Estado. El mundo militar, el mundo del campo, de la industria agrícola, de la minería, nosotros representamos a los ex Presidentes de Chile. Por ejemplo, vino el ex Presidente Lagos, recorrió la muestra, vinieron Senadores de la República, que están también representados, se invitó a historiadores, filólogos, representantes de los pueblos originarios, de los movimientos sociales, vino la presidenta de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), invitamos a un estudiante de un colegio público de básica, de un colegio privado, a un profesor del Liceo Uno, vino don Sergio Martínez Baeza, que también integra este comité, representantes de gremios de la historia, la Sociedad Chilena de Historia, etc. Todo esto con el fin de que ellos nos dieran sus comentarios, sus críticas y sobre todo sus expectativas. En ese proceso, el Museo hizo un voto de silencio, se dijo que no nos defenderíamos porque queríamos que la gente se sintiera en la libertad de criticar y de comentar y así sucedió. Eso se conformó en una primera etapa.

Ese proceso no constituyó un mandato, una obligación de hacer. El Museo no quedó comprometido a acatar en un cien por ciento lo que se plantea ahí, la gente tuvo la oportunidad de conversar de todo y hay algunas cosas que a uno le parecen bien y otras no tanto, pero sí creamos un antecedente que después se va a poder analizar y presentar más procesado, y nos dirá acerca de cómo la comunidad vio el guion actual y cuáles eran sus expectativas para esta renovación.

También les contaba sobre el estudio de casos internacionales. Se hizo un estudio comparado en el cual quisimos observar cómo lo han hecho otros museos, en otros países. Sabemos que la figura de los museos históricos nacionales no es una figura tan universal la verdad, es más bien algo excepcional en los países de Sudamérica o países que han sido colonias alguna vez. Hay casos interesantes como el Museo Nacional de Colombia, que tienen similitudes, pero también tienen una diferencia radical porque son tres museos en uno: Arqueológico, de Historia y de Arte, y que tienen una cierta similitud en las colecciones. También están los casos del Museo en Australia, de Canadá, de Nueva Zelanda, de cómo todos ellos han trabajado el tema de las renovaciones.

Por otro lado, como les contaba, están las entrevistas que se hicieron a diez expertos que el Museo quiso hacer para saber cuáles eran sus recomendaciones, su visión sobre el tema. Esto también se les va a presentar y entregar como insumo. Después, a mediados del año pasado, el Museo hizo una jornada interna en que se invitó a todos los funcionarios, para presentarles las Jornadas de Reflexión, las experiencias internacionales, el trabajo con las entrevistas y yo les presenté esta misma metodología, esta misma forma de trabajo, para que ellos la validaran y dijeran si a ellos les parecía bien y cómo lo veían. También conversamos sobre la estructura de este comité y sobre estos acuerdos marco. De hecho, ellos emitieron una opinión que se la van a exponer, porque tienen una visión bastante clara sobre ciertos temas. Esto también se les va a entregar a ustedes como insumo.

Finalmente, viene la constitución de este comité que, como les decía, tiene como objetivo establecer

4 Cfr. *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*, Op. Cit., p. 10.

el marco y la estructura general del desarrollo del guion, que constituye un aterrizaje más en concreto de trabajo, porque a partir de lo que aquí se acuerde y se decida se van a armar los equipos curatoriales y de desarrollo museográfico que involucrarán a curadores, historiadores, museógrafos, educativos, accesibilidad, interactividad, etc.

Por ejemplo, en la sala *Pueblos Originarios*, entraremos a decir cuáles son los objetos que deben ir, los textos que deberían ir. A lo mejor podemos hacer un video de presentación al principio que muestre una historia de los pueblos originarios, que hable sobre el territorio, el tema de las lenguas. Entonces cómo va a ser en concreto el desarrollo de eso es lo que se va a trabajar en la siguiente etapa, que será el próximo año y después vendrá lo que va a ser el diseño museográfico propiamente tal y la producción final de todo esto.

Yo lo que pensaba es que ustedes como comité debieran acompañarnos de alguna forma en este trabajo y sigan vinculados a este trabajo, no de una forma tan intensa pero que sí vean y pueda haber un diálogo de cómo eso también se va concretando para dar coherencia a los acuerdos que resulten de estas sesiones.

También sabemos que van a aparecer propuestas ya más concretas de cómo ir graficando e ir disponiendo los objetos en la muestra, que nos parecen van a ser interesantes y que también pueden ser recogidas en el futuro.

BS: Se nos ha entregado una *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion* en que participó una comisión, ¿llegaron a propuestas? Porque no estaremos repitiendo un proceso que ya se realizó.

DM: La verdad es que no hubo una propuesta en concreto, fueron ponencias individuales que se sumaban unas a otras, pero no hubo un pensamiento conjunto. Por ejemplo, vino la Alcaldesa de Santiago, Carolina Tohá. Ella preparó una exposición y estuvieron sentados en una mesa con dos personas más y hubo una conversación después, pero no hubo un pensamiento conjunto.

BS: No hubo un trabajo sistemático.

DM: No, fue un ejercicio más libre, si uno quiere decirlo de este modo. Ellos simplemente entregaron estas ideas como un antecedente, dieron propuestas críticas, las plantearon abiertamente, lo regalaron al Museo y después dijeron “bueno ustedes verán cómo lo trabajan”. Obviamente el Museo les convocó con el fin de que esto sea útil para este proceso. Ahora estamos sistematizando todas esas conclusiones, por eso nosotros vamos a ir presentando los antecedentes y vamos a ir digiriendo todo para producir algo más concreto en esta fase.

CM: Aportar señalando que este trabajo también apuntó a un análisis de la museografía cuando se hizo una pauta de visita.

DM: No sé si yo lo acotaría a lo museográfico, es más como la experiencia de la visita integral que tuvieron, pero efectivamente se hicieron observaciones relevantes en ese aspecto.

HR: A los participantes se les hizo una invitación básicamente a recorrer el Museo y hacer una lectura de ese recorrido desde sus distintas miradas. Por eso las invitaciones fueron tan diversas, para saber cómo leían el recorrido del Museo desde sus lugares de enunciación. Entorno a eso fue que se reflexionó y lo que se dijo en esa jornada básicamente fue la lectura que se hizo del recorrido actual.

RL: Quizá suena un poco específico, pero son interesantes los deslindes, en cuanto al gesto o la intención, es decir, colocar cronológicamente las piezas o darles un contexto, hacer una prelectura, proponiéndole al visitante una lectura. Eso es lo que tenemos que cuestionarnos, ¿vamos a considerar un espectador “instruido”, dejando que él cree ese contexto o lo vamos a proponer nosotros? Por ejemplo, lo que yo pensé fue hacer un espacio crítico, o sea, ir no en contra de la cronología sino que por ejemplo demostrar a partir de tópicos, cómo se reiteran ciertos paradigmas, ciertas situaciones, que ahora se han dado a conocer en muchos aspectos de crisis, modelos que cada cierto tiempo se van repitiendo. Por ejemplo, la lucha por la alfabetización de 1900, y la lucha por la educación gratuita de esta década.

Por otra parte respetar ciertas piezas del Museo, como se mencionó el perro *Uluk* y quizá llegar a un punto donde haya una sección tradicional donde el espectador habitual llegue y diga: “bueno esto es lo que yo encuentro cada vez que llego al Museo y esto no me lo hagan desaparecer”. Yo estoy pensando cómo plantear una separación de espacios al inicio de la visita, en historia y contingencia.

El Museo se me ocurre que está a cargo del desglose, de esa glosa, de ese lenguaje oscuro de la historia, que es como lo ven un poco las generaciones contemporáneas que reflejan los años sesenta, cincuenta, cuarenta, con distancia. Entonces, hay que pensar cómo abrirles ese espacio para que puedan tener una mirada un poco más transparente hacia los años cincuenta. Recordaba hoy día -disculpen el ejemplo- pero esta idea de que recientemente se persiguió con ciertas claves a los anarquistas buscando a personas de alimentación alternativa, ocurrió ya a principios de 1900. Ustedes recordarán los inmigrantes que tuvieron moradas en la calle Pío Nono que fueron perseguidos y desalojados por carabineros en ese tiempo y los vecinos hablaban siempre que ellos comían un “pan sucio”, por decir, integral, ese era uno de los motivos o semiología de persecución que se dio ya a principios del siglo XX.

También pienso, por ejemplo, en que se desconoce la historia de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) que se origina después del terremoto de 1906, buscando sensibilizar también otro tipo de visitante, mostrando que hay un grupo de jóvenes, cuya historia ha tenido ciertos hitos en una cierta continuidad discontinua y aportar con otras microhistorias que son parte de la historia.

Es una pregunta, ¿hasta qué deslinde podemos intervenir el Museo para estimular un tipo de visitante y también plantearse las epopeyas? Acercarlas al nivel de “etopeyas”, y tal vez mostrar que todos estos héroes han sido personas, haciéndolas descender del altar y generar algo de identificación con el espectador.

DM: La idea es que estos temas van a ser el cuerpo de la discusión más adelante y la idea es que puedan ir planteándolos desde ya. Yo al

respecto puedo señalar que el Museo cumple un rol social importante. En el guion anterior -de Sofía Correa- ella estaba muy apegada a lo que eran los contenidos mínimos básicos del Ministerio de Educación de la enseñanza de la historia de Chile, se buscaba que el Museo de alguna manera fuera una especie de aula y todavía se usa así. De hecho acá muchos profesores vienen a hacer las clases de historia de Chile. Ahí nosotros sentimos que más que venir a hacer la clase al Museo lo que debiera ser es un complemento.

Nosotros estamos haciendo un estudio público para conocer más en profundidad al público, para saber el *background* que tiene, porque realmente uno se lleva sorpresas, la gente que viene a este Museo no es gente desapegada a la historia. Después les quiero contar sobre la experiencia que tuvimos con *Efemérides*⁵, una exposición que hicimos de arte contemporáneo en que se intervino el Museo y la verdad es que el nivel de reclamos que tuvimos fue altísimo, la gente no paraba de reclamar porque en el fondo le estaban ensuciando la exposición de los cuadros, de O'Higgins, con lo que se ve que hay un apego a la muestra. Entonces nosotros pensamos en el hecho de que el Museo tampoco es la versión oficial del Estado o la versión oficial de la Historia de Chile, sino que nos entendemos como una voz más dentro de un coro donde están las universidades, los historiadores, los otros museos, el Museo de la Memoria, el Museo Arqueológico, el Museo de Bellas Artes, las academias, los investigadores que nos complementan. Nosotros no pretendemos ser la voz oficial de la historia ni ser un santuario de la verdad.

La idea es que la gente se vea interrogada y que digan que esta idea está mal o que es falsa y, en ese sentido hay una cierta funcionalidad. En Colombia hay un caso interesante que pasó con una exposición temporal que se hizo sobre el Bicentenario, que fue una especie de deconstrucción del imaginario nacional del Bicentenario. Esa exposición era temporal pero pasó a ser permanente y se convirtió en una cosa rarísima, la gente quedó muy confundida y hubo muchas críticas porque uno entraba a la sala donde estaba Bernardo O'Higgins, por ejemplo, y en vez del cuadro imaginario, aparecían fotos de

5 Esta muestra se exhibió en el Museo Histórico Nacional entre noviembre de 2013 y marzo de 2014. Cfr. Cariceo, A., Loebell, R., Matte, D., Miranda, C., Rifo, S., Silva, C.: *Efemérides, fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*. Santiago, Museo Histórico Nacional, Ograma Impresores, 2014.

las teleseries de Bernardo O'Higgins, entonces ellos hicieron unos estudios y la gente identificaba a un actor de teleserie como O'Higgins, y eso pasó a ser permanente.

BS: Pienso que antes de pronunciarnos debemos conocer todos los antecedentes para luego hacer proposiciones, sí creo sin embargo que hay un marco previo, yo he venido tres veces al Museo y las tres veces me he encontrado con escuelas de sectores medio-bajos, con un profesor con alumnos de entre diez y catorce años. Entonces yo creo que es distinto pensar un guion para un nuevo público o pensar un guion para un público ya cautivo del Museo.

FN: Una cuestión que me parece muy interesante de este trabajo, es que nos someteremos a un tipo de discusión que escudriñará en los propósitos que deben animar a un Museo de Historia del siglo XXI. Aquello permitirá develar analíticamente los mensajes e intencionalidad que posee la actual muestra museográfica de la exposición permanente, así como los discursos asociados a la misma. Esto llama mucho mi atención pues, desde mi punto de vista, el profesor del mundo escolar que visita este museo (como aquel que mencionaba anteriormente Bernardo), trasladada su clase de Historia a este espacio porque de cierta forma le evoca al tipo de contenidos y la forma en que son presentados en el libro de texto, y me parece que no se equivoca tanto respecto a que en realidad se parecen bastante, sobre todo pensando en el actual formato de la exposición permanente. La discusión sobre los propósitos, nos debería llevar a sentar las bases de futuros cambios que permitan desmontar esa visión tan básica.

Un museo es un gran depósito de conocimiento, por lo que debemos pensar en la forma en que deseamos acercar ese conocimiento a un tipo de público socialmente más heterogéneo y que es un potencial visitante, y lo digo no solo por aquel que pueda provenir del mundo escolar (los que ya son una gama impresionante y diversa), sino que también me refiero al ciudadano común de nuestra sociedad.

Ahora bien, tengo un par de preguntas: primero, ¿existe un guion previo que condicionará a esta discusión? Y, segundo, ¿tenemos algún tipo

de limitante externa que condicione a priori las ideas que desarrollemos y su teórica puesta en práctica? Lo pregunto más que nada, para tener claro el alcance y sentido de la discusión a plantear, pues por ejemplo, si ponemos el tema de las culturas originarias y lo que debería ser su presencia en un museo como este, debemos tener claro que el amplio significado de estas culturas no cabe dentro de las salas de un museo, sin embargo, el legítimo intento de dignificar su presencia en la Historia de nuestro país implica plasmar más que simples testimonios para decir "aquí existió esta gente", "comían tal o cual cosa" y "se vestían de tal forma" todo en un cuestionable, tiempo pasado. Buscar este grado de integración y difusión más profunda de la complejidad de estas culturas requiere romper moldes y condicionamientos para darles una secuencialidad a lo largo de toda la trayectoria de la exposición del Museo y por ende de la narración que se hace de la Historia de Chile. Por tanto, ¿existe esa libertad de traspasar límites en nuestra propuesta de guion para este museo?

DM: La verdad es que hoy día internamente hay una visión más o menos clara. Yo personalmente tengo una visión de hacia dónde podría ir esto, pero la idea es que no sea mi visión la que prime. Yo sé que los curadores también tienen su visión, pero en ese sentido la idea es que ustedes puedan hacer esa reflexión de manera abierta y libre, sin restricciones, junto a nosotros.

Nosotros sabemos que no podemos contar toda la historia de Chile y no podemos contarla desde todos los puntos de vista. Entonces ustedes pueden decir "una opción razonable es contar la opción política de la historia de Chile y punto". Por ejemplo, en el Museo Alemán de Historia tienen un letrero al inicio de la muestra que dice: "lo que usted va a ver aquí es la historia institucional de Alemania". Es la historia oficial, la historia política, no la historia de las costumbres ni cultural. Probablemente encuentre elementos de ese estilo, pero en realidad este es un museo de historia política. O puede ser que uno diga, vamos a hacer un Museo desde el punto de vista de las personas, de la vida privada, entonces igualmente qué hacemos, cómo construimos museográficamente eso, porque por ejemplo la ropa que se usaba 200 años atrás hoy día es la

verdad queda muy poco, quedan las cosas de los grandes héroes, pero en la vida cotidiana la gente usaba las cosas hasta hacerlas desaparecer. Entonces hay todo un tema ahí que tiene que ver con las colecciones. De repente este debería ser un museo de objetos y uno venir a ver los objetos y que estos hablen y remitan a la historia pero no que los objetos ilustren un guion que está en los muros. Esas son opciones de discusión que vamos a tener.

No podemos contar todas las batallas que generaron la patria vieja, la patria nueva, o sea tendríamos que tener el Museo solamente dedicado a eso, pero sí podemos tener cuadros y pinturas de esos personajes. Aquí se habla de los pueblos originarios, pero la llegada del Imperio Inca no se menciona, entonces uno podría contar toda esa historia, por ejemplo, cómo fue toda la llegada del mundo inca. El tema del lenguaje, del idioma, cómo se integró, uno podría contar la historia a través del tema del territorio.

El Museo Histórico de Río de Janeiro, en el siglo XX, decidió contar la historia a través de las constituciones políticas que ha tenido Brasil, y así está dividido, bajo la Constitución de 1925 así funcionó el país y estos fueron los conflictos que hubo después la crisis, en el caso de Chile de los ochenta. En el caso de las reformas, por ejemplo, uno podría estructurar seccionalmente bajo ese criterio. O tal vez ustedes analicen la estructura actual y dicen que está bien planteada, que está bien armada pero tiene mucho de esto, mucho de esto otro, o lo que les parece que está mal es la bajada. Puede ser que la estructura general les parece que está bien hecha, o sea, no pretendemos tampoco hacer una gran revolución, sí está el espacio para ser innovadores, para dar una mirada nueva.

Tenemos un fin social pero tampoco tenemos el deber de convertirnos en un manual de historia como este [señala un libro de texto de historia de Chile]. O sea, nosotros debemos ser un complemento a la enseñanza de la historia de Chile. Nosotros con los colegios ahora estamos cambiando un poco el esquema de trabajo, hoy día estamos con un tema de ordenar el sistema de visitas, antes los colegios llegaban cuando querían y como querían. Entraban y el Museo

colapsaba, hoy día les estamos poniendo restricciones, ordenando, o sea se tienen que agendar todas las visitas, sean guiadas o no. El Museo tiene que educar a sus visitantes, decir a los profesores que para venir acá tienen que preparar antes su clase. Nosotros les damos el material, tenemos un video, cosa que también haya un trabajo previo, porque si no ellos vienen acá a buscar la sala de clases y de repente se van frustrados. Por ejemplo, ahora, el *retrato de O'Higgins* se va a una exposición en Lima⁶, lo estamos dando en préstamo y sabemos que muchos profesores van a reclamar por que no pueden explicarles a sus alumnos quien fue O'Higgins, pero hay otras maneras de contar ese periodo histórico, que también se podría contar a través de la figura de San Martín.

VU: Me parece que en esta discusión, que es preliminar, estamos todos un poco ansiosos para ver cómo vamos a interactuar. Creo que uno de los límites que debemos considerar tiene relación con el público. Es decir, tú nos entregaste todos estos insumos y nos mencionaste que más adelante nos ibas a entregar otros. Yo visité el Museo el sábado y me encontré con una de mis ayudantes de cátedra haciendo el perfil de una sala e incorporando en ese mapa de la sala con todas las vitrinas, qué vitrina visitaba el público, cuántos minutos se quedaba delante de cada vitrina, y eso lo hacía sistemáticamente en cada una de las salas. Me parece que eso es un primer marco de reflexión, es decir, cuál es el público que actualmente visita el Museo y cómo lo visita, pero eso no debe ser un límite y debe generar inmediatamente una segunda reflexión en torno a cuál es el público que el Museo aspira atraer. Ahora bien, en relación al público que actualmente visita el museo, me imagino que toda esa información, que están ustedes trabajando ahora, se nos va a ir entregando a medida que avancemos en las sesiones.

DM: Lamentablemente, y por un problema de tiempos de ejecución, ese material aún no está listo, aún se está desarrollando. Básicamente se está haciendo un estudio de público y de comportamiento en sala y eso va a ser un insumo. Se está haciendo también una evaluación de las metodologías con que el Departamento Educativo trabaja, pero sí, hay un trabajo de perfil, hay encuestadores que trabajan todo este

6 El Museo prestó varias obras del pintor limeño José Gil de Castro para una exhibición itinerante, que fue inaugurada en el Museo de Arte de Lima en octubre de 2014. Cfr. www.mali.pe/gildecastro/ [última consulta el 16 de diciembre de 2014].

tiempo y haciendo observación en sala de cómo la gente se relaciona con la muestra, y en más o menos un mes se deberían tener los resultados⁷. Probablemente el informe final no lo tengamos a tiempo, pero un día podemos invitar al encargado de este trabajo para que vaya exponiendo preliminarmente los resultados, idealmente antes de las discusiones propiamente tales.

MA: Yo estaba pensando a propósito de esto que estamos hablando y entiendo perfectamente hacia dónde apunta la intención de que nosotros hagamos una reflexión acerca de cómo contamos el cuento, pero yo creo que eso también se está cruzando hoy día en una problemática que en el ámbito que uno se mueve vamos a tener que abordarla, creo yo, que es el tema de los Museos como institución y qué es lo que debe ser un Museo. En este caso, estamos hablando de un museo histórico, yo creo que aquí debemos tratar de hacer una reflexión de lo que pensamos nosotros que es la institución Museo. No solo de cómo se va a contar el cuento, a propósito de lo que Diego nos planteaba, qué aspectos se van a tomar en cuenta, cómo lo vamos a contar, cuál va a ser la estructura, si vamos a poner el acento en las cronologías, en la temática, en los actores, en los sujetos, en los imaginarios. Creo que sería interesante que nosotros -ya que estamos convocados aquí y podemos trabajar interdisciplinariamente desde nuestras particulares miradas- también pensemos en la institución Museo, porque a lo mejor esas reflexiones también pueden servir para otras instituciones de nuestro país. Hoy en día en muchas partes los museos como institución están siendo cuestionados. Se les ve como son instituciones añejas, decimonónicas, que cuentan el cuento desde una sola perspectiva, en las que no hay suficientes actores convocados para contar esas historias. A propósito de lo que usted decía que empiezan a aparecer diferentes aspectos que van matizando todo lo que ha sido nuestra trayectoria incluso antes de que fuéramos Chile.

SMB: La tarea de este comité sería la de reflexionar sobre el guion, pero vamos a temas más específicos, como la temporalidad o valores importantes de señalar. También vamos a tener que intercambiar ideas y supongo que no nos vamos a quedar en una pura reflexión, vamos

a llegar a proponer algo y todos esos temas son para que los reflexionemos durante diez sesiones pero, ¿a qué conclusiones podemos llegar al final? ¿Podemos llegar a acuerdos o podemos llegar a proposiciones? ¿Cuál es el futuro de esas proposiciones? ¿El Director del Museo tiene la facultad para hacer de inmediato lo que nosotros propongamos o va a tener que consultar al Ministerio o a la Dibam y nuestro trabajo puede ser o no tomado debidamente en cuenta definitivamente?

DM: Tenemos autonomía curatorial.

SMB: Eso ya es una buena respuesta. Yo creo que lo interesante para nosotros como comité es trazar el perfil que queremos que sea un Museo de Historia Nacional porque no hay que perder de vista que es nacional, que incluya todo lo que podamos aunque no podemos cubrirlo todo, si no vamos a hablar de todo, entonces por lo menos tomemos una parte y sigamos esa parte más o menos en una forma lógica y racional, para llegar a que -como decían ustedes- sea útil al público que queremos atraer y es por ahí donde yo creo que hay que llevar el pensamiento del comité, a una cosa que sea útil, que sea provechosa, que sea para educar a los que deben ser los destinatarios naturales de este Museo, que para mí son los estudiantes, porque esto es un complemento de lo que debe enseñar un profesor, que tiene que preparar su clase antes de venir al Museo.

El Museo debe saber que una alta cantidad de personas que viene a este Museo no son chilenos, vienen muchos extranjeros a saber qué es Chile y el Chile que les vamos a contar es el perfil que nosotros tenemos que sugerir y que esa sea la conclusión que tenemos nosotros que sacar. Lo mismo para la gente de provincia que viene a reconocer su historia regional, que hay que enfatizarla, pero también desean tener una visión general y nacional, por eso el Museo es nacional. Yo creo que tenemos que fijarnos un poco en esos aspectos de la semántica, de lo que es el Museo y de lo que queremos que sea y de ahí saldrán las conclusiones que esperamos que para el Museo puedan tener algún valor.

DM: Muchas gracias don Sergio. Continuando con la exposición, ahora la idea es contarles

7 Por medio de dos licitaciones, durante el año 2014, se han evaluado las metodologías del Departamento Educativo y el público que visita el Museo, con el fin de poder otorgar servicios adaptados a los diferentes públicos y poder generar actividades que satisfagan las necesidades de los diferentes públicos que visitan el Museo.

nuestra historia. Ustedes van a poder ver la historia misma en imágenes, muchas imágenes de cómo eran las antiguas exhibiciones, cómo se disponía antiguamente el Museo y más detalles de cómo se conformó la historia del Museo. También después quiero contarles más en detalle sobre la ampliación, que ahí tal vez se van a decepcionar un poco porque todo suena un poco rimbombante, pero después uno ve un poco ya el edificio en concreto y se da cuenta de que no es una ampliación tan gigantesca, sino más bien pequeña en cuanto a las salas de exhibición.

Bueno, primero voy a contarles sobre la historia del Museo⁸. El primer antecedente de la idea de museo nacional uno la puede encontrar en 1813, cuando se habla de la creación del Instituto Nacional, la Universidad de San Felipe y se habla de la creación de un Museo que recoja parte del conocimiento de este país de reciente creación. No pasó a más y el Instituto creó esta especie de gabinete, pero no se constituyó como museo. En 1823, durante el gobierno de Bernardo O'Higgins, hubo otro intento donde se contrató a un francés para crear el primer Museo Nacional, lo que no se logró sino hasta la llegada a Chile de Claudio Gay, quien en 1830 es contratado por el Gobierno de Chile -en un contrato que probablemente fue firmado en este mismo edificio, porque lo firmó Diego Portales, quien trabajaba en este edificio- donde se concreta la idea de un primer Museo Nacional que busca representar y reunir ámbitos más generales de lo que era nuestro país. Por la formación de Claudio Gay, fue un museo más tendiente a las ciencias naturales y se siguió en ese ámbito.

Tuvo altos y bajos en su desarrollo, hasta que otro gran hito, *La Exposición del Centenario* de Benjamín Vicuña Mackenna, en que hay una intención clara de lo que se quería exhibir al público, para que se conectara con la historia reciente y para eso se hizo una curatoría en que la forma de exhibir los objetos fue muy llamativa. Esta colección fue heredada por el Museo y luego pasó a ser parte del Museo Santa Lucía y posteriormente llegó al Museo Histórico Nacional. Si uno ve el catálogo estos objetos, muchos de ellos forman parte del Museo.

Otro gran hito es la *Exposición del Centenario* de 1910, en que se hizo un esfuerzo muy

importante por representar al país completo desde el punto de vista cultural, científico, de las artes, con objetos pictóricos, arqueológicos, con un sistema bastante complejo de engranaje que ya vislumbraba la idea casi imperante de crear un Museo Histórico Nacional. Ya se había creado el Museo de Bellas Artes y el Museo Nacional se había convertido en el Museo de Historia Natural, y es así como en 1911 -en el gobierno de Ramón Barros Luco- se firma el decreto para la creación de este Museo Histórico Nacional que reúne las colecciones históricas de la *Exposición del Centenario* que se pudieron retener y también lo que se ha recopilado de la *Exposición del Centenario*. Además se decreta que todas las colecciones de carácter histórico que se mantenían se envíen al Museo Histórico Nacional.

También existió un Museo Histórico Militar y este Museo se encontraba cerrado por problemas de financiamiento, entonces se decide fusionarlos y todas las colecciones del Museo Militar se envían a este Museo Histórico Nacional. Lo mismo pasó con el Museo de Etnología y Antropología, cuyas colecciones se pasan a incorporar definitivamente al Museo Histórico Nacional.

El primer Director del Museo fue Joaquín Figueroa Larraín. La sociedad Chilena de Geografía se creó en paralelo y existía un vínculo muy estrecho entre estas instituciones. Fue una época importante del Museo en su desarrollo. Por ejemplo, las colecciones de folclore estuvieron a cargo de Ramón Laval y Rodolfo Lenz, la colección etnográfica y arqueológica también. Piensen ustedes que Martín Gusinde fue funcionario de este Museo y en sus expediciones a Tierra de Fuego fue auspiciado o patrocinado por el Museo. Además, cuando Aureliano Oyarzún fue Director, las expediciones de Max Uhle también fueron costeadas por el Museo. La verdad que el Museo se nutría de donaciones de particulares, donaciones de autoridades, ex Presidentes de Chile, etc., y esto fue generando que existiera, sobre todo a partir de los años cuarenta y cincuenta, la tentación de ir generando otros museos y otras colecciones, que se fueron sacando para ir formando y armando estos museos regionales. Por ejemplo, el Museo de Hierbas Buenas se llevó parte importante de lo que había donado Manuel Laval. El propio Benjamín Vicuña Mackenna había donado

8 Para ampliar la información de la historia del Museo y sus colecciones, se puede consultar el volumen AA.VV.: *Museo Histórico Nacional. Op. Cit.*, en el que se habla con detalle de la historia del Museo Histórico Nacional desde sus orígenes.

colecciones que luego se tomaron para llevarlas a otros lugares; al Museo de Bellas Artes de Talca también se llevaron piezas importantes.

El Museo siempre ha estado bajo la disyuntiva de la falta de espacio y de capacidad de exhibir colecciones. Eso ha sido una especie de carga con la que ha tenido que lidiar, y la última merma importante ha sido con las Colecciones Etnográfica y Arqueológica. Toda esta colección espectacular, maravillosa se fue entregando al principio de forma provisoria por un tema de espacio al Museo de Historia Natural, pero en los años noventa se hizo un documento de traspaso definitivo, a mi juicio de forma ilegal. Es una herida abierta, porque esto tiene que ver con una concepción de la historia de Chile, cuando llega el hombre blanco y la escritura, a una concepción más integral y no restringida a la historia escrita. Es una deuda que se tiene con los antiguos directores. El Museo ha tenido altibajos y tiene una historia bastante triste, con directores que vivían sin ningún tipo de paga, trabajaban con lo mínimo, una forma de trabajo muy precario y el tema de las sedes fue un karma muy triste y doloroso, lo que no permitía tener los depósitos adecuados ni exhibir sus colecciones. No como el Museo Nacional de Bellas Artes, que tenía un palacio propio, o el Museo Nacional de Historia Natural, que tenía un edificio a su entera disposición.

En los años ochenta, se decidió recuperar el edificio de la Real Audiencia, que se hizo a través de la Sociedad de Establecimientos Educacionales, proyecto que dirigió Hernán Rodríguez en su época, porque este edificio era parte de Correos de Chile y funcionaba como oficinas y centro de distribución. El edificio se rehabilitó como museo y se hizo un trabajo muy notable para que funcionara como tal, y es sin duda que identifica a la institución, además por su emplazamiento en la Plaza de Armas.

El tiempo que estuvo Hernán Rodríguez fue muy bueno, en esos tiempos el Museo logró desarrollar en forma importante sus colecciones. En Chile se estaba comenzando a trabajar de forma distinta, más profesional, lo que era el trabajo de conservación, el desarrollo de la fotografía, de textil.

Luego de la llegada de la democracia, estuvo Sofía Correa por tres años, en los cuales hizo este cambio importante para el Museo. Luego llegó Bárbara de Vos a la dirección, que estuvo por quince años como Directora. Después, una época intermedia en que estuvo Ximena Cruzat brevemente, y luego a Isabel Alvarado le tocó estar como subrogante casi un año completo, y de ahí llegué yo a través de un concurso público que se hizo.

El Museo ha tenido que lidiar con problemas de espacio, conservación, manejo de colecciones, inventarios, etc., que no son los mismos problemas que había 50 o 100 años atrás. Por lo tanto hoy se hace un gran esfuerzo para actualizar estas colecciones y un trabajo paralelo de investigación y documentación de las colecciones que es gigantesco. Por ejemplo, solo en la colección de fotografía se estiman 250000 ejemplares originales, entre negativos, diapositivas, placas de vidrio, daguerrotipos, etc. En términos de objetos son 38500 las piezas que tenemos en total. Hay colecciones más numerosas como la de textil, y otras que no lo son tanto como la de pintura. En términos de promedio lo que el Museo exhibe es muy inferior, estamos hablando de menos del 1 %, y si uno incorpora el ítem de fotografía se dispararía de forma negativa toda la cifra.

Mi vivencia y lo que me ha tocado producir a mí en este cambio de guion, he tratado de impulsar un nuevo enfoque del Museo impulsando mayor visibilidad del accionar del Museo, pensando que en este proceso el Museo iba a cerrar, por lo que me parecía que necesitaba mayor difusión en prensa, y que no pasaría inadvertido, para que la gente nos echara de menos en algún sentido. Esto ha significado intensificar las actividades de extensión de forma general, renovarnos, y conectarnos con distintos públicos, y distintos temas también, por ejemplo, a través de exposiciones temporales.

En términos de pueblos originarios, no podemos cambiar e intervenir la muestra, pero hacemos ciertos gestos y año a año celebramos con la Asociación Warriache⁹ el *Wiñol Tripantu* o Año Nuevo Mapuche, y se hace una semana entera de actividades, jornadas, charlas hechas por

9 Red de mapuches urbanos, cuyos integrantes habitan en la Región Metropolitana y Valparaíso.

ellos mismos, se hace una ceremonia con una Machi y no les ponemos condiciones. El año pasado izaron su bandera en el mástil del Museo como gesto simbólico.

En otros ámbitos y otras áreas se realizó para el 18 de septiembre una ramada familiar *La Pituca*, con todo gratuito. Nos hemos tratado de acercar a otros públicos, por ejemplo, a través de las exposiciones, se hizo la exposición de *Efemérides* que se trabajó con Cristián Silva, que hizo una curatoría, en la que se intervino la muestra. También con el tema de la accesibilidad al Museo, se ha tratado el tema de la discapacidad, y también de mejorar cómo accede el público al conocimiento que el Museo genera para lo cual se hizo un sistema de audio-guía en tres idiomas, trípticos en tres idiomas, en términos de página web se mejoró el catálogo fotográfico, se puso *wifi* en el patio, se cambió el paisajismo del patio, se añadieron estacionamientos de bicicletas, la torre se habilitó para el público, la que se puede visitar gratuitamente.

Para los cuarenta años del golpe se hizo una exposición sobre el tema¹⁰, se invitó a la gente a dar su visión y testimonio, una forma de romper el hielo de este tema en el Museo y las exposiciones temporales son un buen ejercicio para ir realizando acercamiento a diversos tópicos.

Para el Día del Patrimonio tuvimos bailes de distintos países vecinos, las comunidades peruanas han sido integradas. Hemos ido acercando actividades, incorporando el mundo de la música, la poesía, la literatura infantil, el mundo de la fotografía. ¿Cómo se entiende Chile sin Neruda o Violeta Parra? Están en la médula de lo que somos como país, y por esto el Museo desde su gestión integra a estos grupos en su quehacer. Por ejemplo, se hizo un proyecto de museo comunitario, existen las actividades educativas, las efemérides, todas ellas son actividades de extensión.

Celebramos el 12 de febrero, el día de la mujer, talleres para niños, muchas actividades, también hicimos una exposición en el Metro sobre la relación de Chile y California¹¹. El año anterior se hizo una exposición sobre la carpintería¹², se recreó una carpintería antigua en una sala apelando a un público distinto. En la muestra de *Efemérides*,

como les contaba, que como intervención se presentó en las salas del Museo, como ven ustedes (muestra imágenes), por ejemplo, la bandera, imágenes de protestas, etc.

Esto generó que el público más especializado de las artes quedaran fascinados, donde voy me felicitan, me abrazan, pero, para el público general del día domingo fue una hecatombe, hubo un libro de reclamos, muy duros, insultos hacia mí, hacia los artistas, reclamos porque no les gustó, muy violentos y bueno, era parte del juego y del diálogo de acercarse al mundo del arte contemporáneo. Esto también nos abrió la pregunta, ¿por qué no puede estar presente el lenguaje visual contemporáneo, por ejemplo, para expresar una idea, una emoción de lo que es ser chileno, por ejemplo? También apelar al humor y hacer un contrapunto, que el Museo vaya rompiendo el hielo, para dejar entrar también esta sensación de estancamiento. ¿Por qué no invitar al artista contemporáneo para que haga una instalación o intervención artística para representar un tema?

Así también el museo ha ido comprando algunas obras, compramos algunos cuadros de José Balmes, quien también representa un momento importante en la historia de Chile. También se adquirió obra de Gracia Barros, con el tema de los derechos humanos, y parte de las imágenes contemporáneas tienen que ver con una nueva mirada de las colecciones del Museo.

RL: Justamente Paz Errázuriz trabajó con fotografías de indígenas, en la exposición *Efemérides* a la que hacía referencia Diego Matte. Basta con pensar en el Museo del Barro de Paraguay, que al contar con una colección de cerámica arqueológica de la cultura guaraní incluyendo platería, tallas jesuíticas y franciscanas, tejidos y encajes, aúna sus colecciones precolombinas, coloniales y de arte contemporáneo, de manera que el visitante va cruzando y comprendiendo la historia y puede descubrir las influencias históricas del arte paraguayo contemporáneo. Nosotros en Chile, sin embargo, organizamos estos periodos a través de colecciones en diferentes lugares como el Museo Precolombino, el Museo de Arte Colonial de San Francisco, el Palacio Nacional de Bellas Artes, destinadas a públicos diversos que nunca se cruzan, accediendo cada cual

10 La exposición *Memoria y Registro*, 11.9.73, que se exhibió en el Salón Gobernadores del Museo entre septiembre y noviembre de 2014, buscó que las personas pudieran entregar su experiencia y donar objetos que representaran su vivencia personal sobre el golpe de Estado.

11 La muestra *Tierra de oportunidades: California y Chile* se expuso en la Sala Patrimonial del Metro Plaza de Armas, entre octubre de 2013 y marzo de 2014.

12 La exposición *Carpinteros, herramientas del ayer* estuvo abierta al público en el Salón Gobernadores del Museo entre julio y octubre de 2012.

a fragmentos de la historia. Pienso que habría que aprender de esta experiencia en Asunción, donde se organizan en un espacio estos tres momentos para una mejor comprensión de la historia.

DM: Bueno efectivamente el Museo puso la exposición completa y también lo financió, y esto tiene que ver con una decisión del Museo de decir “esto es importante, queremos que se haga este ejercicio, es la confianza del Museo a este grupo de artistas”.

Como les comentaba, para conmemorar los cuarenta años del Golpe se hizo una exposición en donde la gente podía donar objetos y dar sus testimonios sobre cómo vivieron el Golpe, en unos libros que se dispusieron ahí, los que recogían los relatos de gente que le tocó vivir, no solo el día del golpe, sino lo que había pasado antes o después, pero desde su punto de vista más cotidiano, más personal y no tan enfocado a los medios de prensa, los partidos políticos, sino algo más íntimo. La gente tiene su visión, su mirada y era importante recogerla y ver el resultado. También tuvimos la exposición fotográfica de Marcos Chamudes¹³, fotógrafo chileno, para relevar su obra.

Asimismo, se hizo un plan estratégico para el desarrollo del Museo en el corto y mediano plazo, un plan estratégico que se organizó en tres unidades: infraestructura, que implicaba infraestructura física y en términos de recursos humanos -una planificación de su ampliación pero también cómo va a desarrollarse el tema de recursos humanos, la mejora de grados, el aumento de remuneraciones, para que acompañe al desarrollo del Museo-, en términos de servicios y accesibilidad, se incluyó el tema de accesibilidad a las personas con discapacidad, facilitar el acceso al conocimiento de lo que el Museo produce -por ejemplo, los archivos, colecciones publicaciones, cómo se relacionan con la muestra, los guías, los textos, los servicios educativos, de reproducciones fotográficas, de biblioteca, etc.-, y tercero, el tema de las colecciones -que incluye el manejo de las colecciones, con los inventarios, la documentación y el desarrollo de las colecciones a futuro, la política de desarrollo de las colecciones y las exposiciones y publicaciones más especializadas sobre investigación-.

En base a eso, se hizo un plan que se ha ido implementando desde al año pasado hasta este año y ahí es donde se consideran por ejemplo los planes de estudios de público, de metodologías educativas. Hoy estamos con un proyecto piloto de poder canalizar los inventarios.

También para el próximo año estamos viendo el tema de la imagen del Museo que hay que actualizar. No queremos llegar y cambiar el logo, sino que haya un trabajo coherente con el cambio de imagen del Museo.

Ahora paso al tema del proyecto de ampliación. Se hizo un concurso y el Museo ya tenía claro el tema de sus necesidades, sus falencias en términos generales. En términos de servicios, el Museo no tiene tienda, no tiene cafetería, sus espacios y la entrada son bastante estrechos, no hay dónde dejar los bolsos. También tiene un problema serio de depósito, los cuales hoy día ya están a su máxima capacidad. En cuanto a salas y en términos de exhibición estamos limitados, la sala de exposiciones temporales es muy pequeña, la verdad. La exhibición permanente también tiene bastantes deficiencias en términos de iluminación y en términos de espacio el equipo del Museo tampoco tiene mucho espacio.

RL: ¿Dónde está el depósito? ¿Acá?

DM: Sí, está en el subterráneo. Les van a enviar un correo para invitar a los que quieran, para hacer un recorrido no solo de la ampliación sino de las dependencias del Museo para que conozcan los depósitos y todas las instalaciones.

Entonces se hizo un concurso, con el Ministerio de Obras Públicas (MOP) y la Dibam. Tuvimos una gran convocatoria y de 57 proyectos y se eligió un proyecto ganador, que es una imagen general de cómo se veía el *hall* interior, el que se ve desde el edificio histórico cuando uno sale. Hoy ha cambiado bastante esa imagen, por lo que se va a hacer un segundo *hall*.

Primero les explicaré de modo general la estructura del proyecto. Este es el primer piso de la nueva planta. La entrada es por acá, esta es la Plaza de Armas, este es el edificio histórico y este es el volumen del nuevo espacio. Entonces el proyecto se basó en algunas ideas base

13 La muestra *Marcos Chamudes, fotógrafo* se exhibió en el Salón Gobernadores del Museo y en la Sala Patrimonial del Metro Plaza de Armas entre marzo y julio de 2014.

que nosotros dimos como antecedentes para el concurso. Bueno, primero decir obviamente que es un edificio con renombre nacional, que está abierto a la comunidad, que es un espacio que tiene un fin cultural, social, educacional. La calidad de su material que también es un factor importante, la torre como ícono, su ubicación, etc. Otra cosa ya más práctica es el valor que se le da al eje que se forma con la Plaza de Armas, con la fuente, que no es milimétrico pero sí de perspectiva entre el zaguán principal del Museo y la conexión con el segundo patio. Entonces, se nos recomendaba arquitectónicamente llevar la entrada a este sector del edificio, de tal manera que uno entra, paga el ticket acá, tiene la tienda, acá la cafetería que sale al patio. La biblioteca recuperaría unas salas que tiene hacia los lados. Y en el fondo pagaría su ticket acá, el guardarropa, luego pasa al segundo hall y empezaría la exhibición en este espacio. Estos planos van a estar permanentemente acá para que ustedes los puedan ver.

Luego acá se pensó en una transparencia que conecta con el patio del Cuerpo de Bomberos de Santiago que está detrás y que también están haciendo un museo. Y tienen verde, tienen árboles bastante bonitos, entonces se busca mantener ese eje y que exista una posible conexión con ese lugar para que uno pueda caminar y cruzar hacia el Patio de Bomberos, hacia la calle Santo Domingo. Ese es un primer elemento, entonces como les decía la entrada principal ya no está acá sino que se traslada a este lugar. Y el patio entonces busca integrarse a la ciudad, a la Plaza de Armas. Uno va a poder almorzar, tomarse un café en este lugar, sin entrar al Museo. También va a poder acceder a la tienda, que va a estar a la entrada. Eso como un primer elemento.

Este es un corte más o menos de una parte del edificio y como vemos acá está la torre al costado, acá se ve la reja donde uno entra, y esto para que ustedes se hagan una idea del volumen. Entonces acá está para que ustedes se den cuenta del volumen, es una gran caja de tres pisos con salas de exhibición que mantienen la altura del edificio histórico por un costado.

Si se dan cuenta del terreno, este es el edificio histórico y estos son los cielos. El terreno es todo

este cuadrado, pero el volumen de la sala de exhibiciones está desplegado acá, acá está el Correo, este es el edificio administrativo, acá está la Municipalidad de Santiago. Entonces las salas son solo este espacio por acá. Acá no hay construcción de salas, hay una escalera y una salita chica. Básicamente es como una L, así que deja despejada esta fachada y el edificio administrativo.

Esto que ustedes ven acá son las salas de exhibiciones y abajo están los subterráneos. Están los depósitos para las colecciones y también un entropiso con laboratorios, además una sala de conferencias, un auditorio con capacidad para unas 180 personas, como el que tienen en la Biblioteca Nacional, que también es un aporte importante para el Museo, ya que va a haber un auditorio en la Plaza de Armas, que antes no existía.

SMB: ¿Ahí dónde está el auditorio?

DM: Está acá en el fondo, acá en el medio piso. Y estos son los depósitos son dos pisos y medio de depósito entonces va a quedar con bastante espacio para los depósitos.

BS: ¿Cuántos metros cuadrados es el total del nuevo edificio? En total, ¿cuántos metros cuadrados va a tener?

DM: En total tiene como 6000 metros cuadrados.

BS: ¿Y para la exposición cuantos metros cuadrados tendría?

DM: 6000 metros cuadrados tendría el proyecto completo -estoy hablando con el edificio histórico-.

IT: ¿Y el nuevo tiene 2000?

DM: La obra nueva son 2600 metros cuadrados, eso es el edificio nuevo. Para salas de exposición tendremos en total cerca de 1600 metros cuadrados.

RL: Perdón... Interesante es el auditorio para que se puedan generar coloquios abiertos al público a partir de las exposiciones.

DM: Coloquios, ciclos de charla, cine... Independientemente de que el patio también hoy día lo usamos como eso, lo que pasa es que de repente llueve, hace frío, y la verdad es que no siempre es favorable la climatología.

Este ya es otro corte, más técnico, con las escaleras. También hay detalles, pero son las uniones de los edificios. Entonces siguiendo con esto desde el primer piso, uno va a entrar, va a estar acá el Departamento de Fotografía, que va a tener un sector especial ya que hoy día fotografía es uno de los servicios más utilizados por el público presencial a través del sitio web Fotografía patrimonial¹⁴, pero va a tener un sector especial, para atender a público y también para investigadores para que puedan ir a ver los objetos. O sea, que un investigador que se acredite y todo pueda ir a sentarse a una oficina y le lleven el objeto para que pueda verlo e investigarlo, cumpliendo un protocolo básico para que los investigadores puedan acceder a las colecciones, entonces para esto va a haber un acceso especial.

Acá arriba está todo el edificio de oficinas, acá esta la escalera que conecta a los pisos, tiene acá una transparencia y acá están las salas de exhibición. Hoy día la entrada a la muestra es por acá, y uno entra así y hace así, esta sala hoy día está cerrada -lamentablemente tuvimos que cerrarla para usarla como depósito temporal¹⁵-. Tenemos tan colapsado el depósito que no podíamos ordenar porque necesitábamos mover las cosas, y no había espacio para dejar las cosas, entonces a mí me tocó tomar la decisión de cerrar esta sala, de perderla considerando que el Museo va a cerrar para poder ir desahogando y poder ir moviendo las colecciones, como medida de emergencia.

Hoy día la gente sale al patio, estamos hablando de cómo hoy día funciona. Se sale al patio y tiene que volver a entrar al Museo, subir la escalera y empezar el recorrido al Museo por acá por acá por acá, por acá.

Hoy en día está considerado que la gente entre a este *hall* y uno entre a esta sala. Y de esta sala, que es un salón grande que tiene 160 metros cuadrados más o menos, hoy día la sala de exposición que tenemos son 90, un poco menos

del doble y ahí uno va a entrar por el recorrido por acá, de ahí uno va a hacer este recorrido en el fondo por acá y llega a este lugar y ahí sube, ahí está el segundo piso....

Uno llega al segundo piso, y hoy en día nosotros tenemos considerado que la gente hiciera el recorrido al revés, entrara por esta sala hiciera así en el fondo, hiciera así y acá se devolviera y sale a esta segunda sala y acá hay una tercera sala, pero que esa tercera sala en realidad está con exposiciones temporales. Y eso es todo, la verdad, no es mucho en realidad son estas dos salas lo que tenemos de más, y reordenar lo que hoy día tenemos.

Ahora, existe otro tema, que se lo explico, ustedes lo leyeron ayer en *La Segunda*, de una posibilidad que existe con el edificio de Correos¹⁶. El Correo ya tiene subutilizado su edificio. Básicamente están los dos pisos vacíos y hay una conversación que viene de hace tiempo. En realidad todo partió porque el ex Presidente Piñera quería hacer una *Galería de los Presidentes*, entonces quería que nos pasaran parte del Correo para que el Museo hiciera esta galería. Presidente. Estamos hablando de 2600 metros cuadrados extra en salas, que hay un proyecto de arquitectura muy bueno en que se recuperarían los espacios y se adaptarían para el uso del Museo.

MA: En ese caso, ¿el Correo se trasladaría a otro lado?

DM: No, Correos no los usa. Correos es un edificio institucional espectacular, y aparte tiene otro edificio gigantesco en la calle Exposición. Ellos están buscando financiamiento ahora para poder hacer las obras, entonces nos arrendarían esta parte.

MA: ¿Y qué pasa con la parte patrimonial de lo que son las oficinas interiores, eso se conservaría? Claro porque hay una parte que hay una parte en el Museo que todavía se conserva.

DM: Eso se conservaría, nos pasarían la mitad del segundo piso y el tercer piso completo. Ellos mantendrían la primera planta y la parte donde funciona dirección y la gerencia.

¹⁴ www.fotografiapatrimonial.cl

¹⁵ La Sala *La Sociedad Colonial* debió ser cerrada a finales de 2013 con el fin de poder generar un manejo adecuado de colecciones en el depósito del Museo.

¹⁶ "El plan para rescatar el edificio de Correos de la Plaza de Armas", por Martín Romero E. En: *La Segunda*. Santiago, lunes 29 de septiembre de 2014, p. 26. Disponible en <www.la2da.cl/Pages/NewsDetail.aspx?dt=29-09-2014%200:00:00&PaginaId=26&BodyId=0>.

FN: Perdón, pero, ¿eso va?

DM: Bueno la verdad es que esto ha pasado por todo, ahora como hubo cambio de Gobierno, cambió el directorio completo, cambió el Gerente General. Ya se envió el tema al directorio, a ellos sí les interesa hacer el proyecto y pasárselo al Museo. La verdad que hay una posibilidad cierta de que pudiera pasar, pero yo no puedo disponer de ese espacio. No me atrevo, sería excelente, y se están haciendo las gestiones, pero hay una posibilidad de que se amplíe, por eso se considera esta sala, una conexión hacia acá. Esa fue la casa de los Presidentes durante muchos años hasta que la Presidencia se fue a La Moneda, pero fue un Palacio Presidencial y están conectadas abajo en este espacio, era un pasillo que conectaba.

Los espacios básicamente disponibles para la muestra -esto estará siempre disponible para que lo vayamos viendo- pero a modo general, la muestra va a estar acá. Esto se puede dividir con paneles y se pueden optimizar los espacios, pero esto de la arquitectura, de los edificios originales, no queremos botar muros porque muchos son estructurales y es un Monumento Nacional, y esto el día de mañana puede dejar de ser un museo o convertirse el día de mañana en un museo más temático. Aparte está la distribución original del edificio, están los planos. Acá viene cómo eran los accesos originales, acá está el plano, el zaguán, los cuartos de guardia, la tesorería, la capilla, este espacio era una capilla que era de doble altura, y este espacio se mantuvo como la sala de la Iglesia, acá hay un altar, ese lugar siempre fue una capilla.

Después están los almacenes, las carboneras, por ejemplo hoy día, ¿dónde estaríamos? Estamos en el 14, en la Real Cancillería, en la antesala.

La verdad que en términos prácticos, el aumento por el momento no es tan dramático, porque igual estamos sacrificando esta sala, que tiene 85 metros cuadrados pero estamos creciendo 150 más 277, es una gran sala nueva y aparte está el hall y hay dos de estas salas de 55 metros cuadrados que están acompañadas y permiten crecer hacia el Correo.

RL: ¿Eso permite también generar a partir del guion algo así como una periodicidad, para ir seleccionando partes de las colecciones y en paralelo tener una exposición constante?

DM: Claro, si me preguntan a mí, yo creo que lo del Correo, como es tan incierto, de repente va a ser una buena idea hacer salas temáticas. Por ejemplo de numismática, una sala donde se exhiba la colección numismática, o donde se exhiba la sala textil, la sala permanente donde se estén exhibiendo la colección textil. Y si esto se hace permanente ya podemos incorporarlo al guion e ir desarrollando temas más específicos.

El desafío no es menor, tiene la complejidad del espacio, hoy día la sala tiene esto, entonces uno hoy en día puede decir, esto debería ser, todos pueblos indígenas, pero viendo y sumando, no alcanzamos a llegar ni al término del siglo XIX.

Pero hay soluciones que uno puede ir viendo, por ejemplo hay salas en que uno puede empezar. El tema del territorio y antes de que la gente vea la historia de Chile, hablar de cómo se conformó el territorio. Por ejemplo, en el museo alemán, uno entra y es un video de un mapa que va evolucionando y muestra cómo el territorio fue creciendo, achicándose. Bueno, ellos tienen un tema importante con eso, pero Chile también tiene su historia interesante, uno puede partir de las primeras culturas, la llegada del Imperio Inca, la llegada de los españoles, con esto uno podría pensar que de entrada a uno le mostrarán un video o le dieran una visión completa de la historia de Chile, acá a uno le podrían dar una inyección de historia.

Uno puede contarles en un gran resumen lo que es la historia de Chile, o pensar en estos videos que muestran los mensajes presidenciales, que muestran el cobre, el mar, los pescadores, etc. O partir derechamente con un tema específico, esas son las disyuntivas que vamos a tener. Por ejemplo, tenemos el tema de la bandera, uno puede decir que está en un contexto, entra en una sala y que la bandera sea el tema, y todo lo que hay detrás de la bandera podría ser la historia.

Ese es el desafío, esa es la complejidad, de hacerlo en los límites de espacio, que no es

menor, es un ejercicio entretenido pero que requiere saber en concreto cómo se va a llevar a cabo, por eso es importante saber si armamos un guion en abstracto, cómo podríamos resumir la historia de Chile. O trabajamos en base a las colecciones y vamos disponiendo según periodos, según temáticas, o vamos haciendo una mezcla de las dos cosas, o una sala puede ser más histórica y otra sala más temática. Por ejemplo, en una sala uno podría tratar el tema de la mujer, a través de la historia de Chile, en una sala grande uno podría pasar por los distintos periodos, o el tema de la agricultura, la minería, la esclavitud, o el tema de la infancia, la pobreza, ver cómo hay temas que hoy no están en la muestra y cómo podemos darles un giro. Los temas de las salas hoy en día son *Los Primeros Habitantes, Descubrimiento y Conquista, La Ciudad Indiana, Iglesia y Estado, La Idea De Libertad, Recomposición del Orden, Consolidación Del Orden Republicano, La Educación, El Orden Liberal, Parlamentarismo, Esperanzas de Cambio, La Gran Crisis, Del Frente Popular a la Unidad Popular*. Ese es un poco la estructura general de hoy día; en este folleto vienen la sala y los recorridos de los objetos (hace referencia al tríptico con información general del Museo).

RL: A propósito de lo que se viene diciendo, para mucha gente el sismo es una eventualidad que no tiene que ver con la historia, pero sí tiene que ver con la historia, si se piensa en la reconstrucción e innovación de las ciudades y el impacto de los sismos de creación de institucionalidad pública, por ejemplo, la llegada de Fernand Montessus de Ballore con el terremoto de 1906 y la fundación del Servicio Sismológico Nacional en 1908, y la conformación de la Corfo a partir del sismo de 1939.

DM: Sí, esas son las opciones que hay que tomar y que no es fácil, decimos sismos, pero, ¿qué dejamos fuera? No es un ejercicio fácil, por eso nos interesa mucho ir más allá del orden mismo, definir cómo construir esta especie de guion. Tiene una especie de talento en esto, por lo tanto hay temas que hay que tocar, sí o sí, tenemos que mostrar a la gente que llegan los españoles al territorio chileno, por decir algo, o que Chile se independizó, o que hubo un golpe de Estado en el país.

En ciertas cosas también uno se puede dar la libertad, cuando uno habla de la sociedad colonial, uno puede contar las estructuras de la sociedad colonial, pero dejemos un espacio para hablar del desarrollo de la agricultura o la mujer en esa época, de la esclavitud, tanto de africanos como de indígenas. No se conoce la esclavitud de los indígenas que fue mucho más relevante.

FN: Además, creo que el Museo tiene en este proyecto la gran responsabilidad de cruzar la barrera de 1973. Otra consulta: la decisión de ampliarse, ¿pasó esencialmente por ustedes?

DM: Primero, tenemos limitaciones al respecto de esto, por tener un edificio adosado a un monumento y en esta cuadra histórica. El Consejo de Monumentos nos pone restricciones respecto a la altura, dejar la fachada despejada, que es una fachada original del edificio.

Cuando se hizo la solicitud del proyecto, siempre se solicitaron 2600 metros cuadrados, tal vez fue un error, pero teníamos la idea de respetar la doble altura de los salones, de no pasar de un edificio con este ambiente a sobrepasar con alturas de dos metros. También eso nos limitaba en términos de espacio, que existiera cierta concordancia con los espacios.

RL: Se puede aprovechar la nueva construcción para lo experimental y temático, y mantener la colección histórica de carácter permanente en la parte antigua. No sé si se condice de cierta manera la parte nueva para la experimental, de los tópicos o temas, mientras la otra se mantiene.

DM: Es una alternativa, se podría cambiar el sentido del recorrido, para favorecer la experiencia en esos salones, pero la verdad es que el diseño de los salones -que son blancos, cuadrados, grandes en altura- yo entiendo a donde tú vas, pero hay un tema arquitectónico, mucho más claro, con una personalidad mucho más definida. Yo creo que esto va a tratar de asimilarse un poco más al edificio histórico, que generar una cosa muy fuerte. Está esta fachada interna que uno la va a ver, pero en términos de espacio lo que va a resaltar será este edificio histórico.

IT: Esa es una opción, pero entiendo que el tema arquitectónico ya está resuelto, no era una opción. En París se rompió con la arquitectura de la zona donde está ubicado el Louvre instalando una pirámide de vidrio al centro, con respecto a eso ni siquiera lo pensemos porque ya está. Sobre el guion las opciones son muchas, qué sacamos o ponemos, qué obviamos. Pero yo creo que la manera de resolver esto es definir lo primero, nuestro objetivo: qué queremos que sea el Museo Histórico y qué es lo que no va a ser. Por lo tanto, uno podría incorporar muchas cosas, pero teniendo claro cuál va a ser el objetivo central se van apareciendo, va surgiendo lo que corresponde y lo que no. El arte efectivamente es parte de la historia, pero ya hay un museo de arte, hay un Museo Militar, entonces deberíamos definir cuál va a ser el eje, el objetivo central del Museo de Historia, la principal preocupación que debiera cumplir este Museo, entendiendo que hay otros museos, el de Historia Natural, etc., y cuando tengamos claro ese objetivo central, podemos pensar en la segunda derivada, si vamos a hacer una separación cronológica, temática, qué temas van, qué otros temas no, cómo vamos a derivar algunos temas a otros museos. Vamos a definir cuál es el objetivo.

DM: El Museo tiene una misión establecida. En el fondo ustedes podrían decir que ustedes quieren modificarla.

BS: ¿Esa misión está escrita? ¿Puede accederse a ella?

DM: Sí, está en los estatutos. De hecho, hay un tema de cómo define la ley al Museo, cuál es su misión.

RL: Nosotros en una especie de *brainstorming*, podemos definir, algo así como yo decía en un comienzo, cuál es la intención, si esto se aproxima a este estatuto, a la misión, a este texto basal que tiene el Museo. Pero en realidad, lo primero que se me ocurre, cuando pienso en el Museo de Arte Contemporáneo, ¿qué tiene que ver ese con este Museo? Lo que me viene a la mente es la problemática de la identidad, pues lo chocante es cuando uno sale de este museo, afuera hay una realidad que no está reflejada en el guion, no está en relación con lo que se acaba

de ver en el Museo y ahí creo que el proyecto del Museo no está a la altura de lo que acontece. Si un museo histórico no permite poner en relación lo que uno acaba de experimentar adentro con lo que se está viviendo afuera, por ejemplo, con los peruanos en la Plaza de Armas, creo que de cierta manera algo fundamental no se cumple. El Museo, así, da cuenta de una identidad equívoca.

FN: Sin duda el Museo Histórico se ve como algo estático, mientras que la realidad fuera de él es dinámica. Aquello debería ser un punto a considerar al momento de pensar cómo queremos conectarnos con esa realidad dinámica y hacer más comprensible la Historia.. Ahora eso ciertamente tiene limitantes que se entienden como un gran desafío.

Una idea que me surge al respecto es generar nuevos espacios que acerquen a los visitantes a la forma en cómo se trabaja dentro de este museo, lo que podría denominar como mostrar “la cocina del Museo”. ¿A qué me refiero con esto? Pues, cuando uno empieza a trabajar la estructura del pensamiento histórico en los estudiantes se busca acercarlos la disciplina a través de las dinámicas del oficio del historiador, lo cual tiene lógicas muy particulares y que desde la didáctica de la Historia posee derivaciones procedimentales hacia el ámbito escolar. Entonces, por qué no activar ese espacio de conocimiento del museo mostrando partes de sus dinámicas sobre cómo se construye y preserva el conocimiento en este espacio patrimonial (por ejemplo la restauración y conservación). Esto me recuerda al Museo de la Sagrada Familia sobre Gaudí en Barcelona, cuando uno transita por aquel Museo y se cruza con grandes ventanales donde hay especialistas que están estudiando y construyendo la materialidad que va a instalarse en la Iglesia, se puede apreciar cómo trabajan en la construcción de un trozo de lo tangible, que es una verdadera obra de arte, y cómo están dándole forma a lo que en su momento fue una idea concebida por el arquitecto. Creo que eso también puede ser parte de lo que aquí se expone (en un espacio que bien puede estar vinculado a la Historia del propio Museo), y que deja en claro que hay labores asociadas constantemente al tratamiento del patrimonio histórico que aquí se difunde. Me

parece que en eso hay un doble valor, pues, no solo le otorgo la oportunidad a las personas para ver una pieza que ha sido cuidada y restaurada en una imagen final de cómo ha quedado, sino que también poder entender el trabajo científico que hay detrás de esto con diferentes especialistas, conociendo entonces “la cocina del museo”.

MA: Algo así se hizo en el Museo de Historia Natural.

RL: El Museo de Bellas Artes, lo que tú dices, “la cocina”, por ejemplo para ver todo lo que refiere a la restauración de cuadros, tiene un acceso especial, que no es visible para todo el público. Ahora, eso tiene que ver con un tema de seguridad también.

MA: Para complementar la idea del patio, me parece interesante esta invitación, que tú puedas acceder a un espacio que te llame a continuar.

DM: La fachada es bastante intimidadora.

BS: Perdón, no me quedó claro cuántos son los metros cuadrados.

DM: Del total nuevo son alrededor de 600 metros cuadrados.

BS: Según la intervención que tú hiciste al principio, nosotros somos por un largo tiempo alumnos, o sea, absorbemos, absorbemos. Yo creo que es lo primero que tenemos que pasar, porque seguramente ahí vamos a tener todos los elementos. Son seis sesiones y luego cuatro.

DM: Les leo la misión, que es un tema que va a surgir constantemente, y otro tema es el del desarrollo de las colecciones, o sea, cuáles son las falencias de estas colecciones.

“La misión del Museo Histórico Nacional es facilitar a la comunidad nacional e internacional el acceso al conocimiento de la historia del país, para que se reconozca en ella la identidad de Chile, a través de las funciones de acopio, conservación, investigación y difusión del patrimonio tangible e intangible que configuran la memoria histórica de Chile”.

Nosotros tomamos la idea de que la gente se reconozca en cómo el Museo representa la historia, esto tiene que ver con la identidad.

RL: En este momento, el acceso a este conocimiento que ofrece el Museo está bloqueado, lo veo en los estudiantes, que ni siquiera saben de su existencia, de esta herencia histórica, que es de ellos en realidad. Cuando trabajaba en la Biblioteca Nacional, experimenté que la gente pensaba que había que pagar entrada y yo les hacía leer la placa al ingreso que señala que es casi deber ciudadano, parte de la soberanía, de la autonomía del país, que los chilenos entren a la biblioteca.

MA: Hay un aspecto importante también que hoy no lo visualizamos, que estamos como dice Bernardo entrando en este proceso de aprendizaje, pero también tenemos todas estas ideas, que en algún momento tenemos que reflexionarlas con las colecciones. Porque a lo mejor podemos pensar fantástico, pero después...

IT: Pero está claro que esa misión tan amplia nos da libertad, nos permite hacer cualquier cosa. Es importantísimo pensar cuál debiera ser el objetivo del nuevo guion. Definir los criterios, cuál va a ser la idea central y a partir de eso ir haciendo la discusión del punto de vista de hasta dónde se llega temporalmente, cronológicamente, etc. ¿Qué no habría que repetir? Cosas que ya hay en otros museos por ejemplo. ¿Cuál es el perfil que queremos, qué temas, cómo partimos?

SMB: Después de ver las colecciones, seguramente. Aquí hay gente que ha donado, y quiere que sus cosas se vean

DM: Bueno, sí, ese es otro problema.

MA: Es un problema de todos los museos que a lo largo del tiempo van haciendo acopio de determinado patrimonio y van quedando fuera muchas cosas, y seguramente acá pasa lo mismo.

SMB: Les pregunto a todos, ¿no sería interesante también pensar que aquellas partes de las colecciones que están guardadas en una bodega, pudieran ir a exhibirse a otros lugares?

DM: Si don Sergio, a mí me lo dicen todo el tiempo, pero, hay un tema, no es solo que estén guardadas, se investiga, se hacen publicaciones temáticas sobre subcolecciones en que difundimos colecciones que no están exhibidas, con este tema de registro, la gente va a poder saber lo que hay.

Todo el tiempo se hacen exhibiciones en las salas temporales, es lo que buscamos. Ahora, está el tema de que los inventarios digitales sean accesibles a la gente. Que si ustedes están preparando la investigación de un tema, se puedan meter a este sistema -aunque sea para ilustrar el libro o la portada- o de repente, que encuentren objetos que tienen una connotación más allá.

IT: Hay que definir cuál va a ser la exposición permanente y definir qué criterios hay para las exposiciones temporales y así vamos supliendo esto que queremos todos. Bueno, en las temporales se van incorporando temas complementarios de la exposición permanente.

MA: La cultura material debe ser un medio para mostrar procesos, pero no solamente como objeto, que uno puede valorar por su belleza, sino como testimonio.

FN: Es importante considerar, tal como se decía en un diálogo anterior, que esto no es un Museo de arte y que por tanto no debería existir la limitante de que las piezas se muestren como tal esperando que el visitante interprete libremente, sin que exista una mediación. El público que ingresa no posee códigos tan especializados de lectura e interpretación de la Historia, sin embargo, finalmente lo que se busca es hacerles más comprensible nuestra Historia y para ello una buena mediación es muy importante. Además, respecto a lo que apuntaba Diego, si el objeto es lo que vertebra al Museo, pregunto, ¿qué pasa si desaparece el objeto? ¿Qué queda del museo? El objeto tiene que estar posicionado al interior de un contexto que le otorga sentido y que es explicativo. El vaso aquel puede ser muy bonito pero está inserto en el uso que se le asignó en una época, en un contexto específico, y eso se puede mostrar dando paso a una lógica de tratamiento más comprensivo en los espacios de este museo.

BS: Discutir la temporalidad, discutir temas concretos donde se pone en juego la visión del Museo, la idea de definición. Yo creo que es una buena estrategia la proposición de temporalidad, valores, ciertos acuerdos.

RL: Volviendo a la inquietud de Bernardo, no sé si acierto, pero el metraje se puede reducir, por ejemplo, con dispositivos de video, en que se expone parte de la colección. Así el espacio se puede multiplicar.

BS: Yo saqué la cuenta, 1200 m² y menos del 10 % de exposición, es un poco preocupante.

DM Es que los patios también nos ocupan mucho espacio y los depósitos. Los medios que sirven para incorporar temas de información, la audioguía es un complemento muy importante. Acabo de ir a Berlín y París a ver museos históricos y uno paga la entrada y le pasan la audioguía, y la gente no se saca los audífonos.

HR: Recordar la fecha definitiva de reunión de las sesiones, los martes de 16:00 a 19:00 horas, y me voy a poner en contacto con las personas interesadas para visitar los depósitos más el recorrido a bodegas y a la torre.

MA: Quiero sugerir que se envíe una lista con los correos de todos, por si en algún minuto nos queremos comunicar, o conversar con alguien por algún tema. Para recordar los nombres.

DM: En la próxima sesión van a ver el tema de las jornadas y el efecto que tuvo en la prensa. Ahora, nosotros vamos a comunicar esto, porque nos interesa informarlo y decir que este comité está constituido por ustedes. Por supuesto, ya hablamos con ellos, pero por si les llegasen a llamar o a pedirles su opinión, etc.

Buenas tardes y gracias a todos.

Sesión 2: Análisis *Jornadas de Reflexión - Diálogo para un Nuevo Guion* (2013)



Martes, 7 de octubre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
MN: Micaela Navarrete
MA: Margarita Alvarado
RL: Ricardo Loebell
RS: Rafael Sagredo
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

Durante esta segunda de trabajo, Hugo Rueda -asesor de Colecciones del Museo- realiza una presentación sobre las *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*, realizadas en agosto de 2013. La presentación recoge su proceso de generación, su desarrollo, y las conclusiones surgidas a la luz de la valoración de sus participantes, además de la mirada crítica del propio Museo hacia su muestra permanente.

DM: Bienvenidos a todos y a los que se integran, Rafael Sagredo y Micaela Navarrete. Ahora nos presentaremos.

RS: Soy historiador, profesor en la Universidad Católica y trabajo en la Dibam, en el Centro de Investigación Diego Barros Arana hace 25 años. Me parece extraordinario que exista este proceso de conversación y espero sea muy exitoso.

MN: He trabajado 40 años en la Dibam. Soy historiadora y Curadora del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. Me he dedicado a la investigación de los temas de cultura tradicional, saberes orales y literatura popular, como la Lira Popular, por ejemplo. Actualmente enseño sobre patrimonio inmaterial en la Universidad Alberto Hurtado.

DM: Empezaremos con un tema a modo general y luego a lo específico. Hugo Rueda les presentará el análisis de las jornadas que se hicieron el año pasado en las que se reflexionó sobre el actual guion de la muestra permanente.

HR: La misión que se me ha encomendado en el día de hoy es comentarles acerca de las jornadas que se hicieron el año pasado que llevaron por título *Reflexión y Diálogo para un nuevo Guion*, y que tuvieron como objetivo abrir las puertas del Museo a distintos agentes para que lo visitaran y para que opinaran acerca de la exposición permanente. Sin embargo, antes de establecer cuáles fueron las motivaciones y los resultados de este ejercicio, me gustaría poner sobre la mesa algunos aspectos más bien teóricos que funcionan como base a este ejercicio que el mismo Museo ha planteado.

Me gustaría comenzar con un pequeño párrafo, que seguramente todos conocen y que de cierto modo da cuenta del mismo ejercicio que estamos realizando nosotros: me refiero al acto de clasificar. De alguna manera, para lo que ustedes han sido convocados es para ver qué va a ser lo visible y lo invisible del nuevo guion del Museo Histórico Nacional y yo, muy atrevidamente al igual que Michael Foucault lo hizo en su momento, cito a Borges: "Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural, la razón es muy simple, no sabemos qué cosa es el universo"¹.

Entonces desde ahí, desde ese desconocimiento, nosotros nos atrevemos a conocer. Y, ¿cuál es la manera en que nosotros hacemos ese acto de atrevimiento? Mediante la clasificación. Como lo toma Borges y lo plantea en *Las palabras y las cosas*: "no existe de hecho, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea el resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo"².

Eso es justamente lo que estamos haciendo el día de hoy, estableciendo cuáles son los criterios para clasificar; estableciendo cuáles son las operaciones de clasificación, de visibilización y de invisibilización de los objetos que componen y van a componer eventualmente el guion del Museo Histórico Nacional.

Este ejercicio no parte con nosotros, sino que partió el año pasado con la identificación sintomática del actual guion del Museo. Para eso, se establecieron ciertos criterios, o de alguna manera el Museo decidió poner sobre la mesa el guion de su exposición permanente y tensionarla, cuestionarla. Para eso estableció este ejercicio en el que se auto reconoce como un sistema de elementos, pues se define a sí mismo en continua posibilidad de resignificación. Lo que estamos haciendo no implica cambiar los objetos, sino cambiar su adecuación, la manera en que son leídos, presentados, codificados y decodificados. En ese sentido, este sistema de elementos al cual remite la idea de museo adquiere una condición plástica, mutable, transformable, no en el sentido estricto de la plasticidad de sus objetos, sino más bien en relación a una plasticidad en las lecturas que es posible hacer de ellos, y en las posibilidades de su enunciación, de la visibilización de esos objetos.

En ese sentido, el ejercicio que se realizó el año pasado tendía a eso, a preguntar, a establecer en distintos agentes partícipes de la ciudadanía cuál es o cómo ven esa plasticidad en el guion actual. De alguna manera el Museo reconoce esa plasticidad, reconoce esa mutabilidad e invita a distintos agentes a ponerla sobre la mesa, cuestionarla, tensionarla. Sobre esta base se establecen las *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion* que se llevaron a cabo durante el mes de agosto del año pasado, en cinco sesiones, donde participaron 24 exponentes.

1 Borges, J.L.: "El idioma analítico de John Wilkins". En: *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 142.

2 Foucault, M.: *Las Palabras y las Cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, p.5.

Se trató de generar una serie de encuentros que se relacionan con la idea de que el discurso museográfico no solo constituye una práctica de carácter semiótico en el sentido de la decodificación de los códigos que lo componen, sino además una práctica de carácter ciudadano. Y, en ese sentido, se invita a la ciudadanía a ser parte de este ejercicio, pensando además en que los componentes de esta ciudadanía son de carácter heterogéneo e implican el reconocimiento de los distintos sujetos que la componen. No hablamos de la ciudadanía como un singular, sino más bien como un plural compuesto por distintos elementos.

El proyecto de las jornadas que se realizaron el año pasado sostiene textualmente que “se ha propuesto realizar una serie de encuentros con representantes de la comunidad que rodea al Museo para que entreguen su análisis del guion, de la exhibición permanente, y sus expectativas respecto de su renovación desde su perspectiva y contexto”³.

Entonces, pensando en las palabras del profesor Subercaseaux, quien la semana pasada nos preguntaba en qué se diferencia lo que estamos haciendo ahora, lo que está haciendo este Comité, con lo que se realizó el año pasado. Pues, básicamente, la respuesta tiene que ver con el lugar de enunciación, con el espacio desde donde se emite el discurso que reclama la propiedad de este guion.

El ejercicio que se realizó el año pasado fue sumamente heterogéneo y se hicieron distintos perfiles que dieran cuenta de la representatividad y del carácter plural de la ciudadanía. En este espacio en particular, el de este Comité, es mucho más restringido y estamos apelando a especialistas en historia o en historiografía como lo son ustedes, que necesariamente remiten a una especialidad.

En segundo lugar, el objetivo de esta jornada fue generar un espacio de reflexión abierto sobre la muestra y sobre las problemáticas de la representación de la historia de Chile desde la visión de nuestros visitantes. El lugar de enunciación que se les solicitó a los agentes participantes es la misma del visitante, se invitó a visitar la muestra y opinar sobre ella.

“Queremos dar espacio a las expectativas del público, de manera de proyectar un museo en sintonía con las problemáticas del siglo XXI”, sostiene la entonces carta de invitación. Esto es un extracto del proyecto que se realizó el año pasado para invitar tanto a la comunidad como a los mismos partícipes de este ejercicio a realizar el recorrido por el Museo y a opinar acerca de él. Esa opinión es distinta a lo que estamos realizando en este momento porque es una opinión sobre esa muestra en particular, cuando nosotros nos estamos preguntando por una muestra futura. Ahí está la diferencia.

Según los documentos que se les entregó y que de alguna manera configuran todo lo que se realizó tanto en términos de gestión, metodología y resultados, esto solo es una pequeña parte que tomé a manera de retrato de un trabajo que se hizo muy arduamente el año pasado y que podemos resumir de alguna en que el Museo decide invitar a distintos agentes representativos de la identidad nacional, identificando esa identidad como plural, heterogénea y diversa.

No solo se invita a estos agentes a recorrer el Museo, sino que a criticarlo, a poner sobre la mesa las falencias y las debilidades, así como también las potencialidades y las expectativas de los visitantes sobre la actual muestra.

¿Qué tan representativos fueron los agentes que decidieron venir?

Se establecieron seis criterios para definir los perfiles de los participantes, y en ese sentido los estos son: agrupaciones de carácter civil, la comunidad educacional, la comunidad académica, medios de comunicación, y autoridades y representantes de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam), a la cual esta institución también pertenece. De alguna manera, esta agrupación tiene que ver con el público al que apela y este Museo recoge. Estos perfiles nos indican quiénes son los visitantes potenciales de este Museo.

Una vez establecido este agrupamiento se podría definir la característica principal de este conjunto, son saberes distintos, diversos. No todos dicen y enuncian desde el mismo lugar

3 Se puede consultar de manera íntegra la carta de invitación realizada a los expositores invitándoles a formar parte de las jornadas de reflexión, en la publicación Museo Histórico Nacional: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2013, pp. 11-12.

y, en ese sentido, enriquecen y enriquecieron el proceso de reflexión y diálogo para el nuevo guion que se realizó el año pasado.

DM: Efectivamente lo que se hizo fue un mapa de los grupos de la comunidad, de los grupos de interés, que están representados en el guion del Museo o debieran estar representados o con quienes el Museo se relaciona.

Por ejemplo, se invitó a representantes de la Iglesia, vino el jesuita José Manuel Arenas. También invitamos al Director del Museo Histórico Militar, a los ex Presidentes de Chile, vino el ex Presidente Lagos en una visita privada. Autoridades como el Senado, el mundo de los movimientos sociales, los estudiantes, sociólogos, la Alcaldesa de Santiago, autoridades que forman parte de esta representación. Invitamos a representantes gremiales del mundo de la minería y de la agricultura que no pudieron venir, del mundo indígena, de las regiones, del mundo de la televisión -representado por Cristián Warnken-. Se trató hacer coincidir las personas, pero no siempre se pudo.

HR: En ese sentido cada uno es representativo de un espacio en particular y en esa representatividad se compone el conjunto al cual el Museo le ofrece ver este guion actual y criticarlo.

A cada uno de estos expositores se le hizo una invitación particular de la cual recojo esta frase: "(...) Concretamente nuestra invitación es a que usted pueda recorrer la exhibición permanente de nuestro Museo y elaborar una reflexión crítica sobre el actual guion de la exhibición permanente y sus expectativas respecto a su renovación"⁴.

De alguna manera esta frase condensa lo que les he estado tratando de explicar hasta el momento, una invitación a un sujeto en su carácter ciudadano, pero también representativo desde un lugar en particular, a que recorra el Museo y de alguna manera también lo critique, así como también indique sus expectativas desde la misma crítica que está realizando.

Pensando y retomando la idea del orden, lo que se muestra implica que se oculta algo al mismo tiempo. El Museo presenta actualmente un orden

y de alguna manera esa presentación puede ser leída como el develamiento y a la vez el ocultamiento de otros agentes. Qué es lo que se presenta y qué no es una cuestión que de alguna manera surgió en los representantes de las comunidades a las cuales se invitó. Por ejemplo, lo que sucedió con *El Mercurio*. Lo que sucede con el develar y ocultar, implica que los agentes que componen este juego de poder emerjan, y en ese sentido *El Mercurio* emerge y emite una carta editorial que expongo a manera de repercusión de estas jornadas que se realizaron y en la que se sostiene; cito textual: "El actual Director ha anunciado que ese Museo realizará una revisión del actual guion de su muestra permanente previo a un diálogo abierto con la comunidad, en que representantes de distintas áreas reflexionarán al respecto, y cuyas ponencias serán reunidas en una publicación"⁵, que es la que ustedes tienen aquí. "Entretanto, este cambio de guion parece envolver más riesgos que ventajas dado una superficie no ampliada, ¿qué piezas de la muestra hoy permanente irían a los depósitos para dar lugar a lo que se agregaría? ¿A qué reinterpretaciones más o menos antojadizas o ideológicas de la historia pueden dar lugar tales diálogos con la comunidad? ¿No es el Museo el que ha de cumplir una función orientadora para la comunidad y no a la inversa? Todo sugiere que un buen balance ha de salir del debate técnico de los historiadores y no de semejantes diálogos, que reflejan mentalidades de coyuntura"⁶.

Entonces la pregunta para poner sobre la mesa es: ¿cuáles son esas mentalidades de coyuntura a las que *El Mercurio* se refiere? ¿Por qué esas mentalidades de coyuntura no son representativas de una lectura ciudadana o por qué no pueden funcionar a manera de insumo para la creación del nuevo guion?

Eso es un poco una pregunta que nosotros podemos discutir. Las repercusiones no solamente quedaron aquí, y por eso insisto como en esta idea de que todo este ejercicio que nosotros también estamos haciendo y del cual somos parte implica un desequilibrio y un desencaje de las piezas que componen el equilibrio de la historia de Chile de la cual este Museo es representativo. Entonces, al pretender cambiar esa linealidad, ese equilibrio, esa proporción,

4 *Ídem*, p. 11.

5 "Museo Histórico: ¿revisión del guion?". En: *El Mercurio*, Editorial. Santiago, 8 de Agosto de 2013, p. A3. Reproducida en Museo Histórico Nacional: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 211.

6 *Ídem*.

también se desencajan ciertos aspectos que los actores implicados intentan defender.

RL: Es sumamente importante este breve texto recortado de *El Mercurio*, porque creo que pone de relieve el concepto museográfico y cómo se comprende el Museo en ciertos círculos. Pues aquella forma manifiesta cómo a nosotros nos enseñaban en el colegio cómo se debía comprender el Museo. Yo diría que casi tiene una visión metafísica, casi sacramental. O sea, ahí tiene que estar la Virgen, ahí tiene que estar el Cristo y es un sacrilegio cambiar el altar de lugar. Pero nosotros debemos comprender el Museo como un lugar en que se anula ese ritual del templo, creo yo.

HR: En ese sentido los componentes de este sistema son sumamente simbólicos también, tienen una connotación tan particular que cambiar esa connotación, cambiar esa significancia, implica también cambiar el relato que lo compone, por eso producen este desequilibrio que se traduce en este tipo de discursos que no es el único, y ahí me gustaría pasar al siguiente, que emite Sergio Villalobos también a *El Mercurio*, no de manera editorial, sino a manera de carta al director. Seleccioné las partes que me parecían más relevantes para poner en discusión. Sergio Villalobos sostiene -pensando en esta propuesta de apertura del Museo a la reflexión desde la ciudadanía- que: "el Museo Histórico entrará en una etapa de revisión de su contenido, para lo cual se convocaría a representantes de la comunidad de diversas áreas. Vale decir, no interesa tanto la historia como acoger otros planteamientos que no es fácil imaginar. No se entiende cómo un museo de historia pueda estar sujeto a la opinión de quienes no son especialistas en el estudio del pasado con excepción de los técnicos en museología (...). Entre las ideas que maneja el señor Matte figura dar mayor cabida a las culturas originarias dándoles el carácter de museo de la prehistoria. En verdad esa parece una concesión a la sensibilidad del ambiente, pero no una decisión epistemológica. Por otra parte, existen numerosos museos, tanto en Santiago como en regiones, que abarcan la prehistoria. Igualmente es de temer que se exagere la importancia de las culturas autóctonas cuya presencia ha sido muy débil en el trayecto del país, en que la cultura dominante ha conformado de manera unitaria el ser nacional"⁷.

Aquí recogemos nuevamente cómo estos agentes -que a partir de este ejercicio de apertura formulan enunciados particulares- emiten un discurso propio que desencaja, poniendo de relieve lo que en la primera carta representaban estas mentalidades de coyuntura. En esta nos podemos preguntar, aceptando que esto es cierto y que efectivamente el Director o esta comisión decidan ampliar el repertorio de agentes que caen bajo la lógica de lo indígena dentro de la exhibición, ¿por qué eso no respondería a un carácter epistemológico como señala el señor Villalobos?

Entonces podemos aceptar lo que dice la carta, pero también podemos discutir *con* la carta y preguntarnos por qué eso que estamos haciendo no respondería a un ejercicio de carácter -como él señala-, epistemológico. Y, por último, a pesar de que surgen varias repercusiones -sobre todo en los medios de comunicación- a partir de este ejercicio que se hizo para efectos de esta exposición, seleccioné solamente tres. La primera que es el punto inicial y ancla de todo este debate es la carta a *El Mercurio*; la segunda la carta de Sergio Villalobos; y la tercera, de Luis Alegría, académico de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad SEK, quien remite a la carta de Villalobos diciendo "Bien señala el historiador Sergio Villalobos que existe una disparidad de especialistas y no especialistas; las mesas no son temáticas, abarcan diversos saberes y experiencias"⁸, que es justamente como les comentaba se planteó este ejercicio; se invita a un repertorio de agentes a partir de la diversidad de sus saberes, que justamente es lo que el señor Alegría critica: "lo extremadamente polifónico de la iniciativa hace pensar que esta se constituye más bien en un ritual, una puesta en escena y, definitivamente, no en una decisión epistemológica"⁹.

Nuevamente yo me pregunto, y también debería preguntarle a ustedes: ¿por qué esta no es una decisión epistemológica? Cuando, por lo menos a mi criterio, sí lo es. Si pasa por una decisión de carácter cognoscitivo, que es lo que podemos concluir.

RL: ¿Hubo alguna carta de apoyo de la iniciativa?

HR: Sí, de nuestro Director. Estoy poniendo sobre la mesa y visibilizando estas tres cartas para justificar la propuesta con la que empecé

7 Villalobos, S.: "Museo Histórico". En: *El Mercurio*, Cartas al Director. Santiago, 9 de agosto de 2013, p. A2. Reproducida en *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 212.

8 Alegría Lucuime, L.: "Museo Histórico". En: *El Mercurio*, Cartas al Director, Santiago, 16 de agosto de 2013, p. A2. Reproducida en *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 214.

9 *Idem*.

y la pregunta por el cómo conjeturar todo esto que tenía que ver con el relato de la historia y que se asocia con la conclusión que hago de este ejercicio: que el relato de la historia es un campo de batalla. Qué es lo que se cuenta y cómo el Museo representa esa forma de hacer la historia es un terreno en disputa, y que esa disputa se lleva a cabo entre distintos agentes, y cuando se intenta cambiar, cuando sucede el ejercicio que nosotros estamos haciendo, se genera una disputa entre lo que se oculta y lo que se hace visible, como propone *El Mercurio*, como propone el señor Villalobos.

Evidentemente -y por eso partía con la cita a Borges- el mundo es tan desconocido que es imposible clasificarlo. Entonces, lo que nosotros vamos a hacer es un intento de clasificación que en ningún caso remite a una verdad histórica, porque pretender una verdad histórica sería prácticamente imposible. Hay muchas verdades, no solamente una, y no podemos hablar de una verdad histórica y representativa del concepto de verdad como totalidad.

RL: Yo quisiera haber estado frente a las caras de los enciclopedistas, historiadores en los años 1939, 1940, 1944 y 1945 cuando tuvieron que cambiarle el nombre de Gran Guerra a Primera Guerra Mundial. A lo mejor algunos se opusieron, en realidad por los términos. Por eso Jorge Luis Borges -que tú bien citaste- ve en la enciclopedia más bien literatura, y en literatura prácticamente aborda lo que sería el conocimiento histórico, porque realiza también esa función. Es decir, el devenir del tiempo con el que opera la literatura, juega un papel muy importante en la historia, es casi una redundante. Esto obedece a un cambio permanente, no es fósil.

HR: Por eso hablaba en un principio de esta condición plástica, en el sentido de la lectura que proponen los objetos que componen el repertorio del Museo. Los objetos son los objetos y van a serlo siempre en tanto significativo, pero su significado va a cambiar de acuerdo a la lectura que se realice de ellos. Esa mutabilidad, esa plasticidad de los elementos tiene que ver con la lectura y con el cómo nosotros los estamos leyendo, que es el ejercicio que estamos realizando aquí con ustedes. En particular cómo vamos a leer los objetos que componen el

Museo, lo que tiene que ver con las sesiones que vienen más adelante de presentación de colecciones, por ejemplo.

RS: Entiendo lo que se está tratando de hacer, pero no sé si esto es la conclusión, como parece ser. Me incomoda partir diciendo que la historia es un motivo de conflicto, que estamos en una batalla, que estamos en una disputa. No me incomoda pensar para qué la historia, pero no sé si en una iniciativa como esta, en que estamos pensando hacia el futuro, en que le estamos dando un valor social a la historia, es lo más adecuado partir con una noción que puede parecer algo negativa. Aunque sea también un campo de batalla, pues es una de las formas en que ha sido concebida, por lo menos en mi ánimo no está partir pensando que la historia es solo conflicto.

Uno podría pensar que la historia sirve para generar modelos, y cuando uno piensa en modelos debe evaluarlos. Y ahí, por ejemplo, vamos a discutir por qué para algunos será modelo y para otros no. Pero más allá de eso, y sin empezar a discutir aún sobre qué entendemos por historia o cómo interpretamos esto o lo otro, concebir que estamos en una batalla, aunque sea retóricamente, parece excesivo.

BS: No me parece mal que los medios de comunicación hablen sobre esto, que se interesen y que no sea algo cerrado entre cuatro paredes; eso me parece bien.

Ahora, yo creo que esto se aclara un poco con la pauta que se dio la semana pasada, porque si tú hablas, por ejemplo, de valores, ¿qué valores vamos a proponer en el nuevo guion? ¿Qué temporalidad vamos a sugerir? Y claro, ahí puede haber opiniones diversas, pero yo creo que una cosa es hacerlo desde afuera y en el aire y otra cosa es hacerlo teniendo en mente las colecciones disponibles o posibles de completar, porque no se puede resignificar algo que no existe. Entonces yo entiendo lo que dice Rafael, la producción de pasado. Porque de esto se trata, de producir pasado, discursivamente, con objetos y con técnicas museográficas. La producción de pasado nunca se hace de un terreno neutral, desde una objetividad total, no existe esa tal objetividad. Entonces, las

propuestas serán producto de la conversación del dialogo que tengamos.

DM: Efectivamente la idea no es centrar la discusión sobre esta editorial de *El Mercurio* y las cartas, pero sí, efectivamente para nosotros, que el día que salió esta editorial fue una alegría que *El Mercurio* haya tomado esto. De hecho, esa misma semana *El Mercurio* nos había sacado una nota muy buena en la página de cultura dando a conocer esto en forma muy positiva. En cuanto a la editorial, tenemos claro que no representa a todo el equipo de *El Mercurio*, yo creo que fue un editorialista que habló sin siquiera haber tenido un precedente de esta noticia, sin haberse informado adecuadamente. Yo creo que la editorial no es un pensamiento generalizado en *El Mercurio*. De hecho, nosotros siempre hemos tenido apoyo del diario. Yo hablé con algunos editores y no todos se sentían representados con esto. Lo otro es que efectivamente, como yo respondí en otra carta¹⁰, para nosotros es excelente que la gente se sienta con el derecho de opinar, de polemizar, es lo que nosotros buscamos, lo que nos da alegría. El día que salió esta editorial, yo dije, el día está precioso, *El Mercurio* nos dedicó una editorial, qué más se puede pedir, porque a nosotros realmente nos cuesta atraer la atención de los medios de comunicación masivos.

IT: Yo quiero decir que uno no puede dialogar con algunas personas. La verdad, yo lo tomaría como dato y no le daría mucha importancia. A lo que sí le daría la importancia es a que hay una decisión de cambio de guion, porque se hace el diagnóstico de que hay algunas cosas -como están planteadas en el libro de *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*- en que hay algunas debilidades, que no quedan muy claras. Yo creo que lo que uno tiene que hacer es aclarar el diagnóstico: ¿por qué quiere hacer el cambio de guion? ¿Cuáles son las debilidades? ¿Cuáles son los objetivos que uno quiere? Uno quiere transformar el Museo, ¿cierto? Porque un tema central es que uno va viendo el pasado siempre desde el presente y eso va cambiando. Tal como aquí se señalaba, no es una cosa estática, fija. Las miradas, por diversas razones, nuevos antecedentes, nuevas informaciones, nuevas perspectivas metodológicas, estereográficas, etc., uno va revisando el pasado de distinta manera,

entonces tengo la impresión y creo que no me equivoco por lo que he leído, que lo que se está haciendo acá es revisar el pasado a partir del presente, de este presente.

Una primera decisión importante es extenderlo cronológicamente, que eso no solamente una decisión puramente cronológica, eso tiene que ver con una opción mucho que más allá de lo cronológico, significa decir: desde el presente vamos a definir lo que tiene que estar en un Museo Histórico determinar hasta qué periodo debe llegar, y eso tiene que ver con cómo vamos a entender el pasado. Cualquier opción está asociada a una decisión teórica y a una propuesta histórica, no hay nada azaroso o arbitrario. Si decimos que debemos llegar hasta el 2010 por el Bicentenario, bueno, por lo tanto estamos entregando al bicentenario un sentido importante y así sucesivamente con el hito histórico que se asuma.

¿Hasta cuándo queremos representar al Museo Histórico? ¿Hasta ayer? ¿Hasta el 2010? Esa es una primera discusión. ¿Cuáles son los objetivos? Aquí en este texto se habla del patrimonio, ¿sigue siendo ese el objetivo? ¿Mantener y difundir el patrimonio? ¿O vamos a definir unos nuevos objetivos, unas nuevas preguntas históricas para decir en qué queremos transformar este Museo? Yo creo que por ahí debíamos empezar la discusión, ¿qué pensamos nosotros? ¿Qué vamos a proponer como el nuevo guion? ¿Qué vamos a entender, cuál es el rol que debe jugar el Museo Histórico Nacional hoy? ¿Cuál es el rol que le vamos a designar, qué es lo valioso, lo importante, lo trascendente y a qué sectores queremos llegar?

Porque se han elaborado los perfiles del visitante pero, ¿es solo a esos grupos a los que queremos llegar? Esa es una primera decisión. Si no son solo a esos grupos, los perfiles nos sirven para tener un dato de cómo hasta ahora se ha logrado influir, pero si nosotros queremos ampliarnos tenemos que definir nuevos objetivos y saber llegar o ser interesante para distintos sectores

A mí me parece que el tema del nuevo guion es sumamente relevante porque estamos diciendo: hay un cambio, un eje, hay una nueva decisión,

10 "Museo Histórico", Diego Matte P., Director del Museo Histórico Nacional. En: *El Mercurio*, Cartas al Director, Santiago, sábado 10 de agosto de 2013, p. A2. Reproducida en *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*, Dossier de Jornadas, Op. Cit., p. 234.

un nuevo objetivo, una nueva definición de cómo vamos a entender el rol del Museo y hasta dónde y por qué. Eso sería desde mi punto de vista por donde empezaría a discutir, algo mucho más acotado al objetivo central que queremos, y desde ahí ir despejando.

DM: Eso es parte de la discusión. En uno de los documentos se hizo un análisis de identificar las debilidades. Nosotros tenemos un análisis autocrítico, conocemos las debilidades del Museo, pero este ejercicio se hizo para que no fuéramos nosotros mismos, sino que también otros pudieran hacer esos comentarios. La idea de para qué, hacia dónde, cuál es el rol del Museo, también es parte de lo que debíamos conversar.

RL: Retomando lo que dijeron Rafael, Bernardo y después Isabel, es cómo se construyó una idea cuando Hugo nos mostró eso que se definió como “campo de batalla” e inmediatamente pensé lo que en Estados Unidos se traduce como situación o campo de negociación para poder debatir y para que se produzca una figura dialéctica entre todos los que participan, siendo de distintas corrientes históricas, posturas políticas, así lo interpreté.

A mí me hizo pensar en lo que tú decías sobre lo que yo llamo *exponatos*. Esta es una palabra que acuñé en un seminario que dirigí sobre museografía, cuando se trata de objetos que pasan a ser patrimonio. Es decir, cuando se piensa en patrimonio, se imagina algo sellado en el tiempo, pero aquí los objetos ascienden a la esfera del patrimonio, que 20, 30, 40 años atrás nunca se habían contemplado. Así ocurre con el patrimonio natural, y en la diferencia de cómo se apreciaba el pantano hace 50 u 80 años atrás, y hoy se le asigna gran importancia a los humedales para el ecosistema. Ya no es algo que se puede llenar con tierra como sucedió en San Petersburgo. El patrimonio tiene que ver con un desarrollo o un proceso epistemológico. Respecto a lo otro, recuerdo cómo Voltaire se burlaba de Diderot y de D’Alembert por querer encerrar en un libro, en una enciclopedia, la historia: ¿cómo meter todo en un libro, toda la naturaleza? Y en realidad Voltaire tenía razón porque se transformó en un libro abierto, en construcción, en un modelo.

MA: No debemos perder de vista la misión de este Museo, yo creo que la misión se podrá discutir aquí pero marca un cierto rayado de cancha. Y lo otro es respecto al patrimonio, que me parece que es un tema absolutamente fundamental, sobre todo porque si vamos a la definición que utiliza la Dibam hoy en día, ya se está poniendo en la mesa este acento en que la situación patrimonial de un objeto como resultado de una postura material, de una producción, no solo del punto de vista de su significante, sino que también del papel que juega en una malla de significado, es siempre cambiante y ya no se piensa en esa antigua definición donde se le otorgaba una condición de patrimonio a un objeto y eso era inamovible. Pero hay que tener en cuenta que esa manera de mirar patrimonio, como algo inamovible, como una condición propia del objeto de su condición material interior, es lo que comúnmente la gente piensa.

Entonces, nosotros aquí lo podemos tener muy claro y eso nos da una posibilidad enorme, pero resulta que ya hay una decisión que tomar, porque han entrado una cantidad de objetos a este Museo y esos objetos han sido sacralizados como patrimonio, están aquí porque son patrimonio. Por lo tanto, hay que pensar cómo vamos a trabajar respecto a todo esto, cómo lo queremos contar, qué se quiere contar con este telón de fondo que en cierta manera son las condiciones que tenemos en nuestra sociedad, qué podemos cuestionar, qué podemos enriquecer, qué podemos modificar. La misión del Museo está muy bien explicada aquí y en varias partes, y es un elemento muy ordenador respecto de las opiniones que podamos tener.

FN: Adhiero a lo que se está planteando: El patrimonio es un concepto polisémico, dinámico y la prueba de eso es que la validación de lo que hoy consideramos como patrimonio puede ser largamente discutible, sobre todo si pensamos en las nuevas categorías que se han incorporado tanto de lo tangible como lo intangible, y que antes ni siquiera eran motivo de discusión. Sin embargo, el Museo no puede obedecer a la figura de un baúl en el que se guardan cosas para que el resto de la comunidad algún día pueda observarlas. Creo que este dilema es algo que estamos debemos discutir para dar luces a la futura museografía, de manera que responda

a preguntas como, ¿por qué se le asigna valor a este tipo de objeto?, y, por ende, ¿cómo va ser expuesto?

Desde mi perspectiva creo que la historia efectivamente es siempre polémica, pero no sé si mirarla como un campo de batalla. Cualquier cosa que se haga con ella, va a causar cierto tipo de polémica, y creo que desde nuestra labor hay que estar preparados para eso, y está bien que así sea. Me agrada pensar que un Museo de Historia Nacional pueda mostrarse de forma que haga pensar a sus visitantes (e incluso también a quienes no lo son) desarrollando una lógica comprensiva de sus espacios y exposición del patrimonio histórico. Aquí ingresa el concepto de museografía, pero de museografía didáctica. Es decir, cómo se enseña, cómo se expone para generar ciertos aprendizajes intencionados en las personas, asumiendo el Museo su rol educador.

HR: En ese último punto, a partir de esas reflexiones que se realizaron el año pasado, yo me preguntaba, ¿cuál es el lugar del Museo Histórico Nacional dentro de ese conflicto con la historia? Lo que quisimos hacer fue una suerte de anclaje a lo que fueron las jornadas del año pasado.

A partir de todas las reflexiones que surgieron, las charlas fueron transcritas, se codificaron y se estructuraron en cinco categorías que recogen lo que ahí se dijo. La primera estructura tiene que ver con las propias jornadas: qué significó para los participantes asistir a este ejercicio. La segunda tiene que ver con la invitación que se les hizo con respecto a la exhibición permanente del Museo: cómo la leen, cómo realizan esa visita a la cual fueron invitados. La tercera se asocia a las expectativas que tienen sobre el guion: cuáles son los anhelos que los participantes proyectan en este ejercicio del que de alguna manera nosotros también somos parte. En cuarto lugar, se pone de relevancia lo que es la misión del Museo -a los participantes les parece necesario poner sobre la mesa la misión del Museo para poder realizar este ejercicio-. La misión existe, es pública. Sin embargo se cuestiona, se tensiona y se solicita sea expuesta y cuestionada. La última parte tiene más que ver con el análisis, con la identificación de

aspectos que se consideren críticos dentro de la propuesta museográfica actual, y que de alguna manera de aquí en adelante van a estructurar lo que queda de la presentación.

Sobre el primer punto, ¿qué son las Jornadas de Reflexión y Diálogo en particular? En general existe una valoración sumamente positiva del encuentro, los asistentes valoran y agradecen la invitación y el ejercicio que se está proponiendo al abrir las puertas del Museo a la creación de un nuevo guion de carácter ciudadano.

El Museo también se valora como espacio integrador de la heterogeneidad que compone esa ciudadanía. Hay una valoración positiva de los distintos perfiles que se crearon para realizar esta invitación y que, de alguna manera, son representativos de distintas realidades. En general los discursos que emergen en las distintas ponencias valoran positivamente esa instancia.

La vinculación con el medio está también directamente relacionada con esta valoración positiva y también adquiere una connotación sumamente positiva por las distintas reflexiones que se realizan pensando en cómo el Museo se vincula y establece una conexión con su espacio -qué significa este edificio y lo que significa también el espacio externo, pensando sobre todo en el espacio físico que ocupa este Museo, en el centro mismo de la ciudad-. Entonces hay ahí también una cuestión simbólica que va más allá de la literalidad del espacio que ocupa este edificio y que responde al carácter simbólico de estar literalmente en el centro de la ciudad, en su kilómetro cero. Entonces hay ahí una valoración positiva de lo que significa este ejercicio en términos simbólicos de vinculación con la ciudadanía.

Y en tercer lugar, también se ponen de relieve los riesgos que este ejercicio implica, que también remiten a las mismas discusiones que se han puesto sobre la mesa tanto en la sesión de hoy como en la anterior y como seguramente también se pusieron en las mismas jornadas. ¿En qué sentido es riesgoso? En el sentido de que este ejercicio implica inevitablemente dificultades de carácter ideológico. Hay que tomar decisiones, y en ese sentido se corre un riesgo y ese riesgo es inevitable, hay que correrlo. Sin

embargo lo que se preguntan los asistentes es, ¿cuál es ese riesgo? Se establece explícitamente que efectivamente va a haber un conflicto con este ejercicio, pero la pregunta también es, ¿cuál es, cómo se traduce? Aquí lo podemos discutir entre nosotros.

El segundo punto tiene que ver con la exhibición permanente, con las valoraciones que los asistentes de estas jornadas realizaron a la exhibición actual del Museo. Y ahí sucede lo opuesto, en general la valoración de la exhibición -no así como del ejercicio de visitarlo- es negativa. Existe una valoración de carácter negativo que se traduce en la dificultad de producir una identificación entre el visitante y aquello que se está visitando. Los asistentes a las jornadas coinciden generalmente en la imposibilidad de reconocerse en la muestra y ahí entonces hay una evaluación crítica que es opuesta al sentido mismo de la invitación. Si bien la invitación es valorada positivamente, el ejercicio para el cual son invitados es valorado negativamente.

Entonces, como les decía, se produce esta dificultad de identificación entre la experiencia del visitante y la experiencia de la idea de identidad nacional que la exhibición proyecta o presenta. Se tensiona en esta evaluación el relato actual como narración, se tensiona la narrativa propuesta, se tensiona la forma en que la historia de Chile se cuenta mediante los objetos que se presentan.

¿Por qué? Porque, según la mayoría de los asistentes, se describe una narración carente de matices, una narración lineal y homogénea que no da cuenta de la diversidad de esta misma idea de nación. Apelan bastante a la idea de que este es un museo histórico de carácter nacional, y que esa heterogeneidad de lo nacional no se ve representada en la muestra. Entonces el primer punto de esa evaluación crítica -a diferencia de la invitación misma- adquiere una connotación opuesta, más bien de carácter negativo.

Sobre este mismo ejercicio, otro punto importante que revelan los participantes tiene que ver con las continuidades que se relacionan con esta evaluación crítica. ¿Continuidades en qué sentido? En el sentido en que se presenta

una historia de carácter lineal pero discontinua; se producen distintos quiebres que, a juicio de los espectadores, no quedan del todo claros. Lo que se identifica como línea continua es lo que varios expositores identificaron como una historia de los vencedores¹¹, esa sería la continuidad histórica que estructuraría el relato que la actual exhibición presenta, una historia de los vencedores por sobre la de los vencidos, y, entre este conjunto que representaría a los vencedores se daría una importancia preponderante a agentes como lo hispano, lo aristocrático, y lo estatal, que son los tres elementos que más se repiten en las visiones que tienen los invitados acerca de esta exposición.

Por otro lado las discontinuidades, que es aquello que no se presenta continuo sino que se presenta fragmentado, disperso, fraccionado. Los expositores advierten la presencia de elementos ausentes que provocan esta discontinuidad, que provocan un corte, que provocan distintas fracturas que no permiten la lectura de un relato de carácter continuo. A partir de este diagnóstico emerge un juego entre lo continuo y lo discontinuo de la lectura de los asistentes al Museo. Esto tiene que ver un poco con las expectativas de la audiencia, con cómo esas audiencias al final se traducen en la no identificación del público con aquello que ve. El público denota la presencia de ausencias o la ausencia de ciertos aspectos claves que no le permiten la identificación con esa idea de lo nacional, con esa idea de la identidad que de alguna manera el Museo evoca, y eso se traduce en lo que a partir del análisis se identifica como discontinuidad. Por ejemplo, el tema de la migración: los participantes se preguntan dónde quedan las distintas identidades que han configurado esta gran identidad nacional. A ellos les parece, a partir de sus discursos, ausente. Y en ese sentido eso genera una discontinuidad porque se propone una idea de identidad nacional pero carente de los elementos que lo nutren, carente de elementos de conformación. Entonces en este caso para hablar de la identidad nacional, que debería nutrirse de otras identidades, estas están ausentes. Se producen fracturas que son identificadas por el público y que son expuestas como tal.

11 Estas reflexiones se desprenden de las exposiciones de Santiago Escobar, Pedro Güell, Sonia Montecino y Consuelo Figueroa. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Op. Cit.*, pp. 46, 66, 78, 83.

Un concepto recurrente entre los participantes que de alguna manera podríamos denominar como clave y al cual remiten bastante es el de invisibilización. Los participantes en sus ponencias consideran que hay elementos que son invisibilizados por el relato del Museo, que a ellos en tanto a expectativas les gustaría que estuvieran y saben que existen, pero que sin embargo en este relato están ausentes. Y el concepto que se repite de parte de su propia enunciación es una especie de proceso de invisibilización. Son elementos que sabemos que presencialmente existen y que son parte de la de la configuración del imaginario nacional pero que en esta exhibición se encuentran ausentes y traducidos por los visitantes como invisibilizados.

VU: Me imagino que esa invisibilización de ciertos actores está en la línea de esta única continuidad que denotan los participantes a estas jornadas de reflexión. Es decir, lo que no es hispano, lo que no es aristocrático, lo que no es estatal, en esa línea.

HR: En esa línea, por ejemplo, se remite mucho a la idea del mestizaje. Se considera invisible dentro del relato. ¿Dónde está? ¿Dónde está ese mestizaje, dónde están las migraciones? Otro tema que también es recurrente es dónde está lo femenino, dónde están las distintas formas de hacer cultura; y, en ese sentido hay una personificación de esos temas de parte del visitante, por eso remito esta idea pues me parece correcto el concepto de invisibilización, porque implica la existencia del objeto pero no visible, oculto. Ahora, yo no sé y desconozco si ese ocultamiento es intencionado. Por eso pretendía partir con esta idea de que toda clasificación es riesgosa e implica evidentemente la visibilización y el ocultamiento de elementos, porque es inevitable, y aquello que seguramente en el guion actual se decidió visibilizar implicó el ocultamiento y la invisibilización de otros elementos, y al final va a suceder lo mismo con ese ejercicio.

FN: Un alcance con respecto a eso: es uno de los riesgos de cuando uno adopta un guion que se posiciona desde lo puramente cronológico, porque resulta imposible que quepa todo y por tanto se empiezan a producir vacíos. Un museo de Historia es imposible que logre mostrar todo, año a año, época a época.

HR: Y por eso también es importante que el comité en general mantenga siempre sobre la mesa la presentación que hizo Diego la semana pasada respecto al espacio. Porque esa también es otra limitante, no solamente responde a una cuestión teórica y epistemológica acerca de qué es lo que se muestra y lo que se oculta, también estamos limitados por el espacio del Museo para tomar esas decisiones.

MA: Yo quería hacer una relación con eso a propósito de la fotografía, porque en la fotografía tú siempre vas a dejar algo fuera del cuadro, en la medida en que tú enmarcas un fragmento de la realidad, o enmarcas un sector de la realidad. La fotografía hoy en día con las cámaras digitales a través de la pantalla siempre está dejando algo fuera de cuadro, pero lo interesante es que la decisión sea una decisión consciente y esa decisión consciente no va a ser compartida por todos, evidentemente.

Usted habla del mestizaje, yo digo: “¿dónde está el mestizaje no solo en este Museo sino en este país en general?”. Ninguno de nosotros se reconoce como mestizo, entonces hay también una realidad. Yo lo veo, yo me siento totalmente mestiza, pero yo tengo alumnos que me dicen “no, perdón, mi familia no es mestiza, mi familia llegó acá y nosotros no tenemos nada que ver con el mestizaje”. Entonces es una realidad que tenemos que tener en cuenta y lo interesante es cómo lo tenemos en cuenta. A propósito de lo que usted decía, no cabe todo, igual que en una fotografía, nunca va a caber.

RL: Una pregunta a propósito de la muestra y del espacio, porque hoy día muchos de los grandes museos tienen un museo virtual. Uno no puede exhibir todo presencialmente, pero lo exhibe a través de Internet. Entonces sería bueno saber si eso está considerado en este proceso, porque si no estuviera, es una forma de encarar esto. Y, lo otro es que yo no sé si hay que hablar de ocultar, porque esto implica una decisión casi de censurar, de ocultar, de invisibilizar, y cuando uno no tiene espacio, uno toma decisiones y prioriza, pero no sé si está la voluntad de meter debajo de la alfombra algo, porque veo que la exposición ha sido muy precisa con los conceptos, entonces no sé si ocultar es la palabra que tenemos que usar. No se puede

mostrar todo, pero si uno va a tener como posibilidad el museo virtual, prácticamente se podrían mostrar todos los objetos que hay en el Museo, pero no sé si existe esa posibilidad.

DM: Va a existir siempre la posibilidad de usar elementos museográficos como videos, pantallas táctiles en los que de repente uno pueda concentrar o resumir ciertas cosas en un espacio más pequeño; es un recurso que se debe considerar absolutamente. Tampoco es la idea llenar de pantallas todo el Museo y que al final uno venga a ver tele.

RL: Pero no pensaba acá, sino que sea accesible desde cualquier lugar, en cualquier momento y al mismo tiempo todo y para no hablar de seres del museo, y hoy día se aprobó una ley de descentralización, o sea, ¿por qué todo lo nacional tiene que estar en este Museo si podría estar en provincias, regiones, en otro lugar? ¿Eso está considerado? Una vez se discutió eso aquí, a propósito de esto, de las bibliotecas.

DM: Por ejemplo, les comento estaba la casa de Manso Velasco, esta casa del siglo XVII¹² que esta acá muy cerca y es una maravilla por dentro, o sea, por fuera, en una esquina poco glamorosa porque pasan las micros, no hay vereda, pero cuando uno entra, la verdad es como un oasis. La casa la tuvo muchos años la Cámara de Diputados, después el Tribunal Constitucional, la tienen bastante bien, hay mucho mobiliario original ahí guardado. El Museo hizo las gestiones para pedir la casa y no resultaron, pero una de las ideas que teníamos era hacer una sede, una especie de sede del tema colonial, ¿por qué no trasladamos para allá todo lo que es el tema colonial y así tenemos más espacio?

Después estaba la idea de hacer un centro de fotografía, de trasladar la colección fotográfica, hacer un centro de documentación de fotografía en la casa, trasladar los archivos, tener salas de exposiciones, etc.

Yo creo que también se habla del ocultar como una cosa casi peyorativa, como intencional, pero son decisiones. Yo sé que en el guion anterior a Sofía Correa si le decían “por qué solo hasta 1973”, porque la verdad es que simplemente no

había más espacio. Antes se llegaba en el mismo espacio hasta 1938, y ella tuvo que, en pocas salas cubrir décadas de la historia de Chile y la verdad es que eso ya tiene mérito, lo hicieron a través de la fotografía.

HR: Pero esos son antecedentes que el visitante común no maneja y que al final, al momento de hacer una lectura y una evaluación, lee negativamente. El ocultar está recogido de las jornadas, son impresiones de ellos. Ocupan este término como si el Museo hubiera tomado una decisión consciente de ocultar aquello que parece incómodo, sobre todo pensando en los momentos de la creación del guion museográfico que cabe dentro del período de transición, entonces parece que no se quiere incomodar a nadie.

Entonces, de alguna manera esa lectura que se hace es la lectura que hace cualquier visitante que no tiene por qué manejar esta información de cómo se hizo el guion, a menos que nosotros decidamos informarles.

SMB: A propósito de ocultar, que es una palabra que a mí tampoco me gusta, tal vez es aceptable que un visitante la use pero nosotros no, ya que estamos hablando de qué es un Museo Histórico y qué es la historia, qué hacen los historiadores, ¿pueden decir todo lo que ocurrió? No, van a diferenciar muchas cosas que no son significativas. Entonces, lo que realmente importa son los objetivos y no los elementos de juicio que están jugando para llegar a su objetivo, esos no son todos válidos, no son todos interesantes, no son todos necesarios de ser expuestos.

Se ha planteado acá que el ocultamiento haya sido *ex profeso*, que haya sido tomado con perfecto razonamiento y creo que así fue por una razón muy simple: porque creo que los museos históricos fueron inventados en otra época, y hoy día han cambiado, pero cuando se hicieron fue lo mismo que haría cualquiera de nosotros que quisiera hacer un museo de su familia, esta familia nuestra, grande, es Chile.

Cuando yo hago un estudio sobre mi familia, voy a tratar de poner lo que más creo que me enorgullece, lo que creo que estimula al resto de la familia y no solo a los de hoy, sobre todo a los que van a venir detrás y que van a ver en

12 La Casa Velasco -también conocida como Casa Manso Velasco- es una construcción de estilo colonial que se ubica en Santiago Centro y fue declarada Monumento Histórico en 1981.

sus antepasados una gente que fue honrada, que fue laboriosa, que fue trabajadora. En fin, elementos positivos, los negativos no van a salir. Este fue el criterio que seguramente se usó cuando se inventó este Museo Histórico, ya que fue la narrativa que impulsó al chileno a valores positivos, pero no a mostrar desastres ni una batalla campal como lo que se planteó aquí porque eso no es edificante para la juventud, para la gente que va a visitar el Museo y menos para los visitantes extranjeros.

Ya que es más visitado por extranjeros que por chilenos debemos preguntarnos qué le queremos mostrar como chilenos a los extranjeros. ¿Un montón de conflictos? ¿O le queremos mostrar el desarrollo de una nación que ha pasado por conflictos, como lo han pasado todas, pero que va encaminada hacia un propósito más elevado, a ser una nación desarrollada y con valores positivos?

DM: La idea es comentar sobre esos valores que nosotros también queremos poner como antecedentes para transmitir a través de la muestra, el Museo tampoco quiere dismantelar lo que es la historia de Chile.

Les comentaba lo que pasó en Colombia con la *Exposición del Centenario*, que se hizo un ejercicio artístico que cuestionaba todo, deconstruía la historia y la Independencia de Colombia y al final, en vez de ser temporal, se quedó permanente y ya lleva como 5 o 6 años. Pero al final la gente ya no entiende nada y los colegios hoy van a ver esta exposición y ven una madeja de cosas. Tampoco esa es la intención ni tampoco queremos mitificar ni exacerbar el nacionalismo.

HR: Ese fue un tema recurrente de los invitados que consideran que el Museo no es conflictivo en ese sentido y por eso el término invisibilización es bastante recurrente entre sus ponencias porque consideran que el relato de la exhibición actual es un relato plano, neutro, donde el conflicto no existe y donde el conflicto no es un motor de la historia. Entonces recojo los juicios de los invitados y los represento también en esta discusión.

Ahora entraremos a algo mucho más descriptivo, que tiene que ver con las identificaciones de distintos elementos que los espectadores,

las audiencias, consideraron como ausentes del relato actual. Lo que vamos a hacer es revelar cuáles son estas ausencias de las que hablábamos en la primera parte. Una de ellas y la más enunciada sería el tema del territorio.

Chile se presenta, según los asistentes, como una historia sin territorio, sin espacialidad, sin diferencias físicas, sin ninguna reminiscencia a su geografía ni a las condiciones espaciales que han posibilitado el desarrollo histórico del país. La audiencia habla de la cordillera, del desierto, de los valles, como posibles marcos del establecimiento de una territorialidad que implica también una historia.

Por ejemplo, Carolina Tohá sostiene que “si uno tiene que hablar de la territorialidad de este país, es un componente tan importante ese territorio, con sus complejidades, con sus tensiones, sus dramas y poner ese escenario permanentemente no es solo como un escenario, sino que como un actor”¹³. Me parece relevante esta cita porque propone al territorio como un agente más de Chile y no como un mero espacio geográfico y, en ese sentido, los asistentes a las jornadas identifican esa territorialidad actualmente como ausente.

Entonces, lo que voy a hacer es enunciar estos elementos que los asistentes consideraron como ausentes: la población, en el sentido de la heterogeneidad de esas poblaciones, lo internacional -por ejemplo Pedro Güell se refiere a que se presenta a Chile como “un país solitario donde no hay descripciones de la inserción internacional de Chile, de sus alianzas, de sus guerras, América Latina no existe, estamos solos”¹⁴ -.

Otro elemento que se considera ausente es la posibilidad misma de establecer este edificio como un objeto museográfico. Este edificio tiene una historia que no está trabajada dentro del relato museográfico como podría hacerse.

Otras dos nociones que han surgido del mismo comité que componen ustedes, y que tienen que ver con la misión misma del Museo, es que no se les explica a los asistentes qué es un museo, por qué están aquí, por qué tienen que venir a un museo, qué es lo que diferencia a este museo de otros.

13 Tohá, C.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 63.

14 Güell, P.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 69.

Ahora, también hay actores ausentes. En ese sentido, la mujer y lo femenino es quien ocupa la mayor cantidad de nombramientos de lo ausente personificado. La mujer ausente del relato como si no participara del relato histórico, de lo nacional. Por ejemplo Pedro Güell sostiene que “Chile es un país de hombres, las mujeres no aparecen como actores y solo lo hacen como portadoras de ropa en forma de maniqués”¹⁵. Mientras que Soledad Novoa sostiene que hay “un concepto fundamental que es el de patriarcado, que no se ha enunciado, pero que en definitiva es el que está dominando nuestros relatos desde todo punto de vista”¹⁶. Hay, de parte de los asistentes, una notificación de la ausencia de lo femenino en el relato, de una presencia a manera de anécdota, de ayudante de lo masculino.

Otros actores ausentes son los indígenas. Quienes han visitado la muestra se darán cuenta de que existe efectivamente una sala denominada *Los Primeros Habitantes*, que se hace cargo de esos pueblos indígenas. Sin embargo este ausentismo responde a otra lógica, a la ausencia en el relato transversal. Hay una sala efectivamente para los pueblos indígenas pero es como si permanecieran solamente en ese espacio de tiempo. En ese sentido, la marginalidad de los indígenas es literal, se encuentran marginales al resto del relato que el Museo propone.

Sonia Montecino, por ejemplo, sostiene que desde el punto de vista de los modos actuales de interpretación del pasado, “sin duda la invisibilidad mayor aquí (...) reside en algunos sujetos de la representación museográfica: las mujeres y los pueblos originarios. Ello no es casual, pues su obliteración se ha expresado en la vida social y política, y en los modelos educativos en todos los niveles”¹⁷. Mientras, Lautaro Núñez sostiene que “lo importante es poder entender cuál ha sido la domesticación de este país desde los 14000 años hasta ahora. ¿Cómo logramos entregar un país amansado a los españoles? Los españoles comieron de los alimentos indígenas. Cuando llegan los españoles este país estaba poblado en toda su extensión de norte a sur y de cordillera a mar”¹⁸. ¿Qué pasa entonces con esa población? La pregunta que se hacen los asistentes es: ¿merece estar en una sala

o merece ser transversal al relato historiográfico? Y, en ese sentido, la ausencia no tiene que ver con su ausencia presencial, porque están presentes, tiene que ver con cómo se presentan y en ese sentido hay una ausencia en el relato transversal de la historia.

Otros elementos que los actores identifican son los movimientos sociales en contraposición a la excesiva representación de las clases dirigentes: qué pasa con las clases menos favorecidas y cómo han logrado establecer motores de historia a partir de movimientos sociales. En ese sentido se apela al movimiento estudiantil, al movimiento obrero, al movimiento popular, al movimiento sindical, etc., que, a juicio de algunos asistentes, están ausentes del relato y que parecieran inexistentes en perjuicio de este otro tipo de movimientos de carácter más aristocrático y estatal.

En ese contexto, lo indígena se percibe como invisibilizado y lo social se percibe como folklorizado. Los participantes utilizan explícitamente el término folklorismo para referirse a los movimientos sociales cuando aparecen como representativos de una historia *otra* que no es la historia oficial. Lo mismo pasa con los inmigrantes, la infancia y la Iglesia Católica en un sentido que tiene que ver mucho con la creación de identidades. No solo nos podemos definir como un país católico porque así lo establece una constitución, aunque hay una separación entre la Iglesia y el Estado. También la Iglesia configura ciertas identidades a partir de sus prácticas y, en ese sentido, el sacerdote que vino en representación de la Iglesia, el padre José Miguel Arenas, sostiene que “cuando Pedro de Valdivia funda Santiago, aún no se ha logrado reunir el Concilio de Trento que va a ocupar buena parte del siglo XVI entonces, la Iglesia que todavía hay en ese momento no tiene mucho parecido con la de hoy”¹⁹. Así es efectivamente, y por eso esta cita me parece muy esclarecedora, porque hay ciertos hitos de la Iglesia que van configurando las identidades y en particular lo que pasa después del Concilio de Trento con la identidad latinoamericana. Hay una producción visual, hay una cuestión de identidad que tiene que ver con los ritos, los bailes, con la identificación de una sociedad particular a partir de cómo representa también sus creencias.

15 Güell, P.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 63.

16 Novoa, S.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 89.

17 Montecino, S.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 72.

18 Núñez, L.: “Cuarta Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 150.

19 Arenas, J.M.: “Cuarta Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 135.

Pasando a otra esfera, la de las omisiones, vamos a la escena de los temas, ya no solo de los actores sino de temáticas que parecen omitidas por el guion actual. Por ejemplo, la cultura y lo cultural desde un punto de vista disciplinario. Olaya Sanfuentes sostiene que “la historia política ha dado paso a otras historias que se han ido desarrollando muy bien en el ámbito académico aquí en Chile: la historia de los de abajo, historia cultural, historia de la cultura material, historia de la vida privada, de las mujeres y de los afectos. Todas estas son aproximaciones, su metodología y materiales deberían ser al menos puestos sobre la mesa al momento de pensar un nuevo guion incluyente de las formas de hacer historia. También debiera contemplarse lo que se llama la memoria histórica y la historia oral, dimensiones con un amplio campo científico que pueden proporcionar propuestas a través de los testimonios. En resumidas cuentas, la muestra museográfica del Museo Histórico Nacional debe ser fiel al dinamismo que caracteriza a la disciplina histórica”²⁰. Y seguramente ahí ustedes tendrán bastante que decir como historiadores, si efectivamente la disciplina histórica merece poner relevancia o merece relevar estas distintas condiciones disciplinarias o estratégicas que van construyendo la forma de hacer historia.

En ese sentido, también la vida cotidiana aparece como un elemento ausente que exige, de alguna manera en el relato de los participantes de esta jornada, una incorporación.

El Senador Hernán Larraín sostiene, “¿dónde están las historias, relatos, personajes, episodios que permitieran entender la forma y el sentido de la vida en cada una de las épocas? O más genéricamente hablando, ¿dónde estaba su cultura, aquello que le da valor y significado a los hechos cotidianos?”²¹. La dimensión de lo cotidiano apela a una experiencia constituida por valores socialmente aprendidos, codificados y decodificados que van generando lo antiguo. Los participantes se preguntan por la rutina cotidiana de los agentes que construyen la historia de Chile y que parece ausente en el relato.

El tema del conflicto y el trauma fue enunciado por gran parte de los asistentes, por eso les decía que me ponía en representación de ellos cuando enunciaba que los conflictos que

enunciamos, fueron puestos sobre la mesa como posibilidad de motor de acción.

Pedro Güell también sostiene que -refiriéndose en particular al fin del relato que actualmente se ofrece- “Chile no se atreve a hablar de sus traumas, no ha entrado más en esta historia y es notable lo del '73, si ustedes recorren esa pared del Golpe no se habla, hacemos hablar a los diarios extranjeros, la representación del Golpe es a través de la información que proporcionaron diarios extranjeros, no tenemos nosotros nada que decir, no tiene el Museo como representante de la voz de nuestro imaginario, de nosotros mismos como sujetos, nada que decir, enmudecemos y hacemos hablar a los diarios extranjeros, nos dan miedo los traumas, es normal, pero sin procesarlo es difícil que construyamos el sentido de identidad y pertenencia”²².

Y por último, las expectativas que tienen que ver con la invitación que se hizo a los asistentes a las jornadas, una vez que lograron identificar y hacer una lectura de la visita al Museo, ¿qué esperan después de este ejercicio, cuáles son sus expectativas respecto de esta invitación para la cual fueron convocados? En ese sentido hay coincidencia en la idea de la renovación. Ninguno de los participantes cree que el guion tiene que quedarse tal como está, salvo Sonia Montecino quien con cierta ironía considera que debe quedarse como está, como testimonio histórico y crear otro museo como solidificación en el tiempo de un relato histórico particular y efectivamente crear el guion pero en otro lugar²³. La lectura que se puede hacer es que el mismo guion del Museo pase a ser un objeto museográfico y que dé cuenta de una forma de ver la historia de una manera particular en un momento determinado.

También se menciona la idea de conformar un guion de carácter inclusivo. Teniendo en consideración esta diversidad de agentes que componen lo nacional, hay en primera instancia una identificación de parte de los participantes de una heterogeneidad de lo nacional. Todos concilian esta idea de que lo nacional no es un agente único sino que es un agente heterogéneo, y en ese sentido, esperan que ese guion incluya esa heterogeneidad, esa diversidad.

20 Sanfuentes, O.: “Tercera Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, pp. 111-112.

21 Larraín, H.: “Quinta Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, p. 168.

22 Güell, P.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas., Op. Cit.*, pp. 69-70.

23 Cfr. Montecino, S.: “Segunda Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas, Op. Cit.*, pp. 71-74.

Lo público en tercer punto como eje, no tanto lo público en el sentido de lo estatal, sino en la apelación al público, a quién es el público que viene a este Museo. En ese sentido esperan que el espectador no sea un observador de carácter pasivo sino que activo en el sentido del establecimiento de un diálogo con aquello que permita una reflexión, que el Museo no entregue tantas respuestas sino que más bien permita las preguntas, que al final del recorrido el usuario más que salir con una historia de Chile, se pregunte por su lugar en la historia de Chile y se reconozca o no se reconozca en ella, y en ese sentido sería un ejercicio funcional y correcto pues estaría planteando esa reflexión dentro del relato que el Museo propone.

Los asistentes a esta jornada consideran que la democracia es uno de los valores principales que debiera ser el eje estructural del nuevo guion y que, si lo pensamos, tiene una correcta relación con el tema del guion inclusivo, que apela a la idea de lo democrático.

Y por último, la visibilización de lo incómodo, de lo que parece desajustar y aquí cito a Ricardo Brodsky, Director del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, quien sostiene que “El museo y su guion se ve enfrentado entonces a una contradicción terrible, ¿cómo una historia tan edificante ha podido terminar en esta disociación absoluta? El siglo XX y su culminación con el golpe de Estado en 1973, en donde el Palacio de la Moneda es destruido, los anteojos quebrados del presidente Allende figuran como mudos y descontextualizados testigos del fracaso de esta historia ejemplar”²⁴. Esta cita recoge la necesidad de los asistentes a las jornadas de hablar sobre aquello que incomoda y no solamente exponerlo como prueba de una fractura sino trabajarlo mucho más ampliamente.

IT: Solo quería agregar una cosa a lo que decía Brodsky. Esto no es solo una fractura sino que, cómo están puestos los anteojos y su contexto, es una posición política, es una opción; no digamos “es que así se puso”. No, eso fue una decisión de un momento determinado, de interpretarlo así. Entonces asumamos que cualquier cosa que uno ponga y en el contexto en que la ponga está haciendo opciones políticas, históricas, teóricas. No es neutral. Yo, compartiendo

lo que dice Brodsky creo que efectivamente esa fue una opción en un momento determinado, y eso es lo que nosotros tenemos que asumir, que vamos a tener que decidir qué se pone, en qué contexto se pone, por qué se pone y por qué no se pone otra cosa; a eso vamos a estar enfrentados.

HR: A partir del análisis que ustedes tienen en los insumos que se les entregó, María Paz Undurraga -quien estuvo a cargo de estos procesos el año pasado- estableció ciertos aspectos críticos que sería necesario discutir en las futuras proyecciones de este proceso que empezó el año pasado y que se materializa en lo que estamos haciendo ahora, que tendría que ver con lo nacional y el sentido de un museo histórico nacional: ¿por qué ponerle este adjetivo? ¿Por qué adjetivar el Museo Histórico como nacional? ¿Qué implica esa nacionalidad? La visibilización de la diferencia, algo a lo que apelan constantemente los invitados a las jornadas y el rol de lo simbólico más que de lo explícito de los objetos que se exhiben. Y dejo de pantalla de fondo la misión del Museo que es la misión actual, para establecer un marco y preguntarnos también si es necesario tensionarla y ponerla sobre la mesa.

RS: Quiero señalar que me agrada todo lo que he escuchado, me imagino que el público debe haber estado en la misma sintonía. También me gusta la idea de la editorial de *El Mercurio* y las cartas y todo, porque no es normal que la gente se exprese en cosas asuntos como estos, que parecen tan lejanos. Creo que es un desafío tremendo para esta comisión y para el Museo el poder materializar aunque sea parcialmente algo de lo que ahí aparece. Me gusta hablar del objetivo, que parece ser lo que podríamos llamar cultura democrática. Muchos de esos objetivos están asociados a valores, a múltiples formas y hechos que podrían ser ejemplo de esos valores, pero los objetivos son unos y sobre eso hay que tener claridad. Ahora, a esa definición le faltan muchos plurales porque ahí aparentemente no estaría la heterogeneidad, la diversidad y la diversidad que sería lo propio del día del Chile de hoy. Yo creo que uno de los grandes cambios de nuestro país es aceptar que no es una unidad monolítica. Hay que tener claridad sobre los objetivos. Ahora, ¿cómo se

24 Brodsky, R.: “Cuarta Jornada de Reflexión”. En: *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion, Dossier de Jornadas., Op. Cit.*, p. 159.

muestran esos objetivos? Cómo se reflejan esos objetivos es discutible pero si nosotros decimos que la heterogeneidad es un valor, todos esos sujetos ausentes van tener que estar presentes de alguna manera.

Eché de menos algo que leí en el texto, porque aquí de lo que se trata es de lo que se muestra y de lo que no se muestra, pero también había referencias al cómo, porque creo que ahí hay que hablar desde el presente y asumir que estamos en medio de una cultura tecnológica interactiva. También está la posibilidad de expandir los metros cuadrados. Entonces creo que eso es una cosa más especializada que no depende exactamente de nosotros, pero las nuevas tecnologías dan un enorme potencial.

DM: Va a quedar constancia de todas estas ideas y después se van a poder recoger. La idea es que después, cuando haya que seleccionar los objetos, pensar en los textos, ustedes igual acompañen el proceso y yo creo que eso va a ser importante para que pueda haber un seguimiento. Ahora la idea es llegar a los temas macro y después de ese desarrollo vamos a tener los talentos de museógrafos, curadores e historiadores que nos ayuden a concretar esto.

RL: Cuando leo *Chile, o, una loca geografía* de Benjamín Subercaseaux rescato esto que tiene que ver con el territorio, y la verdad es que Chile es un territorio "absurdo", en el sentido racional de que alguien esté en el sur de vacaciones en el bosque y llame alguien que esté en el norte en el sol del desierto es como un diálogo surrealista. Este es un país extremo, casi inadministrable. Creo que es parte de su condición, pero cómo eso se puede reflejar en un museo sin tomar por ejemplo los discursos poéticos que han narrado dando una idea de lo que significa el país como territorio que además tiene casi todas las zonas climáticas.

Lo otro es cuando se hablaba acá de los extranjeros, encontré inquietante que uno piensa en extranjeros concertados desde Europa, Estados Unidos, pero afuera también hay extranjeros que no tienen menos importancia. Pensé en un momento abrir las puertas para que un peruano pudiera entrar.

DM: Bueno el domingo acá se celebró el Día Nacional de la Marinera y la comunidad peruana estuvo acá en pleno y el próximo domingo vamos a tener bailes de Perú, Colombia y Ecuador. Nos hemos acercado a estos grupos folclóricos y ellos traen a su comunidad, lo que ha sido muy interesante. El Museo estaba lleno de banderas, peruanas, y afuera pusieron un estandarte peruano, y para mucha gente debe haber sido impactante ver un estandarte peruano en la fachada.

RL: Hay que imaginarse si se hubiera extendido la invitación a asistir a historiadores latinoamericanos que participaran en esto. Los peruanos no es que estén aquí de visita o de inmigrantes, es como que han retornado, históricamente uno podría leerlo así. Y lo otro, dónde está en el Museo Histórico ese lenguaje, esta polaridad sabrosa de los suplementeros, de los canillitas del Mapocho que son también parte de la historia. Cómo hacerse de ese lenguaje porque la pura realidad funciona cuando uno la escucha, cuando la dice, cuando la pronuncia.

MN: Yo asistí a algunas de las sesiones del año pasado, y me parece y muy bien que se hayan sacudido estos contenidos para ver qué falencias el actual guion. Uno echa en falta a muchos personajes. Y no solo personas, sino la comunidad, lo cotidiano, la gente de la calle, la gente común y corriente, no solo la gente importante y los ilustrados.

La gente sencilla, la gente del pueblo es siempre anónima: los indios, los mineros, los campesinos, y eso... No tienen nombre. Las mujeres están ausentes. Pero también está ausente el tema de los saberes populares y sus creadores. Están ausentes del Museo estos personajes populares.

Claro, ya hay cosas que no vamos a recuperar. Pero a partir de ahora tenemos la oportunidad de darle la palabra a los olvidados. Además de recrear ambientes que pueden suplir testimonios que ya no vamos a tener con sonidos o música. No solo piezas físicas. Recurrir a los archivos sonoros nuestro o de otras instituciones.

Si queremos incluir el habla popular, regional, cantos religiosos, rogativas, etc. Existen hoy día poetas populares a lo largo del país, o sin ir muy

lejos en los alrededores de Santiago que son tremendos sabios, que tienen nombre y apellido. Don Domingo Pontigo de San Pedro de Melipilla que no fue a la escuela y aprendió a leer en la Lira Popular que llevaban los faltes que pasaban por el campo ha compuesto en décimas una historia de América que incluye Chile hasta la dictadura militar.

Esos testimonios los tenemos en el Archivo de Literatura Oral. Todavía encontramos afiladores de cuchillos, organilleros, cantoras, rezadoras, artesanas, en fin.

Y por cierto echar mano a los recursos tecnológicos, pantallas, audífonos frena cada tema. En el Archivo de la Palabra de la Biblioteca Nacional hay grabaciones de discurso de políticos como Alessandri o María de la Cruz; de dirigentes como don Clotario Blest; la voz de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra...

Pienso que los espacios del Museo no tienen por qué ser fijos, podría haber secciones móviles, renovables o itinerantes que se pueden tener por un tiempo, o temáticas durante un año, en las que más allá de mirar solamente, también se pueda escuchar o sentir olores. En el Museo Histórico de Estocolmo hay una sala donde se habla de la minería. Uno entra a una sala oscura y pasa todo el día sintiendo los ruidos, se siente el olor a humo. Yo creo que se puede trabajar más aprovechando los sentidos. ¿Qué pasará con un ciego que quiere venir al Museo? Ya ha habido experiencias en este país: en una exposición de pintura que hubo en la Fundación Telefónica los ciegos lograron con algunos elementos describir las pinturas. Yo apelo a escuchar más y a prestar oídos a otras cosas.

VU: Me parece muy interesante el ejercicio que se hizo hoy. La exposición de Hugo nos sirvió mucho porque no teníamos este documento, que nos ayudó a ordenarnos. Aquí hay una invitación a reflexionar a partir de lo que hay y de esta reflexión, sobre lo que hoy es el guion del Museo, que fue muy crítica. Hay una suerte de enunciación de ciertas ausencias, de ciertos elementos que deberían incorporarse al nuevo guion.

Esa es una forma de trabajar, pero ella debiera complementarse con otra forma de trabajar,

desde otra perspectiva. Otra manera de llevar adelante nuestra tarea es estableciendo un diálogo con lo que nos comentó Rafael y nos presentó Diego la semana pasada sobre los valores. Esto último implica mirar en positivo nuestra tarea y no sentirnos que estamos siempre en una posición de llenar los vacíos, los huecos del actual guion. A mí no me acomoda mucho esa posición porque implica ceñirnos a lo que hay, que sabemos tiene muchas falencias. También tenemos que partir desde lo que queremos que sea, no en función de lo negativo que hay hasta ahora y de los vacíos que tendríamos que llenar, sino a partir del diálogo con estos valores que se han anunciado en las discusiones.

BS: Si pusiéramos todo de lo que hemos hablado sería un imposible. Creo que aquí hay dos ejes, un eje cronológico que no se puede evitar y un eje que tiene que ver con todas las ausencias, que es diacrónico y que es lo inclusivo en la variedad. Proponerse la totalidad del pasado con todas las ausencias es maximalista, hay que establecer prioridades para hilvanar lo diacrónico con lo cronológico. En ese vínculo es muy importante el tema de los valores con que se transmite el pasado, porque un museo tiene que tener algún ideal para el futuro, tiene que hablar hacia el futuro. Y, por ejemplo, el concepto de democracia, hay democracia política, social, comunicativa. Es un concepto amplio, rico y variado. La democracia sin ideales está petrificada, entonces yo creo que vamos a tener que ponernos de acuerdo porque vamos a tener que establecer prioridades, porque si pusiéramos todo aquello de lo que se ha hablado sería un imposible, no hay que olvidar las limitaciones de espacio.

Entonces, la idea es tener una perspectiva de hacia dónde apuntar. Ahora, es posible que el día de mañana se descubra que hay vida en Marte o que se llega a acuerdo para un corredor con Bolivia y cambia todo, pero yo creo que habría que asumir el desafío desde el momento actual. Yo lo vería un poco desde la historia reciente de Chile y los desafíos que tenemos hacia el futuro, y creo que está muy bien apuntado el tema de la democracia y cómo fortalecerla, ampliarla y hacerla inclusiva. Una democracia no es solamente votar, no es solamente los medios de comunicación, es más amplio; tenemos que

tomar prioridades, hay que tomar decisiones. Tampoco se puede caer en una cosa minimalista y oficial -como parece ser lo que hay ahora-.

DM: Efectivamente, lo que dice usted del tema de estos ejes, el cronológico y lo diacrónico, claro es un tema que yo creo que es importantísimo y esencial, y que es una de las decisiones que se van a tener que tomar acá. En ese sentido vamos a tener que ser muy creativos para ver cómo resolver esto porque uno siente que efectivamente hay cosas que uno no puede dejar de contar, hechos como que había personas acá antes de la llegada de los españoles y que América fue descubierta en algún minuto, que llegaron los españoles al territorio, que Chile creció bajo la Colonia, que se independizó, que comenzó una vida republicana -con todo lo que significó eso-, con sus sucesivas crisis hasta hoy día, con todo el progreso que ha habido. Hay cosas que tal vez es difícil dejar de contar pero hay temas que uno dice que sería muy bonito incorporarlos, como por ejemplo, el tema del territorio, o el tema del lenguaje de la cultura popular, de la mujer, de la infancia, del mestizaje, que son temas que están presentes a lo largo de toda la historia.

Entonces uno podría pensar que la primera sala del Museo puede funcionar de dos formas: como la primera sala en términos de que es el primer tema que vamos a mostrar o como una introducción para el visitante de qué va a ver, de qué se trata esto.

Yo les contaba que cuando fui al Museo Histórico de Alemania en Berlín, en un espacio bien reducido pero que cumplía una función muy importante, a uno le mostraban este plano de Alemania y de cómo ha evolucionado desde el año 500 hasta el 2012. Solo ese recorrido visual, que va creciendo y achicándose, ya uno con eso se hacía una idea de cómo este territorio, esta nación, ha sufrido los embates de las guerras y de las aspiraciones de expansión. Entonces estos elementos son importantes que ustedes los consideren, se pueden pensar. Porque el guion se puede pensar o exclusivamente temático -hablar del territorio, la lengua, los pueblos originarios-, o por épocas, o cómo se inserta eso en un guion cronológico. O uno podría hacer un guion netamente temático o netamente

cronológico, o podría ser un intermedio entre las dos cosas. O tal vez uno podría hacer una estructura cronológica pero que dentro de eso haya espacios temáticos.

El Museo de Berlín, por ejemplo, está ordenado de una manera muy poco glamorosa que era por año: del 900 al 1200, del 1200 al 1400, del 1400 al 1550, y cada parte tenía un color y una museografía distinta, entonces sabías que habías avanzado 100 años, o que habías avanzado 50, o 20. Esas son opciones que después les vamos a ir mostrando, pero que tienen que ver con cómo ir organizando esto, porque hoy día tal vez la estructura en términos de períodos no es incorrecta, tal vez los nombres de las salas de los períodos se pueda cambiar, o tal vez ustedes dicen que nos tomemos más libertad, seamos más creativos, démonos más libertades sin dejar de cumplir ciertos aspectos que a ustedes les parezcan más esenciales. Por eso va ser tan importante esta discusión, sobre estos criterios valóricos, hablar de esto, de la misión, de para qué y para quién es el Museo, cuáles son las posibilidades del Museo y esto, de alguna manera, debería ir despejando el camino.

Esto también tiene una cosa de ensayo y error; o sea, puede ser que después llegue un curador y diga "saben que les queremos presentar que en realidad nos dimos cuenta que hay un problema de conexión que queríamos tratar con ustedes". Nosotros como Museo estamos delegando en ustedes esta facultad curatorial y para nosotros tiene una connotación más de mandato que las otras jornadas que fue un ejercicio libre, daba lo mismo en términos estrictamente prácticos porque no era un mandato. Esa fue la invitación, en cambio acá nosotros vamos a ser más obedientes con lo que ustedes nos digan, seguramente van a haber ajustes, por eso yo creo que es importante que en este proceso nos sigan acompañando.

RL: A mí se me ocurre algo después de haberles escuchado que para poder salir de este chaleco de fuerza debería dejarse el modelo vigente que está acá, porque más allá de una broma, esa cita que se hizo de Sonia Montecino es interesante. Yo creo que a partir de ahí el padre podría venir con sus hijos y decirles: "mira, te voy a mostrar

cómo era el Museo”. Y el nuevo guion que elaboraremos sería un metarrelato de ese. Habría que ver cómo se realiza el formato del actual modelo dentro del Museo, porque en realidad -aunque parezca borgiano- es una forma de pensar y es legítimo. Todos los que fuimos aquí al colegio aprendimos la historia de esa forma. Pensando en otro orden de ideas, sería interesante mostrar la etapa precolombina junto al mapa de Martin Behaim donde se ve claramente que “América no existe”. Yo lo encuentro fascinante cuando lo menciono en clases, porque todos preguntan: “¿dónde estamos?”. Pensar que uno no existía en la Edad Media en el imaginario europeo, creo que esa puede ser una parte de una exploración, de experimentación, pero que la otra debe quedar, no tiene por qué desaparecer. Ahora habría que ver cómo se realiza, cómo se baraja en el espacio.

RS: Por algo en el mundo globalizado, que ha fortalecido la identidad local, todos quieren recuperar su historia, todos quieren tener un museo que recoja esa historia. Yo estoy de acuerdo con Sonia Montecino en el sentido retórico, pero el significado de la palabra museo también ha cambiado. Nosotros lo que tenemos que tratar de hacer es mostrar qué cambió; por lo tanto mucho de lo que está ahí ya no es necesariamente lo que refleja a un museo, y eso en un país como este donde el cambio cuesta tanto -como vimos en la editorial de *El Mercurio*-, se puede hacer con temas menos sensibles pero que son sólidos, por ejemplo, el territorio.

Quiero señalar como insumo que el año pasado la Dibam organizó el seminario del patrimonio cultural sobre el territorio²⁵, y ahí una de las cosas que se dijo es que en Chile la concepción de territorio es estática, pareciera que se enfrió la tierra y quedamos con los 750.000 km², pero resulta que en 1810 había 350.000 aproximadamente -y todavía algunos creen que hemos perdido territorio-. Pero estos son temas que están sujetos a control, incluso censura, se cree que son peligrosos. Hay un organismo que se llama Difrol (Dirección Nacional de Fronteras y Límites del Estado) que, por ejemplo, tiene parado un libro sobre la historia de las divisiones político-administrativas de Chile desde hace casi un año porque según ellos lo que dice ahí no va con las tesis chilenas; eso es lo que

pasa. Creo que un museo como este debe ser capaz de ofrecer no la verdad revelada, ni toda la historia, porque ni los historiadores ofrecen toda la historia, pero sí jerarquizar y ser capaz de mostrar caminos, eso que alguien dijo, que el visitante salga pensando, analizando más que teniendo una certeza absoluta, lo que no significa que no la tenga respecto algunos hechos básicos.

Pienso que la cronología es básica porque aquí siempre vienen niños, y eso me lleva al tercer y último tema, que ejemplificaré con el caso de Arturo Prat: a nosotros nos enseñaron Arturo Prat en primero básico igual que en 4to medio. El problema es que en cuarto medio ya tenemos pensamiento abstracto, capacidad de interpretar, etc., pero nos los enseñaron igual, como si todavía fuéramos niños al final del ciclo escolar. Quiero aludir a otro tema que tiene relación con el guion y cómo se muestra. ¿Va ser siempre una cuestión absolutamente pareja, promedio, o nos vamos a dar dentro de este relato instancias donde alguien pueda vislumbrar que ahí hay una abstracción, que hay una interpretación, una proyección? Sé que ahí entramos a otro tema, pero son cuestiones sobre la forma de mostrar que a mí me parecen importantes.

MA: Yo comparto gran parte de lo que se ha hablado aquí; agradezco a Hugo su presentación y a mí me gustaría agregar un par de reflexiones que tienen que ver con el territorio, cómo lo incorporamos, si vamos hablar de territorialidad o de pluriconformación, cómo incorporamos al relato otras formas de relato. Por ejemplo, como hoy día sabemos que estamos en este angosto país, hay una serie de habitantes que pertenecen a otras culturas, a otros pueblos y que tienen otra forma de explicar el espacio, otras formas de concebir el territorio y el relato histórico narrativo a través de una visión cíclica.

Entonces, si nosotros queremos poner el acento en los valores y queremos que esos valores se basen en la heterogeneidad, tenemos que pensar también en cómo vamos a incorporar esas otras formas de mirar. Los pueblos originarios no son fósiles muertos, porque a mí esa denominación me suena como algo que fue, los pueblos están aquí son los mapuche, los

25 La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos junto con el Consejo de Monumentos Nacionales organizaron el XV Seminario sobre Patrimonio Cultural: *Patrimonio y Territorio*. El 3 y 4 de julio de 2013. Cfr Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: *XV Seminario sobre Patrimonio Cultural: Patrimonio y Territorio*. Santiago, Dibam, 2014.

aymara, los coya, los diaguitas. Reinventados, resignificados, urbanos o no urbanos, pero ellos están aquí, y ellos tienen formas de concebir y de contar su historia también. El *wallmapu* no es el territorio chileno, está aquí en Chile y en Argentina. ¿Cómo vamos a compatibilizar esa mirada con lo que es nuestro territorio nacional? No es que yo vaya decir entonces que reemplazo este relato por el otro, sino cómo lo complemento, cómo lo expongo para que la gente salga pensando que no hay una sola manera de ver el mundo, pero cómo compatibilizo esa visión esa la pregunta.

Incluso tiene que ver con la estética: en el mundo mapuche el punto más importante ni siquiera es un punto, es un as de dirección en que se abre un espacio que son el norte, el sur, el este y el oeste, no es un punto cartesiano como los puntos cardinales, en el mundo Mapuche hay otra visión del espacio, entonces cómo incorporo eso, cómo incorporo la visión de la cordillera si estoy hablando del territorio. Nosotros siempre hemos hablado de la cordillera como un límite que nos separa de Argentina, de Bolivia, de Perú, pero en el mundo de los pueblos originarios nunca se vio la cordillera como un límite, sino como un espacio de convivencia, de intercambio. Entonces en ese sentido creo que la narrativa histórica que nosotros podamos plantear tiene que ser nuestra base, nuestro objetivo. Nosotros queremos contar un cuento histórico y tenemos que contarlos de alguna manera, y en esa manera de contar tenemos que incorporar estos otros saberes que explican y conciben el mundo, y que son parte también de nuestro desarrollo, y así podemos entonces proyectar esta idea de la heterogeneidad en lo valórico. Porque los mapuche están vivos hoy día, aquí, y ellos tienen una concepción. Incluso hay un conflicto muy grave que estamos viendo todos los días en la prensa y entonces nos debemos preguntar cómo nosotros, que somos museo histórico, vamos a narrar ese conflicto que es el resultado de una historia también. No basta con que digamos que a los mapuche les robaron el territorio, eso es parte del tema, pero lo otro tiene que ver con la inclusión, de cómo cuento la historia, cómo concibo el territorio. Para nosotros el norte es lo más importante, pero para el mundo mapuche el este es más importante, entonces son diferencias que pueden dar matices en cómo contar la historia.

FN: En este punto de la discusión quería aludir a unas visitas que realicé a este Museo hace unos años atrás con un grupo de escolares, en otro momento con estudiantes de Pedagogía en Historia y luego, con gente ligada a temas del patrimonio. En muchas de estas visitas, conversando con las personas llegamos a la conclusión de que es un museo que depende excesivamente de los objetos, al punto que lo vertebra. Entonces, esto me ha hecho pensar en que nos vamos a ver enfrentados a discutir sobre si la pieza tiene que conservar el protagonismo que posee en la actualidad o abrimos paso a otras lógicas que permitan compartir los protagonismos.

Desde mi perspectiva hablaría más de espacios patrimoniales al interior del Museo, donde los objetos están para ayudar a entender ciertas temáticas como las que hemos estado hablando. Ahora si el eje debe ser cronológico o temático es un tema a discutir. Yo creo que vamos a tener antecedentes sobre la mesa para poder decidir qué es más adecuado o si debemos pensar en una mixtura de aquello, pero personalmente creo que lo cronológico siempre es más rígido y por lo tanto no permite tanta libertad creativa en la muestra, independiente de si colocamos atractivos como pantalla táctiles (eso es más bien una muestra de inclusión de tecnología en sala). La creatividad la veo más bien representada en el conjunto de cabezas pensantes que han armado esta trayectoria museográfica de una forma en que me permitan ingresar, sentirme parte de esta Historia, y formarme ideas propias al respecto. Esa es la lógica más comprensiva. Entonces, hay que discutir el protagonismo que el objeto ha tenido hasta ahora en el Museo Histórico para empezar a considerar espacios donde la pieza se encuentra dialogando con otros elementos, dando paso a otro sentido expositivo en el Museo. Sin duda, esto se me antoja mucho más complejo porque claramente no sé si vamos a tener tantos acuerdos al respecto.

Por otro lado, cuando pensamos que el Museo debería extenderse cronológicamente mucho más allá de 1973, sería ilógico tener tres salas nuevas (aunque no sea mucho espacio), para quedarnos pegados en los mismos problemas de tópicos que todavía para algunos son motivo de disputa, lo cual desnuda que “supuestos” acuerdos conceptuales no son reales. Al respecto,

el año pasado, en la conmemoración de los 40 años del golpe militar me encontré en varios actos donde se concluía que todavía como sociedad rehuimos a establecer acuerdos conceptuales de cosas que insistimos en llamarlas de otra forma (algo muy chileno por lo demás), como por ejemplo en el caso de “pronunciamiento militar” un eufemismo para no hablar de Golpe de Estado, y “gobierno militar” que no se llama de otra forma que Dictadura. Entonces, ¿cómo puedo aspirar a enseñarles Historia a otros si todavía debatimos los conceptos básicos y sus significados? Me parece que el Museo no puede entrar en ese juego y debe definirse, sabiendo que aquello puede causar polémicas varias, pero desde mi visión el poner banderas en el camino es propio de una institución que es un referente para la transmisión de nuestra Historia.

Por último, creo que existe otro nivel de complejidad instalado porque lo que se enseña en muchos espacios sobre la Historia, posee un carácter rígido y con ausencia de significados. Por ejemplo, para muchos chicos y chicas el *kultrun* no es otra cosa que un tambor (algo absolutamente erróneo), sin embargo, ¿dónde aprendieron eso?, y, ¿por qué continúa como un conocimiento adquirido inamovible? En este sentido, ¿cómo un museo de historia se plantea contra ese tipo de transmisiones? Al exponer un *kultrun* sin hacerse cargo del significado proveniente de su cultura de origen no puede esperarse que sea el visitante quien haga las diferencias correspondientes frente a lo que ha recibido en otras instancias. Por eso hablo de espacios patrimoniales dentro de un museo que mueven significados a través de instancias preparadas para la interpretación del patrimonio.

La semana pasada comentaba que un museo de historia no es un libro de texto ni mucho menos un profesor de historia. Sin embargo, es una institución que instruye a un grupo diverso de personas las que, citando a Mario Carretero, han tenido diferentes accesos a tres sentidos de la historia: la historia académica, la historia escolar y la historia cotidiana, pero quienes visitan mayormente este espacio museo han tenido en su vida más contacto con una historia escolar la que es solo una simplificación de la historia académica, y por otra parte quienes han tenido más contacto con una historia cotidiana

que recoge elementos de la televisión, de una que otra revista, o de conversaciones sin evidencias, haciéndose una imagen poco rigurosa de los acontecimientos y procesos históricos. He aquí un desafío grande, el museo debe adaptarse a estos públicos diversos, pero primero debe conocerlos.

BS: Este museo se llama Museo Histórico Nacional. En la palabra nacional hay un racimo de palabras conectadas: nación, nacionalismo, nacionalidad. Yo creo que hay que tensionar un poco el concepto de nación, porque la nación es una construcción moderna definida políticamente desde la ilustración y reemplazan a los imperios, a los principados, etc. Por ejemplo a nosotros nos pasó que haciendo un viaje en la Patagonia, en la Carretera Austral, quedamos en pana y andábamos buscando una vulcanización, y no existían, sino que existían las gomerías. Con este ejemplo podemos ver que no coinciden las fronteras culturales con las fronteras políticas. O sea, la cultura es una dimensión que sobrepasa lo político y quizás por ahí se puede mostrar el territorio de una manera interesante.

Tampoco se puede hacer toda la historia de la cultura, eso sería imposible, pero sí tener algunos espacios en que se te tensione un poco eso que es parte de la realidad. Así es, en las ferias artesanales del norte del país se ofrece música andina no música chilena, tejidos andinos.

DM: Yo quería comentarte algo Margarita, para sincerarte algo: la verdad es que el Museo tiene un vínculo cercano con esta Asociación Warriache, que trabajan el tema de salud mapuche -son mapuche urbanos- ellos se definen así, por supuesto todos tienen sus familias del sur, se traen una *Machi* y se hacen ceremonias, tienen rucas aquí en la ciudad. Nosotros todos los años celebramos con ellos el *Wiñol Tripantu*, tenemos bastante cercanía con ellos y hemos hecho todos los años seminarios e invitamos a mapuches que vienen a hablarnos de su cultura. Entonces, yo pensé en invitar a una autoridad mapuche, pero a fin de cuentas este igual es un museo *huinca* por así decirlo, es un museo chileno del Estado, entonces tampoco quería crear falsas expectativas al traer a un

mapuche, invitarlo a esta mesa. Se habría frustrado yo creo porque tampoco vamos a contar la historia de Chile desde la cosmovisión mapuche, pero sí la incluirá como un elemento esencial para entender nuestra identidad e historia.

MA: Yo vuelvo insistir, el tema de los pueblos originarios, como los visibilizamos, a lo mejor no es cuestión de que tengamos que ponerlos en todas partes, sugiero que pongamos algunos elementos valóricos, narrativos de construcción de imaginario dentro de este relato que estamos organizando.

DM: Estoy totalmente de acuerdo contigo, en el fondo no es el caso para nada, porque nosotros teníamos esa intención pero la rechazamos porque íbamos a entrar en un conflicto insubsanable, porque los mapuche tienen otra visión del tiempo y del territorio. Por eso se trata de ver cómo nosotros los incorporamos de tal manera de que la gente salga preguntándose más que respondiéndose a propósito de los procesos que hemos vivido como nación.

RL: Cuando se habla de cultura mapuche, lo primero que pienso es cómo permea lo mapuche en nuestra cotidianidad. Mi bisabuela era mapuche y eso está presente, está en las comidas y en todo.

Lo otro que estoy pensando es, si desarrollamos un guion, cómo se hace con el lenguaje. Por ejemplo en Alemania se hizo un diccionario que es el LTI (Lengua del Tercer Imperio, o sea del Tercer *Reich*) que significaba se pusieron ahí todas las palabras que se utilizaron durante el régimen de Hitler y eran parte sustancial para comprender la historia, y a su vez eso arrojaba una autoridad museográfica y estatal para dar pie a la ley del negacionismo. Entonces, ¿cómo se va hacer? Algunos dicen que el 11 de septiembre fue un pronunciamiento, otros dicen que fue un golpe militar. ¿Se va a insistir siempre en ese dualismo? ¿Se va a utilizar ese lenguaje dual pero sin tomar partido? Hasta el año 2004, 2005, en *El Mercurio* todavía no se hablaba de dictadura militar.

DM: El Museo ahí puede tomar la opción de explicitar ciertas diferencias efectivamente, porque todo el mundo sabe que cuando se hable de

Pinochet va a ser muy conflictivo, cuando se abran las puertas del Museo yo creo que la gente va a correr para ver qué se habla, qué se muestra. Yo creo que eso se va a ver más de forma curatorial, porque curatorialmente uno tiene que explicitar ciertos conflictos que hay. Es decir, hay ciertas cosas que son valores, que son consensos que existen, pero también hay cosas que de repente uno puede explicitarlas. En el texto perfectamente uno puede señalar que esta es una fuente de conflicto, y no solo en este período sino que en otros períodos también.

RL: Y además se supone -para entender cuál es nuestro papel- que hay una comisión que ustedes llamaron que avala lo que va a ser ese guion. Otra cosa va a ser cómo lo muestren, lo digo para que el trabajo que hagamos no quede en el aire.

IT: Pero tú te das cuenta que estamos discutiendo si se va a poner dictadura o golpe militar y todavía no hemos definido hasta dónde se va a llegar. Lo que está claro y ya se instaló es que tiene que ser un pensamiento democrático, pluralista, amplio, diverso, con reflexión crítica, que tiene que ser diacrónico y sincrónico, de tal modo que uno pueda ver en esa doble dimensión los hechos. Ahora tenemos que ir aterrizándolos a cuál va a ser el objetivo, cuáles van a ser las ideas fuerzas, cuáles van a ser las muestras permanentes y cuáles las transitorias y ahí se puede meter una serie de otros temas relacionados a la muestra permanente pero que van cambiando. Entregar elementos, no verdades absolutas; entregar elementos de análisis, eso es lo que uno tiene que hacer.

RS: Yo estoy de acuerdo con eso, siempre que las palabras calcen con las realidades porque a veces uno tiene una verdad pero si le pone otra palabra queda distorsionada y parece cualquier cosa.

DM: El otro tema del contexto que se discutió en el caso del Museo de la Memoria y es un tema que es complicado.

RS: Todos los temas pueden ser complicados creo yo, yo estoy de acuerdo con que la historia es subjetiva y que cambia y que cada época hace su historia, pero una cosa es que las cosas se

llaman por su nombre. Hay hechos históricos que ya nadie puede volver a discutir, las cosas sucedieron en una época y no en otra, hay datos duros.

RL: Yo no me siento tan seguro que haya una univocidad de un relato histórico en este país, porque hay colegas en la universidad que han estado en contra de la ley del negacionismo, lo que significa que puede venir alguien y burlarse de un hijo de una víctima de la dictadura militar. Eso significa que no hay una ley de negacionismo, entonces es gente que está viviendo que está en contra de esa ley, a eso me refiero.

IT: Por eso es que tenemos que hacer es estimular el pensamiento crítico, entregando elementos de análisis para que la gente salga pensando y no comprándose un catequismo, reflexionando, repensando -que es lo que a uno le pasa en muchos museos europeos-.

Yo fui hace un tiempo atrás en Hungría al Museo del Terror²⁶, que es del nazismo hasta la caída del socialismo, y uno sale ahí pensando y queda mucho rato conversando y reflexionando. Es muy complejo, hay cosas en las que uno puede estar de acuerdo o no pero te hace pensar, que es una cosa muy importante que tiene que cumplir un museo en la actualidad: este es un sentido, uno de los objetivos que debiéramos instalar. Que sea democrático; que te haga reflexionar; que sea pluralista, que genere miradas diversas.

MA: Y ese reflexionar tiene que ser sobre una paleta muy amplia donde esa persona tenga los elementos de toda esta complejidad, de toda esta variabilidad, como se explicaba en el documento.

FN: Por eso comentaba hace unos instantes que un objeto aislado no me dice nada. Yo puedo estar frente a los lentes de Allende pero, ¿en qué contexto los sitúo? ¿Qué me da a entender este ejercicio? En ese sentido hay una crítica a la rigidez del tratamiento de cronología que me parece establece el Museo: la cronología enunciada es bastante básica, es como un escalón, va todo hacia arriba, es un progreso constante, no se aprecia la simultaneidad histórica, o sea camino por una sala da la sensación de que quienes vivían en ese tiempo estaban atrapados en una cápsula espacio-temporal, donde

no ocurría nada más en otros contextos simultáneos. Es decir, las complejidades del tiempo histórico no se ven reflejadas aquí.

IT: Justamente esa es la idea del pensamiento sincrónico, cuando tú pones distintas cosas que suceden en un mismo periodo.

FN: Lo tengo claro, pero hablar de complejidad en el tratamiento temporal de la historia para su enseñanza lo asocio a conceptos bien puntuales, por ejemplo continuidad y cambio, simultaneidad histórica, causalidad, esas categorías de análisis deberían estar presentes en el relato histórico presente en el Museo, reflejándose en el discurso y en la forma de exponer.

VU: Está bien, pero en el uso del lenguaje de todas formas va a haber ciertos ejes analíticos sobre los cuales vamos a tener que discutir y llegar a un consenso. A la vez, las líneas valóricas van a definir el lenguaje que utilicemos para denominar ciertos procesos y sus contextos históricos en el nuevo guion.

DM: En el fondo por ser pluralistas no podemos relativizar tampoco ciertos valores, como el respeto a la vida. No se puede relativizar todo.

Muchas gracias a todos nuevamente, nos vemos la próxima semana.

26 Cfr. www.terrorhaza.hu

Sesión 3: Experiencias Internacionales, Entrevistas a Expertos y Sesión Interna



Martes, 14 de octubre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
CM: Carla Miranda
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IA: Isabel Alvarado
IT: Isabel Torres
JM: Javiera Müller
MN: Micaela Navarrete
NC: Nicole Carrasco
MA: Margarita Alvarado
RL: Ricardo Loebell
RV: Rodrigo Valenzuela
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

En esta tercera jornada de trabajo se realiza una exposición en relación a la investigación llevada a cabo por el Museo que recoge experiencias internacionales en cambios de guión museográfico. De la misma manera, Diego Matte expone los resultados de la jornada interna de reflexión junto a los funcionarios del Museo, y las entrevistas realizadas a expertos en museografía, museología, y guiones, a fin de proporcionar importantes insumos para la discusión.

DM: Buenas tardes a todos, estoy muy agradecido de que estén acá en la tercera jornada. Hoy se tratarán nuevos antecedentes, que son los casos internacionales, donde veremos algunos casos que tienen que ver con la metodología y la forma de trabajo de renovación de guiones. Destaca el caso colombiano por ejemplo, que es mucho más cercano a nuestra realidad y que será presentado por Nicole Carrasco, que no es funcionaria del Museo pero está trabajando como profesional externa para este proyecto.

También se expondrá un resumen de las entrevistas que hicimos a un grupo de nueve personas. Nosotros les entregamos un documento, un resumen con algunas conclusiones, yo les expondré una lectura más directa, ya que fui tomando algunas ideas y conceptos. Y también, en último lugar, contarles un resumen de las conclusiones de la jornada interna que se hizo con los funcionarios del Museo, donde conversamos estos mismos temas: se les expusieron estos antecedentes y hubo una sesión de conversación de lo macro de este proceso.

NC: Bienvenidos. Como Diego ya les dijo yo les voy a explicar el informe sobre experiencias de casos internacionales que me tocó trabajar hace poco, el cual tuvo dos objetivos principales: por un lado conocer experiencias similares a nivel nacional e internacional comparando metodologías de construcción de guiones, y por otro lado establecer sugerencias a partir de experiencias previas de museos que hayan llevado a cabo procesos similares. Diego presentará los casos de experiencias nacionales, y yo expondré sobre las internacionales.

Comenzaremos con Brasil. Su Museo Histórico Nacional que está ubicado en Río de Janeiro y fue fundado en 1928 en el contexto del Centenario -de manera muy similar al Museo Histórico Nacional de Chile-. Su proceso de renovación comenzó en 1955 y finalizó en 2002.

¿Qué fue lo que caracterizó el proceso de Brasil? En primer lugar la modernización de los espacios, en segundo lugar una reformulación del concepto expositivo, y finalmente, un perfeccionamiento del equipo de trabajo.

El contexto que motiva a esta renovación es la globalización, la celebración de la tecnología.

Esta renovación estuvo pensada en responder a la pregunta de cómo los museos de historia, en especial los nacionales, que conservan vastas y diversificadas colecciones, se reafirman en el siglo actual. Leyendo ese contexto quieren buscar una forma en que el Museo se adaptase a este siglo y a estas nuevas necesidades.

Las estrategias del Museo de Brasil se dividieron en tres etapas. Primero hubo un pensamiento para generar una metodología de producción del saber, centrada en cómo construir el conocimiento y la narrativa. Segundo, con nuevas políticas de precisión, clasificación y conservación de colecciones. Y, en tercer lugar, se conformó una comisión con el objetivo de repensar el Museo.

Los lineamientos. A grandes rasgos el objetivo era avanzar hacia un guion que no muestre verdades absolutas, sino estímulos a la reflexión y al entendimiento. Este Museo le dio un importante rol al Departamento Educativo, porque en Brasil los museos tienen esa función fundamental. Señalo que la intención es que el Museo no debe ser un lugar de contemplación, debe ser un lugar que conjugué ocio, enseñanza y conocimiento. Quieren que el brasileño o el turista tengan una experiencia de aprendizaje con su visita, que no solo vaya a mirar objetos como a modo de mausoleo.

Las motivaciones. Adaptación a un mundo digital, pero para representar a un público más amplio, también se hacen cargo de esta idea de que el Museo no era representativo de toda la ciudadanía.

Contactamos a un historiador del Museo, Rafael Becerra, quién señaló que desde preguntas muy específicas como cuándo comenzó, cuál fue el presupuesto, la metodología, él me contestó: "la verdad es que no hay metodología, lo que hay desde 1995 en adelante es un intento de romper con ese modelo conservador que hubo en la época de los sesenta y que marcó mucho al Museo hasta el día de hoy"¹. Esa ruptura se refleja en la incorporación de colecciones vinculadas a grupos sociales que anteriormente habían estado excluidos, y el cambio de las colecciones a la vez repercute en el guion y en el trayecto museológico, porque en lugar de celebrar grandes personajes y acontecimientos

1 Entrevista interna a Rafael Becerra.

como se hizo antes, se fijaron más en procesos y temas más globales y colectivos, no tanto como el gran personaje o el gran héroe.

SMB: ¿Cuándo se hizo esta renovación?

NC: Fue entre 1995 y 2002.

SMB: ¿Y hay algún grado de evaluación del resultado de esos cambios?

NC: Sí, han salido bastantes publicaciones y se pueden ver en internet.

SMB: Porque si los resultados no son satisfactorios a lo mejor no vale, pero si son satisfactorios, a lo mejor deberíamos reparar en ellos.

DM: Estuve allá hace un año, y es un buen museo, no tiene un abuso de tecnología que abrume, ni tampoco es un museo disparado en términos museográficos. Pero efectivamente se centra mucho en los procesos sociales y toma algunas buenas soluciones.

SMB: Diego, según tu experiencia en museos, ¿te parece que la metodología empleada en ese museo permitió mostrar grandes temas de las grandes motivaciones que el Museo pretende incorporar? Porque, lo que yo veo como difícil es expresar eso, y me parece interesante ver si tú lograste considerar si eso estaba bien expresado, mal expresado o regular. Eso nos va a aclarar a nosotros el concepto de lo que queremos hacer.

DM: Es un país que tiene el tema indígena y de mestizaje muy fuerte, y es muy importante para la cultura. Yo creo que sí se lograron incorporar elementos importantes de la cultura popular de lo que es Brasil como uno lo entiende. Porque ellos tienen una historia bien distinta a la nuestra, tuvieron al Rey sentado ahí en Río de Janeiro durante el siglo XVIII.

Y hay otro museo que es el Museo de la República que llega hasta que el país pasa a ser una República. Ellos hacen un corte muy radical y el Museo, tal vez para ordenar la parte final, organizó las salas por las constituciones brasileñas, por ejemplo: una sala que puede ser las garantías fundamentales que establece

la constitución, el derecho a la vida, el derecho a la educación, etc. Es un relato más conceptual, más artístico, son vitrinas gigantes hechas por artistas para expresar diversidad, no hay un relato histórico de 1900 hacia adelante, hay una cosa más conceptual. Tenían un conflicto con el otro Museo y ya que sus colecciones son básicamente imperiales.

La verdad nos fue algo difícil obtener información, todo esto fue en un contexto de lo que son los museos en Brasil, impulsado por la creación del Instituto Brasileño de Museos. Esto fue hecho sala por sala, fue un proceso muy paulatino. En términos del guion, es una muestra que cumple sus objetivos: tiene la colección de numismática más importante de Sudamérica -está al nivel de la del British Museum- y tiene colecciones del reinado y del Imperio. Acá todo es bastante más humilde, por ejemplo la calesa que tenemos es sencilla, ellos allá tienen unos carruajes impresionantes.

NC: En la página del Museo está el sitio de los anales que han hecho bastantes publicaciones, de hecho sacan una cada año y ahí invitan a visitar el Museo y hacer sus reflexiones, ahí podemos recopilar experiencias. Con las barreras del lenguaje que tuve, igual me topé con que había una opinión favorable al menos desde el mundo académico respecto de la exhibición.

FN: Bueno, el haber logrado una parte de ese reconocimiento es un triunfo, porque expresar valores y procesos sociales, así como temáticas culturales complejas a través de la exposición de diferentes objetos de una colección no resulta nada fácil. Entiendo que mucho del patrimonio que posee hoy en día aquel Museo se trajo del Palacio Imperial de Petrópolis, donde tenían una riqueza material de coleccionistas. Pero, ¿cómo logran armonizar y dar fluidez a la exhibición para mostrar los procesos sociales y aquellas grandes motivaciones de las que hablábamos anteriormente? Ese es uno de los desafíos que resultará similar para el Museo Histórico Nacional.

NC: El segundo Museo, es el National Museum of History, de Estados Unidos. Está ubicado en Washington, fue fundado en 1964 y comenzó su

proceso de renovación en 2006. Lo que quiero dejar en claro, si bien todo repercute en las colecciones, fue sobre todo una renovación arquitectónica. La motivación fue mejorar la infraestructura para redefinir la experiencia de los visitantes. En el fondo es la arquitectura, pero al servicio de los visitantes y se centra en tres áreas: mejora arquitectónica exterior, una nueva galería para la sala de la bandera -que el Departamento Educativo de este Museo tuvo la oportunidad de conocer este año²- y la remodelación del ala oeste, etapa que finalizará en julio de 2017.

Entonces el plan estratégico de esta renovación se basa en cuatro puntos fundamentales.

Primero, guiar a la nación en la comprensión de la historia nacional: ellos creen que es un rol del Museo hacerse cargo de esa comprensión. Segundo, expandir y fortalecer las colecciones. Tercero, agrandar el *staff* y las instalaciones. Y por último, incluir la diversidad. ¿Por qué? Porque pretenden llegar a una audiencia internacional, y no solo eso, sino reflejar la diversidad misma que hay al interior del país.

RL: Reflejar la diversidad no significa que eso implique a los objetos que se exponen, sino que haya una comunicación entre la gente que va a verlo de afuera.

NC: Exacto. Aquí vemos un plano que muestra el ala oeste, en celeste, facilitado por el encargado del Museo en este proceso y señaló que en el fondo la etapa 2015-2017 es como la gran renovación. Lo otro son etapas que están pensadas para mucho después.

Vamos a ver el detalle: esto es para el primer piso, pensado en un auditorio, en trabajo con el público, el Departamento Educativo, etc. El tema es la innovación y la creatividad estadounidense centrada en la historia empresarial, etc. El segundo piso está centrado en la democracia de Estados Unidos, ellos quieren dar esa línea interpretativa a su Museo en general y lo van a hacer a través de este piso dedicado a la democracia.

DM: El caso del Museo Smithsonian es el ejemplo más clásico. El Museo es un edificio gigantesco que está dividido en exhibiciones temáticas.

Por ejemplo, hay una sala dedicada a la democracia de América, otra los medios de transporte, otra para el agua, la tierra, el cielo, otra que es para la Revolución Industrial, la invención de la electricidad -estamos hablando de salas que son gigantescas-, la del movimiento terrestre -donde hay una locomotora preciosa antigua metida adentro de la exhibición-, hay otra que es una sala para las primeras damas, hay otra que es para la arquitectura, cultura popular, otra sobre los presidentes de Estados Unidos, entonces uno va recorriendo mini exhibiciones y todo esto conectado y encabezado por la sala de la bandera que es una sala con una plataforma que uno sube y da la vuelta. Está oscurecido completamente y la bandera está puesta horizontal, muy poco iluminada, lo que crea una imagen muy emotiva, muy especial. Este, entonces es un caso, donde las exhibiciones temáticas también están ordenadas con orden cronológico.

NC: El tercer piso trata sobre la cultura estadounidense. Aquí es donde hay incorporados tópicos que son muy amplios como cultura pop, Michael Jackson, trataron de incorporar Marilyn Monroe, y así, como todo lo que es cultura norteamericana, desde la bebida y la hamburguesa, hasta la música. Los cambios en el Museo se proyectan a grandes rasgos a nivel de esa estructura, la renovación del ala oeste, tanto interior como exterior. La primera abrirá el próximo año, el segundo piso en el 2016 y el tercero en julio del 2017.

También está el tema de la calefacción, ventilación y aire acondicionado, los sistemas de alarma, detectores de incendio, ventanas térmicas etc. Por un lado. Y la sala de la bandera, las salas temáticas, cultura pop, Barack Obama, Afganistán e Irán, historia empresarial, innovación americana y la democracia como eje de Estados Unidos por otro. Esos fueron los cambios de guion de este museo.

Otro caso internacional es el del Museo Nacional de Australia, fundado en 2001. Llama la atención que desde sus inicios fue pensado como un museo de historia social. ¿Qué implica eso? Casarse con una teoría de forma muy explícita. Esto fue con el objetivo de reunir distintas voces o historias de Australia desde la perspectiva

2 El Departamento Educativo del Museo Histórico Nacional viajó a Estados Unidos a mediados de 2014 para conocer las metodologías de trabajo de diversos museos ubicados en Washington y Nueva York.

de distintas voces, tratando de hacerse cargo de la diversidad australiana. La estructura de ese edificio fue pensada para representar esa diversidad, es como una especie de puzle. Es como para repensar la identidad, ya que no es un edificio lineal porque tiene que reflejar diversidad.

Los tres grandes ejes de este museo son: tierra, nación y pueblo, que se abordan de manera integrada, siempre como temático pero cronológico a la vez. Se planteó que sería un museo moderno, que no imitaría prácticas de un museo antiguo y que no se intimidaría por críticas y controversias. Sin embargo, enfrentó su primera revisión a dos años de abrir sus puertas al público y eso fue controversial. Hubo críticas por parte de los especialistas de que el Museo había adoptado una posición políticamente correcta y sesgada, que había estado influenciado por teóricos postcolonialistas tratando de reivindicar la cultura indígena, pero obviando lo europeo. Se señaló que el Museo tampoco celebraba los logros nacionales, sin embargo había una opinión positiva por parte de los visitantes, alrededor del 90% de los visitantes estaba altamente satisfecho tras visitar el Museo y el número de visitantes sugería que el Museo era un éxito.

Aquí hay que hacer un contraste de lo que es la crítica especializada, representada por el mundo académico, y de lo que son los visitantes. A raíz de estas críticas, el directorio del Museo empezó el año 2002 a reunirse para decidir qué hacer, y la decisión fue hacer una revisión del guion. Esto comenzó en enero de 2003, cuando el directorio del Museo envió un mandato aprobado -un *terms of reference*- donde se decían básicamente los lineamientos que esperaban de una revisión. Se formó un panel externo, un comité de cuatro expertos, ninguno de ellos historiador -había un arqueólogo, un sociólogo, un empresario y un profesor-, lo que provocó problemas.

El rango de tiempo fue muy corto, entre enero y julio de 2003. Después de que se formó ese panel hubo sesiones informativas, donde se reunía el personal del Museo con estas personas del comité para explicar las áreas del Museo, las colecciones -un poco como lo estamos haciendo acá-. Luego vino una etapa

de cuarenta entrevistas a especialistas externos, aparte de los miembros del panel, donde se les hacían preguntas como: ¿Qué esperan del Museo? ¿Qué tipo de historia hay que contar?

A raíz de todo eso, surgió un documento que entregó el comité de expertos externo de cuatro que se llamó *Review of the Museum* -Revisión del Museo-, todo esto en un marco de tiempo muy pequeño. Pero, ¿qué pasó? A diferencia de otros procesos lo que más hubo fue críticas hacia la revisión, las críticas fueron tres a grandes rasgos: Por una parte se criticó la ausencia de historiadores en el panel, porque se supone que es un museo de historia que había comenzado con un enfoque que ya era de una corriente específica. Se supone que fue una decisión que el directorio tomó para evitar caer en tendencias teóricas, pero igual fue criticado por otros especialistas que señalaban que el hundir a toda una disciplina no era una solución, si no que tal vez desde la disciplina se podía haber solucionado ese vacío. Por otra parte, se criticó la revisión por parte de los visitantes -recordemos que había una alta aprobación de los visitantes-. Por último, se criticó a los expertos, ya que esas cuarenta entrevistas nunca fueron publicadas para manejo público.

Todo eso generó muchas críticas, muchas más de las que el Museo tenía antes de realizar la revisión, entonces consideramos importante darlo a conocer para evitar que estas cosas pasen ahora. En el fondo que, aparte de sacar experiencia, también aprendamos de los errores de los otros.

SMB: El Museo de Australia no es un museo histórico.

NC: No, no es histórico. Claro, hay que hacer esa apreciación. Acá sí tenemos un Museo Histórico, el Museo de Canadá, que está ubicado en Ottawa. Fue fundado en 1856 en Montreal, sin embargo fue trasladado a Ottawa en 1881. En 1990 inauguraron lo que se conoce como el *History Hall*, una sección grande sobre la historia canadiense, pero fue criticada por los medios por lo que en el año 2003 empezaron una revisión de guion para esa sección específica.

Sin embargo, hubo otra etapa de este museo, en el año 2013 cuando el Museo cambió de nombre, por lo tanto cambió de enfoque. El Museo se llamaba The Canadian Museum of Civilization -el Museo Canadiense de la Civilización- sin embargo el año 2013, por ley del Ministerio de Patrimonio se presentó que tenía que cambiar el enfoque de civilización a Museo de Historia de Canadá. ¿Para qué? Para tratar de evitar abarcar civilizaciones del mundo porque faltaba una institución cultural que se hiciera cargo de la diversidad canadiense. ¿Qué pasaba? Que en Canadá había muchos museos locales, pero no había ninguno a nivel nacional que se hiciera cargo de la historia de Canadá. A partir de varias preguntas, se inició la revisión de este proceso.

La primera etapa tuvo lugar en 2003, cuando todavía se llamaba Museum of Civilization. Se hizo la revisión del guion y se invitó a cuatro historiadores. Cada experto debía unirse con un miembro del equipo del Museo e intercambiar experiencias, cada miembro del Museo se encargaba de explicar un área y en el fondo el historiador trabajaba a partir de eso.

¿Cuál fue la metodología aplicada para este comité? Que cada historiador debió elaborar su propio informe. A diferencia de la mayoría de los casos de revisión, donde un comité trabaja en forma conjunta, aquí cada historiador elaboró su propio informe, lo que fue criticado porque no hubo un documento que aclarara la cosa sino que abría aún más el debate. Tampoco fue un documento de difusión pública, lo que también generó muchas críticas.

Los aspectos críticos que entregaron los historiadores fueron tres a grandes rasgos. Hubo áreas donde no se logró un consenso. Como por ejemplo con respecto a la historia política, donde uno de los historiadores no logró dar con una definición propiamente tal y otro la describió como el trazado de instituciones que guían, organizan y unifican la sociedad civil. Respecto de la unidad nacional, uno de los historiadores dijo que había que mostrar lo que une a los canadienses. Sin embargo, el debate nunca se cerró, porque otro de los historiadores le replicó que en el fondo, la historia política -que era lo que faltaba incorporar a este Museo- revela tanto la unión como la desunión del país, por lo tanto

pretender la unión puede ser un poco iluso, ingenuo. Por otro lado, Raiban -uno de los invitados- hizo una buena evaluación con respecto a las exhibiciones pero señaló la falta de vínculo entre la colección y los objetos, que parecían no dialogar entre sí. Otro de los historiadores, English, consideró que la muestra no reflejaba la realidad moderna canadiense, básicamente que era un museo que mostraba una visión demasiado anclada en el pasado y faltaba darle ese link a la actualidad.

Sobre los aspectos críticos, las desavenencias eran en general respecto de temas identitarios, temas conflictivos: relación entre ingleses y franceses, o relación entre europeos e indígenas.

Donde sí hubo acuerdo es en que el Museo necesitaba acercarse a los visitantes, ese fue el gran aspecto donde pudieron estar de la mano. Y las recomendaciones que hicieron a grandes rasgos fueron: incorporar biografías, discriminar la importancia de ciertos elementos sobre otros -porque daba la sensación que en el Museo había que aprenderse solo fechas y con eso bastaba-, la importancia del rol educativo, la aplicación de tecnología, y por otro lado ser más crítico con la historia política, no omitirla por ser compleja.

En la segunda etapa de renovación es cuando el Museo cambió de nombre y de forma. ¿Cómo se hizo esto? Partió con un proyecto de ley, pero, ¿cómo se definió el enfoque? Con tres grandes áreas. Primero, con participación ciudadana a través de metodologías de consultas y sesiones públicas; todo eso en el año 2013. Se hizo a través de internet, de correo tradicional y teléfono. El personal del Museo se encargó de sistematizar toda esa información. Segundo, con la participación del equipo del Museo, donde ellos hicieron la primera propuesta y definición de temas a partir de la información procesada de la participación ciudadana. Tercero, contando con la participación de especialistas externos en seis comités donde participaron historiadores, arqueólogos, indígenas, especialistas, etc. Con este proceso, el objetivo era llegar a ser una institución que reflejara la unidad nacional y la identidad. Para el equipo del Museo tuvo el gran desafío de determinar qué historias, eventos y personalidades cuentan la historia de Canadá.

Esta renovación se realiza a través de dos áreas: infraestructura y guion.

El *Canadian History Hall* se abrió en julio del 2007 celebrando el aniversario número 150 de la Confederación. Tiene un enfoque un tanto nacionalista de dar este espacio de repensarse como canadienses y promete ayudar a los canadienses a entender valores y elementos fundamentales para su historia y guiarles en ese viaje de exploración. El nuevo guion se define como un viaje de la experiencia canadiense centrándose en lo cronológico pero sin un relato liviano, o sea, combinando lo temático y lo cronológico.

En el Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa -Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa- no hubo renovación propiamente tal. Este Museo nació de la fusión de dos museos, pero renovados. Desde su origen puso mucho énfasis en la bicultura -el tema maorí- y a partir de este cambio de instituciones, la forma de abordar la historia neozelandesa tuvo un importante giro.

Hay una historiadora que planteaba que antes de fusionarse estos museos, la forma de abordar las comunidades indígenas del Pacífico había sido muy estática, sacándolas de contexto, mostrándolas de forma poco dinámica, y el Museo logró romper un poco con eso. Es algo que se le reconoce, ya que las comunidades fueron incluidas en el proceso de toma de decisión, participaron también a partir de consultas públicas que se guiaban de la siguiente manera. En primer lugar, ¿quiénes fueron los integrantes de la comunidad? Y, en segundo lugar, ¿qué historias hay para contar, cómo se deberían contar y qué miembros del deberían participar *staff*?

Lo que hicieron en muchos casos, no solo con comunidades indígenas, sino también con grupos como por ejemplo los chilenos en Nueva Zelanda, fue hacer participar a bastantes extranjeros, inmigrantes, para que eligieran a un representante que sería quien hablara con el equipo del Museo.

El acta del Museo establece las funciones del consejo -me refiero a la dirección del Museo- dentro de las cuales destaca poner atención a la diversidad étnica y cultural de la gente de Nueva Zelanda y las contribuciones que ellos

han hecho y continúan haciendo en la vida cultural del país, así como también asegurar que el Museo exprese y reconozca la importancia de maoríes, europeos y otras tradiciones y herencias culturales. Por otro lado establece que el Museo provea los medios para que cada postura pueda contribuir de forma efectiva en su declaración de identidad neozelandesa. ¿Cuál fue la motivación para hacer un proceso abierto? Integrar a las comunidades. En el fondo, que no sean solo un contenido a incluir en las colecciones, sino que formen parte del proceso de toma de decisiones.

Pero, ¿qué pasó? Vinieron críticas al Museo que no había alcanzado todavía a vivir ninguna renovación. Yo acá seleccioné una frase que fue el gran fragmento que esclarece y me parece resume muy bien todas las críticas. Es de Paul Williams, un académico que señaló que el enfoque histórico llegó a un extremo contrario, que la cultura pakeha -que son los neozelandeses del género europeo- pasó a no tener casi nada de representación en el Museo: “El Te Papa pasó a una crítica postmoderna de la historia nacional sin haber agotado su historia moderna; al presentar el biculturalismo como un logro de un estado postcolonial, el Te Papa pasa por alto no solo a la historia del colonialismo, sino la continua desigualdad entre maorí y pakeha que hizo en primer lugar al biculturalismo necesario como respuesta”³. Entonces, aquí vemos una crítica que en el fondo no es como un capricho que no les gustó el enfoque, en el fondo está señalando que se fueron al otro extremo.

Ahora viene el último museo, el Museo Nacional de Colombia. Acá nos vamos a detener un poco más porque el proceso es bastante parecido al que se está viviendo en Chile. Quiero aclarar a nombre del Museo Histórico Nacional de Chile que este informe yo lo entregué hace muy poco y encontramos bastantes coincidencias con lo que ya se había hecho en este museo, no crean que están copiando ni nada, yo soy testigo de eso.

¿Qué pasa con este museo? Fundado en 1823 en la ciudad de Bogotá, cuenta con cuatro grandes colecciones y, esto es lo que hay que tener en consideración, no es un Museo Histórico Nacional, es un Museo Nacional y las

3 Cfr. Williams, P.: *Reforming Nationhood. The free market and biculturalism at Te Papa*. Australia, Monash University ePress, 2006.

cuatro colecciones son: arte, etnografía, historia y arqueología. La principal motivación de la renovación de este museo fue repensar todo para hacer que estas colecciones, que son tan distintas, puedan colaborar para un relato más integrado. Entonces, se pretendió renovar el guion curatorial del Museo con el objetivo de propiciar el diálogo entre las colecciones en torno a temáticas transversales, generando un guion que ofrezca al visitante una narrativa incluyente, participativa y dinámica, que invite a la reflexión sobre el pasado y el presente de un país diverso en constante construcción.

DM: Agregar que es un edificio que tiene tres pisos y en cada piso está exhibida una colección, por eso etnografía y arqueología están exhibidas juntas. En el fondo son tres museos en uno: en el primer piso está la parte arqueológica y etnológica, después uno sube y es otro museo, es otra museografía donde está la parte histórica, y en el tercer piso está el museo de la colección de bellas artes. Entonces era muy dramático el cambio y ese es un problema importante que ellos tenían.

SMB: Perdón, pero también en eso se parece a nuestra situación, porque nosotros tenemos un Museo de Bellas Artes a pocas cuadras y un Museo de Historia Natural y de Antropología en distintos lados, entonces no podemos pretender que este Museo reúna todo aquello porque no tiene las colecciones, las colecciones están dispersas. Ellos las tenían juntas.

NC: Este museo partió como Museo de Historia Nacional por orden de Simón Bolívar, entonces esa es la tradición que tiene, trata de avanzar hacia una temática transversal. La misión del Museo va por dos lineamientos fundamentales. Primero, salvaguardar el patrimonio cultural a su cargo y narrar la historia de los procesos del país. Segundo, apoyar a la consolidación y al desarrollo del sector museístico del país. Ese es un dato importante, porque este Museo tiene un rol muy importante dentro del país, es una especie de DIBAM, es el que lidera al resto.

Los objetivos específicos de la renovación eran reorganizar la representación de la nación en el Museo, incluir múltiples voces que den cuenta de su diversidad cultural y natural, poner en

diálogo las cuatro colecciones y actualizar la forma de comunicar a los distintos públicos. Todo lo que tiene el membrete es material oficial de ellos y que facilitaron muy amablemente.

Entonces, ¿qué entienden ellos por guion museológico? Un relato mediante objetos, imágenes y textos en un espacio para diversos públicos. ¿Quién se encarga de unir el relato con objetos, imágenes y textos? El equipo de investigadores y curadores. ¿Quiénes se encargan de trabajar directamente con el espacio? El equipo de diseño museográfico.

Algo que hay que dejar en claro porque este es el proceso que más nos sirve de aprendizaje pero también fue bastante largo, partió en 1991 y terminó en 2013, o sea 23 años renovando el Museo; no es la idea hacer eso acá. ¿Qué pasa? El diseño que tenía el Museo hasta antes de 2013 era del año 1989, pero hay un hito fundamental en Colombia que es el cambio de constitución política en el año 1991, que da los principales lineamientos en los cuales se va a basar el Ministerio de Cultura y este museo en particular, amparado en el artículo 2 de la Constitución, que señala que hay que facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan, en la vida política, administrativa y cultural de la nación⁴. Bueno, la Constitución tiene ese enfoque como de participación y empezó a expresarse en el año 1999, a partir de una instancia que el Museo abrió de talleres, seminarios, coloquios -tanto nacionales como internacionales- con mesas de trabajo para abrir la opinión al público. Esto ya se ve mucho más materializado el año 2000 y 2003, rango en el cual realizaron el proceso de consulta pública.

¿Qué entendió el Museo por consulta pública? Un sondeo que buscó determinar objetos, temas y acontecimientos que los colombianos querían ver representados. La idea era recolectar esa información y sistematizarla por parte del personal del Museo.

El año 2001 vino el plan estratégico basado en la Constitución y básicamente deja claro que el eje del proyecto iba a ser la participación. Después vino una etapa muy larga entre el año 2001 y 2013 de inclusión de otros aspectos, de cátedras, de estudios de público, exposiciones

4 El contenido íntegro de la Constitución colombiana de 1991 se encuentra disponible en www.procuraduria.gov.co [última consulta el 15 de diciembre de 2014].

temporales, exposiciones itinerantes, todo esto como ensayos de lo que pretendían hacer. El año 2010 y 2011 vino una propuesta de políticas para las salas permanentes, la cual fue discutida entre las áreas del Museo y el comité externo. El año 2011 recién vino la entrada de un comité asesor con diversos expertos, entre ellos historiadores, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, etnógrafos, lo mismo que en todos los procesos de revisión, y alrededor del 2012, empezó lo que se llaman los preguiones y para el año 2013 ya tenían el guion, ahí recién lograron finalizar el proceso.

DM: Eso también va asociado a un proyecto de ampliación del edificio que era la antigua cárcel y es todo un proyecto que desarrolla hacia atrás, lo que es bastante complejo, incluso tienen que comprar unas propiedades. Pero también va asociado a la ampliación.

NC: Siguiendo con el tema de la metodología y como les había mencionado antes, para montar este hito del cambio de Constitución y consulta nacional que ya les expliqué, hubo estudios de públicos que básicamente definieron áreas estratégicas, transversales. Esto se ve con mayor claridad en el informe que tienen ustedes para que lo puedan ver detallado, pero básicamente señala que en el fondo ahí depositaron la confianza de quienes van a ser los que participen, desde los ciudadanos colombianos hasta el gobierno, el Congreso, los patrocinadores públicos y privados. Los primeros beneficiarios son las comunidades educativas, colombianos de todas las edades, museos e instituciones culturales del país. Ahí se refleja nuevamente este rol que tiene el Museo Nacional de Colombia de llevar los lineamientos para las otras instituciones culturales. Y, ¿quiénes son los beneficiarios finales de este proceso? Los colombianos de todas las edades y condiciones, y las futuras generaciones de colombianos.

Finalmente, del plan estratégico salió un documento para la discusión que fue la propuesta de políticas para las salas permanentes del Museo Nacional de Colombia, el cual fue discutido, analizado y trabajado tanto por el comité asesor -que son los externos- como por la dirección de curatoría del Museo.

Los aspectos críticos que se encontraron en este proceso también están detallados en el informe que tienen. A nivel externo encontraron problemas en cambios en políticas culturales, el presupuesto nacional y la crisis en el país. A nivel interno el problema fue la implementación básicamente, cómo llevar de la teoría a la práctica esto que quisieron hacer, cumplimiento de metas y compromisos sólidos de los funcionarios del Museo. ¿Cómo se resuelven estos aspectos críticos o cómo evitar problemas por falta de consenso? Acá descubrieron que era necesario llegar a acuerdos básicos, independiente de todas las opiniones divergentes que pudieran salir de un comité, tuvieron que llegar a acuerdos básicos, que fueron: que las prioridades del Museo serían las colecciones y serían trabajadas de forma integrada; la narrativa tenía que ser temática e incluyente; el Museo no cerraría las puertas al público; el rango temporal establecieron que sería entre el año 12000 a.C. y 1991. ¿Por qué 1991? Por la nueva Constitución, decidieron que hasta ahí llegaría y el proyecto sería por fases.

¿Quiénes establecieron estos acuerdos básicos? La dirección del Museo, la curatoría y el Comité Asesor. Trabajaron tanto el Museo como los externos y así quedó la muestra, como comentaba el Director, dividido en tres pisos:

- Piso uno: Territorio.
- Piso dos: Recursos naturales y procesos sociales y políticos de la nación.
- Piso tres: Espiritualidad y religiosidad, lenguajes de creación.

DM: El segundo piso son dos temas, un tema recursos naturales y otro tema son procesos sociales y políticos.

NC: Acá es mucho más complejo porque no es un museo histórico, insisto, cuatro colecciones, para ustedes no va a ser un tema.

RL: Se condice eso con esta idea de arte, etnografía y arqueología. Estoy tratando de conjugarlos porque entiendo que eran cuatro colecciones y dos iban juntas en el subterráneo, arqueología y etnografía, y después historia y después arte arriba. ¿Cómo se conjuga con esto?

DM: Es que son temas.

SMB: Pero aquí el concepto de historia estaría en los procesos sociales y políticos de la nación. Este museo se hizo un poco para manipular políticamente al ciudadano, es la Constitución la que está mandando la historia del país en el caso de Colombia.

RL: ¿Se puede ver una historia totalmente abstracta?

SMB: No, pero cuando aquí se dan tantos elementos que demuestran que hay un propósito político del gobierno colombiano de crear un museo que tiene entre sus objetivos el decirle a la ciudadanía cómo debe pensar en materia política -porque eso es lo que está diciendo el Museo- y esto lo afirma cuando le da autoridad para todos los museos del país porque entonces el gobierno a través de este museo va a poder dictar pautas para todo el país. Yo creo que está muy claro que no es el caso de Chile, hay que tomar lo bueno y dejar lo malo. Como antecedente puede ser interesante pero esa es la objeción que yo le hago de entrada.

DM: Veamos el término del guion porque ahí se van a dar cuenta cómo se aterriza esto.

NC: Entonces, la parte de territorio muestra representaciones del territorio que integren las características físicas del espacio con las manifestaciones culturales. No se trata a nivel geografía sino que también abarca historia, se trata como resultado del proceso de adaptación. La muestra de territorio se plantea desde cómo pensar y conocer el territorio. Esa es la diversidad o ejemplos de objetos que ellos presentan para el ítem territorio, en el fondo tuvieron que poner conceptos para no hacer un piso por cada colección, sino que trabajarlos de forma integrada. Ustedes evaluarán si fue la forma más correcta o no.

DM: Nosotros les trajimos acá este documento, es como un muestrario que me entregaron en forma bastante confidencial no para publicarlo, aquí se ve cómo van integrando las distintas colecciones en un solo relato y ahí ven por ejemplo ustedes que dentro de cada tema hay un lineamiento cronológico. Lo macro es temático y lo micro es cronológico-lineal.

NC: Por eso la idea es poner un concepto, y ese concepto puede ser trabajado por las distintas colecciones, entonces por ejemplo tenemos desde una Corona de Chumbes hasta pintura, para que vean la diversidad de cómo quedaron las salas. Ese es un ejemplo de territorio.

En cuanto al área de recursos naturales, por un lado está recursos naturales y por otro los procesos sociales y políticos de la nación, entonces igual hay que hacer esa distinción. Ellos no están tratando de presentarlos como uno, sino que así quedó el segundo piso. Presentar históricamente las comunidades habitantes de sus territorios y sus formas de organización social, política y cultural que dan sentido a la nación, se problematiza la apropiación del territorio, el ser político de los individuos y las sociedades, así como las tensiones y conflictos presentes en la historia de la nación. En procesos sociales y políticos de la nación hay pinturas, objetos, fotografía.

Finalmente, el tercer piso lo destinaron a espiritualidad y religiosidades, lenguajes de creación. Representar es una actividad inherente en el ser humano, producir imágenes permite la posibilidad de trascender y permanecer más allá de motivaciones religiosas, sociales, políticas o puramente estéticas. En el territorio y a lo largo de tiempo, diversas prácticas, oficios y técnicas son desarrollados para llevar a cabo dichas representaciones. Este es como un ítem más de representación. Ejemplos: desde atuendos hasta fotografías, muchas pinturas, una pequeña escultura.

Y algo ya para ir cerrando, que a lo largo de los tres pisos integraron la historia del Museo, para reflexionar si vale la pena o no hacerlo acá. Es un tema transversal, la historia del edificio que era una antigua cárcel que se usó hasta 1940.

DM: Acotar que para el caso colombiano, el tema de la Constitución ellos lo incorporaron también como una forma estratégica de instalar el Museo en el debate nacional. Nosotros, de alguna forma, nos vamos a adelantar a los cambios que se quieren para la Constitución de Chile.

RL: Yo no sospecharía inmediatamente que haya una manipulación política por el simple sentido que extender una renovación o una revisión del

guion por dos décadas. Eso significa que ya tiene que ser supra-partidista, porque uno no puede prever con tanto tiempo, ahí hay algo que está más concentrado en la idea de cultura de museo que en visión política, de partido, estoy especulando.

SMB: Tú muy bien dijiste la noción de cultura, pero es que el Museo Histórico tiene que ser una expresión de cultura, ese es un tema que vamos a discutir seguramente después, porque pueden ser muchas las instituciones que se preocupen de la cultura, unas en mayor o en menor grado, y el Museo en su proporción no creo que pretenda abarcar toda la cultura ni abarcar todo el patrimonio cultural, imposible.

DM: En el caso del Museo Nacional de Colombia no quisimos exponerles el guion mismo porque es un poco largo pero sí tiene ciertas referencias que sirven. Por ejemplo, este tema de los acuerdos básicos que es una referencia para nosotros de todas maneras. Nosotros en este caso estamos haciendo una especie de delegación en ustedes. Ahora, como vieron en los casos internacionales lo interesante es que incluso países como Canadá y Australia, que uno ve tan desarrollados también tienen tropiezos en este tipo de cosas, y creo que las metodologías tienen mucho que decir al respecto. Finalmente el éxito no se mide en lo que es la muestra final, todo lo que pasa entre medio es importante, pero si la muestra no funciona el resto tampoco.

Por ejemplo en el caso colombiano, una de las cosas que ya estaban en conflicto es que en la muestra tenía demasiada relevancia lo artístico, y que por ejemplo los objetos etnográficos se mostraban en un contexto de relación con la creación artística y no se entraba a contar sobre las culturas propiamente tal. Los colombianos no iban a tener una noción clara realmente de lo que eran las culturas importantes que había en el territorio, sino que era una cosa tan integrada que se perdía, y era una experiencia artística más que histórica o cultural propiamente tal. Y ese es un tema que se discutía.

RL: Yo estuve pensando desde la primera sesión que cuando se dijo ausencia de historiadores, o gran presencia de curadores de arte o de historiadores de arte, yo veo por un lado que

el imaginario histórico que tienen las personas se basa muchas veces en cuadros, y no solo los chicos, sino cualquier persona, cuando ven a Arturo Prat no lo ven desde un texto, como de Vicente Grez -aunque ahí está muy bien descrito-. Yo creo que no son solo textos biográficos sino que son retratos pintados por estos artistas del siglo XIX que nos entregaron esto y así vemos el Combate Naval. El imaginario histórico está muy nutrido por este tipo de cuadros que también son interpretaciones, entonces yo diría que es bien importante cómo se maneja esto desde la iconografía.

Si yo le diera a muchachos clases de historia sin imágenes, sin ilustraciones, y los hiciera pintar esto probablemente saldrían cosas muy diferentes, entonces yo creo que ahí el trabajo del historiador del arte no es que sea una figura que sustituya al historiador, creo que es parte elemental.

BS: En el caso del Museo de Historia de Washington, yo no sé si me equivoqué o leí mal, pero tenía 11 millones de metros cuadrados, para que lo revisemos. Y segundo, en la historia de Estados Unidos hay como dos visiones o modelos, una visión que ellos llaman del *Melting Pot*, que es una conjunción, una olla común para una identidad única en que se integran los inmigrantes, etc., y otra visión que es la del mosaico, el multiculturalismo de las diferencias, porque de hecho, en Chicago está la mayor cantidad de polacos más allá de la ciudad de Varsovia, en Los Ángeles hay más mexicanos que en Guadalajara y en otras partes. En Nueva York están los puertorriqueños, los cubanos en Miami, y a mí un norteamericano me decía que era más fácil conseguir una concesión radiofónica si uno era de Tailandia que si uno era norteamericano del este de Estados Unidos.

Entonces hay como dos visiones de la historia, ¿cómo estaba eso en ese Museo? ¿Aparecen las dos visiones? Y también, ¿cómo están tratados los temas históricos complicados, los problemas de la Guerra Civil en el siglo XIX, problemas como Vietnam, cómo está eso ahí?

DM: Yo les puedo contar de mi experiencia -yo estuve ahí en dos oportunidades- y les diría que en realidad el Museo es bastante

norteamericano, es bastante tradicional sobre los temas que trata. Y por el otro lado, son bastante valientes en tomar determinados conflictos, como por ejemplo la Guerra Civil o la esclavitud.

BS: ¿El movimiento *hippie* por ejemplo?

DM: Está, pero por ejemplo para ellos un tema importante es el territorio, las vías de transporte, cómo se transportaron, por tren, por mar. Entonces uno parte de cómo se hicieron con el territorio y después ya como se hicieron con el planeta básicamente, porque uno empieza a ver los barcos el puerto de Nueva York, y después los transatlánticos que cubren las rutas internacionales, eso a uno se lo entregan integrado.

En el tema de las guerras más contemporáneas se trata sin ningún tapujo del orgullo americano, la defensa de la democracia, la libertad. No digo que sea un museo nacionalista, de extrema derecha chovinista, pero sí de orgullo estadounidense, de la vía americana, de la democracia americana y de lo que es la cultura popular. Eso se ve con mucha claridad.

En este museo el tema curatorial es muy importante, hay un pensamiento constante sobre eso y es transversal en este conflicto de cómo se presenta la historia. Yo diría que una de las cosas más importantes que hacen es toda la colección que han desarrollado. Son muy prácticos los estadounidenses y no se hacen problema con esto de poner originales, hay muchas salas donde uno no ve ningún original y son hordas de gente las que van al Museo y que transitan todo el tiempo. Hay cuatro restaurantes, tres tipos de tiendas, hay cines. Entonces, en este sentido no hay esa fijación por lo original, de repente uno encuentra un rifle, una chaqueta, donde están las primeras damas también se ven originales, pero hay una mezcla entre lo patriota, la cultura popular, todo lo que es el teatro y la música.

BS: Es que los estadounidenses no hacen la distinción entre la cultura de masas y la cultura popular.

DM: Ellos no buscan ser exhaustivos con la historia de Estados Unidos, ellos muestran ciertas situaciones y a través de ellas

representan lo que es el pensamiento y la forma de vida americana. Es decir, a uno no le cuenta la historia de Estados Unidos en el Museo. Por ejemplo, uno llega a una sala y están los grandes objetos de la colección: la rana René original, los indígenas de las planicies, el inicio del blues, el sombrero de Lincoln. Después uno pasa a una sala completa con el conflicto de la esclavitud, otra con los medios de transporte, otros sobre las primeras damas, entonces uno va haciendo un mosaico y ahí uno se va con una sensación, con una idea.

CM: Yo quiero aportar en relación al tema de lo popular: son los íconos del pop en relación al estatus, y es bien interesante esa sala donde desarrollan esas temáticas porque se mezclan la alta cultura, la cultura popular, el cine, los inmigrantes, están los zapatos de Celia Cruz. Es muy interesante cómo se genera esa trama social y de identidad a través de esos objetos, pasando desde los mates o los zapatos de Celia Cruz a objetos de carácter más bien histórico serio, por decirlo de alguna manera; en un espacio muy poco solemne y de una lectura que uno va revisando en relación a un gran tema. Uno podría rescatar de ahí la construcción de una identidad múltiple en un país de la libertad y la trama que generan a nivel de objetos, cómo se generan esas tramas y lo que va quedando en el imaginario cultural de Estados Unidos. Es una construcción también y es bastante interesante.

Volver a señalar también que no hay un desarrollo cronológico que instale una historia discursiva de Estados Unidos. Apela en lo profundo a la identidad nacional, cómo se construye esa identidad a través de los objetos que ponen en valor, y de las colecciones que relevan temas complejos como la Guerra Civil o la esclavitud. Los instalan, se puede decir, como un montaje cinematográfico, como una película. Ese es el concepto visual que uno podría decir, y los temas morales o conflictivos pasan como un guion de cine donde todos los protagonistas son partícipes y se instalan visual y museográficamente.

DM: Lo otro que hay que considerar es que estos museos funcionan como un sistema: está el de historia, al lado está el de historia natural, después de está la galería de arte, después están los indios americanos, está el

Congreso, la Casa Blanca, al lado de este están haciendo el Museo del Mundo Afroamericano, y eso tiene una cosa muy interesante que es extra al Museo, y es el hecho de que estén los museos bordeando el Capitolio, la Casa Blanca y el monumento a Washington, tiene una carga importante. En ese sentido, los museos como concepto junto al poder político es bien potente.

SMB: Me preguntaba si esto de los sistemas de museos que tú estás describiendo para Estados Unidos no es lo normal, en todos los países y en todas las capitales del orbe hay museos de historia pero que no son de toda la historia, ponen un énfasis en una historia más general y para ir a las particularidades tienes que ir, por ejemplo, al Museo Romántico, donde hay una época entera en un museo que es complementario con el Museo Histórico Nacional.

Entonces yo creo que eso deberíamos tenerlo en cuenta porque a lo mejor si nosotros no podemos abarcar lo que tiene Estados Unidos, o una capital como Washington, o los museos que están rodeando el gran paseo central y no lo vamos a poder tener nunca, a lo mejor lo que deberíamos tener es un conjunto de museos, pero que estén más vinculados unos a otros y que haya una referencia y cuando uno entre a una sala y diga: “aquí está faltando tal cosa”, y te contesten: “sí, señor pero vaya al museo que está aquí a la vuelta de la esquina, está muy cerca el Museo de Bellas Artes, el Museo de Benjamín Vicuña Mackenna”. Todos los museos pueden tener un valor y se complementan unos con otros.

BS: Otra pregunta, ¿el Museo de Nueva Zelanda se inició en 1998, cierto? Yo recuerdo haber visto en la televisión un partido de rugby de Nueva Zelanda y casi todos eran maoríes y al comienzo hacían un grito de guerra en maorí, y también he visto películas neozelandesas y la cultura maorí está muy presente. Pero a mí lo que me interesaba saber era la asistencia del público porque que de repente haya un par de intelectuales y uno de la Universidad de Nueva York que no les guste, es un dato, pero qué pasaba con el público. ¿Ha tenido una alta asistencia de público? ¿Más que los otros museos tradicionales? Eso a mí me parece un dato fundamental.

NC: Sí, bueno, eran dos museos que se fusionaron, pero igual estaba el comentario de que los visitantes estaban contentos. Igual eso es complejo, cómo hacerse cargo de esa oposición y de la diversidad de opiniones, al final los beneficiarios de la renovación del Museo son todos espectadores.

BS: El otro tema es de Canadá. Canadá es un país bicultural e históricamente hay tantos elementos que los unen como elementos que los desunen. De partida, me gustaría saber cómo solucionaron el problema del idioma, si está todo en francés e inglés. La parte francesa ha tratado de desunirse: mientras una tiene una vinculación fuerte con Estados Unidos e Inglaterra, la otra lo tiene con Francia.

En todos los países hay elementos tanto de unión como de desunión, entonces uno puede o escoger un camino de conciliación o tratar de ocultarlo, o puede ponerlo de frente y quizá sirva más para la unión que para la desunión.

NC: Esa era la recomendación general de los historiadores, de no por ser conflictivos saltarse esos temas. Había uno que decía: “no, hay que mostrar lo que nos une”, y el que replicó decía: “bueno, si queremos hacernos cargo de la historia política vamos a encontrar esos factores de desunión pero para lograr una visión más integrada, hay que mostrar esas desuniones del pasado”.

IT: Me parece que el museo al cual tenemos que poner más atención es al de Colombia, es el que más se acerca a nuestra realidad, el que ha hecho una revolución frente al concepto de museo y ha instalado preguntas complejas. En base a lo que he escuchado aquí, a lo que leí, me parece una propuesta interesante, novedosa, atractiva, y que se planteó romper con la lógica que ordena cronológicamente el recorrido planteado a partir de los grandes conflictos, grandes temas, grandes preguntas, lo que hace que el observador, el visitante, se vea impulsado a pensar, a reflexionar, porque al vincular unos y otros objetos se ve motivado a buscar la relación. ¿Por qué están juntos estos objetos, qué los vincula? Eso ya es una primera exigencia de pensamiento, de reflexión.

Entonces me parece muy interesante lo que hacen los colombianos, creo que es lo que más debíamos estudiar, es a lo que más debíamos acercarnos, con la salvedad por supuesto que estamos hablando de un museo gigante, nacional y nosotros estamos pensando en un museo de historia. O sea, no nos perdamos tampoco porque si no vamos a llegar a mal camino, pero yo creo que a partir de esa experiencia, pensarlo desde el museo de historia es un buen ejercicio para no eludir el conflicto, pero el conflicto desde el punto de vista de la reflexión, del pensamiento crítico.

Y la otra idea que me parece muy interesante y que me surgió como idea fuerza el otro día que vine e hice el recorrido, es que yo creo que habría que hacer un registro de lo que es hoy es el museo, porque se va a cambiar y que quede registro de lo que es actualmente, porque este museo como está diseñado, como está ordenado, lo que hay y lo que se guardó abajo y lo que está arriba, son opciones. Hay algo aquí, no vino un hada madrina y lo puso, son personas que decidieron esto va a estar arriba, esto se va a guardar porque no tenemos más espacio. Cuando uno tiene un espacio limitado, tiene que hacer opciones, por eso me parece que es sumamente importante hacer un registro de la muestra, porque va a haber un cambio y eso es lo que nos va a permitir entender el cambio. Abrir todo lo que está abajo, las puertas, lo que está guardado, los mapas, la ropa, los zapatos, todo eso está ahí por algo. Es interesante saber que hoy está ahí y que en algún momento, a lo mejor va a estar en la muestra, entonces, entender el proceso que hay detrás de eso.

SMB: Me parece que en relación con el Museo de Nueva Zelanda, ahí hemos visto una realidad, de que la ausencia, la invisibilidad que tal vez había en los museos neozelandeses antes de la incorporación en este museo de la representación de los aborígenes puede ser un ejemplo para nosotros. En este museo hay muchas cosas invisibles que hay que visibilizar, entre ellos la importancia de nuestros pueblos originarios. Pero también no nos pasemos, porque puede pasarnos lo que en ese museo, que, según la explicación que oímos, no está bien calificado porque se pasó de la raya, que por favorecer el mayor conocimiento de la importancia

de nuestros pueblos aborígenes, no podemos silenciar lo otro que también es importante, toda la vertiente que viene de Europa y que por eso llevamos estos apellidos, y por eso hablamos castellano, etc.

Le decía a Diego que yo tenía una concepción de museo un poco anticuada, y tal vez la sigo teniendo, porque yo pensaba que los museos comenzaban por los coleccionistas, por tener objetos e ir mostrándolos, pero resulta que hoy día no es así la cosa, hoy día los museos tienen que tener un dinamismo y van rotando y cambiando de acuerdo con las mentalidades de la época, por los requerimientos del público, etc. Por lo tanto, ese registro es absolutamente indispensable para saber cómo éramos nosotros los chilenos en el momento en que estamos haciendo esta reunión y cómo lo seremos en 50 años más, o en 100 o en 200 años más cuando esta colección esté repartida en las regiones de Chile, por si a alguien le interesa. El registro por lo tanto me parece una idea muy interesante.

VU: Después de haber leído los documentos y de haber escuchado la exposición de Nicole, en general lo que uno concluye es que no hay una única visión, hay una pluralidad de visiones, de discusiones. Uno pensaría que a partir de lo que hemos discutido en las dos sesiones previas que tal vez los procesos de reflexión de los museos de los últimos diez años hayan tendido por ejemplo a privilegiar más los procesos por sobre los personajes, pero no es así. Hubo un museo que siguió privilegiando la historia política y el rol que tenían los grandes personajes y los héroes en la construcción de la nación, no necesariamente se buscó resaltar la historia social y la historia cultural por sobre la historia política, hay museos que tomaron directamente la opción por establecer un guion a partir de lo político, entonces hay una pluralidad de visiones que a mí me sorprendió. Yo pensé que iba a encontrar opciones más homogéneas, pero, sin embargo, hay una serie de elementos que al parecer juegan un rol importante. El papel del territorio al parecer es importante en todos los museos, la importancia de resaltar los conflictos, es decir, establecer este juego entre lo plural y lo unitario de una nación sin esconder los conflictos, sino entendiéndolos como un elemento constitutivo de la historia, porque -como planteaba recién

Bernardo- eso claramente puede dar cuenta de una unidad, de cómo se resolvieron, de cómo se llevó adelante el manejo de esos conflictos.

Y luego en esta necesidad de dar cuenta de la diversidad, la pluralidad en términos étnicos, en términos sociales, en términos de género y esto obviamente genera un segundo problema que es lo que planteó Isabel. Es necesario plantear opciones, es imposible incluir todo. En ese sentido lo que aparece en el otro documento puede ser una opción importante, establecer una síntesis inicial, quizá con un video.

FN: Me llama bastante la atención lo expuesto sobre la experiencia del museo en Colombia. En lo personal no la conocía y me parece muy destacable por lo ecléctico de su resultado. Tratar de unir todos aquellos elementos sin que resulte forzado tiene un gran mérito, especialmente porque este museo juega prácticamente con un eje temático nuclear que es la historia. Desde mi perspectiva, en los museos nacionales de historia (por lo menos en Latinoamérica), siempre ha optado por narraciones donde se privilegia la historia política y sus marcos jurídicos, materializándose en la museografía a través del desfile de una lista de gobernantes y acontecimientos militares que se considera han marcado la historia y la vida de un país (creo que en gran parte el Museo Histórico Nacional es reflejo de aquello). Sin embargo, por otra parte tenemos esta otra línea de museos más culturales, donde el eje cultura se considera como unidad. Entiendo, por el tenor que están adquiriendo nuestras conversaciones, que se nos vuelve muy atractivo darle al Museo un carácter de museo cultural, pero para una sociedad tan conservadora como la nuestra, debemos pensar qué haremos con aquella necesidad (cultivada por décadas) de tener un espacio-museo que muestre una serie de efemérides de las cuales sentirse orgulloso. Sin duda, no es tan fácil como dejar una opción por otra.

En esta lógica, a partir de la visita que hicimos el otro día a las colecciones que están guardadas, me impresionó mucho, por ejemplo, cuando entramos al sector de las armas (una sala pequeña donde hay una serie de fusiles y rifles ordenados uno tras otro), pues, pensé en que si

quisiéramos sacar todo eso (por muy impresionante que me parezca) y exponerlo, esto se nos transformaría en un museo militar, lo cual claramente no es. Aquel día, Carolina nos contaba de rifles que eran usados por niños en la Guerra del Pacífico, y ahí aparecen nuevos sentidos para tomar algunas armas e instalarlas en una sala, con un hilo conductor que perfectamente puede estar enmarcado en la historia de la infancia en el Chile republicano (citando aquella obra de Jorge Rojas), que nos abre a otras dimensiones a las que nos llevan los objetos. Ya no se trata de que el arma esté ahí expuesta porque se trata de una reliquia de la Guerra del Pacífico, sino porque evoca a otros significados debido a que esta arma la portaban niños (con todo lo que implica eso). Entonces, tenemos que apreciar las oportunidades que nos ofrecen los objetos para crear significados y exprimir las temáticas.

Por otra parte, a la serie de experiencias museales visitadas y exploradas anexaría la del Museo de Historia de Cataluña, el cual es el primer museo de historia que se erigió bajo la lógica de la museografía didáctica interactiva.

Finalmente una pregunta, creo haber escuchado que cuando se habló de Brasil se comenzó diciendo que el Departamento Educativo había tenido bastante incidencia en la construcción del guion o en el resultado de la museografía, ¿es así?

NC: No directamente en la construcción del guion, pero sí participaron a modo de reuniones con los expertos externos, quizá no elaboraron ningún documento pero sí fueron en alguna medida asesores de esos asesores externos. Explicándoles cuál era su trabajo y las expectativas de continuidad o de cambio para el nuevo guion.

FN: ¿Y eso tuvo algún impacto en el resultado final?

NC: Sí, de hecho el mismo documento del plan estratégico señalaba que para ellos el Departamento Educativo era fundamental al interior del Museo. La visita guiada, la mediación es importante.

FN: ¿Está considerado que la gente que trabaja en el Departamento de Educación en el Museo también exponga como lo hace la gente a cargo de las colecciones?

DM: Educativo no va a presentar acá, pero los mandamos a Estados Unidos a recorrer museos, a Washington, Nueva York y estamos haciendo trabajos con ellos, estudios. Lo que sí están siempre considerados en la etapa que viene a continuación.

FN: Creo que sería importante reconsiderarlo, pues incluso en nuestras conversaciones con miembros de la comisión (el día de la visita a las instalaciones del museo), hablábamos que es muy relevante la labor de la gente de educación pues, en las actuales condiciones de la museografía, son ellos quienes crean una experiencia inmersiva en la visita, abriendo puertas para algo más. Sin duda que es muy distinto visitar el museo a solas, aun teniendo conocimiento de lo que aquí se expone, que hacerlo con la gente de educación. Quizá sea pertinente llamarlos a presentar su trabajo.

DM: Todos los que están acá son funcionarios del Museo, ellos pueden opinar y en eso están totalmente invitados, lo que pasa es que no puedo pedirle a todo el mundo que presente porque si no, no terminamos nunca.

RL: En realidad yo creo que un aspecto bien importante tiene que ver con la memoria histórica, tratando de ver en la semana cómo se activa la memoria histórica, asociativa, y en realidad cuando por ejemplo uno lee literatura chilena de 1938, inmediatamente lo que tiene que hacer el profesor de literatura, referir el contexto socio-histórico para comprender qué pasa con esa Generación Literaria del '38. Si uno ve lo que ha pasado hasta ahora, por ejemplo con una publicación que editamos, ahí alguien argumentó que la Colonia tolstoiana en 1904 no había tenido ninguna relevancia en la literatura. Como él se dedicaba a la literatura, no analizó la influencia en el arte, entonces no advirtió que las escenas sociales en el arte comenzaron a proliferar justamente en las obras de artistas de la Generación de 1913. A eso me refiero con el aspecto asociativo.

Por ejemplo este posavasos que está encima de la mesa es de China. ¿Cómo nosotros nos explicamos qué hace esto de China acá en el Museo Histórico encima de la mesa? Pero tiene un sentido histórico que esté acá. Por eso yo no veo esta idea de vincular -como en el ejemplo del Museo de Colombia- tan forzado. La historia, ya sea cronológica pero con detenciones temáticas, puede dejar mucho más satisfecho al visitante.

Micaela decía que de pronto, en el Museo de Washington aparecen elementos de la Guerra de Vietnam, pero si se expone a Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Joan Báez y Woodstock, fantástico. Ahí voy especialmente a visitar ese museo. Ese es el tema, porque entonces todo se relaciona. Se ve la bandera de Estados Unidos y se asocia al himno (*star spangled banner*) distorsionado interpretado por Jimmy Hendrix en Woodstock 1969. Yo creo que tenemos una gran oportunidad. No todo lo que se escribe tiene que tener un correlato objetual. Si menciono algo en un texto puede haber un solo objeto asociativo, por eso sin tener el objeto preciso para una idea en las colecciones, se puede sostener la exposición.

MA: Yo quería insistir en una cosa, que es el tema de la cultura material que tiene que ver a propósito de los objetos. No todo lo escrito va a tener una referencia en un objeto y no todo objeto va a tener una referencia escrita.

DM: Me gusta eso de Colombia de establecer políticas para la muestra permanente.

Ahora voy a pasar a presentarles un resumen de las entrevistas a especialistas. Se eligieron a nueve personas que han tenido experiencia real y concreta con cambios en museos. Lo que se buscaba básicamente eran recomendaciones, experiencias en lo que es la metodología de renovación de guiones, en los métodos de construcción de guiones, hitos que aparecen como importantes al construir narrativas, al construir planteamientos relativos a las exposiciones del Museo, el rol de las colecciones en estos procesos y aspectos que tienen que ver con la arquitectura y la museografía.

Fueron entrevistas semipauteadas que tenían una estructura pero que se fueron desarrollando de acuerdo a cada entrevistado. Los entrevistados fueron⁵:

- Leonor Adán, Directora de la Dirección Museológica de la Universidad Austral;
- Roberto Benavente, Arquitecto y museógrafo;
- Isabel Cruz Ovalle, Historiadora y Académica de la Universidad de Los Andes y de varios lugares más;
- Rodrigo Cuevas, Guionista de la serie *Los 80* y la serie *Héroes* por ejemplo;
- Claudio Gómez, Director del Museo Nacional de Historia Natural;
- María Isabel Orellana, Directora del Museo de la Educación Gabriela Mistral;
- José Pérez de Arce, Museógrafo y musicólogo;
- Francisca Valdés, Encargada de Exhibiciones de la Subdirección de Museos Nacionales; y
- Paulina Faba; Doctora en Historia del Arte, Académica de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica.

También había dos entrevistados que no pudimos concretar, uno fue Alan Trampe, que fue nombrado Director Interino de la Dibam, y a José de Nordenflycht, entonces Presidente del Consejo de Monumentos Nacionales, a quien tampoco alcanzamos entrevistar.

Como les contaba, lo que está en este documento de las conclusiones no es lo que les voy a exponer ahora, sino que yo hice una lectura un poco más directa y fui extrayendo algunas ideas que me parecían relevantes.

En términos de antecedentes generales, hay cosas que me parecen relevantes, por ejemplo en el caso del Museo de la Educación es interesante porque hubo un proceso. El Museo estuvo cerrado durante muchos años y se hizo

un proceso más que de renovación, de formación de la nueva exhibición permanente. Por ejemplo, una de las cosas que nos dice Isabel Orellana es que “Los museos en general no se definen tanto por sus colecciones sino que por su intención educativa”. El fondo, es lo que tiene que ver con la misión, hacia dónde quiere ir el Museo, qué quiere comunicar; para ella ese es un elemento fundamental. También dice que “Es muy importante evaluar la naturaleza y el carácter del Museo actual, qué es y qué queremos hacer de este Museo”.

También ella recomienda incorporar los Departamentos Educativos desde el inicio, y no que con la muestra ya resuelta ellos vengan y uno les diga háganme actividades, que es algo que a veces nos pasa, porque requiere más tiempo. También ella dice que “esta es una gran oportunidad y que uno tiene que tener el coraje de tirarse a la piscina” y que uno, “haga lo que haga, va a ser criticado por distintos sectores para bien o para mal”. Entonces uno tiene que ser valiente y hacer una apuesta por lo que queremos hacer. Dice que “es importante hacer equipos con la idea del museo, con lo que se quiere hacer, y que en la Dibam y el Museo hay gente muy competente que es capaz de ejecutar estos procesos.

Por otro lado, Francisca Valdés dice que “es importante también determinar la base educativa que el Museo asume, determinar el nivel educativo de las personas que vienen al Museo, no formal sino que real”. No tanto esta idea de si tiene Tercero o Cuarto Medio, formación técnica, master o doctorado, sino que tratar de ir hacia cuál es el nivel de la historia que el usuario en general maneja. Por ejemplo, dice que si uno le quiere enseñar música, y le quiere enseñar a leer música a alguien, primero hay que enseñar lo básico, porque si esa persona no tiene ese conocimiento previo es imposible que llegue a leer e interpretar música. Entonces en los museos uno no puede entregarle a la gente un discurso demasiado sofisticado cuando no manejan claramente cuáles son los conceptos generales. Es cosa de ubicarse en el tiempo y en el espacio, saber en qué parte del planeta estamos y cuál ha sido la historia de la humanidad, por ejemplo.

5 La transcripción completa de las entrevistas forma parte del presente conjunto de publicaciones. Cfr. Museo Histórico Nacional. *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion. Entrevistas a Expertos*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2014.

Roberto Benavente dice que “la historia siempre se ha escrito desde la élite, desde Santiago, falta el relato de las regiones, el relato de las cosas pequeñas, de los pequeños relatos a través de los cuáles uno descubre lo universal. Muchos de estos museos se hicieron por gente que tenía una cultura de libros, una cultura literaria”, que hay que tener ojo con eso, que los historiadores tienen formación literaria, pero los museos no son eso, son espacios visuales.

Paulina Faba dice que “es muy importante analizar la conformación del Museo, su historia, su espacio”, cómo se conforma hoy día el Museo acá en términos visuales de imagen, de museografía, que es lo que existe hoy día, como eso se lee, si vamos a unificar eso, como va a impactar eso en términos generales de lo que tiene que ver con el edificio, la museografía. “Todo museo implica siempre una síntesis, es un trabajo que busca orientar al público que visita la muestra y es importante establecer lo que uno quiere lograr y lo que se quiere transmitir, y que es una utopía tratar de contener la historia de una nación en una muestra”, que hay ciertas ideas centrales que uno debiera tratar de representar. También nos dice que “no hay un modelo único para crear, para cambiar guiones, no existe un manual”. Otro elemento que nos dice que es que “es muy importante establecer primeramente los valores interpretativos que quisiéramos transmitir al público”; esta cosa de pensar los valores, el marco valórico y poético que va a estar presente en esta muestra.

Después está el trabajo en equipo. Isabel Orellana dice: “Las decisiones debe tomarla el equipo y no los externos”, más que nada no refiriéndose a este comité sino qué a experiencias que tuvieron con empresas. ¿Qué pasa? Ellos externalizaron la museografía y también dentro de eso se externalizaba la construcción la selección de objetos, entonces eso fue una experiencia que ellos califican como negativa. “Hay que aprovechar las capacidades y los conocimientos que hay en la Dibam, es importante tener un encargado de proyecto”.

Otra cosa importante que nos dice Francisca Valdés es “No perder el tiempo con discusiones conceptuales que intelectualizan de sobremanera la discusión del guion”. Dice:

“Es demasiado el tiempo que se requiere para armar el espacio, porque esto no es llegar y poner un living con una mesa de centro, cómo mostrar bien, cómo ser estético, uno espera de un museo un estándar”. Esto lo dice en un contexto más amplio, no hay que conceptualizar lo que se quiere mostrar y decir, porque al final igual están los objetos y uno tiene que entregar una visualidad fina, bien desarrollada que transmita muy bien a través de las imágenes, textos, los objetos, pero no quedarse pegados en una sobrecontextualización.

Con respecto a los equipos, Paulina Faba dice: “Me parece fundamental la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad, pensar el Museo desde distintas miradas y oficios, desde la espacialidad, incorporar historiadores del arte, historiadores, fotógrafos”. También dice: “Los curadores son fundamentales para rastrear y densificar los objetos dónde se puedan mostrar y cómo; los curadores deben trabajar en conjunto con museógrafos y curadores. Hay un trabajo importantísimo en sintetizar contenidos”.

Entrando al tema de la relación de los objetos y el guion, a los objetos considerados, Isabel Orellana nos dice por ejemplo que “Hay ciertos objetos que son considerados esenciales”. Ella dice en el fondo que por más que nosotros armemos un guion, al momento en que ese objeto se instale o se saque, el público va a tener una respuesta frente a eso, y acá hay una experiencia, se sacó el perro de Alessandri y por los reclamos y la presión hubo que volver a instalarlo.

MN: ¿Pero quién reclamó por el perro?

DM: La gente, la familia.

MN: Pero la familia no es toda la comunidad ni puede intervenir en las políticas del Museo. Me parece que se le da más importancia al perro por la familia Alessandri que por un período histórico que además se puede ilustrar con otras piezas.

Fíjate que yo miré ese tríptico que ustedes entregan al público y el perro aparece tres veces. Y no están representados otros contenidos.

DM: Es un objeto que identifica al Museo.

MN: Pero qué vergüenza, ¿no tendremos otra cosa más importante?

DM: Es un objeto simpático de un ex Presidente de Chile.

MN: Pero yo creo que hay que atreverse a mostrar también otros aspectos, aunque sea por un tiempo, porque si no la historia de Chile va a ser la de algunas familiar y sus objetos.

MA: En el Museo de San Pedro de Atacama tuvieron una experiencia bastante límite cuando se optó por sacar los cuerpos momificados de humanos de exhibición. Obviamente que eso para la gente y los turistas fue una cosa importante, y durante meses sufrieron todo tipo de manifestaciones, pagaron un costo efectivamente, pero al final esa decisión se impuso, se explicó por qué se había tomado esa decisión. Lo que te quiero decir es que nada es inamovible.

RL: Yo creo que el perro de Alessandri jugaría un papel interesante si se vincula con la historia del quiltro y el desplazamiento del campo a la ciudad, por ejemplo, eso sería interesante.

DM: Bueno, pero no nos quedemos en eso... Alessandri tuvo otros perros de hecho...

Algo que también dice María Isabel, el tema desde el punto de vista interno, el simbolismo de los objetos puede coincidir o ser opuestos a lo del público y que de repente pueden producirse estos conflictos efectivamente. Internamente ese objeto es muy relevante pero para el público no, o al revés, entonces son temas delicados. Ella también dice que todo esto implica un proceso de meterse en el Museo, que el Museo haga una introspección respecto de sus colecciones, que se meta a bucearlas, a conocerlas más profundamente.

José Pérez de Arce dice que siempre lo más importante, desde su punto de vista es siempre comenzar por la colección, porque ese es el eje de la historia, y eso es muy útil para los investigadores que generalmente piensan al revés, quieren toda la historia y la ilustran con objetos. El ojo del visitante mira objetos y después mira las explicaciones acerca de los objetos,

entonces, desde la postura del visitante el orden del Museo se construye con objetos, no con ideas acerca de los mismos. Es una teoría muy básica que él sigue y el principal problema que tiene es la gente que trabaja en los museos y que tiene formación académica y va en contra de esto. Se produce una tensión dentro de los grupos de trabajo, y esta postura que es tan simple y tan obvia, es muy difícil a veces encajarla con los equipos internos de trabajo.

RL: Con todo el respeto que tengo por Pérez de Arce, yo creo que el trabajo de un museo precolombino es al revés, uno puede partir de hallazgos y establecer teorías. Después buscar momias, huesos, o sea uno encuentra algo y a partir de ahí investiga. Ahora tiene toda la razón, si se está pensando en la museografía del Museo Precolombino, y es verdad pero para hacer un guion, digámoslo vivimos en la historia, porque lo nuestro no es la prehistoria, estamos viviendo esto, es algo que pasa por nuestros cuerpos, no es algo aprendido, entonces es distinto porque uno puede hacer el ejercicio de tener una idea y decir "aquí necesitamos una pieza que no está en las colecciones".

DM: Yo creo que hay que ver lo que el Museo tiene y desde ahí ordenar y hacerlo encajar para contar un relato, y no al revés. Esta idea de ilustrar una historia con objetos, ellos dicen en el fondo que acá lo importante son los objetos, es un museo, un lugar donde se exhiben objetos que la gente viene a ver.

Pero sigamos, después dice: "Como metodología, primero se instalan los objetos y luego se genera el vínculo. La forma que más prefiero para instalar una colección es poner los objetos encima de una mesa, entonces ahí participa la gente que maneja las colecciones para disponer de ellos de alguna forma y con algún criterio que debe ser la primera ordenación por los especialistas que tienen que hacer una columna vertebral, vamos a contar esta historia, vamos a poner tales temas, entonces hay un ordenamiento previo y enseguida se ponen los objetos y se intenta contar la historia sin palabras, esa es la parte más difícil para los especialistas pero es un ejercicio muy bueno, o sea, si tú puedes poner estos tres objetos en línea y hacer que la gente entienda que hay una línea argumental

aquí, todo el resto va a estar bien. Si es difícil hacer eso, este caso es difícil, puede haber tres objetos y no entienden, pero si pasa lo primero, va a ser un guion, va a ser un caballo de carrera para la gente que lo visite en el Museo”.

Por ejemplo en cuanto a la experiencia en el Museo de Colombia, él dice que fue al Museo Histórico de Bogotá, y había una exposición sobre la Amazonía Bogotana y que a la entrada había un banquito que hacen los indígenas, una especie de banco mapuche que tenía clavada un hacha en la mitad, rompiéndolo, y uno miraba esto y decía: “¿Que pasó acá, qué es esta violencia?”, y uno entraba a la exposición y ahí te contaban que estos asientos eran los que usaban estas comunidades dentro de sus casas y que los usaban ceremonialmente cuando tenían que discutir y conversar ciertos temas, y que estaba vinculado con la transmisión de la cultura de esa comunidad. Y eso simbolizaba el quiebre, esa violencia que venía a romper esta transmisión de esa cultura. Entonces, a través de un objeto uno quiere saber más de lo que pasa y no al revés, de leer primero un discurso y después le cuenten el hacha, el banco y a uno le expliquen la operación, sino que verlo físicamente.

Roberto Benavente dice: “El museo principalmente pone de cuerpo presente la historia a través de los objetos, esa escala real de las cosas”. Entonces, lo que dice básicamente es que a través de los objetos uno hace la historia presente, uno se conecta con el personaje, con el tiempo, con lo que es la persona hoy día.

También dice que es importante en un museo diferenciar lo auténtico de las reproducciones, que también es un riesgo. Cita el caso de algunos museos que tienen rumores de que hay cosas falsas y al final uno mira todo con desconfianza, entonces para un museo siempre es importante diferenciar claramente los originales de las reproducciones.

VU: Ese es un ejemplo de museo que no tiene guion, es la colección de una persona a la que le gustan ciertas cosas específicas y las exhibe. Es una suerte de gabinete de curiosidades.

DM: También dice: “Hay que hacer un análisis muy crítico de los objetos imaginarios de

memoria colectiva, hay un debate muy grande, de repente hay representaciones complicadas. Por ejemplo, quiero que Diego Matte Echeverría esté representado con sus muebles, sus camas y sus cosas, pero, ¿quién es ese señor? Un señor que tenía fundos en Talca, pero para la memoria colectiva qué significa ese señor, no mucho. Entonces, por mucho que se tengan esos objetos, hay que hacer una especie de análisis crítico e histórico de cuáles son los objetos imaginarios de la memoria colectiva”.

Muchas veces pasa que al Museo llegan donaciones, objetos pertenecientes a tal o cuál señor, y se toma como un pie forzado de que estas cosas son valiosas por la materialidad u otra cosa, pero no sabemos realmente qué significado tiene eso dentro del contexto histórico o del imaginario colectivo.

Paulina Fada nos dice: “Falta una densificación de la historia de las colecciones”, que es una crítica que nos hace a nosotros, una mayor investigación y argumentación, analizar por qué el Museo exige tales objetos y otros no. O sea, esa investigación, esa indagación de por qué el Museo hoy día exhibe tales objetos y tales no, ese es un importante ejercicio que hacer.

Pasando al tema del guion, Isabel Orellana cuenta una historia de que se formó una pequeña comisión, no para establecer el guion sino para dar de baja ciertas colecciones, entonces se vieron unos cubiertos, unas cucharas, cucharones y dijeron estas cosas démoslas de baja o podemos regalarlas o botarlas, pero un funcionario dijo que por ningún motivo, que había un cucharón que era muy importante porque que estaba lleno de grasa y demuestra la precariedad de la pobreza en Chile, de los niños que comían en los colegios, esto se usaba acá para cocinar, para servir comida, entonces en realidad eso se lo da la trama narrativa que uno es capaz de construir respecto de los objetos.

También respecto al guion Francisca Valdés dice: “Es muy importante generar un vínculo, un conocimiento, un afecto con el público. El público debe vincularse emocionalmente a la muestra”.

RL: Eso tiene que ver mucho con lo que tú al principio leías que no se trata solamente con qué bagaje cultural viene la persona, sino como yo la

alcanzo psicológicamente, porque el tema de la memoria histórica es psicológico, cómo yo hago que niños, adultos, adolescentes logren asociar temas, conectar y llevarse algo sin mostrarles solamente datos.

FN: Me gustaría hacer un comentario de algo que me quedó dando vueltas respecto a la conversación anterior sobre el perro de Alessandri. Sin duda que el fetichismo por los objetos existe, y entiendo lo que dice Diego porque a la gente el hecho de que esté o no esté un objeto determinado no les da lo mismo, ya sea un cuadro, un perro, etc. De hecho, si pensamos en términos prácticos, ¿qué pudo haber hecho el perro de Alessandri por la historia de este país para merecer estar presente en este museo? Resulta curioso que no sea una pregunta que se haga el común de la gente al momento de manifestarse en contra de que desaparezca un objeto determinado de una exposición, quizá a causa de que no se está muy habituado a pensar sobre la historia, sin embargo, hay un tema de fondo: resulta sencillo tomar la decisión de sacar objetos (un perro, un cuadro e incluso la placa de Pinochet que está ahí en la entrada⁶, que dicho sea de paso resulta absolutamente conflictiva para esta nueva mirada de museo), pero no me puedo cerrar a las oportunidades de problematización que me ofrecen estos y otros objetos, pues a la larga esa problematización bien dirigida esa la que me lleva a pensar.

Justamente hoy en la entrada del museo me compré este libro de un cuento sobre el perro *Uluk*⁷ (aclarando que mi postura también ha sido bastante crítica frente a la presencia de este objeto en el Museo), sin embargo, cuando veo este trabajo de Alicia Morel que busca didactizar un objeto que nos puede parecer tan intrascendente, no puedo dejar de pensar que esto se transforma en una puerta de entrada a nuestra historia para los niños, e incluso para otros que no lo son tanto. En la actualidad, los chicos y chicas se educan en las escuelas bajo propuestas rígidas de la historia, y en las que de seguro estaríamos de acuerdo en no enseñar más. Sin embargo, insisto, estos esfuerzos por didactizar objetos son puertas de entrada a la historia para un público infantil al que por lo general no se le considera en su justa dimensión. Todo esto, desde una mirada de la academia disciplinar,

nos puede resultar algo básico, pero a mí me preocuparía más que sea la gente adulta la que esté pegada con el perro, y venga al museo solo a eso, y no un público que está en formación y al que deseo captar para acercarlos a la historia, como son los niños.

En este sentido, creo que hay que considerar que el Museo es también una instancia que educa, y muchas veces si deseo educar a otros, tengo que hacer ciertas concesiones porque, en teoría, es necesario para pensar en ir más allá. De esta forma, yo desearía que tanto el perro, el cuadro o la placa estén expuestos en otra instancia donde se me ofrezcan oportunidades para poder analizarlos y discutirlos. Es claro que así como están en la museografía actual, no ofrecen nada. Pero eso no quiere decir que no se les pueda situar dentro de escenarios que me formulen preguntas y me motiven a tratar de responderlas.

MN: Tú dices “una puerta de entrada”, pero siendo bueno que se hagan cuentos para niños sobre objetos del museo, creo que antes que el perro tenemos muchos otros temas que aportarían mucho más al guion: un cuento o *epew* de una abuela mapuche o del relato de un viejo minero.

DM: Nosotros esto lo hicimos con Alicia Morel, iba a ser una serie donde teníamos pensado hacer temas mapuche, indígenas, pero no se pudo e hicimos solo tres.

MN: Pero te insisto en el tema, los indígenas estaban antes que el perro.

VU: Lo que sucede es que como el perro de Alessandri se encuentra exhibido actualmente no tiene ningún contexto, no es la puerta de entrada a nada, es una anécdota y habría que discutir si nosotros queremos presentar una historia a partir de anécdotas o queremos presentar una historia a partir de valores y de procesos en diálogo con esos valores. Por ejemplo, si lográramos vincular el perro a algunos de los valores centrales que nosotros vamos a discutir y vamos a consensuar entre todos, ahí tendría sentido. El punto es que ahora no tiene sentido, está como “flotando”, desprovisto de sentido y de contexto.

6 En el ingreso al Museo Histórico Nacional hay una placa que conmemora la apertura del Museo en la Real Audiencia en 1982, bajo el gobierno de Augusto Pinochet.

7 Cfr. Morel, A.: *Uluk, memorias de un perro famoso*. Santiago, Museo Histórico Nacional, Editorial Catalonia, 2012.

FN: Estoy de acuerdo, de hecho creo que en el museo hay conciencia de ello, y por eso lo que se intentó hacer fue buscar una forma de didacticizar este objeto. Puede resultar algo rebuscado para un objeto al que no le otorgamos mayor valor, incluso el acceder a comprar el libro no resulta fácil, pero quiero insistir que nuestra misión no es simplemente detenernos a decidir qué sacar y qué poner, sino que cómo podemos dar mayor cuerpo a la materialidad existente. Recordemos que un museo tiene la misión ineludible de educar.

DM: En *Topaze* salen las memorias de Ulk, entonces el perro contaba todos los chismes de La Moneda en voz del perro. Eran bien divertidas y semanales, ahí se le puede dar una entrada a esta cosa.

Bueno, después Rodrigo Cuevas analiza el guion y dice: “Es un mecanismo para atraer y capturar la atención del espectador, involucrarlo, la prueba de fuego es ver si somos capaces de contar en cinco líneas cuál es la esencia de lo que se quiere relatar”. Después dice: “¿Cuáles son las premisas, desde dónde se va a contar una historia? Cada parte del todo es funcional y esencial para el relato, para comprender lo que se cuenta, si hay algo dentro de una estructura que uno puede agarrar y sacar, y si la estructura va a seguir igual, eso no era necesario. Sin conflicto no hay historia, hay que identificar el conflicto central, cuáles son los secundarios y cuál va a ser el central”. Después habla de los antagonismos, el desafío, los adversarios, el enemigo -que puede ser uno mismo-, el medio, las circunstancias, la idea del conflicto permanente y persistente, siempre están los protagonistas y los antagonistas, como el guion clásico, y que no necesariamente son personajes.

“El desafío de un buen guion es saber elegir, es tomar opciones, las opciones son ilimitadas, sobre todo cuando es ficción. El público debe reconocerse en la historia, así se sienten identificados con los personajes. No siempre pasa pero mientras más posible sea que el público se identifique con tus protagonistas, es más factible que vean esa película, que se entusiasmen y que la sigan hasta el final”. Ahí hay algo muy importante, el público que va a un museo desde el minuto que entra y ve algo, ese

algo le esté diciendo por qué es importante que yo siga viendo esto. Porque voy a entender algo de mí mismo, me voy a reconocer y entender ciertas cosas.

Llegar al espectador por lo temático siempre es más difícil, siempre es más fácil involucrar al espectador desde la historia, a modo de cuento, el paso a paso. Si uno en un guion narra de manera fragmentada viajando al pasado y al presente hay una intermediación más intelectual que puede atentar contra ese objetivo de lograr que el espectador se identifique y empatice con la historia y con estos personajes, porque le resta importancia a la construcción. Siempre es más fácil que el público se involucre en base al tema.

Paulina Faba dice: “Un trabajo interesante es intentar visualizar el relato, ver imágenes, objetos y eso entregará una nueva estructura en orden, una primera construcción visual del relato”.

Pérez de Arce también dice: “La gente espera entrar a un museo histórico, a un orden cronológico y lineal”. Dice que le parece importante trabajar con los preconocimientos de la gente. El problema es el siguiente: cuando un visitante entra a un museo lo ideal es que traiga en su cabeza las respuestas más obvias, por ejemplo el típico caso del visitante que va al Louvre y que ve a la *Mona Lisa* normalmente trae en su cabeza algún antecedente o una imagen de la *Mona Lisa*, sabe quién es Leonardo, etc. Se enfrenta al objeto con un preconocimiento y eso hace que pueda fijarse en las cosas que vale la pena fijarse. El problema que tenemos nosotros muchas veces en el Museo de Arte Precolombino es que la gente entra y no tiene idea de lo que está pasando ahí, no sabe de los diaguitas, de Atacama ni nada, entonces el caso de la historia de Chile es menos punzante. Si me piden hacer un guion yo diría que estas cosas que son de público conocimiento sean los hitos que van guiando al visitante de manera que el visitante entre y entienda a partir de su conocimiento y no tenga que aprender todo de nuevo, que no se sienta ignorante sino una persona a la que le están contando una historia que para él ya tiene sentido y ahí dentro empieza a ganar más conocimiento, más sabiduría”.

También está el tema de que por ejemplo la visita al museo no se agota en la exhibición porque el museo es un sistema: está la biblioteca, la tienda, las actividades educativas, las actividades de extensión, las charlas, eso también es importante y complementa y enriquece la visita.

Roberto Benavente dice: “Es muy relevante el ritmo y el recorrido, el territorio y el tiempo, se genera una dicotomía entre línea de tiempo y colecciones, el recorrido lineal está fijado por la arquitectura, y el recorrido debería ir coincidiendo con estos espacios. Hay un aspecto que es el ritmo y el recorrido que parece muy poco importante pero habitualmente en los museos científicos considera territorio y tiempo, y desgraciadamente las colecciones nunca coinciden con la importancia del territorio o del tiempo y se quieren poner en valor”. Si este fuera un edificio nuevo habría que hacer un recorrido con forma de estrella y no lineal; una especie de unidades temáticas donde uno puede pasar a la manera de la navegación en Internet. Como los museos americanos que uno siempre sale a un hall, no como acá que uno inicia el recorrido por una puerta y sale por la otra. Dice que la arquitectura debiera ser lo predominante y que debiera armar el guion y el recorrido, esa es la situación ideal si uno pudiera pensar la arquitectura en la construcción.

RL: Lo que sería interesante para el tema de la linealidad, es que se entrara por una línea, girara y retrocediera por el mismo camino, pero son distintos lados, entonces al comienzo uno tendría el principio y el final.

DM: Sobre la museografía, Rodrigo Cuevas dice: “Entre menos texto mejor. Imágenes, sonidos, objetos deben ser los elementos, así el público se conecta más rápido emocionalmente. Cada vitrina debe ser un cuento, un tema. El guion museográfico debe ser paralelo al desarrollo de la arquitectura. Hay que definir cómo se sitúa al espectador en el relato, desde dónde y hacia dónde”.

Estas son las conclusiones, entonces vemos que igual hay una coincidencia en el sentido de que lo importante es definir el perfil del visitante, con qué conocimientos llega, con qué se va a enfrentar. Y lo otro, la entrada a través

de los objetos: hay una coincidencia en varios expertos en que los objetos, la visualidad, las imágenes son el punto de entrada, y nosotros de hecho lo hemos constatado.

Ahora les voy a contar de la jornada interna que realizamos, en donde hicimos el mismo ejercicio que acá: juntamos a todo el equipo en una sala y estuvimos un día completo haciendo esta misma exposición. Les contamos de las jornadas del año pasado, los casos internacionales, lo que les acabo de mostrar, y luego comenzamos un debate que tenía como objetivo ponernos de acuerdo en ciertos criterios y a la vez validar la metodología con ellos, y conversar sobre la composición del guion.

Se conversaron algunos acuerdos base, por ejemplo la gente coincidió en que el nuevo guion debe ser hecho desde los objetos desde las colecciones del Museo. Ellos recomiendan un guion lineal-cronológico, dicen que esa es la forma en que la gente puede acceder más fácilmente a los contenidos que el Museo entrega.

Juan Cesar Astudillo, fotógrafo del museo dice: “Primero hay que conocer las colecciones que están en los depósitos, para mí el guion cronológico es lo más educativo para un usuario sin mucho conocimiento. El Museo debe educar, tiene las herramientas para hacerlo y la misión de hacerlo. Lo importante es cómo se valora la colección para interpretar a los chilenos”.

Alejandra Morgado, que es la bibliotecaria dice: “Hay que incrementar las colecciones del siglo XX que puede ser útil para la vinculación y la identificación de las nuevas generaciones. La investigación sobre los objetos es una falencia que existe, y debe haber un equilibrio entre la valoración de las culturas originarias, sobre la europea y chilena”. Alguien comentó este tema de que los historiadores hablan a sus pares, que trabajan desde una cultura de lo literario, y que le hablan más a sus pares que un público general y que ahí el rol de mediación de los pedagogos, son esenciales.

Mauricio Navarro dice: “El guion debe ser cronológico y lineal, yo recuerdo mucho cómo estaba organizado antes, por habitaciones, la habitación de Bulnes, la habitación de Balmaceda, la

gente viene a ver objetos y de ahí se acerca al contexto”.

Grace Standen, Encargada de Extensión dice: “La ambientación de un espacio es un elemento muy relevante, transporta a las personas, es una forma de volver al pasado y de conectarse con él. Me gusta un museo evocativo, tal vez un poco a la antigua. Parte de la esencia de este museo y lo que le da su carácter es el edificio, acá se vive y se respira la historia, hay una sensación en el ambiente y eso debe ser potenciado”.

Carla Franceschini, Curadora de Fotografía dice: “Debemos investigar las colecciones fotográficas que tenemos, el guion debe salir de las colecciones y para eso debemos saber qué es lo que tenemos”.

Javiera Müller, Subdirectora de Educación y Comunidad dice: “No veo incompatibilidad que desde las colecciones se traten temas históricos”, o sea que a través de los objetos lleguemos a tratar los temas históricos. “A través de las monedas se pueden contar la historia del comercio, de los símbolos que están expresados en ellos; a través de las armas se pueden contar los conflictos, las épocas de paz, los distintos procesos. La educación cumple ahí un rol esencial que es un aporte como mediador, y hay que darle un giro a las colecciones para vincularlas a la historia”.

Fernanda Venegas, del Departamento Educativo dice: “A Educativo sí le toca en esta mediación, hacerse cargo de los cambios de la sociedad” y que ellos en las actividades que realizan les toca incorporar nuevos elementos que se han ido dando. Y ponen el ejemplo del caso de una actividad que se hace todos los 21 de mayo donde una persona se disfraza de Arturo Prat y donde hay un nacionalismo asociado a ese periodo; pero resulta que en los colegios hoy en día hay muchos hijos de inmigrantes, peruanos, bolivianos, de todo Latinoamérica y ellos han tenido que incorporar en su discurso esos contenidos, esos cambios culturales y van cambiando los contextos y los discursos. Dice que en las colecciones del Museo hay vacíos muy grandes, que las fichas están centradas en aspectos artísticos hechos por historiadores del arte y que falta más información histórica sobre los objetos

y que para ella es importante probar las cosas, hacer *focus groups*, experimentar, pedir opinión al público.

Patricio Latorre, que es la persona de Recepción, dice: “Generalmente la gente no encuentra pobre la muestra, la encuentra atractiva, pero creo que lo que a la gente le atrae es el objeto, los objetos son los que llaman la atención”, y que él siente que hay que darle vida al objeto, que están apagados. Pero en espacios donde hay ambientaciones históricas, como en la antigua Sala de la Colonia, uno se transporta y hay que tratar conectarse con el usuario por medio de darle vida a los objetos.

Juan Cesar Astudillo dice: “La colección debe tener ritmo, debe haber un relato que mantenga la atención y atracción del visitante”.

Moisés Rivera, de Conservación dice: “El guion debe ser más contundente, hablar de los objetos. Hay hitos en la muestra que son muy importantes que no pueden ser sacados”.

Por ejemplo, Fernanda Venegas decía que hay casos que son divertidos, que para los curadores son objetos importantísimos pero los niños tienen una reacción adversa, por ejemplo, los cuadros de Gil de Castro que a los niños les da miedo, no les gustan los rostros.

Gregory Ortega, de Conservación, dice: “¿A quién nos vamos a dirigir? ¿Qué tipo de muestra queremos hacer? ¿Qué tipo de Museo queremos hacer?”.

Carla Miranda, Subdirectora de Colecciones dice: “El guion debe lograr tener distintas lecturas para distintos públicos, y es muy importante la definición editorial de los valores que queremos transmitir y la relevancia de este corte editorial que va a determinar el nivel y el tipo de lectura que se va a hacer”.

Esas son algunas de las reflexiones que se hicieron. Obviamente que en el grupo del Museo hay un apego importante hacia los objetos. Ahora yo también les decía que hay museos que son de objetos como el British Museum, y si uno va a la sala de Grecia ve una fila interminable de vasijas y de esculturas de todo tipo, pero a

uno no le explican ni le hacen una clase de la cultura griega, la cultura romana, los dioses, ni la cosmovisión de los griegos, uno va a ver los objetos. Lo mismo que en la sala medieval donde uno se maravilla con los objetos.

Son museos que tienen un vínculo más estético, son como un museo de arte donde se busca una experiencia estética en forma más directa. Uno va al Museo de Bellas Artes a ver pintura, no va a ver explicaciones sobre la vida del artista, va a ver un cuadro, una obra, como un absoluto.

A un museo histórico uno va para ver la historia, que en el fondo es un relato que se construye con objetos, con imágenes, con textos, con películas, pero finalmente a lo que uno va es a ver y aprender. Entonces ahí nosotros tenemos esta dicotomía en que podríamos decidir acortar el proceso y hacer salas temáticas por colecciones: la sala de Numismática, la sala de Textil, la sala de Monvoisin, la sala de Cicarelli, de Pedro Lira, la sala Decorativa, y la gente va a poder ver las colecciones en todo su esplendor. Podríamos tomar acá esa decisión, por ejemplo decir cómo hacemos que las colecciones y los objetos hablen de la historia. Ahora, ese trabajo, va a ser posterior a esta sesión, lo que necesitamos ahora de ustedes básicamente es establecer cómo va hacer esta gran estructura, o sea, cómo van a ser estos temas, porque los objetos dan para mucho. Es decir, si decidimos por ejemplo hacer una sala que hable de la pobreza, podríamos construir en base a lo que tenemos hoy día un relato sobre la pobreza. Por ejemplo acá el año pasado se hizo una muestra sobre el baile de Concha Cazotte⁸ en estos palacios como traídos del Asia, y uno se puede hacer la pregunta de qué pasaba en el resto de la sociedad donde había una pobreza terrible; entonces esos contrastes también sirven, todo eso se puede generar. Lo que nosotros necesitamos establecer son esos criterios editoriales y líneas temáticas, la selección de los objetos viene después. Por eso es importante que ustedes puedan conocer los objetos, las colecciones para saber más o menos de qué estamos hablando.

Lo que pasa es que generalmente las colecciones coinciden con el siglo XVIII, siglo XIX y también muchos objetos asociados a la élite

porque son los que podían mandar a hacerse los retratos y podían conservar las cosas; pero también tenemos del siglo XX, del siglo XXI y se pueden hacer nuevas colecciones; también están las colecciones fotográficas y se pueden recrear situaciones, etc.

RL: Puede ser algo intermedio entre un guion rígido de puros paneles en que la gente no solo lea, sino que se detenga frente a una instalación, tomando el ejemplo tuyo del rifle y una ficha añadida con el peso del arma, junto al texto *El combate homérico* de Vicente Grez de 1880, abrir la páginas en el capítulo segundo, donde dice que “todos eran casi niños y poco menos que desconocidos... La *Esmeralda* y la *Covadonga* no eran naves tripuladas por hombres sino por niños”⁹. A partir de ahí se pueden poner imágenes de estos chicos sacadas de *La Infancia en el Chile Republicano 200 años en imágenes*¹⁰. Entonces con objetos intercalados uno pensaría “lo que pesa un rifle en manos de estos niños en medio del combate”, es decir, se aprecia a Prat junto a estos muchachos desconocidos que bajaron de los cerros.

MA: Pero también tenemos que pensar para qué queremos contar eso, en qué contexto como dice Isabel. Ejemplos de esos podemos tener miles y cuando veamos las colecciones se nos van a ocurrir miles de cosas, pero antes está el tema de qué valores, qué queremos decir, por qué queremos mostrar los fusiles que usaban los niños, queremos hablar sobre la guerra, sobre el trabajo, sobre la pobreza, sobre los conflictos políticos, pensando siempre que este es un museo de historia.

VU: A partir de lo que tú planteaste ahora me interesa rescatar algunas ideas del documento de las exposiciones de los expertos. Unos decían que había que partir de la trama narrativa, otros decían había que comenzar desde los objetos, otros decían “hay que partir del espacio” y finalmente otros decían “hay que partir del público”. Se puede partir de múltiples maneras y desde muchos lugares. Una vez más tenemos ante nosotros la multiplicidad de ejes y la complejidad del trabajo.

Luego, a partir de lo que vimos y de lo que leímos, me pareció muy útil este documento del

8 La exposición temporal *Baile y fantasía. Palacio Concha Cazotte, 1912* se exhibió en el Museo Histórico Nacional entre noviembre de 2012 y marzo de 2013.

9 Grez, V.: *El combate homérico*. Valparaíso, Imprenta de la Patria, 1880, pp. 12 y siguientes.

10 Rojas Flores, J.: *La Infancia en el Chile Republicano, 200 Años en Imágenes*. Santiago, Ocho Libros Editores, 2010, p. 52 y siguientes.

Museo de Colombia. En él se da cuenta cómo se integra de manera adecuada el eje temático con el eje cronológico, porque claramente dentro de cada uno de los temas que aborda la muestra de ese museo hay un proceso cronológico interno, y ese orden cronológico permite la aproximación al público. Por ejemplo, pensando desde el período que yo estudio que es el periodo colonial, al incorporar binomios a la muestra se pueden analizar muchas historias y muchos problemas. Por ejemplo, a partir del binomio inclusión-exclusión se integra el problema de la esclavitud, el problema mapuche, el problema de la sociedad de castas, se integra el mundo rural con el mundo urbano, o del eje pureza-impureza, se incluye la pureza de sangre, se incorpora toda la taxonomía de la sociedad de castas y, una vez más, se une con la exclusión. Entonces probablemente definiendo algunos ejes temáticos, que nosotros consideremos relevantes, dentro de cada periodo sería posible luego establecer un relato cronológico. Sería a partir de estos ejes que nosotros logremos acceder a estos públicos y, obviamente, estableciendo diálogos con los objetos.

Solamente quería resaltar la complejidad de nuestro trabajo, y las múltiples formas desde las cuales podemos partir. A mí me parece un desafío mayor el propósito de partir desde los valores, es decir, desde la estructura del guion sin descuidar obviamente los objetos con los que contamos. Las sesiones que vienen ahora, destinadas a presentar las colecciones del Museo, van a ser muy importantes, pero creo que esos objetos tendrían que estar en función de estos valores y no necesariamente al revés.

De otra forma por ejemplo el tema del nivel de formación de los usuarios hay que considerarlo porque tenemos que establecer un diálogo y generar empatía, pero tenemos que partir de estos ejes valóricos, porque si no vamos a seguir reviviendo al perro *Ulk*.

BS: Fíjate lo que pasó aquí cuando se enterró en la Plaza de Armas la cápsula del bicentenario, hubo una consulta por Internet y votaron cerca de 700000 personas. El primer lugar lo ganó Don Francisco, el segundo el perrito de Lipigas, y el tercero o cuarto el indio pícaro, es parte del fenómeno de la cultura de masas, de la cultura del espectáculo, ¿vamos a esquivarla?

DM: Si la gente no sabe que Cristóbal Colón descubrió América y que los españoles llegaron a una América donde había personas que ya vivían aquí, uno no puede entrar a un tema muy sofisticado.

VU: Pero eso tiene que ver con el lenguaje y, con los objetos finalmente.

BS: Tenemos que ser optimistas.

RL: No desperfilar sino perfilar el afuera, o sea, no desvincular el Museo que sería lo de adentro con lo de afuera, esto es como una especie de oasis y afuera es otro planeta. El barrio Yungay (1839) es histórico. Sarmiento no solo lo definía como un barrio prototipo latinoamericano, él funda en este barrio la primera Escuela Normal de Preceptores de América Latina, para formar maestros educadores. Si alguien que visita el Museo encuentra esta información, viniendo del barrio Yungay piensa: “mira donde yo vivo”.

DM: Hay que tener en cuenta que nosotros ahora estamos acelerando el proceso para poder presentarles a ustedes resultados preliminares del estudio de públicos, incluimos un par de preguntas por ejemplo evaluaciones de la muestra, qué echan de menos de la muestra, qué les gustaría ver, qué no les gusta.

IT: Pero yo creo que lo que tú señalabas es bastante adecuado: primero definamos cuál va a ser el relato, cual va ser la idea central y a partir de ahí vamos dialogando con los objetos que hay, definiendo y rastreando lo que hay que complementar.

DM: De hecho a ustedes lo que les va a tocar es la primera parte no más, en la segunda parte le va a tocar hacerlo ya al grupo de curadores, historiadores y educativos, porque la idea es que ustedes den lineamientos, o sea, todas estas ideas van a ser recogidas, queremos que conformen esta línea editorial, estas políticas de la sala. Esta estructura puede variar pero decir: en la primera sala la gente, ¿con que se va encontrar? Se va a encontrar con Diego de Almagro, o con Magallanes, o con la llegada de Cristóbal Colón, o que el museo va a estar al revés o con una exposición del territorio; esa es la definición que necesitamos.

FN: Justamente por eso comentaba que todavía no es hora de descartar, habrá un momento en que se acordará respecto a ciertos objetos a los que se considera que no se les puede sacar ningún provecho debido a las nuevas líneas que establece el guion, pero hacerlo ahora sería actuar bajo preconcepciones, cuestión que puede nublar a las buenas decisiones sobre lo que debe ser más visible y aquello a lo que no le encontramos ninguna vuelta inteligente como para justificar su presencia.

IT: También destacaría el efecto del cucharón que iban a botar, o sea, si tenemos claro el guion no botamos el cucharón.

IA: No hay que olvidar que los museos tienen distintos niveles de lectura, y es el espectador quien elige cuánto leer. Algún visitante puede elegir leer los titulares, las bajadas, pero el que quiere saber más querrá detenerse y saber más.

DM: El tema de la audioguía es muy importante y tiene un ritmo más lento que el recorrido y es una oportunidad para poder dar más información o información que no está en los paneles, porque si uno pusiera toda la información en las cédulas sería como un mosaico.

Lo otro es que tampoco el Museo puede contar toda la historia, pero sí es importante que nosotros tengamos un rol social educativo, nosotros vemos al Museo como un aporte a la formación de las personas. No queremos ser el manual de historia de Chile, nosotros nos pensamos como un complemento a la educación de los colegios. Por ejemplo no queremos que la gente venga acá a ver el manual.

MA: El proceso educativo no termina con la visita al Museo y se les abrirán un montón de puertas: a las personas que visiten, se motivarán con un tema para seguir buscando porque no le vamos a dar aquí todas las respuestas.

HR: A mí me gustaría aclarar solamente que el tema de las exposiciones temporales y de la sala temporal que se proyecta en el nuevo edificio continúa en diálogo con la actual y que en ningún caso pretende llenar las falencias del relato. Evidentemente, y ustedes están de acuerdo en eso, se van a tomar decisiones y

criterios que van a dejar a otros fuera, pero eso no significa que esos que van a quedar fuera de por sí van a tener que ser exhibidos temporalmente porque de alguna manera no estaríamos cumpliendo el rol de este ejercicio que sería tomar una decisión en términos valóricos y macro sobre cuál es el relato que queremos contar.

IT: Pero tampoco es excluyente, si queremos contar el tema de la mujer, que no está como tema y viene el día de la mujer, se hace una exposición.

RL: Yo pensaba en historias paralelas, por ejemplo en la historia de la FECH que es de 1906 y haría un recorrido desde su fundación hasta la fecha, de manera que el visitante advierta que la FECH tiene una historia significativa y anterior a Giorgio Jackson y Camila Vallejo.

DM: Por ejemplo, nosotros hacemos visitas temáticas guiadas en el tema educativo en base a las ausencias. Por ejemplo en el tema de la mujer, se habla sobre lo ausente del relato y se hace sobre eso la visita.

Yo quería decir que en términos museográficos se busque una forma de hacer esto y que uno pueda modificar ciertas partes del relato, hacerlo más flexible y no tener que, en cinco años más, hacer este proceso tan titánico y poder ir haciendo ajustes que mantengan cierta coherencia pero que se mantenga lo medular.

FN: Ahí viene otro desafío: ¿cómo unir lo cronológico con lo temático para que se produzca ese diálogo? Porque, sin duda, el eje temático te otorga esa facilidad.

DM: Una mezcla entre lo cronológico y lo temático, ese es el tremendo desafío.

Sesión 4: Presentación de Colecciones



Martes, 21 de octubre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
CB: Carolina Barra
CF: Carla Franceschini
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IA: Isabel Alvarado
IT: Isabel Torres
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
RL: Ricardo Loebell
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

Esta jornada da inicio a la presentación de las Colecciones que componen el acervo del Museo Histórico Nacional. Durante esta sesión son expuestas ante el Comité las Colecciones de Fotografía; Textil y Vestuario; y Armas y Armamentos. Ante cada una de ellas, se genera una interesante discusión.

HR: Les doy la bienvenida a esta cuarta sesión de trabajo. Lamentablemente Diego Matte, Director del Museo, no podrá estar presente pues se encuentra fuera del país, y me ha pedido lo reemplace en la reunión de hoy y de la próxima semana, en las que tendremos como eje la presentación de las colecciones que vertebran el Museo. La idea de este ejercicio es que ustedes puedan conocer de una manera casi instrumental de qué se tratan cada una de las colecciones que componen este museo. Se trata de saber cuáles son los datos más específicos de su composición, y conocer además un juicio crítico de las mismas por parte de cada uno de sus encargados, en este primer caso Carla Franceschini, que es la curadora de la Colección de Fotografía.

Antes de que Carla comience les entregaremos el libro *100 años de Historia* donde de alguna manera convergen las distintas colecciones que se van a presentar en las próximas sesiones. Es un libro en formato de divulgación para que puedan remitirse a él en caso de alguna duda o necesidad de profundización. Además les estamos entregando una carpeta con dos documentos: el primero es la estructura de la exhibición permanente con los textos que actualmente componen cada una de las salas del Museo. El segundo documento es la editorial de *El Mercurio* del viernes pasado, en que se hace mención al Museo y al proceso que nosotros estamos haciendo. Cito un pequeño párrafo que dice: “La reflexión en torno a la muestra del Museo Histórico Nacional puede ser una oportunidad para reforzar una de las colecciones más valiosas de nuestro patrimonio”. Por lo tanto, se está poniendo en valor esta discusión, no solo en torno a los objetos sino también al proceso del cual ustedes son partícipes.

Colección de Fotografía

CF: Hola, buenas tardes. Empezaré con la historia de la Colección. La Colección de Fotografía se creó en 1978, cuando estaba Hernán Rodríguez en la Dirección del Museo y se formó con algunas de las colecciones que ya venían del Museo Histórico; por ejemplo: el álbum de Etnografía -que lo tenía Aureliano Oyarzún, el primer Director del Museo-, los álbumes de la Guerra del Pacífico.

En base a lo que había, Hernán Rodríguez hizo una campaña de difusión donde muchas familias chilenas donaron el material fotográfico que tenían.

Posteriormente se adoptaron políticas de adquisición y donación y se fue acopiando más materiales, configurando lo que hay ahora en el Museo: fotografía vernácula, fotografía familiar, álbumes muy importantes, fotografía de autor y fondos documentales.

Actualmente se estima que el Museo Histórico tiene 220000 materiales, aunque yo podría decir que son un poco más, aproximadamente 250000. Por lo tanto, y en ese contexto, ustedes tienen que entender que es muy difícil abarcar toda la colección.

RL: Fotografía vernácula, ¿es fotografía de pueblos ancestrales o antigua?

CF: No, es lo que tiene que ver con nuestro patrimonio, que es todo lo que es fotografía no de autor, es fotografía anónima.

HR: ¿Les parece que dejemos una ronda de preguntas para el final de la presentación?

CF: Para algunos de ustedes va a ser normal lo que yo diga, pero quisiera que se entienda la fotografía por su ontología, que va a tener que ver con una huella y evidencia de algo que pasó, y por otro lado va a tener su representación y eso es fundamental para entender la fotografía dentro de la exhibición. Tomando por ejemplo lo que dice Philippe Dubois al respecto del acto fotográfico tenemos que “La huella física de un objeto, es la huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado”¹. Por lo tanto, ser testimonio y evidencia es una facultad inherente a la fotografía que tiene que ver con la idea de suministrar evidencia. Sabemos que la fotografía puede por así decir *mentir*, pero nosotros vamos a tomarla como un documento histórico.

Entonces, la fotografía va a ser una huella y un testigo de un momento. También me interesa que vean a la fotografía como documento histórico, que se entienda que cuando se ve una fotografía o cuando gran parte de la gente ve una

1 Cfr. Dubois, P.: *El Acto Fotográfico*. Barcelona, Paidós Comunicaciones, 1983.

fotografía se hace invisible, el referente siempre va a ser lo que nosotros vamos a ver. Por esto pienso que la ontología de la fotografía debiera estar latente y debiéramos hacerla evidente en la muestra, sobre todo cuando, como en este caso, está considerada como una colección y no solamente como un documento cualquiera.

Les voy a proponer un ejercicio y que tiene que ver con lo que en el Museo se acopia relacionado con las primeras fotografías que se registraron en Chile. En este caso vemos la fotografía de un Emporio en Copiapó en la época de las Salitreras de 1853 y me parece súper interesante. Es un daguerrotipo, una fotografía de positivo directo, por lo tanto no existe un negativo y esta misma placa, que es una placa entera, fue captada de un momento preciso, no existe un intermediario. Cuando ustedes ven esta fotografía, hay que hacer un acto de reflexión al respecto, pero es un momento real, que en el fondo cualquier fotografía lo tiene, sin embargo esta como no tiene negativo es más evidente.

Es un momento donde vemos una persona que se está moviendo, un señor que está mirando a la cámara, está tomando conciencia de que le están tomando una fotografía, detrás de este personaje hay una mujer que no se alcanza a ver y que se pierde en la sombra, este otro señor que se da vuelta, si ven ustedes hay como unos borrones que deben ser de alguien que iba pasando, está marcando un movimiento. Me parece súper importante que en la muestra esto se explique a la gente, por lo importante de la fotografía como registro, y que vean que hay que hacer esa segunda reflexión.

Las Técnicas y Tipos de Fotografía

Aquí estamos poniendo no solamente las técnicas, por ejemplo, tenemos las fotografías de positivo directo, como les contaba, los daguerrotipos, también los ambrotipos y los ferrotipos. Tenemos una pequeña colección de más de 120 imágenes que creo que tal vez no habría que exponerla físicamente, habría que poner una representación de ella y sobre todo porque para nosotros es una colección chiquitita que tenemos de positivo directo, por lo tanto hay que cuidarla como lo importantes que son.

Tenemos positivos monocromos, y dentro de los positivos monocromos hay varias técnicas como colodión, albumina, carbón, gelatina; pasamos por todas las técnicas fotográficas que tienen que ver con los positivos monocromo. Del positivo policromo no tenemos desde el principio de la fotografía, por ejemplo la fotografía autocroma, pero tenemos varias fotografías a color importantes.

Placas de vidrio monocroma, negativo flexible, negativo flexible policromo y monocromo, diapositivas, placas de vidrio monocroma y coloreadas que son las iluminadas, que son "joyitas". Muchos álbumes fotográficos, álbumes impresos, impresos que en este momento no están en la colección de fotos que están en la Colección de Pinturas y Estampas, pero vamos a tratar de que vuelvan por lo menos los impresos fotográficos, que me parece que es esencial que los tengamos, porque muchas veces no contamos en el original, pero tenemos reproducciones que con el tiempo a veces llegan a ser la única copia que existe de eso.

Los temas de la colección

Esto es bastante complejo, porque los temas pueden ser diversos. A mi parecer, podemos hacer una historia de la fotografía con materiales de la colección pero también podemos dar cuenta de la historia de Chile a través de la fotografía que tenemos y ahí es donde ustedes pueden tener una especie de ontología fotográfica, que en el fondo es la historia de la fotografía a través del tiempo, a través de los 170 años que llevamos y también puede haber una historia de Chile entre 1850 y el 2000.

Entre los temas que tiene la colección, esto es lo que me pareció más relevante, ustedes pueden encontrar varios temas más dentro de la colección.

- Los personajes relevantes de la política, cultura e historia que tenemos son: Barros Luco, Salvador Allende, Gabriela Mistral, Camilo Mori, y un montón de escritores, artistas plásticos. Evidentemente hay algunas lagunas que tenemos que de a poco vamos a tratar de solucionar, hay otras que no

vamos a solucionar nunca, porque esos materiales están en otros archivos fotográficos.

- Hechos históricos del país: por ejemplo, tenemos un álbum dedicado al Centenario, quizás no tenemos el álbum institucional pero este es muy importante.

- También tenemos las colecciones *Zig-Zag* que me parece importante señalarlo, porque a lo mejor los baches que uno puede encontrar en las épocas en que está la *Zig-Zag*, que es como de 1905 hasta 1970. Las de 1940 a 1970 están acá, que fueron donadas por un particular, en algún momento cuando *Zig-Zag* ya se había cerrado hace mucho tiempo.

- La Guerra del Pacífico: por ejemplo tenemos el desabastecimiento en la época del '70. Les puse fotografía bastante arbitraria, pero como para que ustedes se hagan una idea de las cosas que tenemos.

- Paisajes y lugares de Chile: tenemos desde Arica a Punta Arenas entero, y sobre todo en las postales que tenemos pueden ver todo el paisaje del territorio. Evidentemente no va a ser de todas las épocas, pero por lo menos son muy representativos.

- Deportes y actividades recreativas: todo tipo de deporte. Acá insisto, es solo una selección arbitraria.

- Personajes populares y costumbres: están en el Museo acopiadas las placas fotográficas de Harry Olds, que no son muchas, pero son maravillosas, sobre todo porque tenemos los negativos en placa. Costumbres como el manto de misa, actividades familiares y cotidianas, que acá se enmarca la fotografía vernácula. Tenemos muchos álbumes de cosas mínimas, fotografías de gente posando, picnics, adentro de las casas, afuera, en los balnearios, fotografías de familias que son preciosas.

- Economía e Industria: tenemos a la Oficina María Elena por ejemplo, varias Salitreras, álbumes de Salitreras, operarios de Mademsa. Me pareció súper interesante esto de cómo podríamos mostrar la industrialización y el progreso que tuvo Chile. Hace unos años, en

el año 2012, Luis Ladrón de Guevara vendió la colección al Museo y tenemos todo lo que es progreso industrial desde el año '40 al '80, es increíble todo lo que podemos sacar de ahí, porque está la Corfo, todas las empresas importantes, las hidroeléctricas, etc.

- Los pueblos originarios: Margarita sabe mucho mejor que yo todas las cosas que hay acá.

- La arquitectura: más que nada nos puede servir para dar cuenta de cómo fue, un pasado que no es tan antiguo, y cómo fuimos cambiándolo todo. Acá yo elegí, la Plaza de Armas la cual está pasando por un nuevo proceso de renovación de la Plaza de Armas; acá esta la calle Bustamante con la Estación Pirque; el Hospital Militar que ya no existe; el Museo con el Correo al lado; la tradición religiosa que es algo que es súper importante, aunque acá la tradición religiosa solo va por el lado católico, no tenemos de otras religiones. Las procesiones, primeras comuniones, matrimonios.

- Desastres: algo que va con el pueblo Chileno creo yo, inundaciones, terremotos de 1906, 1939, 1960, el incendio de la escuela de Medicina.

Tenemos todo este listado y mucho más de fotografía de autor, que también si es que se decide, mostrar de un autor en particular, podemos hacerlo, sé que no son todos los fotógrafos representativos chilenos, pero es importante que ustedes sepan que tenemos gran parte.

Proyecciones de la Colección

Esto me parece que es muy importante porque por ejemplo en este proceso de renovación del guion, que es cuando vamos a hacer la ampliación, tenemos que hacer al menos un par de años inventario, hay muchos materiales que tenemos que ver si están o no están, si son reproducciones o son originales, porque es importante también señalar que cuando se hizo este Museo, Ilonka Csillag era la que estaba a cargo y ella se preocupó de pedir prestado algunos materiales para fotografiarlos y devolverlos a las familias, entonces nosotros tenemos algunas cosas que no son originales pero son tan importantes como los originales porque no

sabemos qué pasó con ese material que creo que es fundamental.

Otra cosa que me parece importante es dar una organización de archivo a los materiales de la colección porque tenemos que rescatar los fondos documentales que tenemos y digitalizarlos y hacer una investigación profunda de ello.

Realizar investigación interna de las colecciones, que creo que tenemos que fomentar eso al interior del Museo, porque más que nada, son los externos los que han hecho más investigación, entonces, se debiera dar más oportunidades a los investigadores y además nosotros también hacerlo.

La mayoría de las historias de las fotografías que hay en Chile se han hecho en base a esta colección de Hernán Rodríguez, lo que me parece fundamental, pero debiéramos dar pie a seguir haciéndolo.

Los fondos documentales que yo creo que son muy importantes, tenemos el archivo fotográfico *Zig-Zag*, el cual fue donado por un particular en el año '91. Bueno, se cerró la editorial *Zig-Zag* Quimantú en el año '73 por problemas políticos, pero alguien visionario, entiendo yo, debe haber guardado ese material y lo donó al Museo. Hay que revisar todo eso porque es un tremendo fondo documental que además de la fotografías y los negativos, también hay recortes de diarios y documentos. Son 20000 objetos que van desde 1960 hasta alrededor de 1973 con los que se puede hacer algo muy interesante.

Lo entretenido que tiene es que es un contexto, no es solo una fotografía, sino que como era un medio, en este caso una revista, se apropió de lo mejor que había en ese momento. Como ustedes saben que la fotografía habla por sí misma, pero va a hablar mucho mejor desde un contexto.

Tenemos postales impresas y fotográficas con un universo aproximado de 12000 materiales donde tenemos todos los lugares de Chile, desde principios de 1900 hasta el año '50-'60. Incluye costumbres, lugares de Chile, vistas en general, personajes típicos, pueblos originarios, celebraciones, etc. El año pasado se

compró una tremenda colección de postales a un coleccionista y es muy interesante como están acopiadas, porque, por ejemplo de una misma fotografía se hicieron distintas ediciones, se hicieron fotografías coloreadas, etc.

También incluye la celebración del Centenario, con un montón de postales impresas que plásticamente hablando son muy bellas, y tenemos los álbumes temáticos y familiares.

Ahora estamos en un proyecto con personas que se ganaron una licitación que están documentando todos los álbumes de forma correcta, es decir están aunando toda la información que está en distintas plataformas, como Surdoc, como el Catálogo Patrimonial, los álbumes que están en fichas acá en el Museo, que muchos de ustedes lo deben conocer, y después de eso los vamos a digitalizar y poner en PDF para que se entienda como una unidad documental el álbum y no solo como fotografía suelta.

Los álbumes más importantes que tenemos son dos de la Guerra del Pacífico, dos de la Revolución del '91, de Etnografía y de Arqueología, que es de los primeros del Museo, etc.

Las publicaciones

Desde al año 2007 se han estado haciendo periódicamente publicaciones. Me parece que hay que destacar una que se hizo entre la Colección de Fotografía, cuando estaba Francisca Riera, con la Colección de Textil, se hizo una selección de rostros, retratos de mujeres, que están datados según la vestimenta, eso habría que fomentarlo: que al interior del Museo dialogaran las distintas colecciones, porque no somos cerrados, estamos en un contexto de diálogo.

Cosas que habría que rescatar de la actual exhibición y que no podemos pensar que si se va a renovar el guion está todo mal hecho, porque no creo que sea así. Me parece que este tipo de cosas que hay en la exhibición, como que en el fondo es una foto que está dando un contexto a un objeto es algo que debiera tomarse en cuenta, porque como les decía al principio podría ser que la fotografía esté como para dar cuenta y contextualizar hechos, lugares y distintas colecciones, como también puede estar en una sala

temática por ejemplo y que se dé cuenta de la fotografía a través del tiempo. Eso me parece que es un aporte.

Esto por ejemplo, que aparezca esta fotografía, que me parece que es de la Escuela de Artes y Oficios, que en el fondo es la Casa de Moneda y está la misma maquina al lado; me parecen que esas cosas son muy interesantes. Cualquier persona que la ve sabe que ahí se acuñan monedas, pero uno no tiene idea de cómo se usaba y acá tenemos la fotografía, las personas trabajando, acuñando las monedas.

Esto otro es un ejemplo de lo que me parece que es algo que no debiera ocurrir, por ejemplo que aparezca una fotografía de los *Tiempos Modernos* de Chaplin, no tiene nada que ver con nuestra colección, o un globo aerostático, no sé si en Chile hubo alguna vez uno, pero me parece que esas cosas no debieran ocurrir.

Exposiciones

Al parecer antiguamente había una política en el Museo donde se hacían muchas más exposiciones pero que no tenían que ver necesariamente con las colecciones, solamente las que están en naranja son las que tienen que ver con la colección del Museo y las últimas, por ejemplo, yo alcancé a ver solamente la de Marcos Chamudes y la de Ladrón de Guevara que hicimos este año, creo que eso es mucho más interesantes que solamente prestar un espacio.

La selección de objetos

Si me dicen que hay que seleccionar 14 objetos de un universo de 250000, ustedes comprenderán que es bastante complejo, por lo tanto lo hice sacando, extrayendo cosas importantes de la historia, recalcar que tenemos estos positivos directos.

HR: Para contextualizar, les solicitamos a cada una de las colecciones que eligieran 14 objetos, por una cosa de tiempo más que nada, el número responde a una cosa de tiempo y espacio, que de alguna manera fuera representativo de sus colecciones, y que a juicio de los curadores creyeran necesario tener en un futuro guion.

CF: Disculpen, yo pensé que sabían. Para nosotros fue súper difícil hacer esta selección.

- Tenemos el daguerrotipo de Javiera Carrera, con una miniatura que es un recuerdo mortuario del hijo, ella está de luto con el retrato en la mano.

- Acá está el Batallón Segundo de Línea en Santiago de Williams Helby, las dos son de Williams Helby que fue uno de los primeros daguerrotipistas asentados en Chile.

- Este álbum, que me parece fundamental, que es el álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico, que está en otro contexto, que fue encargado no sabemos a qué fotógrafo, por el médico David Salamanca que tenía que dar cuenta de las mutilaciones de algunos de los soldados para asignarles una cuota, que era lo que les correspondía para que les dieran la pensión de gracia, ahí aparece la prótesis al lado, abajo sale todo lo que está registrado por el médico.

- Este es un álbum de las vistas de Santiago, donde elegí puras cosas que ya no existen, como la Galería San Carlos, que estaba en un pasaje aquí al lado, la misma foto que les puse de la Plaza de Armas, la Iglesia del Carmen, que ya no existe. El Palacio Concha Cazotte que ya tampoco está.

- Este es un álbum que tenemos de la Celebración del Centenario de 1910.

- El álbum de Martín Gusinde que me parece que es tan bonito, porque creo que museográficamente se pueden hacer cosas increíbles con la colección.

- Este es un álbum de la Guerra del Pacífico, que fueron retratados por Díaz y Spencer que fueron los primeros reporteros gráficos en Chile. Muchas de las fotos son puestas en escenas, hay algunas que sí aparecen muertos, pero en otras no sabemos si son muertos. De todas maneras es un registro y me parece que es fundamental, además ya sabemos que tenían que andar haciendo colodiones esta gente con unas cámaras gigantescas donde tenían que estar revelando todo en el momento; si es

complicado ahora, me imagino como habrá sido en el momento.

- Esto es del Ferrocarril del Sur, son cosas que tienen que ver con el progreso del país y por eso son importantes.

- Acá vemos a una actriz representando a la República y hablábamos también que es una alegoría, tiene que ver con todo lo francés que nosotros tratamos de copiar, la época.

- Los funerales de Federico Errázuriz, cuando el tren pasaba por la mitad de la Alameda.

- La primera votación femenina que fueron las municipales en 1951, previo a las presidenciales que serían un par de años después.

- Esto me pareció que era una foto muy bonita, un enfrentamiento con carabineros en los años '60.

- Las mediaguas, como ha ido cambiando el país, como ha ido progresando, como se han ido botando cosas, cosas que han sido maravillosas y que no se tuvo la visión.

- Protestas estudiantiles del '88, fotografía de Kena Lorenzini.

- Para terminar, una del Presidente Aylwin.

Esto es para que ustedes sepan más o menos el período que abarcamos. Y por último invitarlos a que visiten nuestra nueva plataforma, que está mucho mejor el buscador, que es mucho más amigable que el antiguo y pueden encontrar 20000 de las 250000 fotografías. En un tiempo vamos a subir otras 15000 y de a poco vamos a ir subiendo más y documentando mejor.

BS: Perdón, la plataforma no la alcancé a anotar.

CF: www.fotografiapatrimonial.cl

HR: Yo trabajé con Carla y con las presentadoras que van a venir, y una de las cosas en particular que nos llamaba la atención sobre esta colección es esta doble calidad de la fotografía, que por un lado tiene que ver con este sesgo

ontológico que se relaciona con la cualidad propia de la fotografía. Esto es comprender a la fotografía como una imagen que (por eso la diferencia de otras imágenes, como la pintura o la estampa) y que tiene que ver con esta captación del momento único. De alguna manera esa huella, ese vestigio nos permite considerarla como documento histórico, pero también en todas las fotografías que Carla mostró, y en las categorías que ella estableció y que dijo que son arbitrarias, lo son porque son representativas de esa categoría en particular. Hago el hincapié en esto, pues consideramos que estas fotografías no necesariamente representan a la colección sino más bien a las categorías propuestas.

SMB: Yo tengo un par de preguntas. La primera tiene que ver con Hernán Rodríguez, pues yo recuerdo que antes que iniciara el acopio de fotografía para formar esta colección existía la colección de la Universidad de Chile, que era muy buena, y esa colección la había armado el señor Roberto Montandón, que era amigo mío y yo saqué muchas veces fotografías e imágenes para trabajos. ¿Esa colección no llegó acá? ¿Existe todavía? ¿Es de la Universidad? ¿Hay algún acuerdo entre este Museo y la Universidad para proveerse de fotografías? Porque ahí habían fotografías notables.

CF: Sí, están en los archivos, pero los tienen ellos. Yo trabajaba en la Biblioteca nacional y llegaban varios usuarios a pedirnos fotografías de Quintana, ahí está la colección completa y los negativos, y nosotros teníamos reproducciones, era tan complicado pedir las, porque en el fondo, tenías que digitalizarlas, te las pasaban en contacto, etc. Yo creo que ahí se entrapa y aquí tenemos varios problemas con varios archivos que hay en Chile.

SMB: Yo estaba pensando en la idea de enriquecer la colección del Museo utilizando los recursos materiales, pero a contramano, la otra pregunta mía tiene que ver con cómo este Museo puede enriquecer otros museos. Porque por ejemplo hablábamos del globo aerostático, eso va al Museo Aeronáutico y va a ser de un gran valor pero siempre que nos facilite la colección nuestra.

CF: Pero no lo tenemos nosotros eso.

SMB: Bueno, o lo que haya si hay cosas que a lo mejor nosotros vamos a tener aquí, elementos que son útiles a un museo, por ejemplo al Museo Militar que nosotros aquí no lo queremos poner porque hay de sobra cosas militares. ¿No se ha hecho intercambio, facilitación?

CF: Yo creo que a donde vamos, viendo lo que ha hecho Igliti por ejemplo con las imágenes que las ha lanzado a dominio público, yo creo que eso es un paso que habría que hacer, y yo creo que todos debíamos tener el acceso a todo el material porque tampoco es que nos llevemos las fotos, las vamos a tener en una copia digital, punto, además que yo creo que mientras más se fomente la investigación, mejor.

SMB: Por otro lado, que es algo que nos toca muy de cerca, aquí no podemos tener toda la historia de Chile, seguramente vamos a tener que tener la historia de Chile en el Museo Aeronáutico, un museo especial para eso o un museo especial como el Museo de la Memoria para otras cosas o un museo especial como el de los marinos que lo tienen en Valparaíso entonces siempre.

Leyendo ahí un poco las experiencias de las jornadas pasada, vi que uno de los participantes decía si yo va a Europa, no va a ver un solo museo, sino que va a ver diez museos para tener una idea aproximada de lo que es el país, de lo que fue el desarrollo del arte, el desarrollo de la ciencia o de historia política y efectivamente nosotros aquí por qué vamos a tener todo en el Museo Histórico Nacional, no puede ser, estamos imposibilitados absolutamente. Entonces esto ya tendríamos que empezar a pensar que a lo mejor es preferible desprenderse de algunas cosas de la colección para que enriquezcan otros museos sin que se pierda el dominio naturalmente.

CF: Yo creo que si es que tenemos las cosas, tengámoslas bien y digitalicémoslas y pongámosla bajo dominio público, pero las cosas tienen que estar guardadas.

SMB: Por ejemplo la biblioteca, y la biblioteca no la utiliza nadie aquí, es un crimen tener una biblioteca que nadie la utiliza, entonces yo se la regalaría a la gente y para no regalarla la presto, la facilito.

CF: Es importante tener las cosas digitalizadas por lo menos en la web.

SMB: Desde luego hay que cuidarlas mucho, las colecciones del Museo son muy valiosas y no tienen por qué desprenderse de ellas, pero hay intercambios de los museos en todas partes del mundo, un museo presta una cosa y otro museo la presta por un tiempo, lo facilita.

HR: Sí, eso es posible, eso sucede, hay políticas de préstamo e intercambio, pero regalarlas no lo creo.

SMB: A eso me estaba refiriendo.

RL: Lo que hablé con Carla cuando hicimos la visita a los archivos, a las colecciones, es que para mí lo preocupante es ese doble carácter de la existencia misma de la fotografía por un lado, pero por otro lado, esta carece de sentido si no se identifica cuál es su contenido. La mayor parte de los personajes que aparecen en muchas fotografías antiguas casi nadie los distingue, ese es un serio problema, entonces es una lucha diligente contra el tiempo. Ahí pienso qué proyecto se podría realizar para identificarlas.

Más allá del guion, van a haber fotografías que tal vez se piensen para ambientar, pero esa no es la idea. Yo creo que ahí en el material gráfico, se produce interrupción histórica. Por ejemplo con el término de la revista *Zig-Zag* desaparece esta visión o noción de imágenes fotográficas que ahora pasó a ser más que nada fotografía social en diarios y revistas.

CF: En todo caso lo que tú señalas yo creo que no es solamente con la fotografía, Micaela es especialista en rescatar cosas que se están yendo y que ni siquiera existe una imagen. Yo creo que tienes razón, es cierto, pero son cosas que pasan con el tiempo creo yo, porque no tenemos cómo agarrarlo, la única forma a lo mejor sería tener gente que nos ayudara a documentar. Lo que nosotros hicimos por ejemplo, si es que ustedes ingresan a la página, en cada foto dice: “¿Tienes alguna sugerencia para esta imagen? Déjanos tus comentarios”. Y yo creo que por lo menos podemos aportar con eso, pero es complejo.

RL: Es importante que sea de dominio público. ¿Tienen ustedes una copia del libro “Centenario de 1910” que editó Ricardo Herrera con un prólogo que redacté en esa ocasión?

CF: Sí, tenemos varios. Lo hizo con las colecciones de la Biblioteca Nacional.

RL: Es una compilación de Tacna a Magallanes con cerca de cuatro mil fotografías.

CF: Sí, es hasta complicado verlo pero esta digitalizado. Ahí hay un par de ejemplares, pero verlo en formato digital era bastante más amable.

IT: Pensando en nuestra tarea, yo pienso que no hay que deshacerse de nada de la colección fotográfica que además va a subirse en formato digital, no hay que entregar nada, lo que sí me parece muy importante es que sean puestas en contexto, tendrían que haber a lo mejor colecciones temáticas a las que uno pudiera acceder online: costumbres, vida campesina, familia, y que a lo mejor eso sería un gran aporte. No sé si esta así, a lo mejor está, no sé, entonces eso yo creo que eso es muy importante en el nuevo guion del Museo, que exista la posibilidad de acceder digitalmente a las distintas colecciones fotográficas pero que estén puestas en contexto.

No hay nada que sobre, la foto más anónima, más pequeña, más aparentemente irrelevante de un niño en la calle, que no se sabe en qué calle ni nada, puede ser importante. Entonces insisto, pero tienen que tener contexto hay que tratar de hacer un trabajo probablemente de investigación; a lo mejor habría que hacer llamadas a concurso de poner en contexto las colecciones de imágenes.

CF: Por eso yo señale que era súper importante hacer estos fondos documentales, investigarlos como tal. No solamente como tema sino como fondos documentales por ejemplo en la web tú puedes ingresar a las distintas categorías, pero ha sido un problema la categorización, porque la categorización antiguamente se había hecho con el Sistema de Clasificación Decimal Dewey, que es un sistema de Biblioteca, no es lo mejor para las imágenes y cada archivo fotográfico debiera tener una forma de bajada de temática, de investigación, por los temas que tienen en el

fondo eso también es bien arbitrario, entonces nos dimos cuenta, cuando estábamos haciendo esta otra plataforma, que había que cambiarlo.

Dentro de eso, una de las cosas que estamos haciendo con los álbumes fotográficos, es un poco lo que tu estas señalando, porque en el fondo tener la posibilidad de verlo en PDF, vas a verlo dentro del contexto, si es que es familiar, si es que es temático y por lo menos tú vas a ver a lo mejor las mismas inscripciones que hizo la persona que hizo el álbum, que eso enriquece mucho la fotografía, a lo mejor no sale la persona exacta pero, dice “En Valparaíso”, “En Cartagena”, la edad, que eso puede ser muy interesante, incluso es interesante ver cómo están puestas las fotos, si pusiste una foto de una técnica que era muy distinta a la otra, hay historia detrás de eso.

IT: Además siempre van a ser arbitrarias las categorías, eso es por definición, pero sería interesante que permita distintas entradas, fotos de familia, distintos álbumes, pero esa misma te puede aparecer en el periodo de 1830 o 1930 pero que tengas distintas entradas desde donde puedas acceder.

CF: Esta licitación que les contaba de los álbumes, se supone que se trata de eso, porque antes en el antiguo sitio estaban con una categoría, ahora se les puede asociar más categorías y más sub-categorías y palabras claves, por lo que vas a tener varias formas de poder buscar.

IT: Esa es la clave actualmente y yo creo que el Museo sería un gran aporte si tuviera ese formato digital con entradas diversas para poder acceder a toda esta información.

BS: Yo quería preguntar sobre los criterios fotográficos, porque se puede producir una contradicción entre una visión purista y arqueológica de la fotografía, mostrar por ejemplo un Daguerrotipo que es muy oscuro que se ve poco, pero que de alguna manera ilustra cómo eran las primeras fotos. Pero, por otro lado, hoy día hay técnicas como *Photoshop* y se puede transformar, una fotografía. Ahora, ¿cuál es el criterio?

CF: El criterio es que no se les hace nada a las fotografías; al usuario se le entrega en alta calidad.

BS: ¿El Museo no está dispuesto a manipular la fotografía para mejorar la imagen?

CF: Para las exposiciones y publicaciones si se puede hacer, pero igual es importante mantener la ralladura, la quebradura, todo lo que pueda tener el objeto, porque es una colección.

BS: O sea, el punto de vista es purista.

CF: La forma de acopiarla y de conservarla claro que es purista, pero cuando hay una publicación se puede modificar. Por lo mismo que dice usted, la fotografía de Javiera Carrera, que es un daguerrotipo, está casi desvaído, se ve muy poco, se ve bien siempre y cuando se tenga la forma de verlo, pero hay otros que uno los abre y los ve perfectos. Entonces lo que nosotros tenemos que hacer es conservarlos lo mejor posible desde cómo está para adelante.

BS: Pero, ¿cuál ha sido el criterio de selección de lo que se exhibe?

CF: No se exhiben originales.

IA: En un momento hubo una exposición de originales de daguerrotipos, muy cortita, fue temporal solo de originales. Pero con condiciones especiales.

CF: Para el día de la fotografía hicimos una vitrina especial con fotografía de positivo directo que es igual es bonito verlo. Como objeto son muy bellos.

CB: Quería comentar algo sobre el purismo. Lo que pasa es que la colección de fotografía es un objeto patrimonial igual que todas las otras colecciones, entonces las tratamos todas con esta metodología de conservación, de no tocarlas y de mantener todos los vestigios del tiempo.

BS: Eso puede entrar en contradicción con la funcionalidad y claridad de la exhibición.

CF: Yo creo que si uno va a un museo donde hay exhibidos daguerrotipos, la vitrina, primero son

especiales, tienen las condiciones para exhibirse. Si es que no hay un velito para levantarlo, se prende una luz en el momento en que uno se acerca entonces sí, pero sabemos que la fotografía se va con la luz, la luz la hizo y la luz la mata, entonces yo creo que hay que ser muy precavido en la exhibición de originales.

VU: Tengo una consulta en relación a los temas de la colección que nos indicaste que eran como 10 o 12. Me interesa saber, porque estos parecieran ser como estancos o se podrían ver como estancos separados, ¿tú ves algunas líneas que vinculen estos distintos temas de la colección? Porque tú conoces mejor que nosotros la colección completa. Por ejemplo: ¿hay algún problema que la cruce transversalmente? A mí se me ocurrió, por ejemplo, el cuerpo y su representación, la relación de las mujeres con su cuerpo, la relación de los hombres con su cuerpo, lo que observé que estaba presente en la fotografía relativa a los deportes, así como en la fotografía vernácula, incluso en la de los pueblos originarios y personajes.

CF: Nosotros tenemos lo que llamamos fotografía patrimonial, y aquí entra todo lo que tiene que ver con seres humanos en Chile. También está el paisaje, el entorno, la naturaleza, es todo lo que se entrecruza, somos una trama, en este caso solo la fotografía, la fotografía como todo lo que un fotógrafo captó o distintos fotógrafos y tenemos un universo absolutamente transversal y por eso que son arbitrarios también.

El cuerpo podría ser un súper buen tema que se podría incluir y vincular con la colección de Isabel, la Colección de Vestuario.

VU: Lo otro que tú mencionabas era que no te gustaba cómo estaba exhibida la fotografía de Chaplin, pero eso desde otra perspectiva podría servir para contextualizar en una trama y en un contexto más amplio, internacional, las problemáticas chilenas. Quisiera que nos explicaras por qué no te parece que esa imagen tendría algo que aportar a la muestra.

CF: A lo mejor sería más interesante decir que nosotros somos un poquito desarraigados, no valoramos lo que tenemos a través de la fotografía, a través de la representación fotográfica.

Por ejemplo, el mismo baile de Concha-Cazotte me parece interesante, cómo fueron las familias aristócratas, este tema es de recurrente discusión, saber cómo fue concebido este Museo por la aristocracia chilena y no por otra cosa, creo que son cosas interesantes de sacar a relucir.

Los objetos que están acopiados acá son de las familias importantes y sí se hizo una campaña de donación y las mayorías de las cosas que se acopiaron fueron familias importantes, eso te dice algo, a lo mejor la gente podría no sentirse representada. De apoco se han ido comprando fotografías, se compró una de esas que son como iluminadas, típicas de clase media, que es muy importante que estén dando cuenta en la muestra, por ejemplo. Podría ser un caso y ahí tú te das cuenta que esas fotografías son como típicas en Chile y a lo mejor sacar una identidad a través de las colecciones del Museo, sería una posibilidad.

MA: Me parecen todas las opiniones muy interesantes y vemos lo complejo que es el tema de la fotografía, yo solamente quería hacer hincapié en una cosa. La fotografía es una creación cultural, no es la realidad, es una forma de poner la realidad en una representación, en este caso bidimensional. Es una imagen técnica que tiene su origen en el siglo XIX bajo una determinada concepción epistemológica y de la ciencia y que en sus inicios se la considera como un testimonio inequívoco de una realidad. Pero hoy en día todos sabemos que la fotografía, como muchos otros objetos de la cultura material, es una creación, es un fragmento de la realidad que evidentemente el fotógrafo al enfocar su cámara hacia un lugar, dejó fuera cuadros, un montón de cosas.

Entonces yo creo que esos son los aspectos que nosotros tenemos que potenciar de la fotografía, en términos que nos puede servir para acompañar un relato y que la fotografía cumpla entonces su rol, porque, ¿qué pasa cuando miramos una fotografía? Nos olvidamos del referente, nos olvidamos de la realidad, nos vamos a la imagen. Entonces que se potencie esos aspectos de la imagen que nos pueden servir para acompañar nuestro relato, potenciar el relato que queremos hacer, esto que hemos hablado de los valores, nos define todos

estos datos que Carla ha ido mencionando, muy complejos de distintas realidades sociales, políticas, simbólicas de nuestro país, pero no tenemos que olvidarnos también que la fotografía es un artefacto, es un objeto y también como objeto nos puede hablar.

Por lo tanto, en ese sentido yo acojo totalmente eso que ustedes decían que de la imagen yo puedo identificar cosas, puedo decir hay una mujer, mi bagaje cultural me dice está vestida como el siglo XIX, está vestida como los años '50, el siglo XX, etc.; pero una fotografía, como todo documento, si este es un Museo Histórico, tiene que estar asociada a un contexto, un contexto social, político, a un contexto que la enriquezca, que la potencie en su relación como parte de un discurso, como parte de un relato. Entonces nosotros tenemos una tendencia, y me incluyo, a usar la fotografía como una ilustración de cosas y eso yo creo que no lo podemos hacer, debemos tratar que la fotografía tenga un lugar con sí misma, con su propia realidad como representación cultural, con su estética, porque la fotografía como imagen tiene una estética, y a propósito de eso, hay estéticas hermosas y estéticas feas pero todo tiene una estética. Así a lo mejor en algún momento queremos potenciar una estética a lo trágico, a lo terrible, a lo hermoso, y eso son las cosas que podemos potenciar con esta colección, que además como tú bien dices, hemos ido aprendiendo que las fotografías no se pueden encasillar en categorías rígidas si no que siempre hay muchas entradas a la cual yo puedo asociar una imagen, entonces eso es algo que tenemos que pensar en nuestra labor acá y tener en cuenta respecto a la fotografía.

Yo pensaba, como decía Isabel, qué pasaría si en una parte del relato museológico, museográfico, hay una serie de eventos, personajes y en un momento yo pongo abajo: "Si quiere mayor información visita tales temáticas en la página de la fotografía, etc.", porque no puede estar todo. Pero yo creo que lo fundamental es que entendamos que la fotografía no es la realidad, es una representación de la realidad, es una creación cultural y si bien tienen sus particularidades como medio expresivo, la potencia que tiene la fotografía esta fundamentalmente relacionada con las significaciones que adquiere

en relación a un contexto determinado, por lo tanto nosotros de alguna manera también vamos a estar potenciando esos significados, en la medida que acompañemos ese relato que vamos a hacer acá con imágenes, y no solo fotografías, con cuadros, con grabados, o también con objetos en general de la cultura material.

BS: Lógicamente este no puede ser un Museo de la Fotografía, y por lo tanto yo veo perfectamente, por ejemplo, sobre la Guerra del Pacífico, esas fotos de los mutilados que de alguna manera nos muestra una dimensión del relato que ni siquiera conocemos, y por lo tanto yo creo que las fotos son muy importantes como acompañamiento y contextualización. El problema es cómo hacer una trama histórica y cómo recurrimos a la fotografía sin perder el honor por decirlo así. Yo veo ahí un cierto problema porque este no es un Museo de la Fotografía, ni de esto o de lo otro, es un Museo de Historia Nacional.

RL: Hay una exposición de Los Diez en la Casa Museo Santa Rosa de Apoquindo, que abarca desde 1914 a 1918. Ahí utilizaron unos *tablets* que se pueden manipular como libros virtuales y se pueden ver detalles de la muestra, a la vez que se produce una visita participativa. Esto lo hicieron con libros que no se pueden hojear y agrandar fotografías en la pantalla. ¿Existen dispositivos así acá?

CF: No existen, pero se supone que lo que viene después de ustedes, la museografía, puede adoptar ese tipo de cosas que son muy entretenidas.

HR: En una etapa posterior, porque lo que estamos haciendo ahora es definir. Lo que tu estas diciendo, dando como ejemplo, son como bajadas materiales y la idea de estas sesiones es que, antes de hacer esas bajadas tengamos una base sobre las cuales hacerlo.

FN: Dos puntos. El primero es que me parece súper importante el cómo se ha abierto el Museo Histórico Nacional a adoptar la web, considerándola como un brazo del Museo, para poder exponer ahí parte de su colección, lo que implica superar la visión de muchas instituciones que consideran a la red solo como un espacio donde publicar informaciones prácticas (cuánto vale

la entrada, dónde queda el espacio, etc.). Sin embargo, hay muchos más elementos que considerar para utilizar todas las herramientas que pone la Web a nuestra disposición, de modo que tenga un valor agregado para el público el poder acceder a una parte importante de la colección que no podrá ver en la visita presencial. Aquí conecto con lo segundo: Yo creo que la fotografía patrimonial en sí es una fuente potente, es un documento que puedo leer, sin embargo, el problema es que no nos han enseñado a hacerlo, y eso es muy notorio en el ámbito escolar, e incluso en el universitario. Yo trabajo con futuros profesores de historia y dedico clases a que ellos aprendan a leer una fotografía desde una perspectiva histórica para extraer información pertinente de los contextos que estamos estudiando, todo con la intención de que luego ellos les enseñen a sus estudiantes procedimientos similares. Ahora lo que tu decías es muy interesante porque, claro, la fotografía puede ser una ilustración que me ayuda a contextualizar un objeto, el ejemplo está ahí con aquella máquina de coser y con el fondo de la mujer trabajadora en la industria, pero hay un tema profundo, y es que el Museo tampoco puede hacerse cargo de enseñar a cabalidad este procedimiento para leer una fuente fotográfica e incluso iconográfica en general (pintura histórica, afiches, cómics), pues no tiene el espacio, el tiempo ni los recursos para eso, pues tendríamos que estar hablando de un Departamento de Educación que asume mucho más protagonismo para hacer este tipo de acompañamiento. Sin embargo, eso no quita que el Museo ofrezca en su museografía y en ciertas acciones puntuales de los encargados del Departamento de Educación, distintas puertas para ingresar a las dinámicas de análisis e interpretación de la imagen (algo así como el trabajo que se hace en la sala didáctica pero con objetos).

En ese sentido ese juego que tú hiciste para nosotros con la imagen de la salitrea (aquella donde aparecían recuadros seleccionados por ti), en la idea de que reparáramos con mayor agudeza en ciertos detalles que deseabas fuesen parte de nuestra observación es algo que el Museo puede poner perfectamente en ejercicio, utilizando tecnología para relevar elementos de una imagen y decirle de cierta forma al espectador: "Observe bien". Eso es educar la mirada.

Colección Textil y Vestuario

IA: Buenas tardes, yo les voy a dar a conocer la Colección de Textil y Vestuario, hablar de los orígenes de la Colección, cómo se conforma, cómo se trabaja, las actividades que realizamos en el Departamento Textil, cómo ha ido evolucionando y a través de algunos proyectos de investigación, algunas exposiciones y publicaciones, darles a conocer la variedad de los objetos que nosotros cautelamos.

Respecto a su historia, la Colección de Textil y Vestuario como tal no existía cuando se forma el Museo, pero sí tiene algunos objetos que provienen del antiguo Museo Militar y el Museo Etnográfico. De todos modos se conforma como colección cuando se crea el Departamento Textil en 1978. También un hito que hay que mencionar es una exposición que se hace ese año donde se solicitan trajes de la familia en préstamo al público en general y es ahí donde se hace esta exposición y este es el catálogo que es el primer catálogo que tiene la colección, *Trajes de 1810 a 1960*. Ese fue un punto de partida para el crecimiento de la colección.

- Les muestro lo que era el Departamento Textil en sus inicios, en sus primeros años y cuando estaba instalado en el edificio en la Calle Miraflores. Trabajábamos en condiciones precarias, pero de ahí parte todo, ya con los primeros conocimientos de conservación, trabajamos un grupo de voluntarias y posteriormente esto comienza a profesionalizarse y se contrata personal de planta. También se puede ver aquí lo que era el depósito en ese entonces.

- Esta es la exposición que les mencionaba y gran parte de los objetos prestados para la exposición posteriormente son donados, y es el gran punto de partida para el crecimiento de esta Colección, además de muchas campañas que hubo para conseguir donaciones. Debo señalar que yo creo que nuestra colección en un 99% son donaciones, muy pocas adquisiciones al día de hoy.

- Aquí ven una panorámica de lo que se mostró complementado con cuadros y con algunos uniformes que venían ya del antiguo Museo Militar.

- Aquí hay un diagrama que podría ayudar a dar cuenta de las colecciones, a entenderlas. Nuestra colección se clasifica en:

- * Textiles y Ornamentos.

- * Equipamiento de Hogar.

- * Vestuario que más bien deberíamos decir indumentaria porque incluye todo tipo de accesorios, y lo podríamos especificar en masculino, femenino e infantil. El Vestuario Masculino a su vez lo podríamos subdividir en civil, religioso y militar. El Vestuario Infantil en niño y niña. Además, dentro de todas estas clasificaciones podríamos hablar de Prendas de Vestir y todos los Accesorios que complementan el vestuario.

Voy a hacer un panorama rápido de la variedad y distintas tipologías de nuestras colecciones:

- En el orden de lo Militar tenemos estandartes, banderas, uniformes y sus accesorios.

- Trajes femeninos: aquí estoy hablando del fuerte de la colección, no significa que no tengamos algunos objetos más antiguos y por supuesto algunos más modernos, pero los trajes femeninos del siglo XIX y sobre todo principios del XX es lo que más tenemos y también lo que más hemos trabajado.

- Accesorios: zapatos, carteras, abanicos, guantes, sombreros, sombrillas etc.

- Vestuario Religioso.

- Vestuario Infantil: de bebé, batas de bautizo, que es lo que se guarda en las familias y que explica la presencia de muchos trajes de novia y muchísimas batas de bautizo en nuestra colección. A partir más o menos de 1940 o 1950, empieza a aumentar el número de prendas de vestir infantil, de antes tenemos solo algunos ejemplares.

- Textiles que tienen que ver con el hogar, algunos muy sencillos, paños de mesa, manteles, cortinas, un muestrario donde se aprende a bordar, una pañolera, objetos relacionados a la casa.

- Y, curiosamente muchas bandas presidenciales que tenían que ver con el hecho de que

estaba así establecido: los presidentes debían donar su banda presidencial al Museo y en algunos casos objetos personales.

- Bandas para las coronas de funerales
- La Colección de Mantas y Ponchos, si bien no es tan numerosa y está compuesta por entre 20 y 22 piezas, me parece importante de mostrar porque los ponchos eran una prenda transversal a toda la sociedad, se usaban en el campo, en la ciudad, las personas de élite y de clase media. Nosotros tenemos pocos ponchos y mantas pero muy interesantes, cada uno de ellos tiene una historia detrás y eso está en el libro *Mantas y Mantos*.
- Objetos arqueológicos: tenemos pocos objetos arqueológicos, porque la mayoría de los textiles arqueológicos fueron traspasados al Museo de Historia Natural en los años '60, y en la categoría de textiles etnográficos tenemos algunas piezas, no muchas en realidad. Bueno, aquí igual algunas cosas se cruzan con la colección de arqueología y etnografía, entonces algunas piezas están en la de etnografía y otras en textil.

En la actualidad el Departamento Textil no está como lo fue antiguamente, sin espacio para trabajar. Les quiero mostrar la diferencia entre esto y lo anterior, donde ahora hay un trabajo mucho más profesional. Nosotros tenemos además un laboratorio científico donde desarrollamos investigación que nos permite el análisis y reconocimiento de fibras, algunos experimentos con materiales modernos. En el taller se realiza el trabajo de todo lo que es documentación, tratamiento, preparación de exhibiciones, etc.

Dentro de las actividades que desarrolla este departamento están: la documentación, restauración, exhibición, administración de la colección en general, investigación, asesorías, atención a consultas, capacitación a personas de otros museos, entre otros.

Actualmente somos dos personas a cargo de la Colección: yo hago la curatoría, y Fanny Espinoza es la conservadora. Antiguamente éramos cuatro personas, ahora trabajamos con

la ayuda de colaboradores y algunos voluntarios. Aquí pueden ver el trabajo de conservación, medición ambiental, inventario, limpieza, investigación y almacenaje. Es importante la documentación escrita y también gráfica para la conservación de la colección y también para recopilar información.

Algunas de las exposiciones que hemos realizado:

- La inicial de 1978, y otras exposiciones que se han hecho en otros museos para las cuales hemos prestado algunos objetos.
- También voy a presentar alguna de las exposiciones más recientes, en 1992 ya hay una exposición más específica de *Trajes y Artes Decorativas* y después les voy a mostrar estas mismas en algunas fotografías.
- Aquí está la última que hicimos este año, *Retratadas*, en Las Condes.
- Aquí voy a mostrar algunas fotografías, a partir de 1992 donde se contextualiza el vestuario y se instala junto a mobiliario, artes decorativas y retratos, de modo que se comprende en su totalidad el espíritu de la época.
- Después en *Tiempos para Celebrar* vemos muchos trajes de bautizo, de primera comunión, de novia y de fiesta. Esta exposición recrea un poco la época, muy apoyados por la colección de fotografías.
- En el año 2002 se hace una retrospectiva en el Instituto Cultural de las Condes, donde se expusieron más de 100 trajes desde 1900 hasta el año 2000. Aquí ven ustedes algunos de los años '70, la minifalda, el *hotpant*, trajes de *Música Libre*, esos fueron prestados.
- *Sedas de Europa* en el año 2008.
- *Abanicos*, en el 2009.
- El *Baile de Concha-Cazotte* en el 2012, donde se muestra también cómo la fotografía nos sirve para reconocer los trajes. También tenemos el álbum del Baile, el cual fue clave para nosotros poder reconocer que algunos objetos de

nuestra colección, algunos trajes originales del siglo XIX fueron ocupados como disfraces en este baile y es así como pudimos recopilar cerca de 10 trajes de este evento. Quisimos hacer esta exposición conmemorando los 100 años de este baile.

Tiene múltiples miradas, después les voy a regalar el catálogo, porque ahí con la colaboración de historiadores, como Emilia Müller, se pudo recrear la época: qué tan frecuente era un tipo de disfraz u otro que tenían que ver con el espíritu de esa época, el gusto por el orientalismo, qué se ve reflejado por la elección de los disfraces. Ahí ven ustedes la preparación de la exposición *Re-Tratadas*, que ocupó en gran medida los mismos trajes que se usaron en *Sedas de Europa* pero mirado desde otro punto de vista. En *Sedas de Europa* se habló desde donde provenían las telas de seda, llegaban a Valparaíso, se distribuían tanto en esa ciudad como en Santiago, el análisis de cómo se hacen las telas de seda, el análisis técnico también, la comercialización, la llegada de los figurines, de los primeros moldes que permitieron la democratización de la moda. Estos mismos trajes, puestos en otro contexto y junto a retratos nos permitieron hacer una exposición con un enfoque diferente y aquí dialogan con los retratos, del Museo de Bellas Artes principalmente.

Y estas son nuestras publicaciones que aquí las tengo todas para que ustedes puedan mirirlas posteriormente y, bueno, muchos proyectos de investigaciones que hemos hecho. Nosotros tenemos dos líneas de investigación, una línea que va más al área científica, con análisis de fibras, análisis de tintes y de materiales; y hay otra que va más por el lado de la historia del vestuario y de las costumbres, y hemos hecho todos estos proyectos con Fanny y con algunos investigadores externos.

Estos son distintos tipos de proyectos que nos permiten manejar la colección, y existe un hecho bastante importante que fue una reunión anual del Comité Internacional de la Indumentaria, una reunión que organizamos nosotros, que tiene como resultado una publicación que está en inglés que da cuenta de qué pasa con la moda en las colonias en distintas partes del mundo.

El lado científico que también nosotros quisiéramos potenciar como para el mayor conocimiento de nuestras colecciones y también como un aporte al tema de la conservación, en la medida que nosotros vamos conociendo esta materialidad es que conocemos la manera de resolver ciertos temas inherentes a la conservación de las colecciones.

Por otro lado, yo quisiera señalar algunos puntos que me permitieron seleccionar algunas piezas y que tienen que ver con la comprensión del textil y la indumentaria como documento histórico, y los distintos enfoques que podemos dar, como por ejemplo:

- **Indumentaria e Identidad:** eso nos permite comunicar aspectos relevantes de la inclusión social del sujeto.
- **Indumentaria y Sociedad:** los cambios, cómo los cambios se ven reflejados en el vestuario, en la moda, en los textiles, la iconografía, en las formas. Nosotros podemos también conocer los cambios políticos a través del vestuario y los cambios culturales. Cómo también nosotros podemos conocer acerca de la industria, la tecnología, la producción, la comercialización, el circuito, la circulación del vestuario y de la moda, como se difunde, y en ese caso, ahí yo mencioné *Sedas de Europa* que habla mucho de la llegada de la seda a Chile, cómo se comercializan, entonces son distintas miradas del vestuario, y como este nos puede mostrar esos conocimientos, esa información.
- **En Identidad:** podemos reconocer género, el grupo etario, el estrato social, el mundo indígena, el poder político, religioso y militar, como ejemplo pongo los objetos de los Presidentes, los objetos del Virreinato, un banderín de la campaña de Büchi, una bandera del MIR, una Casulla, es muy variado.
- **También podemos reconocer una Actividad o Profesión:** por ejemplo el uniforme de una cantinera, de una azafata, de la Cruz Roja; conocer sobre el tema de la inmigración, también los cambios de la sociedad, el corsé -me refiero a dejar el uso del corsé-, cómo cambió la vida de la mujer, la ropa interior que es diferente, que va cambiando, este abandono del corsé nos habla

de un cambio fundamental en el rol femenino en la primera década del siglo XX.

Me parece muy importante como cambio el uniforme escolar que se instaura en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, los trajes de baño que van cambiando y que van dejando ver el cuerpo.

La Bandera de la Jura de la Independencia nos marca un hito, un cambio en la sociedad, los trajes del diseñador Marco Correa, es muy variado solo estoy eligiendo al azar varios ejemplos, Marco Correa instaura esta moda más dirigida a lo autóctono en el año 70. Y la emancipación femenina podemos mostrarla a través de la instauración del traje de sastre, un traje más práctico, más de viaje, de trabajo.

Podemos hablar de la Industria, la Tecnología, la Producción, la Comercialización como les decía, a través del consumo producto del auge económico que ocurrió con el auge del salitre, esto explica en gran medida los trajes lujosos que tenemos de fines del siglo XIX. Hablar de las importaciones europeas tanto en el siglo XVIII, XIX y principios del XX, de nuestra industria nacional y de nuevos materiales del siglo XX.

Quisiera señalarles de cómo algunos objetos nos hablan, voy a mostrar dos ejemplos de objetos que me parecen particularmente interesantes: el primero es un abanico, que a simple vista nos parece uno bastante sencillo de madera, que no es lujoso como los otros que tenemos, pero, yendo un poco más allá, investigándolo, viéndolo, es un abanico brisé o de baraja, que está formado solamente por varillas, pero también es un abanico llamado de *souvenir* o de recuerdo porque en sus varillas hay escrito mensajes, y lo interesante en estos mensajes es que están escritos en alemán y en una varilla aparece de repente un mensaje en francés y que es un saludo de cuando esta persona, esta mujer, cruzó la Línea del Ecuador.

Cuando se cruza en barco la línea del Ecuador, ustedes saben, se hace una fiesta y es una celebración particular, y queda un registro en una varilla que está entremedio, y todas las varillas que vienen después están escritas en español.

A mí me habla de la inmigración, porque este abanico fue adquirido en Valparaíso, entonces podríamos pensar que es una mujer alemana, porque este abanico es típicamente alemán o austríaco, que vino a Sudamérica y probablemente llegó a Valparaíso. Estamos suponiendo pero me parece, como objeto, muy relevante. Aquí hay objetos con mucha historia.

El segundo es este Poncho de alto Perú donde nosotros podemos ver personajes vestidos a la usanza del Virreinato del Perú, Chile-Perú: los trajes cortos de las mujeres, algunos animales del altiplano, pero lo más increíble es que el estilo del bordado nos remite a China, y es probable, según dice Ruth Corcuera investigadora de Argentina, que este poncho es un regalo, indudablemente no es de uso diario, probablemente es un regalo a alguna autoridad, que podría haber sido mandado a bordar a China, es de algodón y los bordados son de seda y de hilo metálico. Entonces nos está hablando de comercio, de estrato social, de diferentes culturas, etc.

Algunas conclusiones

Esta colección no es representativa de todo el territorio nacional chileno, no es representativa de todos los estamentos sociales, pero esto se explica por cómo esta fue conformada y por la valoración que se le ha dado históricamente a los textiles y a la indumentaria. En general uno guarda lo significativo, lo que para uno fue valioso, lo que fue un recuerdo de matrimonio, de bautizo, etc. y eso responde al valor que le da el propietario, y responde también a lo que la gente dona.

Y en cuanto a los vacíos que tenemos en la colección, podría mencionar que yo completaría la década del '70, el vestuario masculino lo enriquecería, el vestuario infantil y el vestuario de diario.

Algunos objetos que seleccioné para dar cuenta de un panorama de la historia del país, se los voy a presentar a continuación. Tenemos muy pocos objetos arqueológicos como les decía, pero tenemos algunos fragmentos que tienen más que ver con la parte norte del Perú, entonces seleccionamos lo que está más cercano hoy a nuestro territorio.

Por supuesto el Poncho, un Repostero del siglo XVIII, bastante particular porque también nosotros vemos elementos que tienen que ver con iconografía indígena, no lo hemos identificado pero hay una mezcla ahí.

Algunos símbolos del poder político-religioso del Virreinato, como esta casulla del siglo XVII, las gualdrapas y pistoleras del Oidor Balmaceda, el quitasol del último Virrey del Perú -que fue exhibido en la exposición *La razón del Bicentenario* y que fue restaurado también para la ocasión-, es de grandes dimensiones mide cerca de 2 metros.

Las casacas que están en el periodo de cambio de siglo del XVIII al XIX, de Juan Enrique Rosales, de la Primera Junta de Gobierno.

Yo he seleccionado más objetos, porque en los textiles siempre se escoge más de uno como por motivos de conservación no pueden estar exhibidos siempre, entonces hay una rotación cada tres o cuatro meses, cada año se exhiben por lo menos tres que son más o menos del mismo período y de la misma significancia.

Por supuesto las banderas: la Bandera de la Jura de la Independencia que en este momento está en exhibición, y la Bandera Escolta de O'Higgins, que estuvo hace muchos años en exhibición pero fue dañada por el terremoto de 1985 y está en espera de ser restaurada para poder relevar a la otra.

Los objetos de los próceres: de Bernardo O'Higgins una casaca y manta, la casaca de Ignacio Zenteno, la manta de José Miguel Carrera, objetos de Javier Carrera.

Mostrando el período post Independencia, la Bandera de Yungay y trajes de la época que son los más antiguos de los trajes femeninos que nosotros tenemos.

De 1828 a 1844 tenemos solamente un ejemplar de cada uno, del '44 tenemos dos, pero es a partir de 1850 donde se enriquece la colección. No tenemos nada del periodo de Independencia.

Aquí están las importaciones europeas en el área consumo representadas en estos trajes del siglo XIX, un abanico como muestra.

Los trajes infantiles más antiguos que tenemos, que son de la segunda mitad del siglo XIX.

El chaquetón de Arturo Prat, la levita de Arturo Prat, la casaca de Carlos Condell y el uniforme de la cantinera María Quiteria Ramírez que para mi gusto es uno de los objetos más valiosos; tenemos muchos uniformes más de la Guerra del Pacífico pero es el único de mujer. Es muy interesante y es bonito porque es de terciopelo, que también responde a la silueta del periodo, con la salvedad de que es más corto y se usaba con botas. Y aquí está María Quiteria recibiendo honores en una época posterior, mucho después.

Consumo

El auge económico que se muestra a través de estos trajes, y llega hasta la celebración del Centenario con este traje de la izquierda que se usó en los bailes del Centenario.

Un vestido del estilo neoclásico de la derecha por supuesto adaptado a una nueva época, y esto que me parece muy interesante, la fotografía el traje de novia y el ajuar de una novia que se casó en Huara.

Y por supuesto estas Mantas Cacique de la primera mitad del siglo XX: tenemos tres mantas nada más y también las tenemos en exhibición, intercambiándose. También tenemos algunas alforjas.

Hablando de Sociedad y Cambio, algunos trajes representativos de estos cambios en la mujer, los trajes de sastre como les decía nos hablan de una mujer que sale del hogar, viaja, va a empezar a trabajar. El corsé que después se deja, el manto de Misa que no es un cambio sino que aún perdura entrado el siglo XX, la silueta recta de los años 20 ausente de corsé, un traje de baño, un vestido camiserero, aquí hay que mencionar que, además de mostrar una moda que es un poco militarizada que tiene relación con la Segunda Guerra Mundial, también perteneció a Alicia Cañas, la primera Alcaldesa.

Y ya más moderno, un traje plateado que se usó mucho en los '60, y que tiene que ver con la moda espacial, tiene la influencia de la llegada del hombre a la luna, que se ve reflejada también en la moda.

Y el diseño de Marco Correa, diseñador que instala lo autóctono y que recurre a algunos elementos de las culturas originarias. Aunque este es más sencillo, hay otros donde se ve más clara la influencia de las culturas originarias, y una manta de Fiap Tomé.

Y para terminar, el equipo de la expedición al Everest que nos va a hablar, aparte del triunfo, de la llegada a la cima, nos habla de nuevas tecnologías, desarrollo de la ciencia en relación a los textiles. Los tejidos inteligentes, estas nuevas telas que nos ayuda a instalarnos en un ambiente adverso, y son testigos del desarrollo de la ciencia en el ámbito textil.

IT: Una cosa muy cortita que me pareció muy interesante, pero yo creo que dentro del guion que tenemos que hacer, primero, siempre la Colección Textil tiene que estar puesta con fecha, eso es clave, en un contexto histórico, porque no es una colección de moda ni de textiles, es historia. Entonces es sumamente importante que siempre esté situada con fechas, ojalá con contexto, por ejemplo yo pensaba el tema de los trajes de fiesta, analizar cuando llega la luz eléctrica a Santiago, porque ahí cambia, las mujeres empiezan a salir mucho más en la noche, cambian los hábitos, y así, una serie de otras situaciones históricas.

Y la otra cosa, como la mayoría de las cosas están desde lo que tú señalabas, desde la perspectiva de la élite, una manera de suplir esto a lo mejor podría ser con fotografías, o sea, los trajes de novia de 1950 o 1920 que tenemos los de la élite pero podríamos complementar con imágenes porque no están los trajes de los sectores populares. Cuando exista la carencia, suplirla con imágenes.

IA: Lo que yo quisiera señalar, y que no están aquí porque fue súper difícil seleccionar, esta es una breve mirada a la colección. Ya a partir más o menos de 1920, 1930, tenemos en la colección trajes más de diario, trajes de la clase media, pero no de los sectores más populares, eso es muy difícil, prácticamente imposible.

IT: A lo mejor se puede ir armando una muestra más heterogénea de la sociedad y no hacer aparecer como que así era toda la sociedad, cuando realmente no lo era.

HR: Yo recojo un poco las reflexiones que se dieron el año pasado en torno a las visiones del público en las que se decía: "las clases populares están invisibles", y quizá la forma más obvia es el sector textil donde no aparecen. Sin embargo, eso no es una decisión curatorial de parte del Museo, sino que responde a aquellos objetos que componen, en este caso particular, la Colección Textil. Lo que tenemos que hacer es elaborar estrategias y decir entonces, como acuerdo macro, queremos que todos los sectores estén representados, y si la Colección Textil no da cuenta de eso, buscar que otro elemento. Lo que decía Carla, poner en diálogo las colecciones.

IA: Es nuestro interés en todo caso recibir este tipo de objetos que nos hablan de la vida cotidiana, una vida más real y no solo la vida de la élite.

RL: El carácter de la doble vertiente es importante, justamente lo que tú decías, las cosas son valiosas por dos aspectos: una, porque en su tiempo eran valiosas y, otra, por su rareza, porque no existen, eran cotidianas ya en su tiempo y la gente no las hallaba valiosas, y simplemente se perdieron.

Me acuerdo cuando trabajaba en el Museo, un colgador de ropa del siglo XIX sería tan caro como un Rembrandt, porque la ropa se guardaba doblada, no existía barra, los primeros colgadores que aparecieron era una cuestión innovadora, que la ropa se guardara vertical. Entiendo que ahí, en esa doble vertiente se puede un poco aprovechar aquello, si se piensa en la historia de lo cotidiano, así la ropa de bautismo adquiere otro sentido.

IA: En todo caso tenemos unos colgadores de Gath y Chávez, colgadores de pantalón. Tenemos también muchas cajas de sombreros y a través de las marcas, cajas y contenedores podemos estudiar el comercio también.

RL: ¿Ropa de Textiles Chiteco también?

IA: Ahora tenemos una donación bastante importante que nos hizo el Museo de la Moda, que adquirió una bodega llena de objetos, de calcetines, calzoncillos, calzones de la época de los '50 y los '60. Nosotros pudimos ir a elegir una parte de esa donación. Nos la acaban de donar pero todavía no está procesada.

BS: Por ahí se hizo una lista de Indumentaria y Sociedad y aparecían trajes de baño y otros temas. ¿Esos son existentes o son por conseguir?

IA: Todo está existente, salvo el uniforme.

BS: Y después hay un trabajo interesante de una estudiosa que se llama Pía Montalva, que hizo una investigación sobre la moda y su contexto, una investigación histórica muy interesante.

IA: De hecho Pía hizo los textos de la exposición de *Historias de Géneros*; trabajamos con ella para la retrospectiva del siglo XX.

MN: Yo quería decir lo siguiente: de las dos colecciones que se han mostrado, es evidente que tanto la fotografía como la del traje, las que hemos visto ahora en este Museo y también en otros museos, las piezas que se conservan es porque fueron propiedad de las elites. Ni esos trajes ni la fotografía eran de uso del mundo popular. Quizás a través de la fotografía podemos descubrir, de algunas de escenas campesinas, el ropón de la mujer, el vestido largo o la indumentaria de un campesino. Pero, es ahí donde podemos “ilustrar” algunos períodos apoyados en la memoria oral. Ubicar a personas mayores que nos cuenten sobre fiestas, costumbres, trabajos, etc. Poner también la mirada en los pueblos, no todo es Santiago. En Achao por ejemplo, hace unos diez años la encargada de la Biblioteca para un día del Patrimonio consiguió con las vecinas más abuelas una colección de hermosas frazadas antiguas salidas los tradicionales telares de Chiloé, y que algunas eran bordadas. Podemos ubicar personas con la visión de una mujer que se le ocurre pedirle a las abuelas prendas que usaron toda su vida. Con fotografías, objetos y relatos de personas de lugares remotos o marginales podremos completar de lo que falta en el museo. Siempre será bueno preguntar a personas mayores, de cualquier estrato social, sobre algún tema que queramos ilustrar. Pienso en Raquel Barros que acaba de morir a los 93 años y que siempre nos apoyó en el Archivo de Literatura Oral sobre traje, la fiesta, la vida cotidiana en su juventud.

También doña Dominga Neculmán, de más de ochenta años, que mientras enseña a hacer sus cacharros en una escuelita rural va contando los ritos y leyendas de su comunidad.

HR: Es una dificultad definitivamente, y ahí yo concuerdo mucho contigo en ese sentido porque el público de alguna manera tiene que saber que vestirse de fiesta no es una instancia que solamente surge en el imaginario de la élite, la gente que va al bautizo popular también se viste de fiesta.

MN: Los matrimonios del campo duraban una semana y en la ciudad duraban unas horas.

HR: Y la celebración de campo es una fiesta, entonces nosotros tenemos que establecer ese criterio, queremos decir efectivamente si la transversalidad, la heterogeneidad va a ser uno de los criterios marco en que operemos. En la segunda etapa habrá que definir cómo, museográficamente eso se muestra, pero si todos ustedes están de acuerdo en mostrar esa diversidad, hacerlo patente.

MN: Yo quería decir a propósito de la Raquel Barros, que empezar a organizar de conversaciones con gente mayor, las ubicamos a través del archivo de la Biblioteca Nacional, señoras mayores campesinas y que nos cuenten como se casaron. El traje de novia, yo ya soy grandecita, yo me metí en el mundo campesino y nunca vi un traje de novia, excepto las señoras de poder en Curacautín cuando ya nos fuimos al pueblo, entonces bajábamos todos a ver esa boda, que iba ir toda arreglada la novia a casarse. Pero en el mundo campesino la mujer usaba como una chaquetilla de sastre que, además, duraba muchos años porque era una tela buena y la cuidaba, y la prestaba sus hermanas, o era de su madre. Era arreglarse, ponerse bonita, bonito también el novio. Hoy día los matrimonios, con liga y todo, en el rincón más recóndito de Chile, a donde llega la tele y todo eso.

IA: Era el mejor traje y nada más.

MN: Así decía un cantor chilote: “¿Por qué cuando un grupo folclórico se sube a un escenario y pinta un matrimonio, nos pinta a todos rotos y con calcetines y ojotas si nosotros, cuando vamos a una fiesta, nos ponemos nuestra mejor chaqueta, aunque la tengamos hace 30 años, nos ponemos el mejor pantalón y si podemos una corbata, porque nos pintan así?”. Entonces hay que tener en cuenta esa caricaturización de la fiesta tradicional, de la fiesta campesina o popular.

MA: Yo solamente quería volver un poco a que hay un aspecto que en el caso de la indumentaria es bastante importante considerar, y es que hay determinados objetos que están sacralizados patrimonialmente. Ese es un elemento que vamos a tener que tener en cuenta porque la gente, a propósito del diálogo que teníamos con el tema del perro el otro día, de repente a la gente le gusta la chaqueta de Arturo Prat, y en ese sentido entonces eso se cruza con la pertenencia de estos trajes que tienen su historia y que tienen una serie de ausencias, pero también se cruza con el uso del género, de la mujer o el hombre, y que tiene que ver con lo que tú decías hace un rato, qué pasa con el cuerpo -hay una época donde se muestra, otra época donde se oculta, que se aprieta, que se suelta, etc.- esto todo tiene que ver con la historia, porque, si algo define al ser humano no es el caminar erguido, ni el cerebro acá, sino que es la indumentaria, eso nos define en nuestra humanidad. Entonces, volviendo un poco al anterior, si nosotros somos un Museo de Historia, ¿qué parte de nuestro relato queremos que ocupe la indumentaria? No solamente el hecho de que perteneció a tal o que es importante en términos de las mujeres o de los grupos que están ausentes, sino qué lugar queremos que ocupe esta parte de la colección dentro de ese relato, y en ese sentido yo creo que es un tema importante porque es parte de la cultura material y la cultura material nos habla de los aspectos simbólicos y sociales en relación a la historia.

SM: Hemos visto dos Colecciones del Museo, ¿qué otras colecciones nos van a mostrar?

HR: ¿Hoy día? Carolina Barra, que está ahí detrás de ustedes, va a presentar la colección de Armas y Armamentos y después Equipos e Instrumentos.

FN: Me parece muy necesario buscar la forma en que aquello que no está se haga visible más que resignarse a que hay un montón de elementos que no encontraremos. Se entiende que un personaje como un minero del caliche no haya guardado su indumentaria, pues con la vida que llevaba, qué valor le podía otorgar a eso (esto habla de cómo ha evolucionado la concepción de aquello que consideramos patrimonio). Yo jugaría profusamente con el tema

de las réplicas, aunque tengo claro que en muchos casos es carísimo, pero me parece la única manera de suplir ausencias notables y poder generar escenografías creíbles, si no, vamos a seguir en la misma línea. La fotografía siempre va a otorgar un apoyo notable, pero la materialidad por ejemplo, de una vestimenta de fiesta del siglo XIX resulta muy atractiva, casi magnética. Quizá esto es lo que le pasa al público que se encuentra por ejemplo con el traje de un héroe como Arturo Prat. En el imaginario colectivo está lo que fue su figura en aquel momento de la historia de la Guerra del Pacífico, pero cuando se enfrentan a uno de sus vestigios elevado al nivel de reliquia, es como si este realmente se corporizara frente a ellos. Es una enorme responsabilidad entonces, ayudar a ampliar la mirada y comprensión del patrimonio histórico, desmitificando a la vez las reliquias.

IA: Hay trajes que son más sencillos pero mantienen la misma forma, la misma silueta y no son representativos de un periodo, y puede ser en una tela más económica, un algodón, una lana y no una seda, pero la silueta va ser la misma y eso nos habla de ciertas costumbres, de la modificación del cuerpo.

FN: Por último, me parece importante considerar la multi-dimensión histórica que poseen los objetos. Por ejemplo, la Bandera de la Independencia está expuesta desde una parte de su historia que la sitúa en el contexto de la Independencia de Chile, sin embargo, no está la otra historia, aquella del rapto que concretó el MIR en pleno siglo XX. Se debe considerar la potencia de esas historias “paralelas”, aunque resulte un choque para el discurso oficial.

IA: ¿Tú hablas de cuando se la robaron?

FN: Sí.

IA: Bueno, y esa parte también la tenemos, la bandera del MIR envolvía la bandera de la Independencia cuando la devolvieron, y esa es la que tenemos guardada.

HR: Ahora, Carolina Barra que es la encargada de tres colecciones, nos va a presentar dos. Yo sugiero, si todos están de acuerdo, que haga las dos presentaciones y después dejemos espacio

para la discusión de ambas. Por un tema de tiempo.

Colección Armas y Armamentos

CB: Buenas tardes, primero me quiero presentar. Soy Carolina Barra, historiadora del arte, estoy en el Museo desde el año 2012 y llegué a hacerme cargo de tres colecciones. Ahora vamos a partir con la Colección de Armas y Armamentos que es al mismo tiempo polémica e interesante.

El origen de la Colección de Armas está bien cercana al origen del Museo, en 1879 se crea la idea recién de acopiar armas, para eso se pensó en la creación de un Museo de Armas Antiguas en el Cuartel de Artillería. No se llevó a cabo y en 1881 también se pensó en la creación de una sala de armas en el Museo Nacional pero tampoco se llevó a cabo. Recién en 1891 se crea el Museo Militar y se pueden acopiar las armas que habían sido pedidas a la gente en general a través de dos exposiciones súper importantes y que son muy relevantes para este Museo, que es la *Exposición del Centenario*, en que se llama a la gente, a las personas de la elite principalmente a que donen objetos para la creación de un Museo.

La *Exposición del Centenario*, donde Benjamín Vicuña Mackenna es muy importante también, llama a la donación de objetos como él dice: "Que tengan que ver básicamente con el honor y la identidad".

Posteriormente, en 1911, se crea el Museo Histórico Nacional a partir de las colecciones del Museo Militar, esto nos va dando una clave de cómo se gesta la Colección de Armas que tiene que ver con la génesis del Museo. Actualmente tenemos en la Colección cerca de 800 piezas de las cuales 27 están en exhibición. Además, parte de este acervo está en otras instituciones como el Museo de la Escuela Militar y el Museo Militar.

Ahora les voy a hablar un poco de las tipologías para que nos entendamos con los conceptos prácticos de la Colección. La colección está ordenada en estas cuatro sub categorías:

- **Armas Blancas:** son todas aquellas armas corto-punzantes por decirlo de una manera simple: espadas, dagas, cuchillos.

- **Las Armas de Fuego:** son aquellas que necesitan de otra munición para funcionar y generalmente están asociadas a un estallido o a fuego, por eso armas de fuego. En eso tenemos los revólveres, escopetas, etc.

- **Armamento:** Es todo lo relacionado a la guerra, cascos, cinturones, pecheras, etc.

- **La Artillería:** Está relacionado a las armas de fuego pero de gran tamaño, cañones, cañones de marina, proyectiles.

Esos términos los tenemos que tener claros para ubicarnos.

Aquí les quería mostrar un poco gráficamente el espacio donde estaban las armas en el Museo Militar, desde donde se crea el Museo Histórico Nacional. Ahí podemos ver cañones, muchos de esos cañones los tenemos, los proyectiles que están ahí también aún están en la colección. Algunos, como les dije, están en otras instituciones porque se ha hecho un intercambio.

Es interesante ver cómo se exhibían los objetos en ese tiempo y cómo se exhibían las armas a nivel de exposición. Puse una fotografía de Leandro Navarro porque él fue el Director del Museo Militar y cuando se cierra ese Museo él es el primer encargado de la colección de armas, y primero tuvo una sala en el Museo Nacional de Bellas Artes donde estaba toda la colección en un mismo espacio como podemos ver allá, donde están las pinturas junto con las armas, con relojes, etc., está todo un poco relacionado.

La colección ha tenido varias personas a cargo partiendo por Leandro Navarro, posteriormente tuvo gente especializada en armas, en realidad la gran mayoría eran militares que tenían una concepción más técnica y relacionada con los procesos bélicos, esa era la concepción en el acopio y era como la visión curatorial, aunque en aquel tiempo no había todavía visión curatorial.

Aquí está el Museo en calle Miraflores y les quería mostrar cómo se armaban los espacios también. Partimos desde arsenales de guerra en el Museo Militar, pasamos al Museo Nacional de Bellas Artes y ahora estamos en el Museo que estuvo hasta el año '82 ahí en Miraflores. Las armas se mostraban sin ninguna identificación, todas como una generalidad y en relación con otros objetos, en general pinturas y herramientas.

Esto es súper importante, el paradigma de esta colección. Esta colección nace con una idea muy fija de qué se va a hacer con las armas, lo voy a leer porque creo que es súper importante: "Las armas fueron un elemento importante en la concepción de la memoria histórica de la nación ya que eran especialmente significativas para graficar la gesta de la independencia y posteriormente para destacar los triunfos alcanzados durante la Guerra del Pacífico"².

Aquí podemos de alguna manera concluir qué se está buscando. Por un lado la idea de un héroe, y por otro la de honor y de identidad. Hay tres conceptos que siempre van a estar dando vueltas dentro de cuáles son los criterios de selección de objetos, no siempre es un criterio técnico, es más bien un criterio que permite "graficar" estos dos grandes hitos. También el acervo de la colección está en relación con esos dos procesos en especial, Independencia y Guerra del Pacífico, yo diría que es como el 80% de la colección.

Temporalidad

Muy esquemáticamente para que sepamos más o menos con qué nos vamos a encontrar. Tenemos armas desde el descubrimiento y conquista, que son básicamente espadas, arcabuces, celada, pecheras, sables.

Después en la Colonia hay un poquito de armas largas y mucha reproducción. Aquí nos encontramos con un problema ya cronológico, si queremos tener una idea de las armas a nivel técnico, en la colonia tenemos muchas reproducciones y fueron mostradas durante mucho tiempo como armas originales, y a través de la investigación fuimos descubriendo que no son originales.

De Independencia y República hay mucho, sobre todo lo que son las armas en el contexto de honor, en el contexto de próceres y de Guerra del Pacífico, eso sería donde más están objetos en la colección.

Del siglo XX y quizás un poco desfasado o descontextualizado con este paradigma que les dije al principio, tenemos armas que son de la Primera y Segunda Guerra Mundial, principalmente metralletas, hay algo de cañones, y en realidad esas nunca han salido a la luz porque están un poco descontextualizadas.

Y en Otros, tenemos algunas armas que tienen que ver con el coleccionista del siglo XIX, una donación muy grande que llegó al Museo que es de Francisco Echaurren y que tiene que ver con toda la armamentística oriental. Y por ahí hay toda una veta de investigación que yo la sugiero para un investigador, que tiene que ver con esta idea de lo exótico, una idea muy del siglo XIX, y también de cómo se crea y se genera todo otro vínculo en Oriente con las armas que nosotros en Occidente no lo tenemos, eso es algo interesante de investigar.

Exposición y Publicaciones

Esta no es una colección, a diferencia de la de Textil y la de Fotografía, donde se han hecho exposiciones exclusivas de sus objetos; solamente se han hecho dos con mucho tiempo de diferencia. La primera fue en 1969, año en que se hizo una exposición que era básicamente de armas largas, de fuego y que tenía que ver con un carácter técnico.

En 2006 se hizo otra exposición mucho más grande titulada *Armas de fuego, la historia y la técnica* donde había un análisis mayor. Y desde ahí hasta *La Razón del Bicentenario*, donde las armas están solamente graficando todos estos períodos que tiene que ver con la gesta de la Independencia, la conquista, etc.

100 años, Mil Historias que habla más bien de la generación del Museo, de la historia de sus colecciones y ahí obviamente tiene que estar presente la Colección de Armas porque es como la colección fundacional.

2 Cfr. Figueroa, J.: *Circular de la Exposición Histórica del Centenario a sus delegados: 1536-1910*. Santiago, Impr. Camilo Henríquez, 1910.

En cuanto a investigación sobre la Colección, lo que más se ha hecho, y no quiero ser auto referente, es el libro de *Armas Blancas* de 2011, que lo hice yo junto a un investigador especializado en armas, y que viene un poco a rescatar la idea de honor presente en esta selección, que es bastante arbitraria, de qué armas van a quedar dentro del Museo de Historia, y tiene que ver con armas de próceres y de momentos específicos dentro de la historia que son básicamente la Guerra del Pacífico y la Independencia.

¿Qué se hace más con las armas acá en el museo? Bueno, hay un taller que se llama "Taller de Arte Medieval", donde no se les presta las armas de la colección, pero solamente los niños las pueden ver y nosotros les explicamos las partes de las armas, pero siempre la ponemos dentro de un contexto. Tratamos de darle una visión que no tenga que ver con esta idea de guerra sino más bien con esta idea de honor, y, en ese sentido, el arma blanca y la esgrima nos sirve bastante, porque hablamos de conceptos como el caballero, conceptos de identidad, honor. También se les habla del tipo de esgrima que es súper importante también si uno quiere estudiar las armas más allá del concepto de guerra.

Yo hice la selección tal como nos dijeron a nosotros que la debíamos hacer, de 14 objetos que podrían estar dentro de la exhibición permanente o en el depósito. Yo me basé siempre pensando en este paradigma, esta colección no es una colección que crece mucho, casi nada, llegarán dos armas al año, y en un concepto súper acotado, y es más bien una colección que está enfocada como al estudio de lo que ya tenemos, hacia allá se ha ido dando un poco el enfoque.

Dentro de la colección me parece interesante este objeto en particular porque siempre me preguntan cuáles son las armas de la conquista, cuál es una original; siempre eso, la idea de la original no una reproducción. Y esta, según los análisis que hemos hecho, es la única pieza que podíamos decir que fielmente se trata de una pieza del siglo XVII.

Esta es una Celada de una armadura, probablemente de un español ya que el trabajo de

los metales tiene que ver con la procedencia europea, fue encontrada en una excavación a propósito de una edificación en la calle San Isidro hace alrededor de 20 años. Lo interesante acá es cómo se trabajan los metales, cuál era la idea de cómo proteger el cuerpo, qué tipo de metales utilizaban, hay como múltiples dimensiones, y sobre todo la selecciono por este concepto de originalidad, de época.

El Arcabuz: Todavía estamos en la misma época, Conquista. Tenemos que pensar que acá en América las armas de fuego no existían, eran algo completamente extraño, novedoso, que según las referencias que he leído, es algo que les producía pavor a la gente que estaba acá en este territorio, y por eso me parece sumamente importante seleccionar el Arcabuz ya que es un arma que traían los españoles y con la que hicieron frente a la gente que estaba acá en América, Chile particularmente.

La gente siempre pregunta cómo se defendía la gente que estaba acá de las armas españolas como el Arcabuz, pero de eso tenemos muy poquito y lo que tenemos está en otra colección, por eso no es una omisión, es solamente que está encasillada en otra colección que tiene que ver con la Colección de Arqueología y Artes Populares.

Podemos también ver las armas desde su parte técnica, por ejemplo, allá vemos unos castillos, esto es propio de la armamentística europea, y también podemos ver que es un arma con pedernal. Este es un detalle técnico que se los digo a propósito que es de avancarga, o sea, se carga por el cañón y no por atrás. Desde esas dimensiones también se puede ver un arma, no necesariamente desde la parte bélica.

Acá por ejemplo rescato el cañón, porque dentro de la conquista fue muy importante todo lo que venía por el mar, los barcos, y este es un cañón que venía probablemente en un galeón y era común durante la época de la conquista, es pequeñito y también es avancarga. Hasta este momento aún no hemos tenido mucha diferencia en la parte tecnológica dentro de las armas.

Estos son los cañones de la primera Esmeralda, aquí es muy importante que tengamos en

cuenta de que se relaciona con la Historia de Propiedad y Uso, o sea, estos cañones fueron acopiados porque estuvieron en la Esmeralda y fue así como entraron a la colección, si bien aquí no pertenece a un prócer, es muy importante en qué contexto estaban. Dentro de la tecnología militar también son interesantes porque son los primeros cañones que empiezan a tener una dirección más fidedigna, al principio los cañones apuntaban hacia un lado, y se iban hacia cualquier lado, eso era muy común y acá ya empiezan a tener direccionalidad.

Aquí empezamos con los próceres: este es el Espadín de O'Higgins, la Espada de Ceñir. Con respecto al Espadín de O'Higgins, se supone que esa arma estuvo perdida pero durante una investigación nos pudimos dar cuenta de que esta era la original y que siempre estuvo en el depósito del Museo, y que la que se llevaron era la reproducción. También es interesante con esta arma de O'Higgins, aparte de todo el peso que tiene la figura de O'Higgins dentro del mundo militar, es que esta misma es la que se reproduce hasta el día de hoy en la Escuela Militar, con los mismos emblemas, con la Atenea en el pomo -Atenea como símbolo de sabiduría-, esta sabiduría que tiene que tener el guerrero, el escudo chileno también está ahí, puesto en la espada bajo la cazoleta.

Las armas se pueden desarmar, la hoja se puede sacar de la cazoleta y se puede poner otra, por eso es súper importante tener análisis científico, un poco como decías tú de analizar las piezas que tenemos.

Estas son las pistolas de duelo de O'Higgins, ¿por qué puse dos elementos de O'Higgins? Porque es muy importante tener en claro en la Colección de Armas la incidencia del público. Cuando sacamos estas pistolas de duelo, a mí me llegan correos electrónicos preguntando dónde están las pistolas del duelo de O'Higgins. Este es un hecho muy importante, la relación que tiene el Museo con la comunidad, y cómo la comunidad va generando estas especies de reliquias. No les podemos sacar las pistolas de duelo, porque para ellos es de una gran significancia.

A nivel tecnológico esta es una de las mejores armas que hay, es de la industria francesa Le

Fauchoux. También es un arma de avancarga, todavía no se inventaba el revólver, tenemos aquí hartos elementos más bien tecnológicos si es que queremos llevar una línea de producción técnica.

Ahora la Espada de Lazo. ¿Por qué elegí esta espada? Porque en la hoja dice, aunque no se ve mucho: "No me saques sin razón, no me envaines sin honor", que es uno de los lemas más importantes dentro del mundo caballero. Principalmente este tipo de espada están en Italia en el siglo XVI, y ese lema se sigue hasta el siglo XVIII y siglo XIX.

O sea, la idea nuevamente que las armas no son utilizadas, me refiero en el acopio, este es un acopio muy pensado, aquí no tenemos las armas del vulgo por decirlo de alguna manera, no tenemos el arma hechiza de la persona que está en la calle, aquí hay un arma que se relaciona con la guerra, pero con un contexto de honor y eso es súper importante.

Aquí vamos con El Trabuco, que es importante dentro de la colección de armas porque tiene que ver con la industria y la tecnología; no perteneció a ningún prócer. Al Trabuco que es pequeño le llaman el dragón y tiene la cualidad de que tiene un cañón acampanado y que, lamentablemente, no era muy fidedigno y la bala salía para cualquier lado. Es interesante este como hito tecnológico de la historia de las armas.

Aquí nuevamente volvemos a la idea de prócer y de arma en el contexto de conmemoración, en este caso, a Manuel Bulnes el pueblo de Chile lo dignifica por esta arma. Dentro de la hoja está grabado: "Por su valerosa participación en la Campaña de Chorrillos", y tiene un gran lema al igual que las otras. Aquí, si nos damos cuenta, más que un arma de uso es una joya, si bien se puede usar, porque nosotros la hemos visto y es un arma que está muy bien hecha, es solamente para conmemorar o sea el arma no está pensada para ir a la guerra. Si nos damos cuenta tiene piedras preciosas y está enchapado en oro, no es algo menor, y la idea también a nivel simbólico del león mordiendo la serpiente que tiene que ver con la relación del bien sobre el mal, súper presente también en la colección de armas.

Les puse ahí el retrato del Presidente porque en la colección actualmente estos dos objetos están hablando, están súper cerca y de alguna manera se están conectando, de hecho, el Presidente tiene la espada al cinto.

Esta es una pieza bien extraña, porque es un arma blanca que es una daga, pero también es un revólver, es una mezcla de estas dos diferenciaciones que yo había hecho. A nivel técnico es muy escasa y viene de una de las manufacturas más importantes que es la francesa. A nivel de historia es interesante porque esta arma es del ejército peruano, entonces aquí nos podríamos meter con lo que tiene que ver con la idea de guerra y cuáles son los tratados también, cuando el vencedor se lleva las armas del otro, esto también está presente dentro de la Colección. Por lo que he estudiado, siempre en la colección está presente el vencedor, aquí nosotros nunca fuimos los perdedores, solamente acopiamos las armas como vencedores, como ganadores, y este es un trofeo de guerra.

Esta también es súper interesante, a mí me pregunta si solo los hombres iban a la guerra, yo les respondo que no. Este es un sable francés que lo portó una cantinera, interesante porque la figura de una cantinera siempre fue más bien una enfermera, que acompañaba y que no tomaba las armas. Esta arma perteneció a Juana López, y le hemos hecho una pequeña investigación, un pequeño seguimiento porque yo me pille con esa pieza y me dije: “Esto es un tesoro, la única arma que portó una mujer dentro de la colección”. Interesante porque tiene el emblema de la Confederación Perú-Boliviana, o sea ella también sigue los códigos de guerra, probablemente se la tomó al enemigo y ella la portó como un trofeo.

Interesante también la historia de ella, porque ella está en Valparaíso y viaja hacia el norte en busca de venganza, lo dice ella misma cuando le manda a grabar en la vaina del sable la frase “Recuerdo de Juana López como cual modo la espada vencedora con que vengó su sentimiento como hizo valerosamente Judith a Holofernes. Viva Chile. Sobre esta espada que nunca Chile sea vencido. También espero que la persona chilena les captive la esperanza con ella misma. Lo último, como recuerdo firmo

Juana López”. Aquí podemos hacer una gran investigación sobre el tema de género.

RL: Una pregunta específica, ¿no se le pone peso a la ficha?

CB: Yo tengo el peso del arma, si quieres te lo doy, pesa 623 gramos. Yo tengo como norma en las armas pesarlas, porque lo que dices tú es muy interesante, uno jamás va a andar con un arma que pesa demasiado, en este caso era un arma que llevaba una mujer. Una cosa súper específica y técnica, este es un sable de carácter francés, es de los más livianos, que ella también lo habrá pensado cuando lo eligió. Es latón dorado que es más liviano y la hoja es bastante angosta, lo que lo hace más liviano.

Yo la he investigado más en mis tiempos libres, porque me interesó la historia, y ella viaja en venganza porque había muerto su familia y su hijo, los habían matado a todos en la Guerra y ella dice: “Voy a pelear”.

Aquí les quería mostrar también de que no solamente tenemos objetos en el ámbito de la Infantería, sino también de la Marina, tenemos unas pequeñas armas, no tenemos nada de fuego, solamente de carácter honorífico.

Esta perteneció a Williams Rebolledo que fue muy importante en la Guerra del Pacífico, y que no se ha mencionado mucho, no se ha investigado mucho y acá en el Museo tenemos este sable que fue entregado con carácter honorífico. ¿Por qué les puse ese detalle de la derecha? De nuevo con esta visión de documento histórico, tenemos el antiguo escudo de Chile, el de Wood, de hecho está el caballo, no está el huemul, entonces también desde esa perspectiva se pueden tomar datos precisos para contextualizar otro tipo de investigaciones. Dice: “Por la razón y la fuerza” no: “o la fuerza”; es interesante ver también los cambios de mentalidad.

Y aquí les puse esta Carabina, pero en realidad son muchas las armas de fuego relacionadas con la Guerra del Pacífico. Les muestro esta porque la Winchester es como la clásica, pero hay muchas más armas relacionadas con ese proceso, y son las que hubiesen usado los soldados raso. Aquí hay un poquito de relación

con el soldado común, no con ese carácter honorífico del General, sino con las personas que efectivamente morían en la guerra, los que luchaban cuerpo a cuerpo.

Aquí hay otra de carácter conmemorativo que es la de Manuel Baquedano. ¿Por qué volví a rescatar al héroe? Porque aquí les quería explicar una parte más bien histórica sobre las espadas, tiene que ver con hacer del arma una joya, y eso es algo que viene desde la Edad Media. Los Caballeros decían: "Tu arma tiene que ser tan importante como tú", por eso esta arma tiene zafiro y está bañada en oro y todo lo demás, por eso, según lo que entiendo, se hacen estas armas que no son para uso, pero aun así pueden ser utilizadas, porque están graficando un concepto más que todo.

Y aquí, elegí también este revólver que perteneció a José Manuel Balmaceda y está en la Sala del Parlamentarismo. Lo elegí porque me parece interesante todo lo que tiene que ver con el suicidio de José Manuel Balmaceda y todo lo que encierra esta arma. Muchos me han preguntado si fue con esta arma que se disparó, la verdad es que yo no lo sé, lo dejo como materia de investigación.

Y esta arma, que a mi modo de ver es la más interesante porque habla un poco del cambio desde una lógica francesa en el ejército a un paradigma prusiano que tiene que ver después de la Guerra del Pacífico. La muestro porque me parece la más representativa, creo que hasta aquí la colección tiene una lógica que me parece interesante.

Con respecto a las armas que tienen que ver con la Primera y Segunda Guerra Mundial, personalmente creo sería muy difícil llevarlas al guion del Museo Histórico Nacional

Esto es una pincelada, son 800 armas y es difícil hacer una selección exhaustiva. En todo caso, yo creo que sería importante incluir algunos faltantes históricos, entre ellas las armas hechizas, las armas siempre se han desarmado, les cambian los cañones, les cambian la nuez, les cambia la hoja. ¿Qué pasó con la gente del pueblo? ¿Con qué peleaban? Eso es súper interesante y no lo sabemos, solamente tenemos las que están dentro de un contexto de honor.

¿Qué pasa con otras instituciones? Tal vez de Carabineros, no acopiar todo lo de Carabineros, pero tal vez sería interesante la Luma en el contexto de 1973. El revólver es súper importante también, el Corvo lo puse como algo especial porque es la única arma de fabricación chilena y de carácter chileno, todas las otras que yo les mostré son de Industria internacional, Alemana, Francesa e Inglesa.

Creo súper importante también el fomento de la investigación desde diversas perspectivas, relacionándola con textiles, con fotografías. Al igual que la colección de fotografías, creo que es muy importante tener un inventario y una catalogación clara, que creo que en todas las colecciones no sabemos lo que tenemos, y para eso necesitamos de mucho tiempo e investigación. También necesitamos hacer una catalogación que sea adecuada; a mí me parece muy interesante tener las características tecnológicas del arma, pero cuando me la sacan del contexto me parece que están un poco fuera de sentido, pierden el sentido para este museo, como Museo Histórico Nacional.

Representatividad en la exhibición

Actualmente las armas que hay están completamente descontextualizadas, no hay una idea de, a lo menos, tratar de transmitir esta noción de construcción del héroe, de construcción de identidad. Están puestas al lado de otros objetos que no nos dicen mucho.

La importancia de que todos los objetos de la colección estén en el Sistema Unificado de Registro. Yo no sé si a ustedes les comentaron de que nuestras colecciones están en un sitio web que es diferente al de la colección de fotografía, que se llama Surdoc, que ahí, por el número de inventario que yo les mostré en cada uno de los objetos, ahí abajo, pueden llegar a ese objeto, ver la descripción, historia, propiedad y uso, donación, etc. Creo que es muy importante eso a nivel de difusión, porque solamente si tenemos la difusión correcta de los objetos, más gente se va a interesar en hacer investigación, y creo que en esta colección hacia allá se apuntan los esfuerzos en la parte de investigación.

Pienso que es importante tener una visión multifocal de los objetos. Por ejemplo el Corvo Pico De Loro que yo creo que es interesante y que deberíamos tenerlo porque es el único de producción nacional y también es un invento nacional que empezó siendo una herramienta, y de herramienta pasó a ser un arma, un arma que ahora produce Famae; todo eso es bastante interesante.

BS: Y tiene su historia, su historia oscura también.

RL: Y por eso es patrimonio.

CB: Ahí hay tanto que decir y creo que nosotros lo deberíamos tener, sería muy interesante.

BS: A mí, cuando se habló de las características que tenía el guion se dijo algo que a mí me parece muy importante, respecto a los valores. Yo creo que en el tema de las armas es difícil el tema de los valores, es muy complejo. El nacionalismo existe, tiene presencia en la sociedad de hoy y en el pasado, puede tener museográficamente una cierta importancia pero yo creo que hay que ser muy cuidadoso con el tema de los valores y a mí personalmente me interesa mucho el museo no solo como información del pasado sino también como una pedagogía más humana, más de fondo y creo que el tema de las armas lo complica mucho, uno no sabe por dónde tomarlo. Sobre todo si una piensa en la paz como un valor significativo.

HR: Esa misma problemática la teníamos nosotros cuando estábamos preparando la presentación, y justamente lo que nos parece interesante es la pregunta por el cómo establecer posibilidades de lectura de las armas, que fueran más allá de su representatividad literal que asociada a la violencia y a la construcción de una idea de nacionalismo y de una identidad asociada a la guerra y la violencia para las cuales esta colección fue acopiada en sus inicios.

Sin embargo creo que, y ahí está el trabajo museográfico, debemos posibilitarle a la persona que venga al Museo una lectura que vaya mucho más allá de esa dimensión literal. La forma fácil sería decir, saquemos las armas del Museo, esa sería una posibilidad efectista, pero otra, un poco más difícil y que es quizás la que de

alguna manera nos compete, es establecer las estrategias para hacerle saber a la audiencia que estas armas son posibles de interpretarse mucho más allá de esta primera lectura para las cuales fueron acopiadas bajo el paradigma que presentaba Carolina, asociado a la Independencia y la Guerra del Pacífico como estrategias de construcción de identidad y de configuración heroica también.

MN: Pero, es bien difícil hacer otra lectura de esas armas, son todas para matar. Además solo estar las armas de un lado. ¿Con quienes se enfrentaban los que las portaban? No se ven las armas del otro bando.

VU: Me parece muy interesante el trabajar los objetos de las armas, por ejemplo para dar cuenta de que nosotros somos una sociedad producto de una conquista. Es decir, tampoco podemos olvidar que nosotros nacimos de un proceso de conquista y de imposición de unos por sobre otros. No me refiero solo a la imposición de los españoles sobre los mapuches, sino también a que después nosotros seguimos desarrollando, durante los siglos XVII y XVIII, relaciones de dominación que establecimos sobre los esclavos, sobre los criados, y después podríamos seguir quizá hasta el presente, al interior de la casa, con el servicio doméstico. Esas son relaciones de dominación. Entonces me parece interesante eso por un lado, que estos objetos ilustran que nosotros nacimos de una situación de conquista y que esa situación de conquista se proyectó posteriormente, o sea no terminó en el siglo XVI de ninguna manera y se proyectó en la vida cotidiana en las ciudades, en la frontera del Bío Bío y también al interior de las casas, a partir de estas relaciones de dominación.

Y por otro lado, me parece interesante que estos objetos pueden servir para llenar uno de los vacíos que nosotros veíamos del guion actual, es decir, sin dejar de lado la importancia del individuo en la construcción de la nación, en la construcción de la historia de Chile, intentar ir más allá del individuo y dar cuenta de las identidades de grupo. A pesar de que tenemos que incluir a las mujeres, a los marginados, a la plebe y a los sectores populares en la muestra, no podemos de ninguna forma dejar de lado a la élite.

MN: Pero la plebe, los mapuche, los dominados también tenían armas.

VU: Si claro y también hay que exhibirlas. Pero las armas que forman parte de esta colección pueden servir para dar cuenta de la precedencia de esta élite y de las condiciones de dominación a través de las cuales este grupo implantaba su dominio al menos en la sociedad colonial. O sea, señalar el hecho de que los españoles tenían derecho a cargar espadas y que se dictaban bandos de buen gobierno prohibiendo a los plebeyos cargar armas. El hecho de salir a la calle con una pequeña arma blanca, que ellos decían que utilizaban en su oficio de peón o en su oficio de arreglar las ojotas, inmediatamente les implicaba ser enviado a ración y sin sueldo a trabajar en las obras públicas, como por ejemplo la construcción de los tajamares.

No tenemos en la colección el arma blanca del plebeyo por la cual era enviado directamente a trabajos forzados, pero probablemente se podría hacer un esfuerzo para confeccionar y exhibir réplicas, por ejemplo.

CB: O con el uso de la tecnología.

RL: Es importante nombrar algo para conocer su asociación. Esto tiene que ver con la expansión económica. Lo que se muestra acá está asociado también al insistente llamado del liderazgo que lo escuchamos todos los días por televisión y por radio. Ser consciente que esto está muy asociado a la expansión económica, la expansión geográfica, las actuales gestiones limítrofes de La Haya, por ejemplo. Cuando esto se hace patente se puede disociar y tal vez pensar “esto a lo mejor no lo necesitamos”. Pero para poder instalar un diálogo, necesitamos saber hasta dónde se introdujo la existencia de estas armas en nuestra realidad social, profesional, familiar y cotidiana.

BS: No sé, pero por ejemplo en los niños, en la cuestión de la violencia, el fetiche de las armas, todo eso me parece muy complicado porque para mi modo de ver, un museo no puede negar la historia porque es un Museo Histórico Nacional, pero el tema valórico es muy importante y yo lo veo también como una dificultad.

HR: Pero eso justamente es parte de la discusión, no está determinado.

BS: Por eso yo digo que tenemos que dialogar y ponernos de acuerdo en los valores y también respecto a dimensión temporal.

HR: Eso es un poco la intención de estas presentaciones. La idea es que, a partir de los objetos que el Museo posee, generar insumos para la discusión entre ustedes; y esa discusión está proyectada para las últimas cuatro sesiones. De esta manera, entonces, ustedes tendrán los antecedentes necesarios para tomar ese tipo de decisiones. Como por ejemplo, ¿estamos hablando de una noción de tipo administrativa, de tipo cultural? Eso en este momento es un libro abierto.

BS: A este Museo no le corresponde hacer la historia militar, pero la verdad es que el ejército fue vencido en la guerra civil del '91 Alcérreca, los generales del ejército, la devastación, los que debieron salir exiliados a Argentina, y todos los otros procesos. O sea, el cambio del paradigma francés hispánico al paradigma alemán tiene una serie de connotaciones históricas para el ejército que es difícil pero a la vez necesario abordarlas. Yo personalmente veo el tema del nacionalismo como un tema complicado, hay que ponerlo porque en este país ha existido y es una dimensión de la historiografía política del país y ha tenido configuraciones en el ámbito militar, pero por ejemplo el general Manuel Bulnes desde el punto de la historiografía tiene otra significación: él se casó con una pariente del General Francisco Antonio Pinto y de alguna manera fue un momento de mayor distensión y libertad, ahí en que surgió la generación de 1842, o sea lo militar se puede abordar de diferentes miradas.

CB: Ese tipo de cosas es lo interesante, no tener el acercamiento clásico. Yo en el Museo me cuestiono muchas cosas, y considero que es muy interesante como historiadora, creo también, y lo digo al comité, que es importante ver si nos vamos a hacer cargo o no de la violencia, porque la violencia está muy implícita en nuestra historia, y pensemos que esta es una colección fundacional. Con esto no quiero

decir que la definiendo o no a la definiendo, solamente tomar la conciencia, porque la violencia si lo podemos hacer un punto de partida un punto de término, la vamos a encontrar, la vamos a ver desde el principio hasta el final.

MA: Yo justamente quería decir eso, yo creo que el tema de las armas tiene que estar en ese contexto, en las prácticas de la violencia, en las concepciones de la violencia, en el papel que ha jugado la violencia en la conformación de nosotros como nación, como sociedad. Y también esto que decía Micaela, también en lo del otro lado, porque aquí tiene que ver con qué tenían los otros.

Los mapuche tienen una persona que se llama *Weichafe*, es el guerrero y lleva un tipo de arma determinada, que es el resultado de su trayectoria, que adquiere una jerarquía dentro del mundo Mapuche, que no tienen nada que ver con el Cona, etc.

Hay un montón, está el palo con que se practica la chueca que se llama el *Weñu* y que se utiliza como arma y se le denomina masa también, y hasta el día de hoy los adultos van a cualquier evento ritual, conflictivo, violento, tomas de terreno o lo que sea, van con su *Weñu*. Entonces hay ahí también una parte que está relacionado con que está ausente. ¿Cómo lo vamos a hacer? Eso lo tenemos que pensar.

Pero, además, eso no termina ahí, como tú decías, hay toda una trayectoria que se va continuando. Pero qué pasa con la Pacificación: cuáles son las armas de la Pacificación, qué es lo que sucede con la violencia en la Pacificación. Qué pasa después con la época de la Reforma Agraria por ejemplo, qué pasa después con la época de la Dictadura, hay también todos estos conflictos que hay ahora donde hay toda una práctica de la violencia, una violencia simbólica por parte de los Mapuche, con la cual podemos disentir pero que está. Los que toman los terrenos hoy día se llaman *Weichafe*, los muertos se llaman *Weichafe*, entonces hay ahí una serie de aspectos simbólicos, sociales y políticos que están relacionados con las armas, que tienen que ver con la violencia. Y yo creo que con la indumentaria pasa más o menos lo mismo porque los Mapuche también, así como

otros pueblos indígenas, van teniendo cambios en su indumentaria, las mujeres absorben la blusa, tú puedes fechar una foto por si la mujer está con blusa o no, porque la blusa aparece a principios del siglo XX cuando se terminan los procesos de erradicación. Los delantales, hay delantales de fiesta y delantales de diario.

Después viene todo un proceso de abandono de la vestimenta tradicional porque vienen todos los procesos de migración a la ciudad, los Mapuche comienzan a vestirse de "occidental", y después hay un regreso a la vestimenta tradicional. Ahí hay todo un proceso que nosotros tenemos que comparar, proponer, complementar con lo que estamos escribiendo del otro lado.

HR: Eso es justamente parte de lo que les decía, la intención de la presentación de las colecciones y de presentaciones y quizá podríamos calificar de polémicas.

CB: Yo tenía súper claro eso, por eso le fui haciendo de a poco unos guiños con mis propios cuestionamientos, porque no es fácil tener a cargo esta colección, tiene implícitos muchos paradigmas también. El Museo se generó con esta colección, eso algo me está diciendo. El tema de las fronteras, se necesitan defensa para las fronteras y esas fronteras se protegen tecnológicamente, querámoslo o no, es una realidad.

VU: Podríamos ver esta colección desde la perspectiva del patriarcado. La presencia de esa mujer-soldado en la Guerra del Pacífico es una excepción., Esta colección es absolutamente masculina y también en ese sentido, junto a los que ya he mencionado, es una colección que da cuenta de las formas de dominación. Y claramente debemos hacernos cargo de las formas de dominación.

CB: Yo también he investigado un poco el concepto de guerra que me parece muy interesante por lo que tú dices el concepto de patriarcado, hay miles de ideas.

FN: Sin duda que es sencillo tomar palco de juez y decidir visibilizar e invisibilizar a priori, pero hay que considerar que se necesitan referentes conflictivos como por ejemplo, un arma, para hablar del tema valórico que comentaba

Bernardo hace un rato. Por otro lado, me parece muy interesante lo planteado por Carolina pues, mientras ella exponía me iba quedando con esas historias que construía a partir de su investigación donde aparentemente las protagonistas eran las armas, sin embargo, las verdaderas protagonistas eran las historias de vida tras de ellas. Recuerdo que hace algunas semanas cuando la misma Carolina me llevó a conocer las armas que están en los depósitos del museo me presentó algunos fusiles de la Guerra del Pacífico que habían cargado niños combatientes, y entonces yo me decía: "Aquí hay una historia potente que contar en este museo". Lo mismo pasa con la historia de Juana López. Eso interesa, sin duda, pero hay que tener cuidado en no condicionar la presencia de la mujer en la exposición de este museo a partir de ejemplos de "masculinidad" para validar ese discurso que integra a la mujer en este espacio museo en base a que se ganaron su presencia a partir de acciones que las acercan a la figura de lo que un hombre representa (dureza, violencia, hombría), tal como ocurre con Inés de Suárez y su icónica imagen de la pintura sobre la Defensa de Santiago.

Finalmente, una referencia a la lógica de incluir la historia del propio museo al interior de los espacios expositivos del mismo. Es algo que me parece muy rescatable, siendo además coherente con el ejemplo que se presentaba sobre el caso del museo de Brasil, si mal no recuerdo, donde tenían una sala en que se contaba la historia de su museo.

HR: En Colombia.

FN: Efectivamente.

HR: Esas son cartas para poner sobre la mesa en las futuras discusiones.

Sesión 5: Presentación de Colecciones



Martes, 28 de octubre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
BSH: Brian Smith H.
CB: Carolina Barra
CF: Carla Franceschini
CM: Carla Miranda
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
RL: Ricardo Loebell
RS: Rafael Sagredo
RV: Rodrigo Valenzuela
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

Durante la quinta jornada de trabajo se presentan ante el Comité las Colecciones de Herramientas, Equipos e Instrumentos; Pintura y Estampas; y Artes Decorativas y Escultura, cada una de ellas realizando una selección de objetos representativos. A la luz de las presentaciones surge una provechosa discusión que diagnostica las fortalezas y debilidades de cada colección.

HR: Les quiero dar la bienvenida a esta quinta sesión de trabajo del Comité. Tal como la semana pasada lo indicamos, el director Diego Matto no se encuentra en el país, y en la Dirección Subrogante se encuentra Isabel Alvarado quien representa esa instancia. El objetivo de esta quinta sesión es que ustedes conozcan detalladamente, a partir de los curadores y encargados de cada una de las 11 Colecciones que componen el acervo del Museo, sus principales características. La semana pasada ya trabajamos con tres y pretendemos en la sesión de hoy hacerlo con cuatro. Quedamos pendientes en la sesión de la semana pasada con la Colección de Herramientas, Equipos e Instrumentos a cargo de Carolina Barra, y en honor al tiempo le cedo la palabra para que nos haga su presentación.

Colección de Herramientas, Equipos e Instrumentos

CB: Esta Colección de Herramientas, Equipos e Instrumentos, fue organizada como tal el año 2005, pero un 80% de los objetos que la componen están desde el origen del Museo, principalmente los provenientes de la Exposición del Coloniaje y de la Exposición del Centenario.

¿Quiénes estuvieron a cargo antes de esta colección? Estuvo a cargo muchos años del Curador General y yo la tomé el 2012 y la llevo hasta el día de hoy, es decir, llevo dos años acá. Lo que hace principalmente esta colección es acopiar objetos relacionados con la técnica a través de la tecnología desarrollada en un contexto internacional, de occidente y presente en la cotidianidad chilena y en la industria nacional, lo que es muy importante porque toda la técnica desarrollada acá en Latinoamérica está en otra colección de Artesanía.

Estas son dos cosas muy importantes, hay por un lado una línea temporal-tecnológica de Occidente y también hay una industria nacional, son dos temas diferentes y la colección acoge a ambos. Como les indiqué, esta colección no acoge Artesanía y la cantidad de objetos que tiene es alrededor de 1000; en exhibición hay 143 objetos.

Esta colección, al igual que la de Armas, está organizada por tipologías, lo que me permite

tener un orden en el depósito y también a manera de investigarla. Está dividida en tres tipologías:

- **Herramientas:** una herramienta es básicamente una inquietud que permite una extensión del brazo y es un instrumento para coger algo, para hacer.
- **Equipos:** un equipo es producto de un desarrollo industrial mucho mayor donde existen muchos más mecanismos.
- **Instrumentos:** son parecidos a las herramientas pero mucho más fino, hay detalle. Por ejemplo, un instrumento óptico, instrumentos musicales, etc.

La Temporalidad

¿Desde cuándo hasta cuándo tenemos objetos? Tenemos objetos desde la Colonia, provenientes de la industria nacional y también extranjera, hasta la actualidad.

¿Cuáles son los ámbitos en que existen este tipo de objetos?

- **La Minería:** Salitre, Carbón, Oro y Plata.
- **La Industria Internacional del siglo XIX y XX** principalmente, yo diría que la gran mayoría es del XIX, y objetos de carácter cotidiano y otros que están por Historia de Propiedad y Uso, pero que calzan dentro de esta colección porque son más bien objetos tecnológicos.

Esta Colección tiene una gran variedad de objetos y hay de todo un poco, es difícil darle un contexto. La semana pasada yo les presenté las armas, que es mucho más fácil porque es una tipología de objetos, en cambio aquí hay objetos desde un Locomóvil hasta un objeto de uso diario como puede ser una afeitadora; es bastante diversa.

Ahora quiero contarles más sobre el origen. Estos de acá me parecen dos hitos súper importantes para ver de donde provienen, la *Exposición del Coloniaje* y la *Exposición del Centenario*. Les puse qué tipos de objetos son los que se buscaban en la del Coloniaje, puse en verde los que me parecen más trascendentales -a lo largo

de la presentación les voy a decir el por qué porque yo creo que esta Colección se debería orientar hacia un lado más cotidiano, más de uso nacional también.

Me parece muy interesante que en 1873 ya se esté pensando en útiles de casa, en “Objetos y Artefactos de la Industria Nacional”, y en la *Exposición del Centenario*, la puse en verde en la sección de culto porque muchos de esos objetos están en la Colección actualmente.

De Medicina y Ciencias Aliadas: También hay de eso en la Colección y Útiles de Artes Manuales y ese es el más importante a mi parecer, es el que rescata todas las labores de los artesanos y de los gremios. Es interesante que en 1910 ya tengan esa visión.

Aquí quiero mostrarles cómo se han ido mostrando los objetos en los distintos espacios y en los distintos espacios de museos. El primero es en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde los objetos están puestos un poco como con “horror al vacío” le digo yo, ocupando todos los espacios. En el centro podemos ver un reloj, también hay armas, está todo mezclado. Después cuando el Museo se traslada a la calle Miraflores, se empiezan a hacer estas especies de escenas, vemos ahí un piano con las pinturas, empieza una cosa más íntima veo yo; me acuerdo que estaba también la cama de Manuel Bulnes. Después puse el Museo cómo está en la actualidad, con todos los objetos en una sala bien emblemática, porque por un lado toca todo el tema de la Guerra del Pacífico y también de todo el proceso de industrialización del país. Ahí se ve un fragmento de la Prensa Monetaria, el timón de la Esmeralda.

Publicaciones

Esta Colección no tiene una publicación que la abarque solo a ella; solamente tenemos una de Relojes¹, pero es un fragmento de la Colección, es algo muy específico, no hay una publicación que hable de la técnica o de la tecnología. Y puse los dos hitos importantes: *100 años, Mil Historias* en donde hay objetos de la Colección, al igual que en *La Razón del Bicentenario*², pero vienen un poco a ilustrar ideas más históricas, no se trata de trabajar el objeto por el objeto.

Esta es la pregunta que me hice para seleccionar 14 objetos, pensando en las tipologías, pensando en la historia de uso, pensando en los tiempos históricos, fue muy complicado hacerlo, pero me hice esa pregunta y me la respondí más o menos así.

¿Por qué estos objetos y no otros? Porque son documentos históricos capaces de constatar procesos técnicos nacionales y el desarrollo de la industria internacional presentes en la vida cotidiana nacional. Algunos objetos poseen valor por su Historia de Propiedad y Uso, como hito tecnológico o vestigio de una época determinada. Ese fue mi ejercicio en la selección.

Ahora les voy a mostrar los 14 objetos:

Elegí la Campana pensando en la parte industrial con esta mentalidad más occidental de industrialización del país. No puedo dejar de mencionar a los Jesuitas y su labor acá dentro de Chile, y esta Campana fue forjada por artesanos Jesuitas. También es un instrumento, o sea, tiene otro tipo de lectura. La campana en la Colonia también es muy importante ya que daba la hora, y este es un objeto que me gustaría que estuviera en la exhibición, creo que se le pueden dar muchas lecturas, también de la historia de la materialidad.

El Almofrej: es un objeto que siempre la gente nos pregunta qué es, porque es bastante extraño. Estuve leyendo el catálogo de la Exposición del Centenario³ y me pareció muy curioso que llamaran a la donación de Almofrej, al parecer era de uso común en la Colonia y es una especie de saco de dormir/mochila en el que se pueden introducir distintos objetos para el viaje, y a la vez se puede usar para dormir. Lo usaban las personas que viajaban. Es un objeto al que el público que viene al Museo le tiene mucho cariño, y siempre los estudiantes preguntan por él.

El Salterio: aquí nos vamos a los instrumentos musicales. Hay una pequeña sub-colección de instrumentos musicales que son de carácter industrial y también de Occidente, no están los instrumentos de los pueblos originarios. Este objeto es especial porque tiene una pintura en la tapa donde aparece una escena con personas que están vestidas a la usanza del siglo XVIII,

1 Cfr. Barra, C.: *Relojes. En la medida del tiempo*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2013.

2 Museo Histórico Nacional. *La razón del Bicentenario*. [Catálogo de exposición]. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2010.

3 Cfr. Figueroa, J. *Op Cit*.

lo que hace que también nos sirva como un documento para entregar información para otras colecciones. Nosotros con Isabel Alvarado -curadora de la Colección Textil-, estuvimos conversando y ella me decía que, efectivamente, los atuendos que tienen son de la época, entonces se puede hacer este cruce de colecciones o sacar otro tipo de información a partir de un objeto que parece ser solo un instrumento. El Salterio se usaba en las misas y su función era dar las horas. Otro tema interesante de este objeto, y que está súper estudiado, es que fue comprado por el Museo un poco después de su inauguración, fue adquirido en 1914 y les costó 500 pesos de la época.

SMB: ¿Se ha estudiado la posibilidad de que las patas no sean originales y que una composición en que la parte del Salterio propiamente tal era más manuable, de sobremesa y que le hayan agregado esas patas? Porque me parece que no son de la misma época.

CB: La información que manejamos es que es completamente original.

RV: Es original, lo que pasa es que son estilos un poco mestizos; este está construido en Lima.

RL: Existe un equivalente, los que se llamaban pianos orientales o pianos chinos en la casa de Goethe en Frankfurt, y justo son de la época del barroco. El tema es que en la superficie se pintaban japeras en el estilo de pintar *chinoiserie*, que refiere a un estilo artístico europeo en diseño, y más tarde en el siglo XIX, en música y poesía, que recoge la influencia de China y aunque estas escenas sean criollas, el estilo en que están pintados es un estilo europeo de la moda.

CB: Hacia allá yo apunto con la selección, un objeto nos permite obtener muchas lecturas, no solamente la más evidentes asociadas a su condición de instrumento, pues también podemos hablar de cuáles eran las costumbres en la Colonia, quienes eran las personas que los ocupaban, porque según los datos fue comprado para una mujer.

La Calesa de Marcó del Pont: aquí nos vamos al ámbito de objetos más grandes y hablamos del

transporte terrestre, de la movilidad. También es un objeto muy querido por el público, se acuerdan del Museo por él. Tenemos varios datos que vienen a ser como anecdóticos pero de los cuales podemos sacar otro tipo de información, como por ejemplo que iba a ser comprada pero finalmente fue donada; del mito con Manuel Rodríguez; etc. Yo no los puedo dar como ciertos pero se puede investigar un poco. También podemos hablar del tipo de movilidad de ese tiempo, el tipo de transporte, etc.

El Reloj en la Torre: el Museo tiene una pequeña colección de relojes que van desde relojes de bolsillo y relojes mecánicos a relojes de salón, donde se puede hacer una línea temporal tecnológica, una investigación. A mí me pareció trascendental mostrar el Reloj de la Torre porque es el único objeto patrimonial que funciona, el único que cumple su función como objeto. Los otros objetos dejan de ser lo que son para ser parte de la Colección, ninguno está en funcionamiento, en cambio este funciona. Está emplazado acá, o sea en el kilómetro cero de la ciudad, su tecnología también es súper importante, es un reloj mecánico, eso quiere decir que ser le da cuerda una vez por semana, una cosa que puede parecer muy curiosa para las generaciones más pequeñas.

Fue mandado a construir por Benjamín Vicuña Mackenna y no solo tuvo que instalar el reloj sino que tuvo que ampliar la Torre porque estos relojes necesitan una caja, no diría de resonancia, pero necesitan como un soporte, entonces lo interesante es que la Torre no es tanto que sea parte del edificio, sino que es más bien parte del reloj. Se construyó para poner este tipo de reloj, que es la media torre que está ahí entre el dintel. Es inglesa del siglo XIX -ya existía una industria inglesa muy grande- pero no tenemos el nombre específico. Aun así, y dadas las características de que es muy técnico y no tiene nada de decoraciones, sabemos que es inglés y no francés que era la otra gran industria.

El piano: aquí comenzamos a contar un poco la Historia de Propiedad y Uso de la que yo les comentaba en un principio en la selección de objetos. Este piano, si bien es un muy buen piano -un Collard & Collard- tiene su mayor importancia porque perteneció a Ramón Carnicer y,

por lo que yo he investigado, se supone que él compuso la Canción Nacional en él, que además fue traído desde el Conservatorio en España; para nosotros es como una reliquia.

RS: No sé cuál es la dinámica, pero quiero hacer una pregunta para ver cómo tomo lo que viene, porque tú haces algunas afirmaciones que me sorprenden, por ejemplo este objeto, tú dices que tiene importancia porque perteneció a no sé quién; pero en realidad la importancia de los objetos va a estar dada por lo que nosotros queramos mostrar o por la pregunta que queramos hacer. Por supuesto si nosotros vamos a tener una muestra centrada en personalidades, etc., entonces va ser muy importante qué perteneció a quién. Pero si nosotros vamos a hacer una muestra de contexto, de cultura de la época, de la vida cotidiana, de las partituras de la música, el piano vale por sí mismo. Entonces la pregunta es: ¿nos vamos a preocupar de los instrumentos en tanto objetos o sujetos de algo? ¿Van a ser protagonistas o van a ser acompañantes de un protagonista? ¿Los vamos a revelar por su valor en sí mismos como tecnología, como arte, o como lo que sea, o porque pertenecieron a alguien o estuvieron en un lugar?

Esa es una pregunta, y la otra, por supuesto todo esto puede ser objeto de discusión: tú nos dijiste que íbamos hablar de herramientas, equipos de instrumentos, y yo me ilusioné mucho pensando que el Museo se iba a preocupar del tema de la tecnología, de enseñar eso, no seguir enseñando solo historia, que no sirve para nada según algunos, no seguir enseñando solo a los militares, políticos e intelectuales, sino que también a los científicos y técnicos.

CB: La respuesta a la primera pregunta creo que esa es labor del comité, cuestionándose cómo vamos a seguir mostrando los objetos, ¿por historia de propiedad y uso o definitivamente nos borramos de ese discurso? Yo se los presento de esa manera porque creo que es mi labor conocerlo desde la historia, desde la tecnología, y desde el uso que se le ha dado, yo no puedo decir que la Calesa de Marcó del Pont no fue de Marcó del Pont, porque lamentablemente, nos guste o no, de esa manera entró al Museo, solo por haber sido de Marco del Pont.

De ahí las lecturas que nosotros hagamos de transporte terrestre, de historia de las costumbres, eso yo creo que es nuestra labor, yo se los estoy presentando de acuerdo a las investigaciones que hemos hecho, Y en cuanto a la selección de Herramientas, Equipos e Instrumentos, no es que yo la haya hecho, sino que los objetos que estaban en el Museo fueron ingresados dentro de estas categorías. A mí personalmente me gusta la historia de la técnica pero no puedo amoldar los objetos a que sean eso.

SMB: A mí me parece muy atendible lo que ha dicho Rafael Sagredo, y yo estaba por hacer una pregunta similar. Quería saber cuál es la mecánica de la actuación nuestra, en qué momento vamos a empezar a dar opiniones y ver cuál es el perfil que le queremos dar al Museo. Hasta ahora, yo entiendo, nos están haciendo una exposición de las colecciones, de lo que hay, eso es ilimitado y por lo tanto nosotros también vamos a tener que limitar nuestro vuelo imaginario para ver cómo lo vamos a calzar con los objetos que tiene el Museo. Si el Museo tuviese una colección variadísima de todo, a lo mejor podríamos tener la imaginación desbocada, pero si no, no podemos desbocarnos tanto. Por eso tienen razón al mostrarnos lo que nos están mostrando, así lo entiendo yo.

MA: Eso ya se habló un poco la otra vez cuando nos dijeron que nos iban a exponer las colecciones, se habló justamente que la pregunta era la que tú estás diciendo, ¿vamos a tratar los objetos como sujetos o van a ser objetos? Sobre todo si tenemos en cuenta que están relacionados con la cultura material, o sea, son expresión de una serie de aspectos simbólicos y sociales, y a la entrada al Museo han sido descontextualizados de su uso, y por lo tanto muchas veces han cambiado de significación. La idea era ir conociendo las colecciones, viendo los objetos que hay en estos grandes ordenamientos que tiene el Museo, y ahí nosotros tendremos que chasconear todo lo que corresponda.

HR: De alguna manera se trata de una especie de ejercicio de identificación en el que cada uno de los representantes de las colecciones muestra, de acuerdo a las categorías con que se está trabajando actualmente, su colección. Y en

ese sentido, estas categorías también implican ciertas concepciones acerca de cómo entender el objeto. Ahora la pregunta que emerge, y que es un poco la invitación al comité, es a poner en tensión estas categorías en virtud de los grandes acuerdos macro que este comité decida en términos de un nuevo guion. Entonces estas identificaciones que está haciendo por ejemplo Carolina, son posibles de cuestionar, y de hecho esa es la idea, cuestionar y preguntarnos, y si nos cuestionamos, proponer nuevas alternativas a su lectura.

Estos objetos están y son representantes del acervo del Museo. Ahora, cómo los insertamos dentro de un relato nuevo y dentro de un guion nuevo, depende de las categorías y de las posibilidades de lectura que nosotros establezcamos.

CB: Por eso también me hice esa pregunta, mi idea es que sea un documento histórico; es tarea del comité y de los especialistas ver qué hacemos con este documento histórico. Lo de historia de la técnica me parece fascinante y puede ser una visión, pero no podemos dejar de olvidar que de las dos exhibiciones más importantes de donde nace el Museo Histórico Nacional, desde donde sale el 80% de las colecciones, y todo lo que llegó ahí si bien dice Útiles de Casa, fueron objetos que fueron usados por alguien y ese alguien al parecer era muy importante.

RS: Agradezco la explicación y la paciencia.

CB: Y la idea de la presentación y los 14 objetos es más bien es mostrar una diversidad en tipología, también en materialidad y uso.

Siguiendo con el piano [de Ramón Carnicer], yo les quería comentar que lamentablemente este no está en exhibición y que en ella tampoco hablamos de la historia de la música.

Acá les muestro objetos relacionados con la minería, con todo el proceso muy largo que ha durado hasta el día de hoy la industrialización de Chile. ¿Por qué elegí estos objetos? Porque me parece que son los únicos que no tienen este carácter industrial extranjero, son más bien nacionales, es una picota con el mango de madera, etc.

Quería aterrizar, tratando de buscar dentro de estos 1000 objetos, que es muy poco lo que hay de estas características, que no son de una gran industria, no tienen marca. Quizás podríamos apuntar a la recolección de este tipo de objetos.

Les presento acá la Máquina Estrujadora. Me parece interesante como un objeto porque nos puede dar a entender cómo van cambiando los procesos en la vida cotidiana, sobre todo en la vida de las mujeres, que ya se les hacía mucho más fácil, mucho más rápidas todas las labores que hacían en la vida doméstica. La máquina de coser también tiene una importancia grande porque es símbolo de la inserción de la mujer en el mundo laboral y también nos podría hablar de cómo van cambiando técnicamente los objetos.

La Campana de La Esmeralda: ¿por qué está la Campana de La Esmeralda en la Colección de Herramientas, Equipos e Instrumentos? Básicamente porque es una campana y es en la única colección en la que puede estar, pero este objeto fue donado en la Exposición del Centenario y es una reliquia de un hecho y viene a ilustrar lo que pasó en la Guerra del Pacífico; no es la campana por la campana y debo reconocer que llegó de esa manera al Museo. Llegó por ser la campana de La Esmeralda, no llegó por ser de una fundición en especial o poseer una técnica especial y está puesta de esa manera también en la exhibición; quizá nosotros le podemos dar múltiples lecturas o hacer otra cosa con ella.

El Locomóvil: aquí es muy importante ver toda la modernización, todo lo que sucede en el campo, cómo van cambiando las labores agrícolas, cómo entra muy de lleno todo lo que tiene que ver con la segunda revolución industrial a la cual Chile no queda ajeno. Chile no tiene una industria nacional que produzca este tipo de objetos pero sí los importa mucho.

Acá les puse otro tipo de objetos que también tiene la colección y que va un poco por otro lado, como la Linterna Mágica. Este objeto es previo al cine y a la fotografía, incluso muchos dicen que es como el padre del cine, pero se ve ya toda esta mentalidad propia del siglo XIX de industrializar, de la inventiva, y que Chile y la familia chilena no se queda atrás. Esta linterna

mágica, si bien partió siendo un atractivo de feria, también tenía un uso doméstico al proyectarse en las casas. Lo interesante de esta linterna mágica y de cómo está ahora en la exhibición es que está en la sala del parlamentarismo donde tenemos los objetos de Balmaceda, y entonces queda a mi parecer completamente descontextualizada, es muy difícil entenderla, no hay una explicación, tampoco hay una línea temporal de todos los avances que van sucediendo a medida que van pasando todos estos hechos en Chile.

RS: A propósito de lo que señalas, dijiste: “la linterna mágica está en el período del parlamentarismo ligada con Balmaceda”. Bueno, yo creo que una de las preguntas que tenemos que hacernos es si los objetos tienen que estar ligados con la historia política o tienen que estar relacionados con la historia económica, social, o ponerlos donde corresponde en el tema de la historia política, que es como se ha organizado históricamente el Museo, aunque no tiene por qué seguir siendo así en el siglo XXI.

HR: No tiene por qué seguir siendo así, de hecho una de las preguntas que está sobre la mesa es justamente qué tipo historia queremos contar.

RS: Pero ni siquiera qué tipo de historia. Fíjate que el gran secreto es cuáles son las convenciones por las cuales nosotros vamos a guiar este Museo, o sea, ¿vamos a seguir con las convenciones del siglo XIX, cuya función esencial era formar la nación, la comunidad, donde no se hablaba de globalización, etc., o vamos a usar las convenciones de fines del XX y comienzos del XXI?

HR: O establecer una propia.

RS: O sea, hay convenciones que nosotros deberíamos tener claro que existieron y que siguen condicionando a los chilenos hasta el siglo XXI; están petrificadas dirían algunos.

HR: Por eso creo que, en ese sentido, el ejercicio está siendo efectivo porque les está poniendo en cuestionamiento el tipo de historia o la categoría histórica a la que los objetos apelan en su relación actual, entonces nosotros tenemos que construir otra narración, pero insertar estos mismos objetos dentro de esa narración.

Entonces la pregunta es: ¿cuál va a ser esa narración y qué lugar van a tener esos objetos?

FN: Me parece que una de las cosas por las que, en teoría, nos impacta esta figura de la Linterna Mágica puesta en un lugar absolutamente descontextualizado es porque nosotros sabemos que los objetos, como fuentes, son multidimensionales, y eso tendremos que considerarlo en nuestra discusión. Algunos objetos (temáticamente hablando) pueden no pertenecer a una sala única, cuestión que causaría impacto en el entorno social tal como con ocurre a nosotros. Pero creo que eso es lo interesante, estamos en presencia de objetos que nos ponen en diferentes escenarios, y debemos apreciarlos en esa complejidad, lo cual nos otorga mayores opciones de jugar con lo que se desea contar en este museo.

HR: Y que fueron presentados como dice Rafael hace un siglo atrás bajo una óptica monopólica: este objeto es parte de la historia política de Chile, este otro objeto es parte de la historia de la tecnología. Sin embargo creemos, a pesar de que es una decisión que deben tomar ustedes, que pueden ser leídos heterogéneamente, apelando a sus múltiples interpretaciones, para dar cuenta de otro relato.

FN: Otro ejemplo, es el piano de Ramón Carnicer, que pasa a ser una especie de testigo de un momento importante -aparentemente es aquel donde se compuso la Canción Nacional- y carga con este único significado, pero si aplicamos la idea de multidimensionalidad se enriquece su horizonte de significados.

CB: Y también es importante señalar que tenemos diapositivas para la Linterna Mágica en la colección, entonces así también se puede hacer otro anexo y lo que hablábamos la otra vez del cruce de colecciones.

RL: Creo que eso tiene que ver con la idea de que cuando la gente salga del Museo, se encuentre con la ciudad y descubra una coherencia. Por eso pienso que tiene que haber una coherencia entre lo que vamos a hacer nosotros con el guion en el Museo y lo que está pasando afuera, si no esto se convierte en un oasis cultural para visitantes, pero en realidad no tiene nada que ver

con el afuera. Es importante comprender la vida cotidiana a partir de la lectura que uno hace acá en el Museo. Por ejemplo, relacionar la Linterna Mágica y cómo a través de la evolución desde la creación y uso de este objeto se ha llegado a lo que es el cine hoy en día.

FN: Efectivamente, darle esa dimensión de temporalidad a los objetos utilizando la conexión con la vida cotidiana para apreciar continuidades y cambios es algo que revitaliza la historia que se quiere contar y activa el pensamiento. Lo otro es solo quedarse en una lógica de taxidermia.

CB: Yo creo que esa fotografía grafica muy bien lo que ustedes están diciendo.

FN: Una pregunta, ¿está considerado que dentro del presupuesto de construcción y ampliación se invierta en la adquisición de objetos? Esto porque entre otras cosas, cuando mencionaste la línea técnica, me imaginé que es posible que no se encuentren objetos suficientes para generar algunas dinámicas expositivas potentes.

CM: Hay presupuesto para la compra de colecciones, de acuerdo a las necesidades curatoriales de cada encargado de colección y eso está en relación al tema de la investigación y de las ofertas del mercado que el Estado pueda pagar.

IT: Un comentario de orden absolutamente metodológico, porque me complica personalmente y por eso lo hago explícito: yo entiendo que lo que están haciendo ustedes ahora es mostrarnos lo que hay, y a partir de lo que existe, pensar lo que debiera ser incorporado. Cómo se consigue es otro asunto, lo que falta en la muestra se puede incorporar con imágenes de los objetos, pero sobre todo a partir de cuándo se empieza a trabajar en el guion va a quedar claro lo que falta.

Tengo la sensación de que salen ideas muy interesantes, pero están fuera del orden, descoordinadas entonces que van a quedar dando vueltas, y lo que yo creo que habría que terminar luego la presentación de lo que hay, y a partir de saber lo que hay acá, uno puede decir: “¿cómo planteamos un nuevo guion moderno, que haga vínculos con la ciudadanía, una nueva

perspectiva de los museos, etc.?”. Toda esta mirada media rígida que tiene sobre la historia política que yo la voy a defender en su momento, pero no ahora.

HR: La presentación de las colecciones termina la próxima sesión y la subsiguiente comienzan las últimas cuatro que son exclusivamente de discusiones y de trabajo de ustedes.

IT: Donde cada uno presenta sus propuestas, las defiende, hasta cuándo vamos a llegar, hasta qué año, por qué no, por qué sí, por qué este objeto, por qué este otro no, y ahí uno va fundamentando sus argumentos.

RS: Con la prevención, a propósito de lo que tú señalaste, es que naturalmente el ya ver todo esto condiciona, aunque no queramos, lo que uno podría haber pensado que quería para el Museo, uno podría haber hecho un ejercicio al revés, de haber soñado primero sin ver nada.

IT: Pero ya lo hicimos de este modo.

RS: Yo habría soñado primero sin ver nada.

CB: Son los objetos los que van a condicionar lo que vamos a hacer.

SMB: Yo le encuentro toda la razón a la forma en que se nos ha planteado la situación, porque de otra manera si nosotros empezáramos al revés, a programar lo que va a ser el futuro Museo, a lo mejor la mitad de las colecciones habría que guardarlas en una bodega y tendríamos que salir a comprar piezas para llenar aquello y eso no se va a poder hacer, entonces es más práctico conocer cuáles son nuestros límites.

IT: Lo que hay no es el límite, es lo que hay y punto. No es límite para nada.

MA: Yo creo que todos nos ponemos ansiosos con tanto objeto y tanta cosa, pero yo quiero ir más allá porque según yo entiendo, a lo mejor me equivoco, ustedes me corregirán, nosotros fuimos convocados, como lo dice la editorial de *El Mercurio*, con el objetivo analizar dónde poner los énfasis y qué resaltar, entonces yo creo que ese es nuestro norte. Ahora, evidentemente ahí nosotros veremos cómo se incorporan a un

cierto relato estos objetos que van a ir adquiriendo diferentes significaciones en la medida que nosotros los asociemos a un determinado discurso, sea este discurso en relación a cómo contamos la historia, qué cosas contamos de la historia, si ponemos más énfasis en un momento en los aspectos políticos, en la vida cotidiana, que es donde nosotros nos tenemos que poner de acuerdo. Yo creo que ese es nuestro plan, ya que no creo que vayamos a hacer un guion, puesto que desde mi experiencia en trabajo museológico sé que esto significa mucho tiempo de trabajo.

Aquí lo importante es que nosotros digamos, que lo dijo al principio Diego, cuáles son los valores que nosotros queremos que existan, cuáles son las líneas, cuáles son las cosas que nos gustaría que estuvieran claras, que fueran importantes de cambiar de lo que ya está o de mantener lo que ya está. Yo pienso ahí el tema de la inclusión, si aquí hay una serie de colecciones, ¿con qué criterio se han formado esas colecciones? ¿Vamos a seguir con esos criterios? ¿Por qué vamos a separar la tecnología y los instrumentos? Estoy dando un ejemplo, de todo esto que tiene que ver con una época de nuestra vida como nación con lo que había antes, con la tecnología y los instrumentos, y no lo que había solo antes sino lo que todavía existe incluso hoy día dentro de pueblos con otras costumbres.

Entonces, yo creo que en ese sentido todos nos ponemos un poquito ansiosos porque nos parecen una gran cantidad de objetos, pero yo vuelvo insistir que son objetos de la cultura material que tienen que estar relacionados con la significación que nosotros queremos darles en medio de un discurso histórico.

HR: Y la constitución de ese discurso histórico, y de las estrategias y valores que configuran ese discurso es aquello que se está poniendo sobre la mesa a manera de discusión, y como tal se va a hacer durante las siguientes cuatro sesiones posteriores a las presentaciones la próxima semana. Pero la idea es justamente enmarcar esas discusiones en el relato actual y en el acervo de objetos que el Museo posee en la actualidad.

CB: Bueno les vuelvo a mostrar la Linterna Mágica porque lo más importante que me pareció sobre esta colección es que hay dos cosas que conviven en ella. Una es el acopio de objetos industriales internacionales y otra son los objetos que tienen que tienen relación con la industrialización de Chile. Eso es lo que mí me parece trascendental en la colección. ¿Qué vamos a hacer con ellos? Es la tarea que tienen ustedes, yo se los presento solamente. Y en ese sentido también podemos construir una línea temporal si es que lo queremos ver así: desde la Linterna Mágica, después pasamos a la cámara fotográfica, etc.

Tenemos una colección de 30 cámaras fotográficas, ninguna de ellas genera un hito dentro de la tecnología. Ahí podríamos encontrar un bache si quieren ustedes, porque no tenemos ni la primera cámara fotográfica ni otras que son de bolsillo. Pero es importante el hito de la cámara fotográfica a mi modo de entender la historia de la tecnología.

La radio y la televisión que están en la exhibición actualmente, son dos hechos importantes y en este caso podríamos hablar de la comunicación de masas (como así también con la llegada del teléfono). Ninguno de los dos objetos es de fabricación nacional -ahí nuevamente este cruce- sino que son objetos de importación pero que son muy usados en la vida cotidiana de las personas.

Por ejemplo, para el Mundial del '62 el televisor fue muy importante. La radio fue utilizada en la campaña de Alessandri. No creo que un discurso tenga que sobreponerse por sobre el otro, yo creo que pueden convivir.

La máquina de escribir es otro de los hitos de la tecnología, ¿por qué elegí mostrarles la máquina de escribir Olivetti? (a pesar de que tenemos otras más antiguas)? Pues porque les quería mencionar que también es muy importante dentro de la tecnología lo que tiene que ver con la publicidad, con el diseño, con cómo empieza todo eso a ser parte de todas las personas y a invadirlos, también lo debería haber mencionado con la televisión. Contarles que es la máquina modelo Valentine de Olivetti y que fue diseñada

por uno de los grandes del diseño internacional que es Ettore Sottsass. También esta máquina, que parece muy naif, es la primera hecha con plástico, antes eran todas metálicas. El color rojo es muy interesante, de hecho la utilizaron publicidad de esta máquina de escribir: "Escribir ha dejado de ser aburrido, ahora lo puede hacer en colores". Un poco eso es la selección de los objetos, para que podamos tener distintas miradas.

Otro objeto que no podía pasar por alto es el fragmento del anteojito de Salvador Allende. Este es un objeto que yo diría que ha hecho muy famoso al Museo, curiosamente no desde el primer momento que fue exhibido en 1996, según lo que se lee en la prensa y la directora en ese momento Sofía Correa, puso el anteojito y no pasó nada, no hubo repercusión, también es interesante eso, la historia de ese objeto. Tal vez la historia de la óptica o del diseño, tiene muchas lecturas, este llegó obviamente por haber pertenecido al ex presidente Salvador Allende.

IT: Perdona, pero cuando el objeto fue expuesto, ¿cuál era la bajada, cómo se presentaba?

CB: Es que tiene la historia.

IT: ¿Pero estaba asociado así cuando lo muestran, a nada?

CB: Actualmente, al lado cuenta la historia de cómo llegó al Museo. En este momento está conservación, porque este es uno de los objetos que tenemos mucho peligro de que se destruya.

IT: Entonces en el '96 fue puesto así digamos.

BSH: No, era otro montaje. Estaba muy camuflado en una vitrina mucho más grande y muy a la salida de la sala.

CB: Eso también es interesante de analizar, cómo cambió la muestra, por qué ahora la muestra termina con este objeto, o sea hay una direccionalidad en la muestra. Este objeto es muy polémico porque hay muchas dudas sobre su originalidad, le hicieron análisis los peritos y todo.

Ahora no está exhibido porque tiene problemas de conservación, es polímero, plástico que fue

expuesto al calor y se va degradando, necesita un tipo de vitrina especial sin oxígeno.

IT: Y cuál es el futuro de ese objeto, ¿se va a exhibir?

CB: La idea es que sí, que se exhiba.

RL: Independiente que sea o no legendario, en el Museo de Bellas Artes, el artista Carlos Altamirano hizo una obra de 2 x 3.1 x 5.7m, a partir de este lente, con el título *No tiene nombre* (2007), por lo tanto yo creo que entramos a historias y mitos como a los mitos de la historia.

CB: Lo que les comentaba yo la semana pasada, la originalidad tan fidedigna no la sabemos.

MA: Esas son las significaciones que adquieren los objetos cuando entran al Museo.

CB: Yo pensaba tal vez por el modelo que usaba el presidente, pero la verdad es que el 80% utilizaba el mismo modelo de anteojos.

Y este objeto se los puse porque me parece muy interesante y es para dónde hasta el momento se ha encaminado la colección desde que yo estoy a cargo, que es el rescate de los oficios, de los objetos, de los utensilios, de las herramientas que se ocupan en los oficios. Cuando uno ve la Colección pareciera que la industria nacional no existió y uno se pregunta "¿qué pasa con la Corfo, qué pasa con la Sofofa, qué pasó con todas esas grandes industrias, qué pasó con la modernización?". No tenemos esos objetos y eso es importante que lo sepan, no están.

VU: Cuando tú planteaste inicialmente tu exposición, hablaste de la historia de la técnica en el contexto internacional y luego el desarrollo de la industria nacional, pero lo que hemos visto es básicamente industria internacional, es decir, la apropiación de la tecnología del extranjero. Eso yo entiendo que puede tener un valor a partir de dos ejes. A lo mejor tú ves un tercer valor.

El primer eje es que tal vez se puede historizar la historia de la dependencia tecnológica en Chile, de la dependencia foránea; no sé qué tan interesante pueda resultar. El segundo eje tú lo mencionaste en tu exposición, y son las repercusiones de esa tecnología foránea en la vida

diaria de los chilenos: la televisión, la radio, etc. Pero, ¿se puede establecer un diálogo entre esa industria foránea, importada, que abarca la mayoría de la Colección con producciones nacionales?

CB: Lo que pasa es que hay mucha industria nacional, desde hace mucho tiempo, desde 1850.

VU: Pero se puede establecer un diálogo en ciertas coyunturas.

CB: Hay momentos en que parece que la industria internacional es la que toma más fuerza, eso parece ser a partir de esta Colección, pero no es tan cierto, porque si hay una industria nacional, pero nosotros no tenemos objetos de esa industria. Por ejemplo la industria textil fue muy importante durante un buen tiempo.

Por ejemplo, podemos preguntarnos cómo se adaptan herramientas en el campo, en todo lo que tiene que ver con el arado. Esos objetos existen pero no los tenemos y esa es una de las grandes carencias. Quizá podemos contar a partir de cómo se impone, como dices tú, esta industria internacional que viene como a nublar esta industria nacional.

HR: Siento, a pesar de que Carolina acaba de terminar, que la discusión se dio al medio, entonces en honor al tiempo vamos a pasar a Carla Miranda que es la Subdirectora de Colecciones y está a cargo de las colecciones de Pintura y Estampas, y de Numismática, y va a hacer su presentación ahora.

Colección de Pintura y Estampas, y de Numismática y Medallas

CM: Mi presentación en realidad es un poco asumiendo desconexiones que estaban a cargo de un anterior curador general, Juan Manuel Martínez. Yo estoy hace un año y esta es una panorámica en relación a la colección de Pintura y Estampas, y de Numismática y Medallas, además de algunas discusiones que están en relación a la museografía en lo que fue la Exposición del Coloniaje, ejercicio que es reiterativo, que es como un *déjà vu* que estamos viviendo, y plantearlo desde ese punto de vista.

Antecedentes

Cómo colección se puede situar en la fundación del Museo Histórico Nacional en 1911; sin embargo, hay que tener dos referentes muy importantes que es la fundación de la Academia de Pintura y la Exposición del Coloniaje en 1873 a nivel de antecedente de lo que es la historia del Museo.

Voy a partir por la Academia de Pintura: fundada bajo la presidencia de Manuel Bulnes, su objetivo es impulsar desde el Estado el desarrollo artístico con el fin de construir un imaginario. ¿Por qué parto desde acá? Porque la Colección de Pintura tiene su base en la necesidad de construir un Estado, una iconografía para el Estado, entonces la Academia viene un poco a ser la fábrica iconográfica del siglo XIX antes de que apareciera el arte moderno propiamente tal a fines del XIX y principios del XX.

En este sentido, la enseñanza de la pintura debe ser entendida como una mirada estética que permita el conocimiento y valoración del pasado desde una ejecución certificada por el mismo Estado de Chile.

Vámonos ahora a la Exposición del Coloniaje: primero tenemos la iniciativa de Benjamín Vicuña Mackenna que tenía como objetivo de esta exposición ofrecer una lectura histórica de los siglos de presencia hispana directa y la formación de la chilenidad. Yo estuve leyendo un texto de Constanza Acuña, investigadora de la Universidad de Chile, publicado en 2013⁴ y aparecen los tres documentos que son fundamentales para comprender el proceso de la historia del Museo Histórico Nacional, así que la exposición está un poco en relación a estos antecedentes. Antecedentes contextuales, museológicos y museográficos que yo creo que es interesante que ustedes tengan en la mesa y que se pongan en discusión.

Primero tenemos que durante el siglo XIX la historiografía condenó con juicios duros y de interés la cultura colonial versus la ideología del progreso y la razón. Ahí tenemos nuestra primera discusión porque la Colonia está como una cosa retardatoria, por lo tanto para los Liberales la Exposición del Coloniaje ya enturbiaba el panorama cultural de la época. Luego tenemos

4 Cfr. Acuña, C.: *Perspectivas sobre el coloniaje*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

que esta exposición es la segunda parte de la Exposición Arte e Industria realizada en el año 1872, por lo tanto no es un hecho aislado, viene de un proceso de construcción que uno podría discutirlo a nivel de investigación, pero estoy poniendo en antecedente cómo se suceden una serie de exposiciones que tienen que ver con el proceso de modernización que nos aleja de la Colonia.

Entonces, tenemos la Exposición Arte e Industria realizada en el Mercado Central, dentro del plan de modernización, y ahí tenemos la exaltación de la idea de progreso.

Vuelvo a la Exposición del Coloniaje. En esta se exhibieron 600 objetos y es muy interesante a nivel museográfico ya que se iniciaba con una Calesa del siglo XVIII como boletería; es decir, había una intención museográfica de instalar un objeto que servía como entrada al Museo y continuaba en la primera sala de Gobernadores -lo que es el actual edificio del Correo- de ahí comenzaba el recorrido con objetos y utensilios indígenas, objetos de la Colonia, del proceso de Independencia, fusiles de Chacabuco y Maipú, etc. La exposición cubría desde la expedición libertadora, hasta el gobierno de Manuel Montt, es decir, hasta los primeros 30 años de la República. Podríamos decir entonces que el señor Benjamín Vicuña Mackenna es bastante atrevido en esta selección de objetos, porque es historia reciente.

De acuerdo al catálogo de la Exposición del Coloniaje, esta estaba dividida en 11 secciones, que más bien se proyectan en las actuales colecciones, es decir, no ha habido un estudio museológico importante de lo que son las colecciones en lo profundo, porque seguimos con muebles, trajes, objetos de culto, hay una cierta similitud en relación a lo que son las actuales colecciones y estamos hablando de un catálogo de 1875⁵.

Aquí parto yo mostrando una pintura Cuzqueña que estuvo en la Exposición del Coloniaje, que perteneció al señor Risopatrón y que tiene el valor histórico de ser una producción Cuzqueña del siglo XVIII que fue facilitada para la Exposición del Coloniaje.

Sigo con el tema, hay un recorrido museográfico de una Calesa, luego tenemos los 600 objetos que se exhiben y el parámetro histórico que señalé de 30 años de diferencia con la historia colonial. La Exposición del Coloniaje consideró programación y eventos, audiencias, estamos hablando que se consideró a la audiencia. Había conciertos, exhibición de joyas de la Virgen de Andacollo, el Cáliz de los Jesuitas de Calera de Tango, además hubo exposiciones temporales. Se organizó un concurso de pintura para retratar a los gobernadores de Chile, lo que se vincula con el primer hito que es la Academia de Bellas Artes, que aquí empiezan a generar lo que es la iconografía de los Gobernadores Españoles.

El *Diario Independiente* del 17 de septiembre, que podría ser un poco la discusión de *El Mercurio*, anunció que en una de las actividades de la exposición se exhibió a un indígena de Tierra del Fuego, José Estima. Los zoológicos humanos parece que eran una moda, y cito: "Se les lleva a la exposición, se les pasea por las calles y hasta se les introduce en las casas de los respetables"⁶.

Entre las voces críticas de la Exposición, el diario *La Opinión de Valparaíso* de 1873 decía: "Por desgracia, esas antiguallas solo son el marco en que se han encuadrado las vanidades aristocráticas que se requieren rehabilitar. Allí habita la idea de fomentar el orgullo de la familia, en aquel vetusto Museo, que huele a tumba desde la puerta, los árboles genealógicos figuran en primera línea"⁷. Eso para darles un marco en torno a la *Exposición del Coloniaje*.

Obviamente la *Exposición del Coloniaje* no hubiera sido posible sin el coleccionismo, porque son piezas de los coleccionistas pro Colonia por decirlo de alguna manera. Entonces aquí tenemos la influencia que del academismo europeo tuvo en la élite que hizo que renegaran del pasado Colonial.

Consecuencias Culturales - ¿Qué pasó con la Exposición del Coloniaje?

Luego de que se lanza la primera *Exposición del Coloniaje* con 600 objetos en 1873, aparece en 1874 el Museo Histórico Indígena del Santa

5 Cfr. Vicuña Mackenna, B.: *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía* (1875). En: Acuña, Op. Cit.

6 Cfr. Acuña. Op. Cit.

7 *Ibid.*

Lucía, es decir, hay una preocupación del Estado, una política cultural que se enmarca en el proyecto de ciudad y se forma a través de algunas donaciones de los objetos que formaron parte del Coloniaje.

¿Qué otra consecuencia tuvimos? La Galería Histórica de 1876 a cargo de Miguel Luis Amunátegui -Ministro de Instrucción Pública-, que reunió piezas de distintos lugares de la Biblioteca Nacional y los retratos faltantes fueron encargados a Ernesto Kirchbach, pintor alemán que sucede a Alejandro Cicarelli como Director de la Academia de Pintura. Aquí tenemos el tema de la Academia versus Museo Histórico.

Y luego tenemos la Exposición del Centenario en el siglo XX, 1906, cuyo objetivo es “no solo reunir y clasificar objetos fabricados en el país o fuera de él y que hayan prestado algún servicio desde la época prehistórica, si no también coleccionar todo aquello que significa un recuerdo del pasado”⁸. Fue mucho menos consistente que la Exposición del Coloniaje y tuvo la crítica de que fue una reunión de objetos sin guion histórico, un gabinete de curiosidades y que no tenía catálogo, por ejemplo. Un retroceso.

Algunas cifras de la Colección: la Colección de Numismática y Medallas son 15.300 objetos; Pinturas y Estampas son 5.800 objetos.

SMB: ¿En la Colección Echaurren hay otras piezas?

CM: Se incluyen, están incluidas.

Definición de la Colección de Pintura

La Colección incluye Acuarela, estas tipologías están dadas por lo que son el tesoro de Arte y Arquitectura, tenemos pintura Colonial, pintura de retrato histórico, algunos retratos importantes a nivel de la iconografía, la pintura histórica de escena que nos cuenta el evento y que está ligado con la academia. Estos son los *pie forzado*, es decir los que están en exhibición son las pinturas que están y que no podrían volver en este instante a depósito pensando en un tema de espacio, porque son de gran tamaño; estoy hablando de cosas museológicas de manejo de colecciones a nivel general. Tenemos retratos

de Gobernadores, de Presidentes, pintura de paisaje, marinas, pintura alegórica, que da una enseñanza: ahí aparece Manuel de Salas, Mariano Egaña, Paula Jaraquemada, el tema de la caridad, la filantropía.

Cabe destacar acá la última compra que hizo el Museo Histórico, que tiene que ver con cómo abordamos lo que no tenemos del siglo XX: pinturas de José Balmes y Gracias Barros. Esa es la Colección de Pintura.

La Colección de Estampas

Aquí hablamos de Estampas en relación a soporte plano y estamos hablando de 5.000 imágenes. Yo estoy dando como una tipología para contar la historia, a lo mejor con una ilustración, estoy jugando un poco a la curadora. El tema del paisaje -Pedro Amado Pizzi-, el tema de los mapas -nosotros tenemos una colección de mapas muy importante-, el tema de la ilustración de autor -Elena Poirier-, están las definiciones de mapas y plano. Tenemos la ilustración científica, por ejemplo ahí hay un grabado de los habitantes del Estrecho de Magallanes de la segunda mitad del siglo XVIII, o sea hay una colección iconográfica importante para contar un relato como ustedes quieran abordarlo. Yo creo que la Colección de Estampas es una colección muy importante a nivel político, al igual que el tema de las caricaturas. Yo creo que el siglo XX se puede contar a nivel del humor, de la sátira, a través de lo que es la iconografía nacional.

Este me gusta a mí, Lukas, el patrimonial de Frei: “Hasta cuándo le van a quitar el voto a la jeringa”. Estoy solamente mostrando un poco la panorámica de lo que es la Colección de Pintura y Estampas.

La Colección de Numismática y Medallas es una colección bastante compleja, no me corresponde, yo soy Subdirectora de Colecciones, asumo un poco el tema curatorial en el ámbito de Numismática y Medallas. Esta colección se organizó en 1989 con la documentación de las piezas que legó Francisco Echaurren en 1909. Luego, la donación de Ramón Barros Luco dio inicio al conjunto de condecoraciones y medallas de mandatarios. Posteriormente, se sumaron las

que pertenecieron a Carlos Ibáñez, Pedro Aguirre Cerda, Arturo Alessandri y Jorge Alessandri.

En 1983 se realiza la primera Exposición de medallas y en 1991 el primer catálogo de monedas chilenas. Actualmente la colección tiene más de 15000 piezas.

Aquí a nivel tipológico lo que cuenta la Colección de Numismática, y en ese sentido, es interesante poner en valor y rescatar la iconografía que tiene cada pieza porque permite hablarnos finalmente del poder, de cómo fue el traslado desde la iconografía colonial a la propia iconografía de los libertadores, pensando en los volcanes, en el amanecer, en los árboles, etc.

Aquí tenemos las monedas de oro, y ahí están los temas, que no los voy a describir.

Las medallas que tienen la función conmemorativa de poner en valor, agrupadas por tipologías, este fue un inventario que realizó Alan Trampe junto a Fernando Guzmán, estoy haciendo un poco de historia. Es parte de su trabajo de investigación.

Puse algunas que me parecen interesantes: la ficha salitrera por ejemplo, la medalla conmemorativa del Presidente Pedro Aguirre Cerda pensando en el tema educación, a nivel general. Aquí me puse un poco a jugar y quiero que ustedes tengan la posibilidad de ver a nivel de estas tres colecciones, una posible lectura curatorial mezclando estas tres colecciones, y creo que visualmente es interesante de instalar.

Tenemos este planisferio, el mapa de Chile, Paraguay, Brasil, Amazonas y Perú, que tiene que ver con los virreinos. La descripción del Reino de Chile a nivel iconográfico, cómo se describe el territorio, estamos hablando del año 1600, la planta de la ciudad, de la capital del Reino de Chile, la cuadrícula, las casas de la gente con poder ligado a la política.

Y aquí entramos en una mezcla de pintura: la imagen religiosa de la pintura Colonial empieza a ser desplazada por el retrato del *Incipiente Burgués* que empieza a aparecer asociado a la imagen religiosa, se instala el retrato identificando a un apersona.

Este es un cuadro de Concepción en 1765, un gesto de volver a la región, se repite el mismo modelo de la región.

Gil de Castro que es muy importante y ahora se encuentra el Lima en una exposición.

Medalla Conmemorativa Santiago reconquistado, Capitanía General de Chile, importante iconográficamente, a lo mejor hacer un acercamiento.

Aquí vienen las pinturas que debieran estar porque visualmente son muy potentes, son parte del imaginario, del *Icarito*, del currículum escolar, las condecoraciones otorgadas por O'Higgins, el tema del volcán, la naturaleza, la Medalla de la Jura de la Independencia, los planos de la Batalla de Maipú, la Plaza de la Independencia, La Cañada como paseo público.

Ocho escudos de 1835, ya en un proceso de independencia, el Huemul y el Cóndor, cómo aparecen.

Ahora la pregunta: ¿qué pasa con las pinturas que vienen desde el mundo de la Academia de Pintura? Aquí tenemos a Alejandro Cicarelli con una pintura que no tiene mucho significado, o sea, si me preguntan si Cristóbal Colón es importante que esté, a nivel de pintura iconográficamente no es importante, pero como pintor es el Director de la Academia y eso sí es importante.

En La Captura de Caupolicán también entra la disputa entre el pintor, Pedro Lira, y lo que es la escena.

Inés de Suarez aquí también se confunde porque la pintura está ubicada dentro de un aspecto cronológico cuando la pintura es de la Academia, entonces aparece la pregunta de cuáles serán los márgenes a nivel de guion.

El plano de Santiago de 1906, cómo la ciudad en el siglo XX se instala.

Gráfico y recorrido de las líneas de tranvías y Autobuses, 1925, a lo mejor hacer un paralelo con el Transantiago, no sé.

1951, hasta ahí llego porque ahí entramos en los vacíos de las colecciones a nivel por lo menos de lo que es la colección de Pintura, Estampas

y Numismática, pongo esto a modo de ver qué pasa con lo otro.

Y cierro con esta irrupción, que esta fue una obra de Nury González en la exposición de Efemérides, dice: “A partir de un punto determinado, ya no hay retroceso posible”, y esta fue una instalación que se puso al lado de la placa conmemorativa⁹.

RL: Yo creo que tendríamos que preguntarnos en serio qué pasa con esa placa, no estoy hablando de la intervención de Nury, pero yo creo que ese es un zapato chino y creo que algo ahí está trabado. Yo lo pensé en un momento y se los digo sinceramente porque a mí no me gustan las cosas a espaldas, bueno, eso habría que marcarlo, ponerlo en un flexit y decir: “Esto es parte de la museografía”, pero yo creo que es una voz, un gesto que aparte de ser macabro es inconsistente y yo creo que si se innova el guion, eso debiera tener su lugar en el libro o en el registro, pero no creo que en el dintel de la entrada del Museo, lo digo así sinceramente. Ahora ustedes pueden debatir, tirarlo por tierra, yo pongo mi firma ahí.

SMB: El Palacio de la Moneda tuvo una placa similar a esta y cuando se incendió La Moneda se aprovechó de sacar y no sé dónde estará ahora.

MN: No hay que esperar que se quemé el Museo, se puede sacar antes.

HR: De alguna manera esta última imagen que nos presenta Carla nos remite a este pie forzado de elementos que constituyen el Museo. Yo entiendo este relato entre comenzar por la Exposición del Coloniaje y terminar con esto, como el establecimiento de una serie de pies forzados que nos remiten a una idea acerca de los objetos que se el Museo posee. Así, podemos entender también esa placa como un objeto.

CM: Es parte del Museo en su historia, que esté ahí o no esté ahí, es la historia. Ver cómo se ingresa, que sea un objeto patrimonial.

RS: A mí me llamó la atención que Carla dijera que todo terminaba el '51, cosa que a mí no me parece.

CM: Lo que pasa estimado profesor, en realidad tiene que ver con que esta obra no es del Museo. *Efemérides* fue una exposición transitoria, si perteneciera al Museo, a lo mejor habría terminado el objeto instalado dentro de este discurso. Yo terminé en el año '50 por el tema de que no tengo mayores referencias de investigación en relación a la Colección de Estampas, a la cual le falta trabajo. Yo terminé con esa iconografía porque es la que encontré más cercana al siglo XX puntualmente, pero en la práctica falta investigación a la Colección y esto en realidad es un guiño a lo que ocurrió en una exposición temporal.

MA: Estaba pensando a propósito de esta idea de cómo hacer dialogar las colecciones, que es un tema que nos va a preocupar, que a propósito del tema que nos mostraban de las cámaras fotográficas, porque ahí hay una vertiente muy importante que tiene que ver con la lectura que hacemos de los objetos que tenemos, que es un poco la historia de la mirada nuestra, cómo nos hemos mirado. Está bien, todos estos cuadros son de pintores muy importantes, pero ellos pusieron en la mesa todo un imaginario que ahora forma parte del *Icarito* es importante. Entonces, también tiene que ver con lo que nosotros queremos hacer: cómo nos hemos mirado, con qué instrumentos nos hemos mirado, cómo todo este tema de la imagen técnica que viene de afuera se instala acá y produce determinadas imágenes que nosotros también vamos consumiendo. También está la pintura, están las estampas, no solo poner las pinturas, sino que también hacer otras lecturas que permitan incorporar otras interpretaciones.

CM: Por eso al final hago un juego donde mezclo un plano, medallas y numismática para mostrarles que no hay que quedarse viendo solamente la tipología de pintura, que es un poco la libertad que me tomé.

RS: Yo creo que hay que discutir, y ya vendrá el momento de decir dónde debe estar la placa. Si uno quisiera mostrar, por ejemplo, los afanes refundacionales de la dictadura, se acuerdan de la leyenda en el auditorium del Diego Portales: “1810-1973”, todo depende de la pregunta y de lo que uno quiera mostrar.

9 Cfr. Museo Histórico Nacional: *Efemérides. Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*. [catálogo de exposición]. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2013.

Una pregunta: ¿por qué los mapas están como estampas si son mapas?

CM: Lo que pasa es que Estampas es general, el concepto, y esta está dividida en mapas, planos, grabados de arte, impreso; a eso voy como concepto general a nivel tipológico.

HR: Ahora, los que han visitado la muestra actual, según entiendo no hay ningún mapa. Hay un globo terráqueo.

CM: Hay un tema de conservación que tiene que ver con los papeles, que pasado el siglo XIX contienen mucho cloro y por eso terminan deshaciéndose.

RS: Pero ustedes hicieron una muestra hace poco.

CF: Pero puede ser un facsímil también, porque en el caso de las fotos, no hay ningún original.

RS: ¿No?

CM: No. A los originales a nivel de lo que es conservación y por tema de materialidad, la luz se lo consume todo.

RS: Es entretenido saber que no hay nada original en exhibición de las estampas.

SMB: Lo que estoy pensando en este momento, que es lo que he dicho en varias ocasiones anteriores, que en realidad me parece a mí que como el Museo es imposible que tenga todas sus colecciones en exhibición, gran parte de esas colecciones no se van a poder mostrar y van a estar guardadas. ¿Cómo hacer una articulación con museos e instituciones adecuadas? Por ejemplo, todo lo que es la mapoteca debería estar vinculada con la Sala Medina de la Biblioteca Nacional, todo lo que es numismática debería estar vinculada con el Museo del Banco Central y con el Museo que tiene la Casa de Moneda, por qué no establecer algún tipo de vinculación ahí.

RS: ¿Sabe por qué creo que no? Porque los museos cuando hacen una muestra, la hacen por un tiempo, no es que se enfrió la tierra y quedamos así, entonces no pueden deshacerse

de los objetos que no se muestran porque en algún momento otras generaciones harán otras preguntas y van a dar otro significado a las cosas, y los objetos que ahora no mostramos podrían tener entonces utilidad.

SMB: La respuesta tuya me aclaró la cosa, porque yo he estado en todo momento pensando en la exposición permanente, claro que si pensamos que el Museo mantenga varias salas permanentes para exposiciones transitorias, ahí si juega perfectamente esto y eso es un adelanto, para mí por lo menos que estoy aprendiendo mucho de parte de ustedes.

RS: Los objetos se investigan, los investigadores tienen que venir.

FN: Estoy pensando en la discusión que vamos a tener en sesiones futuras, donde también hablaremos de esto. No se tratar de solucionar todas las incoherencias porque no sé si vamos a ser capaces de eso, pero sí es necesario abordarlas. Por ejemplo, lo que tú planteabas Rafael sobre la placa, corresponde a una incoherencia que esté en ese lugar, no solo por la magnitud de aquel personaje nefasto que aparece mencionado [Augusto Pinochet], sino también porque la placa corresponde al año 1982, y sin embargo, el guion del Museo llega hasta 1973. Es decir, la historia se detuvo en la exposición del museo, pero siguió avanzando en el mismo edificio y su vinculación con el medio. ¿Cómo se explica aquello?

Entonces, la discusión que se nos va a venir es que esa placa va a estar bajo la mirada y el juicio inevitable desde un discurso que la exposición permanente va a plantear al abordar los años de la dictadura. Por eso, creo que tal vez no es el momento de decidir qué sacar porque debemos tener acuerdos conceptuales, discursivos y valóricos que deberían estar refrendados en la futura museografía, y con esto no me refiero solo a la placa sino que a un montón de objetos que nos producen contradicción en su presencia en la actual exposición permanente.

CM: Yo creo que es importante saber cuál es el valor ético, moral, que vamos a poner en exposición, cuál es la puesta en valor que hay detrás, o sea, ¿será la identidad lo que vamos

a trabajar? ¿Será la democracia? ¿Cuál es el valor que hay detrás de la lectura que se le va a dar a la colección? Esa es su gran misión, saber cuál es el momento del corte que va a tener el guion permanente, ¿empezamos con los pueblos prehispánicos? ¿Hasta qué año?

RS: Uno podría preguntarse por qué el guion tiene que tener un corte, porque desde el momento que estamos haciendo una cosa hoy día, quiere decir que la historia llega hasta ayer.

IT: Esa es una opción, definir dónde vamos a parar. Perdón, estoy muy sorprendida, no sabía que estaba la placa, no la he visto, he entrado rápido. Pero me parece insólito que se mantenga, me parece inexplicable que no la hayan sacado. Podrían haberla sacado y haberla puesto al interior como parte de un documento, pero que esté en la entrada tiene una simbología, un sentido completamente distinto, y me llama la atención que ninguno de los directores, de la gente que ha pasado acá, haya tenido esa lucidez de decir: “puesta a la entrada tiene un significado”.

HR: No tiene un significado museográfico porque el edificio no se trabaja bajo esa dimensión.

IT: Nunca lo tuvo, puesta ahí no lo tiene, tiene un significado político.

FN: Inclusive les puedo asegurar que esto es mucho más común de lo que nosotros creemos. Unas semanas atrás estuve en una escuela que se llama República Argentina, ubicada cerca de Vicuña Mackenna, y a la entrada hay una placa de Videla.

MN: ¿Aquél Videla?

FN: Efectivamente, Jorge Videla, el dictador argentino, y esa placa en la entrada parece invisible pues, nadie repara en ella. Todo el mundo cruza, y es como lo que ocurre acá con la placa de Pinochet. Por eso digo que esto es mucho más habitual de lo que creemos.

MN: Y ese es el signo de los tiempos.

FN: Y quizá lo peor es que nadie se lo está cuestionando al interior de los espacios involucrados, lo que demuestra un grado de desidia o

ignorancia sobre que representa una placa de este tipo por los personajes que aparecen involucrados en ellas.

RS: Pienso que esa placa, que me sorprende también que esté, tal vez no sea una cuestión tan política o ideológica, y solo sea expresión de inercia de una época. Yo también podría pensar saquemos la placa; si no es posible, habría que explicar por qué está ahí. Entiendo que hay muchas placas y representaciones de Pinochet por otros lados.

IT: Pero esto no es la Escuela Militar.

RS: Lo que no significa que tenga que permanecer.

BS: Pero eso va a depender de los valores que proponamos, si decidimos que la democracia es una perspectiva fundamental, hay que situarlo de otra manera.

Colección Artes Decorativas y Escultura

BSH: Buenas tardes, yo soy Brian Smith, llevo un año en este Museo y soy el encargado de la Colección de Artes Decorativas. No soy curador ni experto en esta colección, pero tengo la intención de mostrarles cuáles son los objetos que podrían servir mejor para este nuevo guion, siempre pensando en un cambio en la metodología que hay.

Partir por la pregunta, ¿qué es lo que se entiende por Arte Decorativo? A grandes rasgos, Arte Decorativo serían todos aquellos objetos de carácter ornamental, pero que tienen una característica estética que supera la funcionalidad del objeto. La Colección del Museo está llena de objetos que son funcionales, pero que tienen estos rasgos ornamentales que la distinguen de la colección que sería la que Carolina Barra presentó -Herramientas y Equipos-, ese ha sido el criterio fundamental de por qué hay algunos utensilios que pertenecen a la Colección de Herramientas y otros que pertenecen a Artes Decorativas y Escultura.

Como hito de creación de la colección, esta parte aproximadamente desde el año 2000, porque

en ese año se hace un cambio en la museografía y se reconoce que hay ciertos objetos que no tienen una colección propia, entonces a través de la creación de la Oficina de Registro y Documentación se diagnostica que es súper importante crear otras colecciones para abarcar estos objetos que están más o menos volando en la colección del Museo, así que en el año 2005 nace esta colección como concepto.

Los objetivos de la colección son los mismos que prácticamente tiene el Museo que son: difundir, resguardar, investigar los objetos que son parte del patrimonio del Museo Histórico. Como hito del Museo, los mismos que hemos visto en las otras presentaciones, están la Exposición del Centenario en 1873, la Exposición del Centenario, la donación de Francisco Echaurren Huidobro que es un gran coleccionista nacional que viajó mucho y trajo muchos objetos de Asia y Europa y en su momento lo donó al Museo Histórico. Sin embargo, esta colección no tenía un lugar adecuado donde se pudiera trabajar y administrar esa colección, y gracias a la creación de la Colección de Artes Decorativas en 2005 se pueden empezar a administrar esos objetos. También cuenta con muchas donaciones y legados de ex presidentes de Chile.

La colección tiene aproximadamente 3.000 objetos, se compone de cerámica, porcelana, cristalería, orfebrería, plata y vajilla. De esta colección hay bastante que hablar, tiene objetos de muchas materialidades, hay esculturas de budas, hay espejos orientales y japoneses, chinos, palillos, es bien diversa. Se compone también de placas y objetos conmemorativos, aquí podemos entrar en cierta polémica porque uno se pregunta, “¿por qué estos objetos conmemorativos vendrían a considerarse como objetos de arte ornamentales o decorativos?”.

Hay también elementos arquitectónicos, los que de igual manera pueden entenderse como parte de la categoría de Artes Decorativas en el sentido de por ejemplo: la Arquería, los Dinteles (tenemos uno en exhibición), las Columnas que tienen capiteles bien ornamentales, la maqueta del puente Cal y Canto, la de la Plaza de Armas, etc., y muchos bastones de ex Presidentes y personas importantes del ámbito civil nacional.

La parte de escultura quise separarla para entenderla en dos grandes ramas. En escultura tenemos: bustos, máscaras, relieves, figuras de bultos, medallones y figuras de culto religioso -que también podríamos entenderlas desde otras perspectivas como podría ser las artes populares o pensarla de una unicidad propia no dentro de artes ornamentales que es una categoría muy decimonónica-.

Partimos con la selección de estos 14 objetos que nos encomendaron elegir para exponerlos a ustedes:

Escultura de Augusto Redondo: este fanal donde está la Virgen María tomando en brazos a Cristo es bien particular porque se sale del ámbito de uso doméstico que era el culto al niño Jesús, que era del ámbito de la mujer, dentro de la casa, estamos hablando de que hay símbolos patrios, además se está conmemorando un hecho histórico que es la batalla de Maipú, por eso la cantidad de banderas y estandartes, etc. Otro tema por lo que este fanal es importante es porque que se está tratando a la Virgen del Carmen, reconociendo iconográficamente su condición como Patrona de Chile y Generala del Ejército Nacional.

Tenemos en Metalistería este Custodia que también es importante porque fue hecho en el siglo XVIII, probablemente del alto Perú y por su importancia dentro del culto católico vendría a contribuir dentro de un ámbito específico al culto Nacional.

Tenemos en Vajilla esta porcelana que es un juego de té que usó Bernardo O'Higgins y que viene a conmemorar la Batalla de Chacabuco. De hecho ahí al medio de esta corona de laureles pintada en dorado dice Chacabuco.

Tenemos Piedras y Estelas conmemorativas, como estas que conmemoran la construcción de este edificio, el ex Palacio de la Real Audiencia. Nosotros tenemos varias Estelas y Piedras de este tipo, que no creo que sean como la de afuera donde tenemos la polémica. Hay algunas que sí podemos dejarlas porque conmemoran este hecho que fue muy importante en la creación de la Real Audiencia en 1609; esta es de

1807 porque este Palacio se cayó dos veces por los terremotos que hubo y las inundaciones también.

Otro objeto conmemorativo es esta especie de Relicario de La Esmeralda que tiene estas astillas de algún pedazo de La Esmeralda, con una pintura atrás que representa al Huáscar dándole un espolonazo a la Esmeralda. Este objeto también tiene que ver con esta construcción de un imaginario asociado a la construcción de una identidad nacional, porque se conmemora este acto y ese trozo se convierte en relicario, como la cruz de Cristo o las reliquias de los Santos, y le da a este evento una imagen sacra.

Otro objeto es este perno que viene a rememorar la construcción del Ferrocarril Antofagasta-Bolivia que fue pensado primeramente por los ingleses. Sin embargo, este perno ya viene a hablar de otras cosas que podrían considerarse mucho más importantes como por ejemplo la riqueza del salitre, de la Guerra del Pacífico, la lucha obrera, la lucha de clases. Así nos damos cuenta que con un solo perno podemos darle más vueltas al relato.

Y me pasa lo mismo con esta pequeña placa que conmemora el movimiento estudiantil de 1931 que viene a hablar sobre las reformas universitarias que parten en 1925, y es cuando la sociedad civil y los estudiantes empiezan a pensarse y hacerse cargo de qué estamos haciendo, para dónde vamos, la independencia de la Universidad en torno a lo político, aunque quizás seguimos con los mismos problemas, pero es importante que ya ese año se haya conmemorado este evento.

Tenemos acá un objeto curioso que es una cajita de madera, que no tiene ninguna importancia como tal, pero contiene cabellos de Diego Portales, y en ese sentido nos viene a hablar de una práctica decimonónica que tiene que ver con las reliquias, con las miniaturas que existían en esa época, los guardapelos; habían miniaturas de personas que habían fallecido o de amantes con rizos de cabellos que vienen a evocar a esa persona, fallecida o ese amante secreto, y aquí pasa con un personaje histórico, político y viene a servir para evocar la presencia de Diego Portales desde muchos ámbitos.

No puedo dejar de hablar de las Artes Decorativas propiamente tal y tenemos aquí este frutero del siglo XIX que se asemeja mucho a los hechos en Francia en Sèvres y que habla de la técnica y de por qué existe esa diferencia con las herramientas: porque estamos hablando de un frutero, pero claramente no es un frutero cualquiera y ya por su calidad de porcelana calada con pintura de oro lo hace ser Arte Decorativo.

Más práctico es este Llamador de Puerta Colonial que era usado en todas las casas importantes de la época, en Cuzco, está en todos lados. Y no solo están los llamadores de puertas, también están las aldabas, los pestillos, los postigos, la rejera.

Estamos hablando también de un objeto que podría ser de ámbito español, pero que en América recobra un sentido distinto porque todos estos objetos ornamentales se sincretizan con la cultura americana y empiezan a agarrar rasgos estilísticos que empezarían a cruzar también la ideología, la cultura, la vida religiosa, etc.

La Colección también se compone de Juguetes, la mayoría son del siglo XIX – XX más avanzado el siglo XX. Hay una sub-colección de Arte Popular que también tiene juguetes, pero esta muñeca se sale del ámbito popular porque se hace a gran escala, es una muñeca Kiupy que a finales del siglo XIX fue muy popular; hay unos comics también.

Quise poner esta bacinica que muestro y que puede ser discutible, pero que estaría hablando del Arte Decorativo más bien popular o más común. No tiene ese valor económico u ornamental que tenía el frutero, porque es de latón, está hecha con esmalte y es una bacinica. Era un objeto transversal, se usaba en todas partes.

Este Jarrón Pez que muestro nos sirve para hablar de la industria nacional porque es de la fábrica de Lota, que dejó de existir el año 1951, pero está inserta en el ámbito de lo que es Herramientas y Equipos, hablando de la industrialización nacional. Arbitrariamente se metió a la Colección de Artes Decorativas, y habría que revisar el principio.

CB: Los objetos tienen distintos valores, una herramienta no necesariamente tiene que ser decorativa. Si bien en este caso es un jarro, que podría ser un objeto con mucho uso, parece ser que su valor mayor es el carácter decorativo y quizás en ese ámbito fue seleccionada para la Colección de Artes Decorativas.

En la colección de Herramientas, Equipos e Instrumentos hay objetos que no tienen mucho carácter decorativo.

BSH: Pero este Jarrón Pez se encuentra en muchos lados, fue echo en masa y a gran escala, entonces se sale de la unicidad, de la exclusividad de arte decorativa.

CM: Hay que ver el Arte Decorativo desde el diseño, eso es lo que lo distingue de Herramientas y Equipos, hay un tema de diseño por sobre la funcionalidad y eso es interesante de instalar. También podría replantearse el Arte Decorativo como una colección.

BSH: Por último, para hablar de las esculturas, tenemos este busto de José Manuel Balmaceda que también es de carácter conmemorativo. El Museo casi todo lo que tiene en cuanto a esculturas es de este carácter civil, de ex Presidentes, Gobernantes, etc.

IT: Una consulta: ¿estos objetos tienen una ficha informativa? Si es así, ¿qué tipo de información tienen?

BSH: Casi todos los objetos del Museo tienen una ficha informativa. Pero de Artes Decorativas es muy poco lo que se sabe.

IT: Por ejemplo; desde el frutero, la muñeca, todo eso, sería muy interesante saber cuándo entra a Chile, quién lo define como objeto para que este en un Museo, toda esa información de contexto es la que le da un carácter totalmente distinto, por ejemplo el jarrito, porque es de cerámica, que en un momento determinado es una moda. Si tú lo pones en contexto y lo explicas le da un sentido distinto al objeto, porque alguien decide, en un momento determinado que eso tiene que estar acá, porque considera que eso tiene un valor, etc.

Sería interesante que todos los objetos tuvieran una ficha histórica informativa, es un trabajo que hay que hacer.

CB: Existen las fichas, lo que más auspiciamos en ellas es el programa Surdoc que se encuentra online¹⁰. Es una ficha que tiene muchos campos, en ella se indican la historia y propiedad de uso, la donación, el contexto, etc. Incluso un análisis iconográfico.

BSH: La verdad es que esas fichas existen, nuestro trabajo es completar esas fichas, hay muchos de ellos que no están resueltos.

CM: Para dar un antecedente, los Museos Dibam tienen una base de datos que se llama Base de Datos Surdoc y es un proyecto del Centro Nacional de Documentación que desde al año 1998 comenzó un proceso de profesionalización de las fichas manuales en los Museos Nacionales y Regionales.

Esta base de datos es accesible al público y está alojada en internet. Lamentablemente de los 40000 registros que teníamos arriba, se sacaron casi todos por mala documentación y no cumplir con campos básicos de información, dejando alrededor de 4000 objetos del Museo Histórico Nacional que ustedes pueden revisar.

RS: ¿No sería bueno tener una base de datos de los objetos, entre no poner nada y poner algo, incluso que la gente lo vea y pueda ir completando?

CM: Sí, el tema pasa porque da un poco de vergüenza, porque había objetos que por ejemplo decían "cacharrito". Estamos hablando de estandarización de vocablos de objetos. Entonces, nosotros estamos en un proceso de documentación de las colecciones, donde está Rodrigo Valenzuela trabajando en el propio archivo del Museo a nivel de la historia del Museo, sus archivos administrativos que son muy importantes para entender por qué está esta cerámica o no.

MA: Solo quiero decir que me parece muy bueno que se toquen estos temas, porque uno de los grandes problemas de los museos, no solo aquí

en este país, es que las colecciones están indocumentadas. Y nosotros como investigadores tenemos que plantearnos la tarea y el deber de cooperar con los museos para documentar las colecciones. Ya sea dentro del ámbito que nos movemos cada uno en su especialidad o dentro de los proyectos de investigación que a veces hacemos de temáticas más amplias, donde uno puede ayudar a los museos a documentar colecciones.

Yo creo que ese es un desafío que nosotros tenemos y que hoy día cuando nosotros vayamos a querer asociar un relato a una cantidad de objetos, que es la condición básica del Museo -un museo es su colección material-, en este caso del Museo Histórico, vamos a tener problemas con muchos objetos. Por ejemplo, ahí dice anónimo, pero esa escultura no es anónima, esa escultura es de autor desconocido, no hubo una voluntad del autor de ser anónimo.

RS: Respecto a lo que dice Margarita, me parece que es fundamental, afortunadamente en este museo y en otros no están documentados, pero se pueden investigar. Aunque hay museos en que los directores no dejan que uno investigue, porque según ellos la colección no está identificada. Esto nos lleva a preguntarnos si las colecciones se están investigando, en este pareciera que sí.

Quería preguntar, ¿qué diferencia hay entre esta colección de Artes Decorativas y el Museo de Artes Decorativas? ¿Hay alguna relación? Esto se creó en 2005, ¿qué pasaba en Chile en 2005 para que alguien pensara que se necesitara esto? ¿De dónde viene? ¿O es que había muchos objetos que había que meter en alguna parte?

BSH: Los criterios de administración de esa época, de la ex Directora.

CM: No hay reflexión, finalmente se proyecta el catálogo que yo le señalé; se proyectan en una tipología de un tesoro de Arte y Arquitectura.

RS: Ustedes dicen que la Dibam usa una cosa que parece ser un instrumento internacional.

CM: No, no es internacional, es nacional, es muy interesante el trabajo, en ese sentido

definiendo el CBDP, está basado en un tesoro de Arte y Arquitectura, es decir tiene una estandarización en relación a los conceptos y a la aplicación.

RS: Hablemos de este museo con lo que ustedes nos han presentado. Veo que estas colecciones corresponden no con lo que hicimos en Chile, sino con los cánones internacionales, ¿o no tenemos nada que ver?

CM: Sí, sí estamos.

MA: Para terminar la idea, lo interesante es que este Centro de Documentación está haciendo todo un esfuerzo para incorporar nuestra realidad. El otro día me fueron a visitar profesionales que están trabajando con el tema de la cerámica mapuche, entonces están incorporando todo el vocabulario vernáculo para señalar nombre y lengua de la especie.

CM: Hay un *Tesoro de Términos Regionales* que se estuvo trabajando con arqueólogos investigadores. Yo participé en ese *Tesoro* que era muy interesante, una investigación mapuche. Uno trabajaba haciendo una revisión bibliográfica y como citaban de acuerdo a los autores, aparecen las citas. Es un trabajo que ha hecho documentación en relación a si se utilizan o no los nombres vernáculos, etc.

VU: Voy a cambiar el tema de discusión, porque voy hacer una pregunta en relación a tu presentación y en relación al trabajo que nosotros tenemos que empezar a realizar a partir de estas presentaciones en dos o tres sesiones más.

Al parecer por los objetos que tú seleccionaste habría dos grandes líneas dentro de la Colección: una sería la de estos objetos relacionados con la historia patria y con las glorias de la patria y por otro serían estos objetos de uso cotidiano. Claramente los primeros objetos no son de uso cotidiano, porque esa ánfora con la referencia a Chacabuco no la usaba todos los días O'Higgins. También me parece que los objetos del primer grupo podrían ser más numerosos, dada la tendencia del Museo a recibir objetos que los donantes relacionan con la "historia heroica" del país.

Por otra parte, en relación a los objetos que dan cuenta de un uso cotidiano y que probablemente pueden ser los que más nos interesen, para intentar llenar los vacíos del actual guion, más preocupado de los hechos heroicos y de las grandes gestas. ¿Estos objetos temporalmente se tienden a concentrar en los últimos decenios del siglo XX o es posible encontrar objetos que releven esta cotidianeidad con anterioridad a las últimas décadas del siglo XX?

BSH: No, yo creo que se sitúan en el mismo marco temporal que es finales del siglo XIX y principios del XX.

VU: O sea tenemos objetos que dan cuenta de una cotidianeidad desde fines del XIX.

RV: Hay muebles y montones de objetos que pertenecen a la época colonial.

BSH: Pero son de otras colecciones; la gran cantidad de objetos de la Colección de Artes Decorativas son del siglo XIX y XX. Hay muchas que son de ámbito religioso que son más antiguas.

VU: Por ejemplo, el Jarro de Lota, es maravilloso. Pero quería saber si había objetos similares, igual de atractivos y que permitan dar cuenta de una cotidianeidad anterior a este periodo, de los últimos decenios del siglo XX.

BSH: Hay hartos Niños, como 10 Niños Jesús, algunas vírgenes, muñecas.

CM: Hay imaginería religiosa y el inmobiliario de época.

RL: Quizás gran parte de las preguntas que yo me hago y que se hacen tienen que ver con el móvil, ¿qué es lo que la gente piensa que es valioso o no para entregar como donación acá al Museo y cuándo? Yo creo que en etapas donde la gente siente cierta seguridad que van a estar en buenas manos, la gente dona de su patrimonio.

Pero, ¿qué se trata de lo que la gente dona? ¿Qué función asume ahí el Museo? ¿Cuán proactivo soy desde el Museo para decir "compremos colecciones"? Por ejemplo: Loza Penco.

RV: Es que, en ese caso, es el Director del Museo el que plantea la línea de las donaciones. Él puede decir: "Esto no". El Director tiene la ayuda detrás que le está diciendo, esto sí, esto sí, entonces no se transforma en un lugar donde se regalan todos los pianos de Santiago que ya no tienen espacio.

CM: Hay un tema de depósito, de cuánto cuesta conservar el objeto que van a donar.

BSH: También se transforma en monumento el objeto cuando ingresa al Museo.

CM: Hay un tema de espacio, es una manera de pensar y que era la pregunta editorial, que es lo que ustedes tienen que definir como colección.

MN: Yo no sé si el Museo tiene un documento o instructivo como institución en que diga qué cosas y con qué criterios se aceptan. Porque yo no sé si todas esas cosas que llegan de Japón y de China valen la pena cuando nos falta todo lo mapuche. Hay personas muy importantes que dirán quiero donar esto o aquello y queda famoso porque lo pone aquí, pero nos pone el problema de saturar los depósitos, comprometer conservación y además convertir en patrimonio algo que al señor le gustó comprar.

Yo no sé qué colecciones falta que muestren, pero para mí hay una muy importante que tú la mencionaste, se llamaba sección folklore, esa es una colección muy importante, que entiendo que en el último tiempo la habían recatalogado pero es una colección que tiene muchísimas piezas del mundo popular juguetes chilenos, la cerámica de las Monjas Claras, la cerámica de Talagante antigua. Creo que hay que mostrar más esa colección en exposiciones temporales, y que por cierto ilustran épocas pasadas, inspiración más lúdica.

BSH: Bueno, esa colección es parte de Arte Popular que van a ver el próximo martes.

MN: Ah ya, por eso preguntaba.

HR: Y por eso también es posible poner en tensión estas categorizaciones preguntando si efectivamente estos objetos son Artes Populares o Artes Decorativas, e incluso cuestionando

esas dos categorías. Yo mismo a partir de estas presentaciones me cuestiono la literalidad del concepto decorativo que siempre está operando en términos como de decoración y ornamento. Me pregunto, ¿es operativa esa condición estética por sobre una simbólica, por ejemplo?

MN: Además mira, yo que llevo años en la Dibam (desde el '70) y antes no se usaba ese término. Desde que se creó el Museo de Artes de Decorativas empezamos de repente a usar esta terminología, pero eran conceptos que antes no se usaban. Es arte y es decorativo.

RS: ¿Eso lo dices tú como crítica o como descripción?

MN: Me llama la atención que es un término que se empieza a usar ahora y que a lo mejor, lo que tú presentas hoy día está dentro de muchas cosas que caben en otra colección.

HR: Por ejemplo no existe un acta de creación de la Colección y nosotros no sabemos qué criterios se utilizaron el 2005 para elaborar una Colección de Artes Decorativas.

MA: Solamente quería hacer una pequeña reflexión a propósito de todas estas dudas que nos surgen. Creo que es evidente que la colección es azarosa, hay un criterio probablemente de políticas, etc., que corresponden a distintos tiempos en que se van fundando las instituciones, etc. y este museo no escapa a ello.

Y yo creo que hay una cierta continuidad en algunas categorizaciones como decía Pablo a propósito de la Exposición del Coloniaje y del Centenario, entonces yo me pregunto si tal vez deberíamos nosotros preguntarnos o plantearnos cómo vamos a tensionar estas catalogaciones que hay: la Colección Textil, la Colección de Artes Decorativas, la Colección de Numismática, que son evidentemente categorizaciones operativas porque de alguna manera tienen que organizarse los objetos, pero nosotros yo creo que tenemos que tensionarlas también, porque por ejemplo aquí estábamos hablando de arte decorativo, pero también aparecen muchos objetos que son de uso cotidiano. Esos objetos incluso cuando tienen una funcionalidad inmediata, por ejemplo la Virgen

en el Fanal, eso tiene toda una carga simbólica, una carga estética, no es solamente decir: "qué bonito, pongamos la virgencita acá", porque corresponde a una época, a una concepción de la patria, de un hecho histórico como la batalla de Maipú, etc. Entonces yo creo que está bien, habría que hacerlo de alguna manera para conocer pero yo creo que nosotros tenemos que tensionar, estirar esta categoría. Yo encuentro razón a Micaela cuando pregunta qué pasa con lo decorativo, por qué es decorativo.

También está el tema de dónde pongo yo toda la otra producción simbólica, o toda la otra producción de objetos que tiene un sistema de sentido que están participando en las redes culturales en otras realidades, como hemos hablado varias veces, de distinta realidad del pueblo, de la clase obrera, de los estudiantes, de los pueblos originarios.

Entonces yo creo que es un tema, porque si nosotros vamos a un museo internacional también vamos a darnos cuenta que en muchas partes el Tesauro está impulsándonos a catalogar de alguna manera. Eso está bien, porque tiene un sentido de documentación operacional, pero en términos del relato nosotros tenemos que ver cómo le torcemos a esa categorización.

BS: La inquietud que yo tendría es que en las colecciones que se han mostrado hay una cierta determinación en el sentido de época, una mayor presencia del siglo XIX y hasta mil novecientos y tanto, entonces cuando tengamos que discutir la temporalidad yo creo que sería bueno saber por ejemplo cuál es la postura de la Dirección porque yo entiendo que esto está vinculado a una construcción y a un nuevo espacio, y para eso van a pasar algunos años, entonces es distinto si vamos a estar totalmente determinados por lo que hay o hay la voluntad de la Dirección de hacer una labor proactiva y de no ceñirse estrictamente a lo que hay.

HR: Claro, existe esa voluntad que tiene que ver con relevar la falta de investigación que se ha hecho, y en ese sentido hay una autocrítica por parte del Museo ya que en su mayoría las colecciones no están investigadas, sobre todo después de la segunda mitad del siglo XX que es cuando, justamente, se produce esta fractura

en las exposiciones porque no hay objetos que mostrar. Pero, existe esa voluntad de, primero investigar las colecciones a nivel interno y segundo, identificando las ausencias, suplirlas a nivel externo con adquisición o compra. También por eso, otro de los objetivos de esta sesión -y de todas en las que se enseñan las colecciones- es justamente partir de ese qué tenemos para desde ahí visibilizar las carencias; y una de ellas, importante, se liga temporalmente con la segunda mitad del siglo XX.

CM: A nivel de compra de colecciones, se han comprado durante este periodo para la Colección de Fotografía por ejemplo fotografías de la Resistencia, de todas las protestas del '80, se compraron fotografías de los '70. También tiene que ver con que estamos comprando una colección de platería mapuche importante que no nos resultó, pero hay una dirección que apunta a compras de colecciones en relación a las ausencias que hemos diagnosticado a nivel de equipo de la subdirección de Colecciones.

RS: Voy a dar una explicación: las preguntas y las críticas son porque estamos en algo que se está construyendo, si fuera algo que está construido no tendría casi sentido decir algo, está como está. Yo siento que ustedes han mostrado en las colecciones que he visto lo más conocido, ¿o no? Es una pregunta. Pareciera que han mostrado solo lo más conocido por todos, si fuera así a mí me hubiera gustado que hubieran mostrado lo menos conocido por todos.

A propósito de lo que dijo Bernardo, pienso que todo lo que muestran y todo lo que sabemos que hay, más o menos, en realidad es una oportunidad, no es una limitación, lo veo como oportunidad. Es cierto que hay cuestiones que uno dice "hasta cuándo" pero el punto es que en el fondo lo que importa no es tanto el objeto como lo que uno quiere mostrar, y la pregunta que uno le hace al objeto, y hasta el objeto más inocuo, más vulgar, pedestre y farandulero, puede ser transformado en un motivo de cuestionamiento extraordinario. Pero creo que tampoco tendríamos que ponernos limitación ninguna, realmente yo respeto mucho a Diego pero no me interesa si él quiere que pensemos hasta el '50, hasta el '80 o hasta el '90. Nosotros pensamos todo lo que queramos y si incluso queremos que

la muestra llegue hasta el 2020 bueno ahí verán si después lo toman o no, pero quiero asumir todas las posibilidades.

Y lo otro es que, como se ha dicho ya, el que haga el guion vera qué mete, qué saca, qué pone o no, pero quedaron hechas las directrices, y como dijo Margarita, nosotros tenemos la obligación de dejar hechas las directrices, por lo menos dijimos esto y no nos pusimos un parámetro ni nada, salvo la calidad profesional de todas estas cosas.

Vuelvo a mi primera pregunta: ¿han mostrado lo más conocido o lo más desconocido? Lo digo en general.

BSH: Reconozco que hubo un esfuerzo conciliatorio de poner objetos que son icónicos de la museografía como el Fanal, el Busto de Balmaceda.

RS: Que no precisamente van a ser icónicos mañana.

BSH: Imagínate que esa placa del primer movimiento, yo no tenía idea que existía esa placa y lo vimos con la bacinica. Reconozco que está presente esa oportunidad de entrar a esos objetos que de otra forma no conoceríamos.

RS: Quería terminar con esto de la oportunidad, porque si uno revisa a la luz de lo que pasa hoy con Chile, con lo que nos preocupa a todos, uno podría pensar que a este museo habría que cerrarlo y listo. Pero no es esa la idea obviamente.

IT: Eso hay que discutirlo, eso de que queremos que un chileno se reconozca aquí, ¿qué es lo que significa? Eso no es una discusión, eso es un punto de vista.

RS: Bueno, según *El Mercurio* nos pusimos de acuerdo en que el principal valor aquí iba a ser la democracia y todos los valores asociados a ella.

IT: Si, está bien, pero eso es parte de la discusión porque además, qué es lo que quiere decir reconocerse; es tan discutible eso.

BS: A mí me parece importante el criterio de no ponernos limitaciones y sobre todo en lo que es la temporalidad porque se ve que aquí hay una temporalidad muy acotada en las colecciones, que no llega ni siquiera hasta el año 2000.

HR: Claro y en ese sentido el Museo está poniendo como un voto de confianza en el Comité y si el Comité considera que es necesario que el guion museográfico tenga una temporalidad que sea hasta el bicentenario, así lo tomaremos.

IT: O la que quiera, o la que definamos, la que fundamentemos.

HR: Después viene una segunda etapa museográfica en la que se van a definir cómo esa temporalidad, que fue definida por este Comité, va a llenar esos vacíos que actualmente existen, pero esa pregunta, no es que no sea pertinente, si no que se escapa un poco de los objetivos de este Comité.

RL: Eso de reconocer, solamente como repaso, tiene que ver con que si uno sale del Museo deje de hacerse la pregunta: ¿qué hacen los peruanos aquí en Plaza de Armas? Y que uno comprenda que no llegaron, sino que volvieron, regresaron. Que uno sea capaz de hacer ese par de operaciones: que la gente comprenda mejor su historia, eso es un poco la idea. Por eso uno estudia historia en el colegio. Yo veo ahí la operatividad del Museo, para que no se fosilice.

RS: Pero es que tiene razón, uno de los problemas de este museo, y de muchos otros, es que naturaliza cosas, naturaliza la élite y su poder, naturaliza el orden, entonces yo esperaré que no naturalizáramos, sino que fuera un Museo Histórico, donde las cosas que están es porque representan, reflejan un momento histórico.

IT: Y que sean puestos en su contexto y no como objeto autónomo sino que explicando transformaciones de las élites y de los sectores populares.

RS: Por eso ver algunos de los objetos que mostraron resulta casi una provocación por parte de ustedes, porque están ya petrificados. Pero bueno, es lo que hay.

HR: Pero a partir de estos objetos es posible hacer otra lectura.

RS: Sí, claro que es posible.

HR: Y por eso es importante las definiciones en términos de marcos que este comité proponga, porque nos van a permitir leer el objeto desde la mirada que se establezca en términos de dimensiones macro y en ese sentido no es que el Museo proponga o establezca límites, sino que está proponiéndoles a ustedes el establecimiento de esos límites, es como el ejercicio contrario.

RL: Estoy de acuerdo, que el Museo sea Histórico, sea historia, es decir que sea cambio, no geología, que no sea algo fósil.

IT: Pero que tenga claro el concepto de proceso, un proceso que va transformándose.

Por otro lado, yo quiero insistir en esta doble mirada del Museo uno es la parte física de la sala, la amplitud, cómo se va a hacer el recorrido, pero también lo que se planteó en un momento que el Museo también apoye, aporte, sea un elemento en la investigación; por eso me preocupaba la información que tienen las imágenes en línea, porque es clave porque o si no, no sirve para la investigación.

Por ejemplo, a mí la colección de fotografía me pareció fantástica y me metí cuando me mandaron el sitio, pero creo que hay que trabajarla para poder permitir entradas diversas, porque hay un material importante ahí. Así, yo creo que esa es una función que debemos instalar también en la idea de lo que debe ser un Museo Histórico, es decir, no solo la parte física sino lo que está disponible para investigación.

MA: Porque las imágenes por sí mismas no dicen nada como dice Susan Sontag, un poco dramáticamente. Dicen cosas pero también depende del contexto que tú le das, porque los objetos van a adquirir significación en la medida que están asociados a otros objetos, relatos.

IT: Y para poder interpretar, uno tiene que contar con la información necesaria. Por ejemplo si a un historiador le entregan la bacínica y le dicen que llegó el 1900 necesitará más antecedentes de información para poder trabajarla como

fuentes de estudio. De esto se tiene que hacer responsable el Museo, de entregar un material serio para trabajo de investigación.

MN: Siguiendo con eso, y no sé si es meternos mucho en el trabajo del Museo, pero quizás podamos aportar a la descripción de algunos objetos. Me llama la atención en el desplegable que ustedes entregan a los visitantes, aparece un *kultrun* y en la lectura solo dice “tambor”. Discúlpame eso no es un tambor, se llama *kultrun* y es un instrumento musical ceremonial mapuche. Margarita lo puede decir mejor que yo. Pero si tú dices eso y le entregas al niño para que haga la tarea nunca sabrá de dónde es ese “tambor”. Lo otro, también lo comentaba con Margarita el otro día: hasta donde yo sé una *trapelacucha* la usa la mujer mapuche sobre el pecho y *trarilonco* es lo que va sobre la cabeza, pero en el libro grande sobre el museo, están exactamente al revés. Entonces yo creo que también podemos contribuir a que a futuro haya un comité consultivo o asesor que pueda colaborar cuando a resolver dudas de períodos específicos. Quizás a futuro sigamos disponibles. Aunque sea un volante, si se le entrega a un estudiante que tiene que buscar una información, ese niño no puede quedarse con que es un tambor no más.

BHS: La información que da el Museo Histórico sirve para otros Museos. A nosotros nos consultan.

HR: Somos un referente, aquí el mayor público del Museo son los escolares que vienen y todos se llevan eso, y hacen la tarea del colegio con eso.

MN: Bueno otra cosa que iba a decir, es que ese cuadro que se llama *La Beneficiencia* es un cuadro que Pedro Palazuelos lo mandó a hacer a un argentino para graficar a estos intelectuales de la Independencia, cómo veían el futuro de Chile con la llegada de la República. Entonces aparecen los Egaña, los pensantes de esa época, Pedro Palazuelos y otros personajes muy dados a la solidaridad, que venían pensando en la educación del pueblo. Aparece también una mujer en el mundo popular como abajo, una mujer humilde con un chamanto, y un niño que ella sostiene. Según lo que describe Pedro Palazuelos, ese niño representa al Chile

nuevo que viene, que va a ser democrático, que va a ser solidario. Sin embargo la leyenda dice algo así como que representa a la élite que se preocupa los menesterosos. Si se tiene dudas se puede consultar, yo mañana traeré toda la información la información exacta que aparece sobre esa pintura que aparece en una publicación de la Universidad Católica.

HR: Pero en ese sentido, muchas gracias por la propuesta y la tomamos muy humildemente, porque efectivamente hay errores y que en la medida de lo solucionable, se van a solucionar.

RL: Pero yo lo que veo es que museografía tiene que ver mucho con la idea de crear modelos, modelos para armar. Por ejemplo, si se expone la bacinica tiene que mostrarse el contexto, como por ejemplo, que antes todo el entorno se apreciaba como un vertedero. De ahí uno podría ir construyendo, no ahora para el guion, me refiero en general, todos estos objetos tienen una historia, por ejemplo, la historia de la sanidad en Chile o en Santiago, cómo es que llega William Cunningham Blest y cómo llegan los médicos y el tema de la asepsia, etc. Cómo se va desarrollando esto hasta el informe de Max Westenhöfer en 1911, donde este académico alemán hace un balance sociohistórico demolidor de cómo vivía la gente hacinada en habitaciones sin condiciones sanitarias en medio de epidemias en el Santiago de aquel tiempo. Todo eso es parte de una operación a partir de un objeto, pero después viene el pensar y es entonces cuando el objeto adquiere vida como pieza museográfica.

Es de esperar que con lo que vamos a hacer podamos dinamizar esto, porque está arrumado, bien cuidado y todo está archivado, pero se le tiene que asignar una función dentro de un contexto mayor, más allá de la historia específica de cada objeto.

FN: Estaba tomándole aún más el peso a nuestra responsabilidad y aquel que caerá sobre la gente que se va a hacer cargo de la museografía. Por nuestra parte generar un primer esqueleto conceptual y de lineamientos troncales es algo que tenemos claro. Sin embargo, con el resultado de cómo se lleve a cabo podemos quedar muy conformes o disconformes. Entonces, creo

que debemos llegar a sugerir ciertos lineamientos técnicos para dejar ciertos trazados que guíen lo posterior.

MA: Ahí es donde está el lineamiento general, ¿qué se les va a pedir que se estruje a los objetos? Los objetos tienen que ser interpretados, leídos, mirados en sus condiciones técnicas, son manifestaciones a la cultura material, y la cultura material está en relación a la sociedad. En ese sentido nosotros podemos dar los lineamientos, a lo mejor no referirnos a una cuestión específica, pero sí lineamientos, las formas, como decía Rafael.

HR: Yo creo que lo que dice Margarita responde a tu inquietud Francisco, porque ustedes lo tienen clarísimo; no se trata de trabajar objeto por objeto, pero sí se trata de que en el futuro el desarrollo de esta segunda etapa o de esta segunda fase del proceso esté inserto dentro de un conjunto que le permita articularse y tener una base; y en ese sentido la museografía se va a ver obligada a remitirse a las decisiones que este Comité establezca.

Sesión 6: Presentación de Colecciones



Martes, 4 de noviembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
BSH: Brian Smith H.
CB: Carolina Barra
CM: Carla Miranda
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
GO: Gregory Ortega
IT: Isabel Torres
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
RL: Ricardo Loebell
RS: Rafael Sagredo
SMB: Sergio Martínez B.

Resumen

Última jornada de presentación de Colecciones. En esta oportunidad tendrán lugar las de Arqueología y Etnografía; Artes Populares; Mobiliario; y Libros y Documentos. Tras una presentación formal y de los objetos que las representan, el Comité discute y plantea sugerencias articuladas en torno a la necesidad de contextualizar los objetos que las componen.

DM: Gusto de verlos nuevamente después de 2 semanas de ausencia, me excusé en su momento y sé que todo ha seguido andando; estoy muy contento de que el trabajo siga desarrollándose. Según el programa, hoy terminamos con las presentaciones de colecciones y en las próximas reuniones vamos a pasar ya a materia, para lo cual al final de la sesión les vamos a entregar una propuesta de cómo abordaremos esto y así ir ordenando el debate.

Hoy tenemos 4 presentaciones de colecciones muy importantes: Arqueología y Etnografía, Arte Popular o Folklore, a cargo de Gregory Ortega; Libros y Documentos a cargo de Carolina Barra; y Mobiliario a cargo de Brian Smith.

Sin más les dejo para que vayamos a avanzando y así tener tiempo para la conversación.

Colección de Artesanía y Arte Popular

GO: Hola buenas tardes, yo soy encargado de conservación, pero aparte me dieron la tarea de ser encargado de la Colección de Artesanía y Arte Popular, y de la de Arqueología que es de lo que voy a hablar ahora de una manera bien resumida desde mi experiencia. Trato de mostrar la colección por completo, sus características y cómo se encuentra.

El origen de la colección se remonta a 1924 cuando existía como la colección de Folklore Chileno y pertenecía al entonces Museo de Etnología y Antropología de Chile. Los objetos fueron reunidos por personajes como Martín Gusinde y Aureliano Oyarzún, quienes recorrieron el país en busca de representaciones producidas “por la industria casera, sin intervención foránea, excluyéndose expresamente los de origen araucano o de cualquier otra raza aborigen”. Posteriormente, se suman objetos donados por Oreste Plath.

En esta colección se incluyeron objetos de Chiloé, centro y sur de Chile. No obstante, al parecer se habrían marginado objetos del norte de Chile, según los investigadores de entonces, por considerarlos etnias originarias. Sin embargo, sí se incorporaron objetos de Rapa Nui.

Con posterioridad la colección pasa al Museo Histórico Nacional, y, alrededor del año 1960, se divide la colección y pasa al Museo de Linares.

DM: Habría que agregar también que Ramón Laval fue uno de los curadores e investigadores de esta colección y que hizo el trabajo de campo que generó las colecciones. Es precisamente una de las colecciones que se fue a Linares.

GO: Características de esta Colección.

Esta Colección comprende objetos de la industria casera, lo que se traduce en más de 20 tipos de materialidad. Estos son algunos de los materiales que posee la Colección para que vean lo difícil que es conservar diferentes tipos de materiales dentro de una colección: arcilla, madera, objetos orgánicos, vegetal-animal, crin de caballo, asta de buey, cuero, mimbre, metal, entre otros.

En la actualidad, la Colección de Artesanía y Artes Populares cuenta con alrededor de 1.400 piezas y 26 de ellas están en exhibición.

Dentro de sus principales hitos destacan los proyectos de conservación y embalaje del 2001, proyectos Fondart, proyectos FIP, y el proyecto de investigación y registro realizado en el año 2012, concluyendo con una documentación de 456 piezas patrimoniales, destacando las subcolecciones de Espuelas y Estribos, Cerámica de Monjas Claras, y Juguetes.

En el 2012 se publica el Libro de Estribos y Espuelas¹, que hace visible los objetos que hoy se encuentran dentro del depósito de Artesanía y Arte Popular. Estos libritos trataban de hacer visible los objetos que nosotros mantenemos en depósito y no siempre dejar solo los objetos que están en exhibición.

En el año 2013 el ex presidente de la República don Ricardo Lagos Escobar, donó la manta de Doñihue que utilizó durante la cumbre APEC realizada el 2004.

RS: ¿La aceptaron?

DM: Sí, donó la manta y un chaquetón de cuando estuvo preso. Lo invitamos a las Jornadas de Reflexión² pero nos pidió hacerlo sin público.

¹ Ortega, G.: *Estribos y Espuelas: Una herencia anónima*. Santiago, Museo Histórico Nacional, 2012.

² Cfr. *Jornadas de Reflexión y Diálogo para un nuevo guion*. Museo Histórico Nacional, 2013.

Se lo recibimos y la experiencia nos pareció interesante; recorrimos el Museo y después los funcionarios nos juntamos con él.

GO: Yo creo que no se tomó tanto como que era de un ex presidente el objeto, sino más bien por la construcción de la manta.

Aquí hay una tabla de porcentaje de los objetos registrados y documentados: el 97% de la colección está registrada y documentada, y solamente el 3% de la Colección no está registrada, lo que también es importante destacar para que ustedes vayan viendo la realidad de la Colección de Artesanía y Arte Popular.

Ahora vienen las sub-colecciones que posee la colección:

1. Sub-colección de Cerámica, donde destacan: Cerámica perfumada de las Monjas Claras del siglo XIX:

- Cerámica policromada costumbrista de las hermanas Gutiérrez estilo Bellavista de 1930 a 1950.
- Cerámica policromada de Talagante de 1920 hasta fines siglo XX.
- Cerámica policromada costumbrista de Elizabeth Gálvez de 1950.
- Cerámica de Quinchamalí de 1920 hasta fines del siglo XX.
- Cerámica de Pomaire de 1920 hasta fines siglo XX, donde destaca la Guitarrera, una de las primeras que yo creo hay en el Museo.
- Cerámica de pintura perdida de centros cercanos a Concepción en 1920.
- Cerámica utilitaria de distintas localidades de la zona centro-sur de 1920.

2. Pesebres contemporáneos:

Sub-colección de Apero de Huaso, donde se destacan:

- Estribos chilenos de madera del siglo XIX y XX.
- Espuelas chilenas del siglo XIX y XX.
- Frenas y llantas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.
- Sombreros de paja trenzada y tejida de 1920 y actual.
- Chamanto de Doñihue, la que donó el ex presidente también.
- Fustas y lazos de cuero trenzados.

SMB: ¿Cerámica Precolombina no hay en el Museo?

GO: Sí, pero en la Colección Arqueológica. Continuemos.

3. Cestería:

- Cestería y muebles de Chimbarongo de 1920 a fines siglo XX.
- Cestería de Chiloé de Quilineja.
- Cestería en miniatura en paja de trigo de 1920.
- Cestería de Rari de 1920 a fines siglo XX.
- Cestería de paja de trigo.
- Cestería en Ñocha y Quiscal, que son también fibras con las que se trabaja.

4. Objetos en Asta de Buey:

- Vasos tallados de Llay Llay y Rancagua de 1920.
- Vasos plegadizos de Llay Llay y Rancagua de 1920.
- Cachos tallados de 1920.
- Barriles. Aquí hay un gran porcentaje de los objetos que no pueden tener registro porque no podemos encontrarle la data del origen.

- Artesanía carcelaria de 1950.

5. Objetos de cuero:

- Guayacas bordadas de cuero de Quique nonato de 1920, bolsas que se ocupaban para guardar objetos.
- Cuero de sapo para guardar billetes, que se utilizaban como amuleto para atraer más plata. Se usaban unos sapos como los Equecos -más bien grandes- que se cocinan por dentro.
- Odres de cordero nonato.

6. Juguetes tradicionales:

- Muñecas de trapo que datan de 1920.
- Muñecas de trapo de 1950.
- Muñecas tejidas contemporáneas.
- Juguetes tradicionales de madera de 1920 en adelante.
- Muebles en miniatura de 1920.
- Volantines, que son ya contemporáneos.

7. Objetos de Rapa Nui:

- Tallados en madera

Este es un resumen de los objetos que componen la colección, dentro de la cual lo más representativo es un Estribo Rugendas, de carácter anónimo del siglo XIX, hecho en madera tallada, hierro forjado y cuero.

Lo importante de esta Colección es que gran parte de los objetos son de carácter anónimo, pero realmente no son anónimos, sino que no tenemos la identidad de quien lo produjo. Por lo tanto, si bien nosotros no conocemos su origen, el nombre de la persona, nos hablan también del carácter anónimo que tenemos todos. Nosotros estamos todos aquí reunidos en una sala y en 100 años más nadie se va a acordar de nosotros, ni siquiera nuestras familias.

RL: ¿Tienen un vínculo o le pusieron ese nombre porque lo vieron en un cuadro de Rugendas?

GO: Es solo por la representación de Rugendas, para diferenciarlo de otros. Hay unos que son chalupa, donde se mete solamente la punta del pie y que tienen una parte plana abajo donde se coloca el pie. Hay otros estribos que son media luna, entonces usamos esos nombres para diferenciarlos.

En la parte de Cerámica vemos algo de Sara Gutiérrez, un objeto característico como la Virgen del Carmen del año 1926 que representa parte de la sub-colección. Sara Gutiérrez pertenece a las hermanas Gutiérrez, que son algo así como la sucesión de las Monjas Claras, pero ellas empiezan a trabajar objetos de figura humana, lo que la hace muy representativa de esta sub-colección.

También tenemos la Guitarrera de Quinchamalí de 1920, la más antigua que tenemos en el Museo. No sabemos si es la más antigua del país, pero data de esa época y puede ser una de las primeras que se hayan construido.

Las cerámicas de las Monjas Claras, parte importante de la sub-colección, tienen como detalle característico su olor y la comprenden miniaturas que van desde los 2 mm hasta los 13 cm. El Museo hizo investigaciones de cómo se fabricaba ese olor característico y se llegó a la conclusión de que se mantienen en secreto porque las monjas todavía seguían produciendo en sus conventos.

En la Colección de Juguetes tenemos una Carreta Endieciocuada, la cual nos habla de lo práctico y de lo rústico que es la construcción del juguete, lo popular. Aquí no hay un juguete de élite, no hay un juguete de la oligarquía chilena, es un juguete totalmente popular que se pudo haber comprado en cualquier feria chilena.

También tenemos objetos de Rari, una técnica se ha perdido mucho porque muchos objetos que se hacían antiguamente con raíz o con el pelo de crin, no se ha visto replicar en nuevos artesanos. Esta tradición oral se perdió, porque si no estarían produciéndola otra vez los artesanos.

Hay una transición, al comienzo eran objetos hechos con la raíz del sauce, luego aparece el crin mezclado con sauce, y después aparece solamente crin.

MN: En la medida que desaparece el recurso, van mezclando. Y ahora dicen, yo no lo he visto, que están usando nylon.

GO: Continuamos con un bonete Maulino que también es representativo de la fibra tejida.

La Yuayaca de cuero que se utilizaba como amuleto y para guardar objetos.

Aquí vemos una representación del arte carcelario: es un cuchillo hecho en la Ligua en el año 1926.

Nuevamente vemos cerámicas de las hermanas Gutiérrez, que nos muestran el mundo popular con la representación de este confesionario donde podemos observar ciertos guiños de humor. Hay dos mujeres que están escuchando por los lados, que están como cuchicheando a ver que está diciendo la persona que está confesándose, y está el diablo arriba. En varias otras cerámicas hay toques de humor que uno puede ver a través de la gestualidad del personaje.

Cerámica de Talagante, donde hay una mujer lavando en una artesa y que nos representa como lo cotidiano del mundo popular campesino.

Esta es un Asta de Buey convertida en un vaso, y para llegar a esa transparencia hay que tener una técnica de desbaste del cacho muy buena, porque si no se te rompe.

Esto representa los instrumentos musicales, la Flauta de Chinos.

Proyección de la Colección

Esta colección podría enriquecerse no solamente recopilando y sumando objetos, sino que es importante incorporar la relación emocional, tanto del artesano con su objeto, como del investigador con este.

En otras palabras, es importante relevar la dimensión cualitativa de la investigación al incorporar

al artesano como un sujeto histórico capaz de representar en su manufactura la memoria histórica y la identidad de un lugar o un grupo social. Por ejemplo, Talagante, Pomaire, etc.

En la dimensión cuantitativa, creemos importante incorporar nuevos objetos o sub-colecciones que enriquezcan las ya existentes. Por ejemplo, a la Colección de Juguetes -que tiene un campo muy abierto- se pueden agregar muchas más cosas.

Finalmente, es importante complementar la colección con nuevos soportes digitales, visuales y sonoros sobre la elaboración de los objetos, como parte de una cultura viva y del patrimonio inmaterial de Chile.

Yo creo que es muy valorable rescatar la tradición oral, el poner no solamente el objeto, sino que poner la tradición oral junto con el objeto para que exista un lazo emocional que involucre al espectador con el objeto y no colocar el objeto en la vitrina con una ficha y nada más.

Como conservador me tengo que dar vueltas por el Museo, siempre tengo que estar viendo si un objeto está mal, y me ha tocado ver gente que se ha emocionado por ver, por ejemplo, un estribo, y su conexión emocional fue directa, le dijo a su hijo "tu bisabuelo hacía de estos, pero tu abuelo ya no los hacía, y ese estribo no se valoró y se perdió, se botó, desapareció el objeto". Pero el lazo emocional lo conectó directamente con el objeto; la demás gente pasaba de largo. Nosotros le podemos dar valor al ponerlo dentro de un contexto para ir tomándole el valor a cada tipo de objeto.

Y lo que yo propongo es abrir el campo de la Artesanía y no tomar solo este tipo de objetos, si no que podríamos hablar de la fabricación de organillos como la familia Lizana o por ejemplo Nano Vera que es el único artesano que queda en Santiago que a partir de fierros hace bicicletas.

Pienso que debemos ampliar el concepto de artesanía y no centrarlo en el cacharrito, sino que ver lo que se está haciendo que se puede perder. Estos artesanos van a desaparecer y nosotros tenemos que velar por el futuro, para

que las futuras generaciones sepan cómo se hacían las cosas.

SMB: Entiendo que son como 1400 piezas las que constituyen la colección, en este momento, ¿cuántas de esas 1400 están en exhibición en la actual muestra?

GO: Veintiséis.

MA: Quería hacerte una pregunta, no sé si corresponde que tú la contestes.

Estas subcolecciones en que está dividida la colección, ¿es una convención del Museo en términos de la documentación? ¿Tiene que ver con el programa Surdoc? Porque aquí hay como distintas categorías, algunas cosas están definidas por su materialidad, otras están definidas por su función, entonces, en ese sentido, también es importante entender qué es lo que entra en esta definición de arte Popular y Artesanía.

GO: Cuando llegué al Museo la Colección en su estructura ya estaba armada con esas subcolecciones. Yo creo que lo hacían por la adquisición de cierto volumen de objetos, por ejemplo, Monjas Claras, y quedaba como subcolección de Monjas Claras o Cerámica. Entonces hay muchos que se dan por materialidad, pero también las subcolecciones van a partir de las cantidades de objetos que van comprando y quedaban con esos nombres como subcolecciones para dividirla de esta gran Colección de Cerámica, de esta gran Colección de Juguetes, como una manera más práctica para ubicar los objetos.

MA: Es importante para ver la manera de cómo significamos los objetos, porque estamos en un museo histórico, entonces, como yo lo veo, estos objetos van a tener una dimensión en la medida que entren en un relato, formen parte de ese relato y ayuden a comprender ese relato. Por supuesto que es importante si conocemos el nombre del artesano, si conocemos la época en que fue hecho y todo eso, pero en ese sentido, este tipo de objetos yo lo veo asociado al Museo bajo esa orientación, porque lógicamente nos van a hablar de cosas que se hacían, de oficios,

de maneras de resolver, de maneras de representar, de dar significación a determinadas costumbres o tradiciones y, en ese sentido, yo creo que es importante porque ya nosotros nos estamos limitando cuando vemos este tipo de división.

Yo creo que tenemos que pensar en los objetos más en su condición en relación a un relato social, político, simbólico, que en su condición de objeto mismo.

RL: El fin de semana estuve en esa feria que organiza la Universidad Católica en Bustamante y ahí había un artesano de Temuco que hacía *kultrun* con el cuero fresco y explicaba todo, pero yo me di cuenta, al hacer el ejercicio y atravesar esa feria, que falta el contexto. Entonces, uno siempre está obligado a hablar con cada uno porque está todo mezclado, incluso había artesanos extranjeros, y pensé en cómo armar el guion acá, que todo eso sea identificable. Todo esto tiene que tener un soporte objetivo, que se pueda entender.

Por otro lado lo que se hace patente son las culturas regionales, el guion del Museo Histórico lucha y en cierta manera va en contra corriente con el modelo económico que es centralista. Nosotros tenemos que buscar un discurso que es de las culturas regionales.

A propósito, tuve un alumno tesista que construyó bicicletas con su padre hasta el año '73. Eran 3 generaciones, su abuelo, su padre y él, su empresa quebró en dictadura. Él nunca vio que había posibilidad para entregar todo lo que tiene, un montón de materiales para poder traerlos a un museo. Pienso todo en ese sentido, cómo se hace ese contacto con toda esa gente que son artesanos, mecánicos y que son una pieza importante de la historia. Hay una política de rescate de todo eso.

GO: Es difícil el contactar, y, aparte, si por ejemplo yo no lo hubiera conocido a usted acá, tampoco podría tener la noción de que existe un apersona que trabaja haciendo bicicletas y que pertenece a una familia. Lo bueno de este tipo de reuniones es que nos dan ese acercamiento con ese mundo.

IT: Cuando señalabas eso de recuperar lo emotivo, lo subjetivo, que me parece importante, y dado que el Museo no puede dar cuenta, mostrar todo, pienso que sería interesante pensar hoy, como comité, lo que significa y el aporte del registro oral. Pienso en lo que están haciendo hoy en Rari o Pomaire, a lo mejor no tiene nada que ver con lo que hacían hace 100 años pero es lo que hacen hoy. Ir haciendo registros, entrevistas en profundidad, historia oral y tener guardado un archivo de imágenes y entrevistas a distintos artesanos que puedan estar conservadas en el Museo como parte del material que podría en un momento determinado ser de ayuda para investigación, y en 50 años más capaz que sirva mucho. Me parece que eso puede ser una buena manera hoy de subsanar algunos vacíos.

RS: A propósito de esta presentación, yo creo que hay que preocuparse de la diferencia que hay entre un museo histórico y un museo antropológico. Podemos pensar que vamos a hacer un Museo Histórico Antropológico, pero por ahora sigue siendo un Museo Histórico, porque mucho de lo que tú señalabas cabe más bien en un Museo Antropológico.

Y lo otro es que, visto todo el quehacer que se pueda realizar a partir de aquí, lo nuestro es proponer lo que se ha hablado acá, porque hay muchas cosas laterales que son, cómo se hacen los contactos, cómo llegan las piezas, cuáles llegan, cuáles no, porque si pretendemos abarcar todo, vamos a terminar sin abarcar nada.

BS: El arte popular también tiene una historia, una transformación. Por ejemplo, hace poco fui a Pomaire y me sorprendió mucho ver una cantidad bastante significativa de figuras de la cultura de masas, Donald, Mickey, y hasta Don Francisco, y al mismo tiempo las figuras y artesanías tradicionales. Es decir, el arte popular es complejo. Por un lado es expresión de las propias condiciones de vida de quienes lo producen. Y Hoy día todo es distinto: los campesinos y las mujeres que trabajan en la agroindustria están con el celular y escuchan la televisión, entonces por un lado son expresiones de las propias condiciones de vida. Por otro lado el arte popular puede ser contestatario frente a

los sistemas hegemónicos, gran parte del arte popular es contestatario, y por otro lado puede ser una resemantización de elementos de la cultura ilustrada, todo lo cual plantea problemas de criterio, o se toman criterios puristas y tradicionales o se toma criterios de historicidad, son decisiones que hay que tomar. Ahora bien este no es un Museo de Arte Popular pero sí es un Museo Histórico, y quizá si se incluyen piezas habría que tomar esos rasgos.

Ahora, también es muy importante lo que se decía de las culturas locales: en América Latina las fronteras culturales no coinciden con las fronteras políticas. La cultura andina es una cultura del norte argentino, del norte chileno, del sur de Perú y del sur de Bolivia y se vive como cultura andina, de hecho hay alcaldes que han tratado de establecer un puente cultural y la gente de la Universidad Arturo Prat en Iquique ha potenciado esa dimensión. Hay realidades y relaciones culturales regionales que son importantes y yo creo que en un Museo Histórico tienen que abordarse esas realidades porque son cuestiones que están teniendo reflejo en la contemporaneidad.

MN: Rafael dice que este es un Museo Histórico y no Antropológico. ¿Solamente es histórico porque está el arte de la elite, las obras de la elite, la obra de los políticos? No vamos a salir ahora a reparar los vacíos que tiene el Museo con respecto a las colecciones en este tema, pero si hay una colección importante. Yo acabo de venir de ver el depósito y hay tal cantidad de material, 1400 piezas son bastante considerables en cantidad.

Ahora, si faltan algunos oficios ya no hay caso. Hay muchos oficios que han desaparecido y como decía Gregory, se pueden suplir o al menos informar con relatos orales con personas mayores, no necesitamos que venga un antropólogo o un experto, porque la materialidad la puede estudiar cualquiera, pero el sentido, para qué fue hecho, todo lo lúdico que tiene, todo el humor que tiene, es impresionante, el humor de ese confesionario donde está la beata tratando de escuchar a la otra beata que se está confesando, y que esté el diablo arriba contraponiéndose con el cura, dice mucho del pensamiento de esa gente que a lo mejor no fue a la escuela.

A mí me parece que es una colección que está y tiene que estar, si se puede complementar, mucho mejor.

Con respecto a informar en forma oral, yo creo que se pueden organizar actividades en el Museo donde por ejemplo mostremos la bandeja de estribos que me mostró Gregory a artesanos o gente mayor para que comenten qué les sugieren. Se pueden hacer conversaciones temáticas, quizá tomar lo de Rari y mostrar cómo se hacían esas artesanías, hablar de los artesanos antiguos, contar qué pasaba con la fibra de la raíz con que hacían las primeras cosas y que ahora no hay y lo hacen con hilo de pescar. El tema es ver también cómo se va transformando.

Con las cerámicas de las Hermanas Gutiérrez se puede estudiar mucho la sociedad, y qué decir las Monjas Claras, yo creo que eso ayudaría. Nadie escribió sobre el volantín, sobre los organilleros, pero están vivitos y coleando. O viejos que pueden contarnos que conocieron a los que hacían los cuchillos con el hasta de buey.

Y lo otro es que el otro día viendo las colecciones nos dimos cuenta que había un triciclo chiquitito muy antiguo, más allá una carretela, después vimos en textil trajes de niños. ¿No sería lindo una exposición sobre la infancia que abarcara todas las colecciones? Desde la pintura, los trajes, la música, desde la poesía culta a la poesía popular.

RS: Yo creo que tienes toda la razón y que cada objeto en sí mismo puede ser motivo de una exposición temporal, fija, lo que sea, todo va a depender de la pregunta que uno haga, pero al objeto por sí mismo cada uno le dará el valor que quiera.

Yo creo Micaela que lo popular no tiene que estar relegado a la antropología, justamente queremos que lo popular sea parte de la historia. Efectivamente el Museo es más bien un Museo de la elite, y yo quiero hacer una diferencia, y no es que sea una convicción, y es que, una cosa es un Museo de Antropología como por ejemplo el Museo Antropológico de México, donde uno tiene en el primer piso cómo eran los pueblos precolombinos, las culturas originarias, y en el

segundo piso tienen lo mismo, pero como son hoy.

En el mundo actual quizá hay que juntar la historia con todas las ciencias sociales y quizá hay que hacer un Museo Histórico Antropológico.

MN: No creo que pase nada, no tenemos museo antropológico en Chile.

RS: Por ahora es un Museo Histórico, y que haya más o menos objetos no significa que haya que mostrarlos porque hay muchos o porque hay pocos. Que haya muchos objetos como ese en un museo como este, quiere decir que alguien en un momento pensó que este era un cajón de sastre. Pienso que es básico, no aclararlo ahora, pero sí por último discutirlo para ver cuál va a ser nuestro futuro.

Colección de Arqueología y Etnografía

GO: Como antecedentes previos está la *Exposición del Coloniaje* en 1873.

Otro antecedente que tenemos es el Museo Histórico del Santa Lucía de 1874. En relación a esta presentación del catálogo redactado por Benjamín Vicuña Mackenna, anuncia lo siguiente: "Comenzado por el grupo aborigen, el primero en orden de épocas, parecerá tal vez el más pobre, en razón de la apatía que nuestras gentes ponen en la conservación y en el aprecio de las cosas pertenecientes a la edad gentil"³.

Pongo esa cita para ejemplificar la falta de atención a los objetos arqueológicos en los primeros intentos de museografía nacional. En el Museo del Santa Lucía, por ejemplo, había muy pocas cosas en la colección de Arqueología y Etnografía, y no estaban relacionadas.

Esta colección se origina por dos hitos relevantes: el primero fue la creación del Museo de Etnología y Antropología en el año 1911 y su posterior fusión con el Museo Histórico Nacional en el año 1929.

El segundo hecho relevante es la labor emprendida por Enrique Matta Vial y Aureliano Oyarzún, integrantes del directorio de ambos museos,

3 Vicuña Mackenna, B.: "Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía". En: Acuña, Constanza. *Perspectivas sobre el coloniaje*. Op. Cit. p. 54

quienes crearon la Sección de Prehistoria, y se encargaron del acopio e investigación de dichas colecciones.

Otros actores relevantes en la generación de la colección de Arqueología y Etnografía del Museo Histórico Nacional fueron el arqueólogo alemán Max Uhle, y el sacerdote y etnólogo austriaco Martín Gusinde. Tanto Uhle como Gusinde colaboraron con la recopilación de los objetos para la colección de Arqueología y Etnografía del Museo Histórico Nacional.

Otro hito destacable de la colección de Arqueología y Etnografía ocurrió en la década de 1960, cuando parte de la colección fue trasladada al Museo Nacional de Historia Natural, y solo algunas piezas permanecieron en el Museo Histórico Nacional, conformando en el año 2005 la actual Colección de Arqueología y Etnografía.

DM: Ese es un tema que si quieren podemos comentar más en detalle y es casi una vergüenza para el Museo cómo se perdieron esas colecciones, considerando que eran colecciones recopiladas por Martín Gusinde y Max Uhle que una vez muertos ellos se fueron abandonando y terminaron entregados al Museo de Historia Natural; después pasó que ya en los años '90 el Consejo de Monumentos destinó y radicó las colecciones en el Museo de Historia Natural de la Quinta Normal, lo que a mi juicio fue hecho de forma ilegal.

Por otro lado, también está la discusión de a partir de cuándo se entiende qué es la Historia de Chile y el hecho de que cuando se crea la Dibam se establece en la ley que ordena las materias de cada Museo que el Museo Histórico Nacional es el que colecciona lo referente al indígena o aborígen chileno, pero que hoy en día no sucede. El Museo tiene una colección bastante reducida de arqueología, ¿qué va a pasar a futuro? Nosotros hemos comprado algunas cosas de platería Mapuche recientemente, pero es un mundo porque nos han pedido de excavaciones aceptar objetos arqueológicos, pero por un problema de espacio no lo podemos hacer. Cuando tengamos los nuevos depósitos probablemente sí lo podamos hacer, lo que también implica todo un pensamiento que hacer. Tiene que haber un arqueólogo a cargo,

o un Antropólogo, o alguien que se pueda hacer cargo de esas colecciones.

BS: Yo creo que aquí hay un tema complicado respecto a no reproducir lo que existe, un tema que hay que pensarlo como país. Yo he venido pensando el tema de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que es el Pedagógico que está al lado de la Universidad de Chile, la cual que está planificando construir su propio pedagógico a 100 metros de distancia. Eso, con criterios de país, no tiene mucho sentido. De repente puede haber un Museo Arqueológico, puede haber un Museo de Historia Natural y hay que darle cierta especificidad a este museo porque un museo no puede ser todo, entonces yo creo que quizá no es tan dramático que haya intercambio y complementación, pero que cada museo tenga por así decirlo una cierta especificidad o identidad.

RL: Hay algo que también entrapa, que consiste en la definición de lo "histórico". Siguiendo su definición filosófica clásica de lo que es lo histórico, ahí se margina lo etnográfico, lo arqueológico y ahí estamos nuevamente lidiando con el tema del contexto, teniendo como seccionadas o segregadas las distintas partes. Ahora que se está construyendo el guion, es digno repasar esa visión de ¿qué es lo histórico? Yo no creo que vaya a tener que ser como la malla curricular de la Facultad de Historia, por eso creo que hay que pensarlo de otra forma y quizá con más valentía. Como dijimos al principio, también el arte juega un papel importante, no sé cómo podríamos sin Gil de Castro crear un imaginario histórico. O sea, si uno dice que aquí la historia del arte tiene que marginarse, porque corresponde más bien al Museo de Arte Contemporáneo o al Museo Nacional de Bellas Artes, entonces la pregunta es cómo lo armamos. Yo lo veo en Benjamín Vicuña Mackenna que era bien rápido en algunas cosas, cuando habla de apatía, yo creo que todos somos "apáticos" con las cosas que usamos diariamente, si alguien no quiere llevar al Museo su hoja de afeitar, no se puede definir como apatía, simplemente uno no le asigna simplemente el sentido histórico a los objetos en la simultaneidad del tiempo. Como dice Bernardo, si hay colecciones muy específicas, estas pueden generar un apéndice y eso puede abrir otro espacio.

GO: Esto igual da un pie forzado, porque en cuanto a la Colección Arqueológica es bien limitada, por ejemplo lo que más acapara en la colección de objetos son la zona norte y la zona centro-sur.

RS: A propósito de lo que dice Ricardo, primero lo histórico no es algo fijo en el tiempo de una vez y para siempre, lo histórico va cambiando y lo que en el siglo XIX se decía que era historia, hoy día obviamente no lo es. Entonces nosotros estamos actuando con un criterio del siglo XXI en donde, entre otras cosas, hay que administrar la heterogeneidad, la diversidad, la pluralidad, etc.

Y, naturalmente la ley del año '27 queda absolutamente estrecha porque está hecha con un criterio de fronteras entre las ciencias sociales, entre las humanidades y muchos temas de ese tipo. Estoy de acuerdo con lo que decía Bernardo en el sentido de que hoy día veremos qué entendemos por histórico.

BS: Yo estaba pensando más bien en términos temporales; o sea, si hay elementos u objetos paleontológicos es obvio que este no es el lugar más adecuado.

RS: Es que todo depende un poco de lo que uno quiera mostrar y de cuál es el problema que uno quiere abordar. Si para mostrar determinado problema nos sirve un hueso, bueno, ponemos un hueso; si tenemos que poner a un artesano, ponemos a un artesano.

DM: De acuerdo, si lo que yo comentaba respecto a la pérdida de las colecciones tiene que ver más con una cosa de la historia del Museo, de la colección, con el trabajo que hicieron los fundadores del Museo, con una deuda que de alguna forma se tiene. Hay que pensar que los viajes a la Patagonia que hizo Martín Gusinde los hizo como funcionario de este Museo, entonces cómo puede ser que el Museo no honre eso, no lo aproveche, no lo ponga en valor, no lo destaque. El mismo caso de Oyarzún, que fue una persona muy valiosa para el país; o el mismo Ramón Laval. Por ejemplo, la mitad de la colección de Laval se terminó yendo a un Museo en región, y fue afortunada ya que en cambio, la colección arqueológica fue

prácticamente abandonada. Lo triste de todo esto es que las colecciones se van desmembrando, se van perdiendo, no se pueden investigar, no se sabe lo que ocurrió, y eso me parece que es una pérdida en términos de patrimonio, de valor de las colecciones. No obstante eso, como institución deben existir ciertas flexibilidades que se van dando, y lo normal es que los museos puedan compartir y prestarse cosas, que haya como una comunidad de colecciones.

Hay una historia que tiene que ver el Museo, porque tiene 11 colecciones y es un abanico demasiado grande y amplio. Una reflexión que el Museo tiene que hacer respecto a sus colecciones, la política de las colecciones del Museo, qué es lo que quiere seguir coleccionando, qué colecciones uno podría decir que están cerradas. Por ejemplo la colección de Armas y Armamentos está cerrada, no vamos a seguir coleccionando armamento militar que se produzca en Chile hasta hoy. Pero otras colecciones quizá si las ampliamos y tal vez otras haya que volver a pensarlas.

GO: Uno de los hitos destacables es lo que se denominó la colección Tausch, donada en 2001 por la señora Mónica Tausch Ferre.

Características actuales de la colección

- La colección cuenta con cerca de 1200 objetos.
- El depósito de arqueología tiene 5.47 metros cuadrados, es muy angosto, dentro de eso hay una serie de estanterías para resguardar los objetos que están en depósitos individuales.
- La colección de Arqueología y Etnografía cuenta actualmente con 92 objetos en la exhibición permanente.
- Durante el año 2012 se ingresaron a la colección un total de 56 objetos de platería Mapuche.
- Materialidad: madera, objetos líticos, textil, cerámica, cuero, metal, orgánicos de origen animal, orgánicos de origen vegetal. Para que vean, la dificultad que hay en materia conservativa de los objetos es alta.

- La composición de la Colección de Arqueología y Etnografía: el 50% de la colección son objetos líticos, el 30% objetos de arcilla, el 14% de metal, y el 6% de origen orgánico como de cuero y textil.

- Los objetos con registro son un 80% y los objetos sin registro son un 20%.

- Los Grupos Étnicos comprendidos en la colección de Etnografía y Arqueología:

- * Cultura Arica: fase San Miguel; agro alfarero tardío.

- * Changos: nómade

- * Cultura San Pedro

- * Cultura Diaguita

- * Cultura Aconcagua

- * Cultura El Molle

- * Picunche

- * Llolleo

- * Mapuche

- * Yámana

Y dentro de esto, de este tipo de objetos que hay en la colección, para hacerlo más representativo dependiendo de cada cultura, tenemos: esta Tableta de Paricá; este Aríbalo (su particularidad es que fue encontrado en la zona de la Quinta Normal frente a la estación del Metro y muchas personas piensan que no había culturas indígenas que habitaban Santiago, piensan que Santiago siempre ha sido así); jarro antropomorfo de la cultura Diaguita; jarro de la cultura Arica:

RL: ¿Este objeto está restaurado?

GO: Hay objetos que están restaurados, y otros no. Este no. La diversidad de objetos de la colección no nos da para ir variando mucho lo que hay, nosotros en materia de conservación deberíamos ir cambiando los objetos, pero la limitante es que no tenemos muchos objetos para ir cambiando.

Seguimos con una botella de San Pedro, un tubo de Chiu-Chiu, un canasto de los Chonos. Acá hay una maqueta para representar a los Yámanas, una Quitra Mapuche, una Pifilca, una Akucha Mapuche -en representación de

la platería y los objetos de metal-, una olla del Complejo de Llolleo, un cántaro de Rautén, otro jarro de la cultura Aconcagua-Palomar.

Proyección de la Colección

En su dimensión cuantitativa, creo importante sumar objetos para complementar las subcolecciones ya existentes, además de nuevos soportes como fotografías, imágenes en movimiento o registros sonoros de pueblos indígenas.

En su dimensión cualitativa, incorporar testimonios vivos de los pueblos originarios considerándolos como cultura viva en algunos de sus casos: Mapuches, Diaguitas, Rapa Nui.

BS: Parece que a partir de lo último que se mostraba, los objetos están localizados, sobre todo la cerámica. La mitad, o sea como 700 objetos, son objetos líticos, y eso ya es más complicado respecto a la ubicación y el registro. ¿Tienen acaso un registro de cultura o están así como objetos no más?

GO: Hay muchos que están como general, por ejemplo en algunos dice “Zona Pescadores, Norte de Chile”, no habla de sectores. Algunos dicen “Pisagua”, pero hay varios que están como general, entonces es difícil encontrar el origen.

MA: Yo quería insistir a propósito de lo que se decía hace un rato y que planteaba Rafael y Micaela, porque qué sentido tiene que estos objetos estén en el Museo Histórico. Tal vez tenemos que preguntarnos, y seguramente lo vamos a hacer, cuál va a ser el criterio de lo histórico que vamos a utilizar acá.

Porque estos objetos tienen que estar en este Museo en relación a un relato que nosotros vamos a hacer con determinadas características, determinadas orientaciones, porque estos objetos tienen un contexto de producción, un contexto de significación y que hoy día nosotros podemos hacer vinculaciones emocionales con el objeto, pero eso tiene que estar en relación a un relato que nosotros hagamos.

En primer lugar, nosotros hablamos de los indígenas chilenos, y hablar de eso es un contra sentido, porque las fronteras republicanas se

instalaron todos sabemos cuando, entonces nosotros podemos hablar de habitantes que estaban en esta zona y que hoy en día corresponden a Chile.

En segundo lugar, considerando lo que usted decía que el mundo indígena es un mundo que está vivo hoy, ¿cómo nosotros vamos a lograr que esa presencia tenga una transversalidad en todo este relato que vamos a hacer y no presentar objetos que son arqueológicos que provienen de excavaciones, generalmente de sitios funerarios o de sitios habitacionales? Hoy en día los indígenas existen acá en este país y tenemos que ver cómo los incorporamos al relato, cómo ponemos esa presencia en el relato. Podemos tomar miles de opciones, pero nosotros no podemos destinar la presencia de los indígenas a objetos que pertenecen a una situación prehistórica o prehispánica o como queramos llamarla.

Entonces, si vamos a incorporar esa presencia en la actualidad, ¿cómo lo vamos a hacer? ¿Con qué lo vamos a hacer? ¿Cómo vamos a definir los objetos exactamente? Nosotros vamos a definir ciertos criterios y eso tiene que ser el sustento de nuestra propuesta a propósito de lo valórico, a propósito de la diversidad.

RL: Es importante lo que tú acabas de decir porque es verdad que, si tomamos piezas arqueológicas para el guion, relegamos la cultura indígena al pasado y con eso le negamos vigencia, son culturas yuxtapuestas y tenemos que ver cómo saldar eso. La idea es integrar la población indígena a la historia, integrarla como corresponde, están viviendo hoy con nosotros, entre nosotros.

Cuando yo trabajé en *El Grafemario* único de lengua Mapuche en 1996, se hablaba de un millón de personas que interactuaban en esta lengua, estoy seguro que eran más, un millón y medio, los que supuestamente estaban en ese proyecto intercultural bilingüe. Y yo veo también esta idea que siempre en las clases de historia en la básica a uno le dicen que los indígenas son del pasado, ahí están, esas son sus herramientas, por supuesto es un gran error, remitir su cultura a la prehistoria y no ver que se integran a nuestra temporalidad de la historia como corresponde.

CM: Quiero hacer dos reflexiones en torno a las colecciones que se han presentado. La primera es en relación al tema de la historiobiografía de las colecciones, que es un tema que debieramos tener presente dentro de la definición de la colección, pensando en la arqueología y la historia de una disciplina dentro del Museo, pensando en Oyarzún, porque también denotan un quehacer intelectual del país, volviendo al tema de la historia como señala el profesor Rafael.

La otra reflexión va en torno a lo qué son la artesanía y el arte popular y centrarlo dentro del relato histórico de la modernidad, la modernización, el capitalismo, porque también es un tema; no es solo desde el punto de vista de la iconografía, de la materialidad o desde el punto de vista etnográfico como se dejó entrever, sino que tiene que ver también el tema de la circulación de las piezas de artesanía y al capitalismo que hace justamente lo que señala el profesor Bernardo, transformar la artesanía e incluirla en un circuito de mercancía, que también es parte de un proceso importante y que finalmente tiene que ver con el discurso de la tradición de modernidad como tema subyacente a la economía.

DM: Ahora vamos a continuar con la colección de Mobiliario, a cargo de Brian Smith. Esta es la última sesión en que vamos a ver colecciones, para la próxima sesión está pensado discutir dos aspectos: primero el marco que implica ciertas definiciones dentro de las cuales debieran estar las políticas curatoriales de lo que va a ser el guion, lo que hablábamos del cuándo hasta cuándo, el tema cronológico, temático, el rol de las colecciones, el marco valórico y luego, la próxima sesión deberíamos discutir sobre las propuestas en concreto para la formación de la estructura del guion.

En la próxima sesión haremos un ejercicio interno con el equipo de ir rescatando algunas cosa que ya se han dicho, para ir sintetizando algunas y sería interesante que ustedes también pudieran hacer ese ejercicio y vieran qué cosas podrían ser consideradas a presentarse, cosa de ir concretando y afinando una redacción.

La próxima sesión también veremos el resumen que por pedido de ustedes el equipo educativo

preparó sobre sus tareas y labores respecto de las funciones que ellos hacen como mediadores de las colecciones, para mostrar y exponerles brevemente.

Colección de Mobiliario

BSH: Hola, ya nos conocemos, soy además el encargado de la Colección de Mobiliario y esta colección se enmarca dentro de los siglos XVI a principios del siglo XX. A través de esta colección se pueden ver diversos estilos artísticos que están dentro de ese marco temporal.

Muchos de estos objetos que componen la colección fueron parte del ámbito político histórico nacional, es decir, tenemos muebles de presidentes, gobernadores, magistrados; entonces vienen a mostrar parte de la historia nacional.

Esta Colección, como muchas de las que vimos anteriormente, fue formada a partir del año 2005 cuando se hace la revisión de las colecciones del Museo Histórico Nacional, y además muchos de los objetos que la componen vienen a ser parte del Museo no solo por las exposiciones del Centenario y la del Centenario, sino también por las donaciones de Joaquín Figueroa Larraín -que fue el primer Director del Museo Histórico Nacional-, y de Miguel Jaraquemada Duarte -que fue un coleccionista de principios del siglo XX y finales del siglo XIX-, quien donó bastantes objetos de alto valor artístico.

Dentro de los hitos históricos, hay cuatro momentos claves para la conformación de la Colección de Mobiliario. A su lado pueden ver un espejo veneciano que me parece interesante mostrar, aunque no está dentro de los 14 objetos elegidos, es uno de los objetos más antiguos que compone la colección del Mobiliario.

La composición de la Colección es de aproximadamente de 300 objetos, tenemos mesas, cajoneras, armarios, escribanías, bargueños y escritorios, sillas y sillones. Es decir, una alta gama de muebles que viene a graficar los modos de uso, los modos de vivir, la vida cotidiana e institucional de los forjadores de la patria hasta entrado el siglo XX. La colección no supera la

segunda mitad del siglo XX y yo creo una de las misiones debería ser incorporar objetos de la segunda mitad del siglo XX y posterior.

Como primer objeto tenemos el Arcón, que resulta muy interesante. No es aleatorio que sea el primer objeto que mostro porque el Arcón, que era usado durante todo el Renacimiento, Edad Media y Antigua en toda Europa, viene a servir como contenedor de la conquista, trayendo todos los objetos de Europa a América y no solamente como un mueble de carácter transitorio, sino como uno que viene a formar parte de las habitaciones de los primeros habitantes de origen europeo en América.

La Petaca viene también a funcionar como paralelo, porque se destaca por ser hecha acá en América. Acá en Chile hubo una gran producción de cuero, por lo tanto viene a servir para hablar sobre la parte industrial y económica de la región. La Petaca también era un mueble que se usaba para traslado, pero no de grandes objetos sino que de enseres de uso doméstico como granos, charqui, porque, además, había un tráfico muy importante entre Chile y el Alto Perú, entonces aquí en Chile se hacía mucho cuero y en estas Petacas se llevaban todos esos elementos que eran fabricados acá.

Otro contenedor es este Baúl, que se diferencia de la Petaca y el Arca por tener un arco pronunciado cuya utilidad material es evitar que el agua escurra. En este caso, este Baúl es policromado, de cuero y es muy interesante porque tiene una iconografía tanto Hispana como Indígena, en el sentido que su decoración es de un plateresco americano, tiene elementos como sirenas, leones, aves, jarrones y flores que son particularmente de la región.

Otra comparación interesante son los Bargueños y las Escribanías. Este Bargueño es de origen español y tiene decoraciones renacentistas. No se nota bien en la imagen, pero hay dos medallones en bajo relieve en cada uno de los costados del Bargueño, que es el que está en la parte superior derecha. Los Bargueños se destacan por ser escritorios de uso tanto doméstico pero también se usaba para trasladar documentos. La tapa, que es abatible, funcionaba como una mesa de escritorio y se

compone de dos cuerpos: la parte de arriba que son las cajoneras y la parte de abajo que tiene estas arcadas.

En la imagen de abajo vemos una Escribanía que perteneció a Andrés Bello y que viene a desplazar el uso del Burgueño, que es de carácter renacentista. Cuando la República se constituye como tal ya no usamos más estos objetos de origen Medieval y Español y empezamos a usar modelos Europeos en los muebles, lo que grafica los cambios en la mentalidad y en la concepción de República: ya no seguir con el viejo cuento europeo sino a empezar a constituirse como República Independiente y al mismo tiempo esto se refleja en los enseres domésticos, en la forma de vivir, el habitar, por lo tanto el juego que se hace entre la Escribanía y el Burgueño es muy relevante desde esa perspectiva.

Este objeto es una Jamuga, la cual tiene también el nombre de Silla Amazona, que es una silla de montar para mujeres. La silla Amazona se llama así porque dentro del mito griego las Amazonas debieron haber montado con las piernas hacia un lado y no en forma de horquilla. Esta silla es de carácter medieval, solo en una región de España se sigue usando este tipo de silla de montar, ahora se usan las Albardas, que son mucho mas parecidas a las monturas como las conocemos hoy, y esta silla no era así, seguramente tenía unas telas encima que servían no solo de decoración sino como comodidad. Otra característica de la Jamuga, es que no es para montar en forma independiente sino que depende de una persona que lleve la mula o el caballo, porque si no la persona se caería.

Otros objetos que tenemos para comparar son estos dos escritorios para viaje. El de arriba es un escritorio de entre el siglo XVII y XVIII y tiene un águila bicéfala, incrustaciones de nácar, una mesa abatible y es muy parecido al Burgueño con cajoneras adentro. El de abajo también es un escritorio de viaje del año 1830 aproximadamente y perteneció a Diego Portales. Es un escritorio de viaje totalmente distinto, no solamente por su característica artística sino también por su utilización: cuenta con cerradura, aplicaciones de bronce y es abatible en tres partes, el de arriba es solamente como una repisa.

RS: ¿Qué certeza hay de que fuera de Diego Portales?

BSH: Ninguna. Pero podemos asegurar que quienes recibieron estas piezas realizaron un serio trabajo de documentación.

DM: Muchos vienen de la Exposición del Coloniaje, porque había una cierta contemporaneidad; muchos de los donantes eran contemporáneos.

RS: Muchas veces la donación tenía como propósito ponderar las virtudes de las familias que donaban.

IT: Pero eso dice que la familia que lo donó a nombre de Portales, consideró que Portales era la mejor figura para ponerlo. Por lo tanto igual es un estudio histórico.

DM: Pero no eran objetos que pertenecían a Portales.

IT: Y aunque no, alguien dijo que era de Portales y quedó consignado.

RS: Pero ese es otro tema, por ejemplo yo digo: "Aquí está la pistola de Balmaceda", pero yo recorro Chile y está en todos los museos.

MA: Eso pasa en todos los museos, hay objetos que están ahí y tienen una cierta sacralización que le ha dado la sociedad; lo interesante es mostrar también eso, más allá de demostrar la autenticidad de estos objetos.

BSH: Me parece interesante ese tema, porque a mí no me parece consignar el objeto, a quién perteneció, sino que establecer este ámbito de comparación que nos viene a decir por sí mismo cómo cambia lo cotidiano, el uso de los objetos, porque por ejemplo, el de la imagen de arriba, es muy distinto al que tenemos del siglo XIX.

DM: Hay algo que me parece muy importante de destacar y comentar que es la originalidad de los objetos: cuando el Museo señala que un objeto perteneció a un personaje es porque tiene una certeza razonable de que así fue.

Cuando uno no tiene la fuente de origen, simplemente no la señala y se expresa como una posibilidad, o “atribuido a”, pero cuando se tiene la certeza se señala porque hay una línea y eso se le puede agradecer a Vicuña Mackenna cuando hizo la Exposición del Coloniaje, que hubo una contemporaneidad con muchos de estos personajes, entonces para que no se piense que los objetos aparecen como atribuidos a un personaje y que en realidad es una cosa hecha a la ligera, hay una responsabilidad del Museo en eso.

RS: Puede haber papeles aquí, fichas que dicen cosas, pero otra cosa es el origen de esa ficha, que alguien lo donó algo diciendo que era de cierto personaje, ¿por qué tendríamos que creerlo? ¿Sencillamente porque un señor que tenía un apellido “bancoso” y “vinoso” dijo eso? Puede que no sea así sencillamente. Si ustedes van a hacer el trabajo, si van a investigar, habría que ser críticos, como lo son los historiadores y muchos otros, con la fuente original de ese conocimiento.

DM: Estoy de acuerdo con eso, hay que ser crítico siempre, pero no significa que el Museo nunca lo ha hecho. La gracia de lo que hizo Benjamín Vicuña Mackenna fue eso, se hizo un detalle, muchos de estos muebles tienen signos, letras, están identificados, era mobiliario que se hacía especialmente como regalo, no eran comprados así no más.

Hay un tema esencial que se relativiza, y lo que decía Roberto Benavente en la entrevista: “Cuando se pone un manto de duda sobre la veracidad de las colecciones, pagan las colecciones verdaderas por las falsas. Al final todo se cuestiona, se toma una distancia de todo y se pierde esa magia del encuentro con el objeto”.

RL: Aparece un catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje de 1873 que se puede revisar. A lo que voy es que si hay certeza o se puede establecer certeza a partir de que se revise el catálogo, por decirlo así, en el momento en que se hace el guion, y tampoco es una vergüenza si realmente uno tiene un objeto falsificado. Ahora recién se ha investigado sobre los cuadros de Rembrandt, es parte de la investigación, cuadros que han estado en exposiciones a lo largo de siglos, ahora se dan cuenta con

pruebas de rayos X que no son realizados por Rembrandt. Y esto es parte de la museología, yo creo que si uno tiene este catálogo razonado y aparece esto como pieza de Portales, bueno....

MA: Yo creo que no es lo relevante, lo relevante es cómo nosotros prestigiamos las colecciones del Museo, y bueno, quedará para futuro, a lo mejor mañana inventan una forma de fichar la madera.

Nosotros partimos de una cierta institucionalidad que hay acá, nos guste o no nos guste, y que lo relevante es qué cuento vamos a contar respecto de eso y de historia en relación a estos objetos que para mi es tan importante el escritorio de Portales como el juguetito hecho por un artesano anónimo.

CB: Solo comentar la diferencia cuando está “Usado por” o “Atribuido a”. Cuando ponemos “Usado por”, es porque el donante es alguien de la familia, es muy cercano, es mucho menos sospechoso de que haya sido de una de creación de este héroe, sino que es directo. En general los objetos que son de Alessandri, fueron donados por la viuda, alguien muy cercano.

CB: En el caso de los anteojos de Allende, quizá le podríamos poner “Atribuido a”. Tal vez, porque viene de otra persona, desconocida de la familia. En cuanto a la parte más científica de por qué le ponemos “Atribuido a” o “Usado por”, es esa diferenciación.

MA: Yo insisto que depende de cómo uno cuenta el cuento. Yo recuerdo de pequeña que íbamos a veranear a Río Blanco en una camioneta con 50 tíos y 80 primos con perros y todo, y parábamos en un árbol, un tremendo boldo, y ahí nos bajábamos a comer los huevos duros y un sándwich. Mi papá nos contaba que en ese árbol se había sentado San Martín cuando iba con el Ejército Libertador, y nosotros nos creíamos lo máximo, porque ahí había estado San Martín. Después de grande supe que nunca fue. Perdón lo pedestre del ejemplo, pero tiene que ver con eso.

BS: Son dos estilos de relatos. Este Museo tiene súper marcado el hecho de que un objeto lo haya usado alguien, pero también es interesante ver de qué manera podemos trabajar el mismo

objeto que no sea solo respecto a la persona que lo usó, sino también por la propia condición y contextualización más amplia del objeto.

BSH: Bueno, esta mesa fue hecha acá en Chile en época colonial y es interesante porque es transitoria entre el objeto colonial como tal a la llegada de los conquistadores, de carácter más burdo, de confección más tosca, hecho para durar, en tiempos de traslados, de quema de pueblos y desde las patas se puede observar su carácter más barroco, una que se empieza a instalar la población acá en Santiago. Es importante consignar también que los primeros objetos como el Arcón que se mostró, vienen con los soldados, pero después vienen con las mujeres de los soldados y estas después vienen a traer cambios estilísticos en el mobiliario, y estos cambios vienen a “revolucionar” la fábrica nacional.

Es importante también decir que el cajón era un lugar donde los artesanos se pronunciaban mucho más para darle decoración a los muebles, ahí está tratando de hacer, según dijo Luis Amunátegui, una copia del estilo plateresco, con una gubia toscamente martillando en la tapa.

En este caso no hay duda, este fue un Armario de Sacristía. En principio fue un armario simplemente, con el escudo de armas hecho para el Gobernador de Amat antes de ser nominado Virrey y ahí está su escudo de armas. Posteriormente, cuando es nominado Virrey, Amat dona este armario a las monjas capuchinas y lo transforman en un Armario de Sacristía y en su interior incluso tiene consignado los lugares donde va cada objeto de la liturgia. El color es rojo, muy de moda en el siglo XVIII, tras el descubrimiento de Herculano y Pompeya -sobre todo por la pintura mural.

En cuanto a la Colección de Sillas y Sillones tenemos:

El Sillón de Vaqueta del lado derecho y esta silla estilo Reina Ana que también viene a servir para comparar estos muebles en una primera instancia durante la Conquista, y en segunda instancia ya formada la República. Estas sillas Reina Ana son bien interesantes porque tenemos en la colección sillas del mismo estilo, altas y

otras más bajas, unas servían para los hombres y las más bajas para las mujeres.

Estos sillones tienen esa connotación más política histórica porque el sillón verde del lado derecho fue usado por el Magistrado de la República... tenemos 6 en la colección.

Y el de la derecha, el rojo, lo mandó a hacer Joaquín Prieto a Francia y en sus propias palabras él indica cómo quería que fuera construido este sillón, con ese coronamiento, con pan de oro a sus lados, con decoraciones fitomorfos, con terciopelo rojo. Además de este sillón también mandó a hacer un Dosel y unas cortinas, todo esto para engalanar el despacho presidencial en la Casa de la Moneda.

Aquí se puede ver una obra de Monvoisin donde está retratado el General Bulnes y se ve la silla atrás y el Dosel y una columna que no se ve, que al parecer es la columna que teníamos en el cuadro de Balmaceda.

Por otra parte tenemos Escaños y Canapés: en este caso es un Escaño que al parecer perteneció al Convento de la Merced y lo interesante es que tiene abajo un apoya pies, que es de decoración Barroca. Este Canapé fue usado por el Marqués de Larraín quien trajo muchos muebles europeos.

Este Altar, de uso Militar, es portátil y probablemente tenía decoración religiosa en su interior, fue re-tapizado.

Y por último esta Cama, que perteneció a Blanco Encalada, y es importante porque tiene estilo Imperio, que era el estilo republicano y era una cama que se adosaba a la pared.

IT: Un comentario pensando en esta colección, por ejemplo el Espejo Veneciano, lo valioso de este objeto es saber cuándo llegó a Chile, quién lo trajo, por qué, cómo, es decir, eso es contextualizarlo, el Espejo Veneciano así, que bonito, pero lo puedo ver en Venecia, en cualquier parte, pero el Espejo Veneciano adquiere sentido en este Museo cuando sé quién lo trajo, cuando lo pongo en contexto histórico, pudo haber sido un siglo después que se hizo, no importa, pero ahí tengo un antecedente, y creo

que la gran mayoría de los muebles que muestra lo valioso es situarlos ojalá dentro de las posibilidades, o si no, hacer la investigación.

RS: Lo que pasa es que aquí hay una gran tensión entre lo que tiene que ser el Museo que ustedes quieren y que todos queremos, y la realidad concreta histórica del Museo. Que son estos objetos, con esas fichas, etc. Tú mismo en tus discursos, y cuando presentaste las colecciones, a veces estaban centradas en el valor porque fue de alguien y a veces estaban en el contexto.

Existe claramente lo que tiene que ser un museo del siglo XXI, y lo que es el Museo Histórico de Chile con todas sus virtudes y todas sus limitaciones

RL: Cuando trabajé en la Casa-Museo de Goethe, teníamos este tema en el guion. Sobre todo los muebles, los escritorios femeninos del siglo XVIII, nosotros los ubicábamos más o menos entre 1770 y 1780. Cuando se incorpora la mujer a la lectoescritura, automáticamente los muebles adquirirían otra fineza con pequeños cajoncitos y eso estaba contextualizado muchas veces con la historia de la mujer y después empieza la historia epistolar, que adquiere relevancia cuando las mujeres se escriben entre ellas y cuando los hombres y las mujeres empiezan a escribirse, porque antes eran solamente hombres los que se escribían, las mujeres se comunicaban a través de escribanos y se puede entender que la comunicación era algo distorsionada e indirecta, así le escribían a otros hombres o a amigas.

El tema es cómo asociar esa información a estos muebles, el escritorio, la mujer. Uno puede ir viendo detalles y a través del mueble uno puede narrar historias enteras. Eso puede ser muy interesante.

FN: Al respecto se me viene a la cabeza el ejemplo de lo ocurrido con el edificio la Pedrera o también llamada la Casa Milà de Antoni Gaudí la cual en la actualidad está en manos de un banco. Como en su tiempo este inmueble se trataba de un edificio de departamentos, se decidió que el último piso se mantenga como un piso de época, entonces, la exposición te lleva a

cruzar por este espacio que evoca a características de la vida de la clase social que habitaba en este inmueble en las primeras décadas del siglo XX, para luego poder acceder al tejado. Todos los objetos tienen coherencia con ese discurso de reflejar una parte de la vida de un grupo de aquella sociedad.

En el caso del Museo Histórico, se da un tipo de redundancia visual, donde se repiten constantemente los objetos. Cuando un visitante cruza de un salón a otro y ve por ejemplo, los sofás, se le empiezan a repetir. Si no se tienen mayores conocimientos, y tampoco se le ayuda a interpretar lo que ve, no entenderá la diferencia que puede tener uno del otro. Creo que podría tomarse aquella idea de la Pedrera y generar espacios de época donde este mobiliario adquiera coherencia, librándose del único significado que es el de haber pertenecido a cierto personaje, y a eso le podemos anexar el contexto de uso, lo que vuelve más concreto lo que se quiere contar.

BSH: Pasa con este Canapé, que de hecho deben ser dos porque se usan emparejados y uno frente al otro.

IT: Pero es de origen y de uso lo que yo planteo.

FN: Bueno, ese tipo de información, el origen del objeto mueble (a quién perteneció), y la otra que refiere a su contexto de uso (cómo se vivía con este tipo de mobiliario), nos permitirá hablar de la vida de distintos grupo sociales.

DM: Gracias, Brian. Les quería comentar que efectivamente hay una tensión en ese sentido entre lo que queremos construir, un nuevo Museo, un nuevo guion, con lo que el Museo es. Y en ese punto está dado un poco por las colecciones, y efectivamente nosotros tenemos esa tensión porque como Museo estamos obligados a mostrar nuestras colecciones. Las colecciones son lo que le dan la razón de ser a este Museo, para lo que se creó.

Esta es la razón de este ejercicio, es para que ustedes vean qué existe y que tenemos estas limitantes, tenemos que lidiar con temas como qué hacemos con la Fundación de Santiago, que es un cuadro que no tenemos otro espacio

donde colgarlo, tenemos retratos, pinturas que difícilmente vamos a poder mandar a depósito; tenemos esa tensión y es la dificultad de este ejercicio. Es lo difícil, es lo que nos tensiona y es lo que vamos a tener que construir de acuerdo a lo que se decía acá: nosotros estamos conscientes de que hay muchas cosas que vamos a tener que salir a buscar, a generar nuevas colecciones o en otros casos simplemente ilustrar de forma distinta, más versátiles, más creativas situaciones donde no tenemos colecciones para mostrar pero si nos interesa transmitir.

Colección Libros y Documentos

CB: Buenas tardes, esta es la tercera colección de la que estoy a cargo. Traté de hacer un ejercicio más creativo y acoger todo lo que ustedes han dicho.

Primero y brevemente les quería mostrar cómo trabajamos nosotros y retomar el tema de las fichas, un tema que habló Isabel tiempo atrás, de cómo levantamos esta información de historia, propiedad y uso. Esto existe; nosotros tenemos una ficha manual por cada uno de los objetos que tiene 26 campos, esa información la transvasamos a la plataforma Surdoc, que tiene 36 campos; entonces, a nivel de soporte, hay una herramienta que nos permite documentar bien las colecciones.

Al igual que las otras colecciones, fue organizada como tal a partir del año 2005. Del 2005 al 2011 estuvo a cargo del curador general y yo me hice cargo de ella el 2012. La colección se compone básicamente de las colecciones de los dos primeros directores del Museo: Joaquín Figueroa y Aureliano Oyarzún: libros y una gran cantidad de documentos que ellos tenían. El acervo se ha ido incrementando mediante donaciones y compras.

Algo importante que deben saber es que en esta presentación casi no voy a incluir libros, porque actualmente en la Colección hay 10 libros puesto que la Biblioteca se está depurando y estamos poniendo los límites entre lo que es patrimonial y lo que es meramente bibliográfico. Actualmente hay una exhibición de 20 documentos de un acervo de 3.000, es bastante

poco lo que tenemos. No contabilicé los libros, hay solamente uno en exhibición.

La Temporalidad: son documentos que van desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

La Colección está integrada por mil documentos manuscritos, e impresos. En los manuscritos hay diarios de viajes, documentos oficiales firmados y vinculados a personajes históricos como José Miguel Carrera, Arturo Alessandri, Arturo Prat, entre otros; mucho documento presidencial. También se incorporan folletos, impresos, misceláneos de interés social, político, religioso, comercial, publicitario, como programas de eventos, fiestas, bailes, bonos. También hay impresos y manuscritos, certificados de título, partituras, propaganda política y comercial, etc.

Las Publicaciones

Al igual que las otras colecciones, los documentos vinieron un poco a graficar el contexto de las publicaciones, como: *Cien años, Mil Historias* -donde aparecía una antífona que queríamos graficar la sala que tiene que ver con la Iglesia y el Estado-, *La Razón del Bicentenario* -se presentó el diario de campaña de José Miguel Carrera hablando un poco con este contexto militar.

Los Objetos

Quiero señalarles que hay una selección que tiene que ver con la tipología de los objetos, o sea Carta, Manuscrito, Impresos, etc., y también hay una que tiene que ver con contexto. Yo diría que el 50 % de la colección son documentos que están relacionados con el ámbito religioso. Hay bastante del siglo XVIII, hay un par de Biblias del siglo XVIII que están escritas en Latín que no las incluí.

Me pareció interesante mostrarles el Evangelio de San Mateo escrito en Mapudungun, para tener una reflexión del poder del libro y también de la doctrinización. Por ahí yo creo que hay un campo muy interesante de investigación.

El Cantón Cristiano para uso de escuela, el poder de la palabra escrita, pensando en la imprenta también.

El Antifonario que se usaba en los aspectos más litúrgicos.

Con respecto a los documentos de carácter político, aquí hay un 30 % de la colección y tienen que ver con los Próceres, los Presidentes, documentos de carácter gubernamental, un poco de correspondencia, el diario de campaña de José Miguel Carrera -muy interesante desde la parte histórica de los primeros años, de 1810 a 1814, porque él va constatando cada uno de los hechos, va mencionando personajes-. Como fuente bibliográfica es una herramienta bastante útil.

De los libros les muestro uno, aunque son 10 los que tenemos en la colección, pero la recopilación de las *Leyes de los Reinos de India* a nivel de contexto es muy importante, el nivel jurídico, la normalización, el peso de lo español, la manera de tratar de normalizar, etc., y también en la parte de factura de libro. Este es un libro que es en piel de becerro, posee un tipo de papel especial, con un gramaje especial, tiene algunos manuscritos, tiene un interés desde esa perspectiva.

Aquí me parece interesante mencionarles que hay una colección de alrededor de 200 cartas y entre ellas hay cartas que están relacionadas con los personajes históricos tradicionales como Bernardo O'Higgins, José de San Martín, José Miguel Carrera, y lo curioso e interesante es que no son del ámbito político, son del género epistolar, pero más de un cotidiano. El Museo posee muchos objetos que están acá por historia y propiedad de uso de un personaje, con las cartas lo podemos bajar y lo podemos ver más como un personaje cotidiano. De hecho, la carta de Bernardo O'Higgins está dirigida a su administrador en Montalbán y él le pide 20 kilos de trigo. Es una carta como cualquier persona le enviaría a su administrador, la de José de San Martín también y la de José Miguel Carrera se la manda a su hermana.

Les puse estos hitos porque me parece importante. La carta de Gabriela Mistral también es a una profesora y le habla de una problemática que tiene en el cotidiano. La carta de Pablo Neruda es interesante porque le pide un favor a un amigo que le arregle el telescopio, incluso le hace el dibujo. Entonces es un poco des-sacraliza a los personajes.

Estas que me parecen interesante porque son las cartas de Crispín Urarte del año 1913. En este momento histórico las normalizaciones ortográficas no estaban tan claras, entonces, cuando uno las lee piensa: "¿pero cómo escribió esta palabra tan mal?", y, en realidad, es porque no sucedía como hoy en día y hay muchas palabras pegadas.

También hablando de la parte estilística, esta estela es típica del siglo XIX, yo la he visto en muchas de las cartas. La de la derecha es una carta escrita por un Cacique que me llamó mucho la atención: es lo único que tenemos en ese ámbito, es la única carta de esa procedencia y él hace un dibujo porque es la partición de unos terrenos en Temuco, entonces hace un dibujo de todas las hectáreas. Es un documento histórico de donde podemos sacar muchas conclusiones.

Esta otra pequeña colección que tiene 125 impresos de carácter religioso, contiene mucha información en el anverso, a nivel más estilístico y parte más de las bellas artes, pero por el reverso es un documento donde nos podemos dar cuenta de la historia del santo, muchos de ellos están firmados, muchos están dedicados, hay mucha información que sacar de ahí. La tesis que les entregué es sobre estos santitos. Hay desde finales del siglo XIX hasta principios del XX y hay tanto de imprenta nacional como de imprenta extranjera, hay muchos impresos franceses.

Esta otra pequeña colección la conforman originales de poesía que son de una compra que se hizo a finales del año pasado. Una de las críticas que tuvimos cuando fueron los conversatorios para el guion, fue que este es un Museo que parece que no tiene poetas, que parece que en este país no hay. Bueno, se hizo una compra en el contexto de las poesías y se compró un pequeño acervo de Nicanor Parra, de alrededor de 27 poemas y un artefacto. También hay cosas de Raúl Zurita, de Pablo Neruda, hay alrededor de 20 poetas más.

Esto obviamente es un documento histórico entonces se puede mirar desde distintas perspectivas: el poema de Pablo Neruda está con todos sus rayados, con todas las equivocaciones, quizás podemos entender no solo de lo

que parece ser como un fetiche, sino también entender de cómo es la producción literaria, de cómo se va jugando con las palabras.

Hay mucho documento relativo a las Salitreras, de todo: Tickets, Entradas, Certificados, etc. Me pareció interesante mostrarles la Tarjeta de Racionamiento de la Pulpería, porque ahí aparece el tipo de comida que se les daba: arroz, azúcar, y lo interesante es que atrás dice: “En caso de pérdida no se renueva”. Y, también apelando a las diversiones que había en las pulperías, les puse las entradas al Teatro Chacabuco, en el caso de la Salitrera Chacabuco estaba el Teatro y la Biblioteca y nada más, o sea, eran pocas diversiones.

En el caso de la ilustradora infantil Elena Poirier tenemos alrededor de 80 documentos relacionados con su producción. La libreta de la derecha es una libreta en la que ella va anotando cada uno de sus dibujos y nos va entregando muchos datos. Esta libreta fue muy útil para lo que está haciendo actualmente el Museo, que va a hacer una publicación de la ilustradora. Entonces ahí tenemos dato histórico duro que podemos levantar; también podemos hacer una historia sobre estas pequeñas libretas del viaje, porque ella viaja a Italia.

Esto que muestro acá es un conjunto de documentos muy interesantes. No tengo muy claro cómo llegaron pero son documentos relacionados con el Partido Nacional Socialista Chileno de alrededor del año 1940. Hay mucha censura en estos documentos, lamentablemente no los he podido analizar más, pero como conjunto de material de investigación, me parece muy importante.

BS: ¿Los investigadores tienen acceso a mirar estos documentos y a investigar?

CB: La idea es poder levantarlo todo en Surdoc, en la plataforma que les mostrábamos al principio. Lamentablemente podemos trabajar de acuerdo a nuestro tiempo, la idea es levantarlo todo en la web y que cada investigador tenga acceso a la información y que no se queden en los depósitos. Porque estos documentos en el depósito no cumplen ninguna función.

RS: ¿De qué depende que estos documentos o libros estén como documentos y libros en el depósito o aquí?

CB: Esa es una de las problemáticas que tenemos, y es lo que se está haciendo ahora con la depuración de la Biblioteca, estamos viendo la contabilidad.

DM: Lo que pasa que en la Biblioteca se ven libros como los que ven allá, obras del siglo XVII, XVIII, o sea joyas literarias y también cosas del siglo XIX que son considerados patrimonio, y no debieran estar accesibles para que cualquiera los tome y le arranque una hoja. A propósito de eso empezamos hacer un diagnóstico en la Biblioteca, y nos dimos cuenta de que más de la mitad de la Biblioteca no estaba ingresada al sistema y no había un inventario completo, por lo que se licitó y se contrató a una empresa que está haciendo un levantamiento completo y se está ingresando todo al sistema. De aquí a fin de año va a quedar toda la Biblioteca ingresada, con un completo inventario de lo que tenemos.

A partir de eso se hará una separación de lo que es el catálogo accesible a usuario directamente y otro con un acceso bajo protocolos más restringidos, dirigido más bien a investigadores y que pasarán a tener un tratamiento de conservación diferente y deberían pasar a la Colección de Libros y Documentos. Ese es el trabajo que se está haciendo, que tal vez hoy está un poco confuso porque no hay delimitaciones claras.

Ahora, lo que preguntaban respecto al acceso, ese es un tema súper importante ya que el Museo está buscando la forma de poder abrirse a la comunidad académica. En el proyecto de ampliación se considera en los depósitos salas, espacios para investigar y para que los investigadores puedan trabajar y acceder a las colecciones.

Hoy en día la política del Museo es que las colecciones son de especial acceso a la comunidad, para eso están, para eso existen. Ahora esto implica para el Museo un trabajo, un esfuerzo, tiempo del curador, del encargado, de poder llevar a la persona lo que a veces dificulta o hace casi imposible el acceso, pero estamos

trabajando para mejorar esos aspectos. En el nuevo proyecto se incorporan espacios especialmente diseñados para facilitar ese acceso, para estandarizar, tanto para el archivo fotográfico, como para Biblioteca, estamos considerando tener un espacio especial para poder acceder a estos volúmenes mas delicados, para investigadores acreditados o personas que deseen verlos.

El tema de la digitalización, como les comentaba Carolina, es un tema lento, por volúmenes podemos estar varios años en esto. Ahora, para los años que viene va a ser un poco más difícil porque el Museo va a estar en una especie de cuarentena, porque como vamos a hacer inventario de todas las colecciones, tenemos que tener controlado los movimientos de los objetos y todas las personas que trabajan en colecciones estarán 100% dedicados a esto.

CB: Respondiendo a la pregunta de Rafael de por qué no está todo aquí en la Biblioteca, les comento que es una pregunta que yo también me hice, y en este caso, por ejemplo en el libro *Recopilación de leyes de Indias*⁴ porque es un libro que lo podemos descargar de la web, en cuanto a material bibliográfico, pero en cuanto a objeto patrimonial, es interesante que ese libro y solo ese sea resguardado como objeto patrimonial, por lo que les mencioné antes: porque tiene manuscritos, porque posee piel de becerro en las portadas, es un objeto en sí, aparte de ser material bibliográfico. Esa es la diferencia entre lo que es de Biblioteca y lo que es de la colección, a nivel de contenido, todo debería ser expuesto al público.

DM: Debería ser accesible si es justificado y se dan las condiciones. La idea de que estén guardadas en un baúl en la oscuridad me hace plantearme qué generación va a poder disfrutar de este material en definitiva.

CB: Se puede mantener por más tiempo a través de un archivo digital, porque finalmente el papel se va a desvanecer, es una realidad. En el caso de los documentos, es más fácil tenerlos en la Colección de Libros y Documentos, porque cada documento es especial en sí mismo y es único en sí mismo.

RS: Yo creo que lo más importante, mas allá de que esté aquí o allá, como decía Bernardo, es que se pueda eventualmente investigar.

RL: Se me ocurrió cuando vi el pedazo de *El Mercurio*, y pensando en el guion, tal vez algo así se puede escanear o plotear y no tiene que estar el original físicamente; se puede acceder a la hemeroteca de la Dibam si es que necesitamos material así para el guion.

CB: Desde la perspectiva de la conservación es muy difícil mantener papel en la exhibición porque tiende a ponerse amarillo, la luz y la humedad le afectan, es muy complicado.

Y esta, que son algunas de las micro-colecciones, que en lo personal me gusta mucho y que tienen que ver más con lo cotidiano y pertenecen a principios del siglo XX: son los cuadernos de caligrafía, de cestería, de economía doméstica de mujeres, son entre 5 y 6 cuadernos que llegaron en donación en el contexto de la exhibición *Mujeres del Siglo XX. Lo cotidiano se vuelve parte de la historia*⁵ que fue el año 2012.

También tenemos documentos que yo les llamo mixtos, como un caligrama de Vicente Huidobro. ¿Por qué los nombré documentos mixtos? Porque estos documentos tienen un carácter artístico muy grande, aparte de ser un documento que contiene un poema: el poeta también dibujó, pintó, o sea que están ahí en una delgada línea. Ya hemos discutido a través de estas once sesiones, qué separa una de la otra, de repente es tan delgada la línea que solamente es una cosa meramente funcional para poder estudiarla.

RS: En la British Library en Londres tienen una sala que se llama *Tesoros de la British Library*, y ahí está la *Carta Magna*, *El Diario del Capitán Cook*, pero está la letra de Los Beatles por ejemplo, entonces cuando en Chile se supone que somos tan solemnes con lo que tiene que ser histórico, en otros lados nos llevan una tremenda ventaja. Y nadie piensa que la *Carta Magna* deja de ser lo que es porque está al lado de la letra de *Let it be*.

SMB: Pero cuando se trata de un Museo Histórico, habría que ver si algo como lo de

4 Cfr. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias mandadas, imprimir y publicar por la Magestad Catolica del Rey Don Carlos II*. Madrid: por Julian de Paredes, 1681.

5 La muestra exhibió diversos objetos y documentos personales asociados al espacio de lo íntimo y lo cotidiano, recibidos en el marco de una campaña ciudadana organizada en conjunto por el Archivo Nacional, la Biblioteca de Santiago y el Museo Histórico Nacional. Simultáneamente se presentó el año 2012 en la Sala Patrimonial del Metro Plaza de Armas, y posteriormente en la Biblioteca de Santiago.

Los Beatles es histórico tan al mismo nivel, de ninguna manera.

RL: Podría haber un manuscrito de Víctor Jara por ejemplo.

CB: Nosotros tenemos poesía de los que son mas conocidos, pero también hay mucha más poesía.

RS: En el Museo Imperial de la Guerra está lleno de cosas de cotidianidad porque hoy día la historia es eso. Y vista la historia desde la vida concreta y material de los sujetos que fueron protagonistas pero también desde los que sufrieron.

CB: Las proyecciones.

Lamentablemente en las colecciones hay mucho trabajo que tiene que ver con inventariar, con saber qué hay, con catalogar, por eso les mostré las fichas al principio, pero la idea es incluir la colección de libros que va a salir de acá de la biblioteca y subir todo a Surdoc, para que toda la gente pueda tener acceso.

También queremos fomentar las investigaciones, como la tesis que les mostré donde realmente se les da otra dimensión a los objetos. Y la digitalización de la colección como fuente bibliográfica.

IT: Una cosa que me pareció que está muy bien planteado ahí, que sirve para demostrar la importancia de contrastar información, es cuando tú dices que había poco material del Golpe de Estado y llegan estas donaciones de *El Mercurio*. Por ejemplo en eso mismo sería interesante contextualizar, *El Mercurio* fue parte de los que estaban propiciando el Golpe, entonces no puede ser que esa sea la información, eso es lo que dice *El Mercurio*, contextualizar para contrastarla con otra información, porque si no aparece esa información como la verdad.

DM: Compramos hace poco documentación fotográfica, ahí vienen unos ejemplares de *El Mercurio*, filmaciones y audios.

RS: ¿Hay alguna coordinación entre los Museos y la Dibam? Porque uno ve que hay cosas que uno piensa que para qué las va investigar o pedir

si las tienen otros, o escaneemos esto y resulta que la Dibam ya lo tiene digitalizado hace rato.

DM: Existe poca la verdad, nosotros nos topamos con la Biblioteca Nacional. Ahora estamos topando con el Museo de Historia Natural que está haciendo la exposición de la Margot Loyola por ejemplo.

SMB: El Museo Histórico creo que hasta hoy no tiene personalidad jurídica, depende de la Dibam, que es la única que tiene personalidad jurídica, es decir, que no existe el Museo sino que la Dibam. Es más grave de lo que tú crees.

DM: Lo que no hay son políticas claras de desarrollo de las colecciones; la ley estableció ciertos lineamientos del año 1929, pero mas allá de eso no hay una profundización en eso respecto de los límites.

De hecho, no entendí por qué el Museo de Historia Natural está haciendo una exposición sobre folclor chileno. Está bien que les llegó una donación de parte de Margot Loyola a ese museo, pero no es parte de sus colecciones, ahí me pierdo.

Con la Biblioteca Nacional, también nos topamos con el archivo fotográfico y con la obra de ciertos autores como Parra o Huidobro. Para mí es importante que el Museo tenga documentos originales relacionados con poetas o documentos originales vinculados a artistas chilenos y que son importantes para entender la historia de Chile.

Resulta una pena que cuando se haga un catastro de los documentos o manuscritos de Pablo Neruda o Gabriela Mistral, por ejemplo, y nadie sepa que existen y que no han sido considerados para una investigación y resulta que justo ahí había información importantísima. Es una pena y eso pasa cuando las colecciones no están documentadas, ni inventariadas, no están registradas ni publicadas en Surdoc, problema que este Museo tiene.

RS: Tú mencionaste el cuadro de la Fundación de Santiago, que entiendo es del Bellas Artes, ¿o no?

DM: Es una historia sin una conclusión cierta. Se supone que el Museo de Bellas Artes lo transfirió al Museo Histórico Nacional, pero después de una serie de documentaciones que el Bellas Artes habla del cuadro como si fuera de ellos, el Museo Histórico responde con más documentación diciendo que es de acá. Hablando con Roberto Farriol, él me decía “Diego, yo tampoco tengo donde poner el cuadro”.

SMB: Creo que fue en tiempos de Nemesio Antúnez, cuando tenía un montón de cuadros de Monvoisin y de grandes pintores románticos que no estaban en el estilo de Antúnez, entonces dijo “esto va fuera del Museo de Bellas Artes porque no corresponden a este Museo”, y los envió al Museo de Linares donde hay una gran colección de Monvoisin.

RS: Eso que parece una representación tan inocua, y que no tiene nada de inocua, porque particularmente en ese cuadro que es una representación de fines del siglo XIX, que al pasar del Museo de Bellas Artes al Museo Histórico, deja de ser arte y se transforma en historia y el cuadro de histórico, salvo que está Pedro de Valdivia y otros, no tiene nada. No fue así, la vista de Santiago con lo que uno ve desde ese lugar, etc. Pero por estar aquí, adquiere esa condición.

Sesión 7: Propuesta Preliminar



Martes, 11 de noviembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
JM: Javiera Müller
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
MPU: María Paz Undurraga
RL: Ricardo Loebell
RF: Rafael Sagredo
SMA: Sonia Montecino A.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

La séptima sesión da inicio a la última etapa proyectada, a saber, la discusión y diálogo tendiente a establecer un marco regulatorio para el nuevo guion. Durante la jornada se trabaja en base a las preguntas por la temporalidad y el marco valórico que vertebrarán el futuro relato, dando paso a interesantes debates y a los primeros acuerdos implícitos enmarcados en este proceso.

DM: Buenas tardes, gracias nuevamente por estar aquí. Saludo a Sonia Montecino, quien nos ha acompañado a la distancia, pero hoy ya lo hace de cuerpo presente y le damos la bienvenida. Ella se ha mantenido bien informada y se le han entregado los audios y transcripciones de cada sesión.

Hoy entramos de lleno a esta discusión, a esta conversación, a este diálogo. Quería decirles que estamos contentos de llegar a esta etapa e imagino que ustedes también lo están después de todas las charlas y presentaciones, lo que me parece ha sido un ejercicio que ha permitido ir tomando un conocimiento mayor sobre lo que es el Museo y su equipo.

Como conversábamos en la primera sesión -y que me parece interesante señalar nuevamente-, nosotros como Museo, como equipo, estamos de alguna forma entregándoles a ustedes este mandato y estamos muy contentos de hacerlo porque realmente creemos que esto corresponde a un ejercicio democrático que se debe hacer. Cada uno fue convocado por distintas razones que fueron explicadas en su momento, pero básicamente lo hicimos porque hemos visto en ustedes una oportunidad de enriquecer esta conversación, este diálogo, por su experiencia, su visión, por el ámbito en que han trabajado. Sus nombres fueron propuestos por el conjunto de funcionarios de este Museo y eso importante es porque estos temas obviamente son temas medulares a nuestro quehacer, al día a día del Museo.

Lo que vamos a conversar hoy día va a ser el marco general en el cual vamos a enmarcar el guion y de alguna forma serán los principios que van a ordenar todo el trabajo que se va a hacer a continuación. Es decir, cuando estemos trabajando en la selección de objetos, cuando estemos en conflicto, lo que se hable aquí va a servir como principio ordenador que nos va a ayudar a esclarecer el camino y, en ese sentido, esto genera un cierto nivel de ansiedad en los funcionarios. Pero, lo que les quiero decir es que nosotros estamos contentos de hacer este ejercicio, estamos convencidos de su importancia, de su necesidad y por supuesto que todo esto también se basa en la buena fe, porque si llegan a haber cosas que al Museo le parece

que van en contra de toda lógica, tenemos el deber de hacérselos ver. Este es un mandato, es un encargo, y creemos que hay un trabajo por delante que va dar muy buenos resultados.

También me gustaría señalar, por supuesto, que esperamos que estas conversaciones se den en un ámbito de respeto porque, como dije, este es un ejercicio democrático, de diálogo, de conversación, de llegar a acuerdo. Por supuesto no esperamos que haya consenso en todo, sobre todo porque el hecho de que haya posturas distintas es lo que enriquecerá esta conversación. Esa es la invitación y ese es el marco en el cual esperamos que se dé esta conversación.

Como les contamos en la carta de invitación y en la primera presentación, hoy ya correspondería comenzar a trabajar en tomar ciertas definiciones que van a funcionar como acuerdos marco previos a definir la estructura misma del guion: acuerdos que tienen que ver con la temporalidad, con el marco valórico, las ideas fuerza, qué debemos representar. También la opción de generar un guion temático o cronológico. Es decir, definir ciertas cosas que debieran servir como principios ordenadores y editoriales a todo lo que va a venir después. Cuando alguien se pregunte cómo tratar un tema o qué cosas se debieran rescatar para mostrar al público, tendremos estos principios que nos ayudarán a ordenar ese trabajo.

Hoy traemos una propuesta que la idea es nos sirva para ordenar el trabajo, y se basa en ciertas preguntas para ir sacando conclusiones, respuestas, y en el caso de que no haya un consenso claro, inmediato, nosotros haremos el trabajo de procesar la información y entregarles una pauta con las conclusiones y así ustedes puedan ir sancionando y acordando.

Nuestro objetivo es obtener definiciones generales que orientarán el trabajo y desarrollo futuro del guion en sus diversas etapas. Como les contaba, esto está estructurado en base a ciertas preguntas que van a servir de guía para todo el proceso, van a funcionar como criterios generales en la construcción del guion. Estas preguntas fueron conversadas en una jornada interna que se hizo y también las hemos tomado de algunos otros casos como el colombiano -solo

la pregunta de referencia, no las respuestas. Las preguntas son:

1. ¿Desde cuándo y hasta cuándo contar? ¿Dónde vamos a comenzar y dónde termina el relato histórico que queremos hacer?

2. ¿Cuáles son aquellos valores o ideas fuerza que queremos transmitir a través de la futura exposición o de las futuras muestras? Se habla de valor e idea fuerza como dos alternativas.

3. El desarrollo del guion, ¿va a ser cronológico, temático o mixto?

4. ¿A quién le vamos a hablar, a quién nos vamos a dirigir? ¿Vamos a definir un grupo específico o vamos hablar a una generalidad universal de personas? ¿Qué conocimientos vamos a asumir que el público posee al entrar al Museo o no vamos a asumir ninguno?

5. ¿Cuál es el rol que debieran tener las colecciones para la construcción del guion? Esto en el sentido de si las colecciones deben servir para ilustrar una estructura o si debe conformarse una estructura a partir de las colecciones o si debe ser algo mixto.

6. ¿Qué tipo de historia va a relatar el guion? Es decir, ¿vamos a acotarnos a una historia política, social, cultural, económica, militar, o a una mezcla de todas ellas?

Enfoquémoslo ahora en la primera pregunta: ¿desde cuándo y hasta cuándo contar? Hoy día como saben, el guion comienza con la presencia de los pueblo originarios, de las primeras culturas que hubo en el territorio chileno. Pero, este tema se toca de modo general, por ejemplo se abarcan las primeras culturas hasta lo que podría entenderse por pueblos originarios hoy en día. Es decir, hay una mezcla en el sentido conceptual porque hay objetos más contemporáneos mezclados con objetos precolombinos. Además, el guion llega hasta el 11 de septiembre de 1973 y ese creo yo que es un primer tema a discutir y que debiéramos definir.

RS: Yo creo que hay que mostrarlo todo, no hay límite de cronología, pero esto me lleva a lo que

habíamos conversado: que todo va a depender de qué queremos mostrar. Es decir, que si yo quiero mostrar que la historia tiene sentido, que la historia no va para atrás si no que va para adelante y que lo que nosotros mostremos aquí no es para solo saber que pasó, sino un modelo, un referente o una explicación, un antecedente de lo que queremos ser, y, desde ese punto de vista, yo creo que la cronología es total, no tendríamos por qué cerrarlo. En todo caso, yo sería partidario de que la cronología fuese lo más profunda posible hacia atrás, y no solo en tiempos históricos, si no que en tiempos geográficos, geológicos, porque esas son cosas que finalmente terminan condicionando mucho de lo que somos, tanto nuestra historia como nuestra mentalidad, nuestra sociedad, etc.

SMA: Pienso que es muy importante mostrar esa larga historia, la que nunca se conoce, la que nunca se dice y que tiene que ver con los periodos precoloniales, con los pueblos originarios. Mostrar cómo se conforman, la migración, la población que se desplaza. ¿Por qué? Porque, por ejemplo, una se encuentra en un lugar donde se expone la “imagen país” y la persona que dirige no tiene conocimiento de la historia hacia atrás, y se trata de alguien que debe proyectarnos hacia afuera. A mí me parece que eso grafica una carencia y también un concepto y un modo de comprender la historia. Los pueblos originarios empiezan a aparecer como algo que estaba ahí, como por generación espontánea, entonces pediría que se pusiera énfasis en eso. Tenemos mucha más historia para atrás, también hace muchos miles de años que estamos repitiendo ciertas conductas y no lo sabemos. Por otro lado, estoy de acuerdo contigo que no tiene que haber un cierre, porque la historia siempre es futuro.

MA: Yo quiero coincidir con lo que dice Sonia, pero también quiero entender que al irnos hacia atrás no solo tenemos que considerar la existencia de los habitantes, si no que tenemos que, de alguna manera, mostrar la conformación de un territorio, porque a mí me parece terriblemente anacrónico cuando se habla de los indígenas chilenos. ¿Qué es eso? Ahí hay un tema que seguramente no vamos a ser capaces de resolverlo acá, porque es bastante conflictivo, pero aquí se conforma una cierta manera de

habitar, de usar recursos en un territorio que después va a devenir en lo que conocemos como la República, y por lo tanto no es solo que también consideremos esas poblaciones, que consideremos ese pasado tan largo para atrás, sino que tenemos que ver también cómo lo vamos a considerar. Esos son los aspectos que deberían tenerse en cuenta si lo queremos es poner el punto de vista cronológico, porque eso va a devenir en esa conformación que más tarde va a ser nuestra República.

Por otra parte, pienso que hacia adelante también tiene que haber límite. Seguramente van a haber algunos hitos que van a marcar un cierre y eso tendremos que pensarlo mejor. Pero en ese sentido y pensándolo cronológicamente tiene que haber una cierta transversalidad de los actores que están participando de esta historia, porque, ¿qué es lo que sucede en este momento? Tenemos a los pueblos originarios puestos al comienzo y después no existen más, y resulta que esos pueblos siguen aquí. Entonces, cuando vayamos contando todos estos hechos cronológicos van a ir apareciendo sucesos y acontecimientos en esa cronología que comprometen a todos estos actores, a los que estaban antes de la llegada de la colonización hispana y a los que siguen estando después. Luego aparecen los emigrantes, los esclavos. La consideración tiene que pasar por ahí.

VU: Estoy de acuerdo con lo que han planteado en el sentido de que al guion hay establecerlo cronológicamente lo más amplio posible. Iba a mencionar lo mismo que Margarita sobre este anquilosamiento de los pueblos originarios que están en la primera sala y apretados como que no había dónde meterlos y después no aparecen nunca más, no existen. Pero, con respecto a los límites temporales del guion yo propondría algo un poco más radical. ¿En qué sentido? En el sentido de pensar en procesos temáticos. En este caso los hitos no coincidirían necesariamente, los hitos políticos no necesariamente coinciden con los hitos sociales, ni con los hitos identitarios o con los hitos culturales.

Pareciera que la historia terminara actualmente en 1973 y eso impide que nosotros nos conectemos, que cumplamos el propósito que hemos

dicho reiteradamente en las sesiones de generar identidad. Es decir, que el público que asista al Museo, que vea la muestra, se sienta identificado con el guion. Eso lo tendremos que decidir, a ver si el guion es temático o cronológico, pero me parece muy interesante definir ciertos ejes temáticos y generar alguna suerte de consenso en torno a los conceptos o a los procesos en realidad, con los cuales podríamos cerrar de alguna manera, pero dejarlo abierto. O sea, no tener un final tan conclusivo, y lo mismo en relación a las necesidades de incorporar el territorio, la geología como dijo Rafael, que esa conexión de nosotros con el espacio no esté solamente al inicio, sino que actualmente estamos debatiendo temas de ecología, de medio ambiente, entonces es un tema muy contingente, no puede estar solo al inicio.

BS: Estoy de acuerdo, no cabe duda que el guion debe llegar hasta el presente. No veo por qué se para en 1960, 1970, eso no tiene ningún sentido. Ahora, con respecto a los valores y las ideas fuerza, yo pienso que hay distintos tratamientos. En cuanto a la democracia si se entiende no solo en sentido político, sino también social, cultural, regional, etc., los distintos sectores considerando a los pueblos originarios tendrán que estar a lo largo del tiempo, pero considerando una mirada inclusiva amplia habría que establecer ciertas prioridades, no se puede mostrar todo durante todo el tiempo. Por otra parte el Chile republicano no es como una callampa que surge de la nada, sino que hay todos unos antecedentes, y es bueno tratarlos. Ahora, tenemos que ser realistas y darnos cuenta que la mayor cantidad de objetos de la colección son del periodo republicano, que corresponde a lo que entendemos por nación en un sentido de definición política de la nación.

Este es el Museo Histórico Nacional. Hay también un Museo Precolombino y hay también otros museos regionales, y yo creo que la idea de la historia nacional nos hace bastante peso. Por ejemplo, en el caso de la Universidad de Chile algunos estudiosos argumentan que no se creó en 1842 sino que antes con la Universidad de San Felipe. Hay por cierto elementos de continuidad, pero los elementos de cambio en el periodo de la Independencia son muchos más fuertes y significativos que los elementos de

continuidad. Por lo tanto, si tenemos en cuenta que el Chile republicano no nace de la nada sino que tiene un origen, podríamos establecer ciertas prioridades respecto a esos elementos, que en términos de la muestra, a mi juicio, deben estar en relación con un criterio realista, tomando en cuenta la variedad de las colecciones que se nos han mostrado y el rol que juega este museo frente a otros museos.

RS: Ciertamente que este es el Museo Histórico Nacional, se llama así y nadie le ha cambiado el nombre, pero ese es un criterio del siglo XIX cuando la Independencia pasa a ser su hito fundamental, a partir del cual la nueva historia se organiza. Bajo esa mirada, todo lo anterior pasa a ser malo y todo lo que pasa después pasa a ser bueno. Así nace la idea de formar el criterio de nación, pero yo me pregunto si en el siglo XXI ese sigue siendo el objetivo básico. Hoy en día lo nacional es distinto a lo que era en el siglo XIX, como este mismo museo demuestra en sus colecciones, no en su inquietud. Lo nacional es precolombino, es heterogéneo, es diverso. Entonces considerando el criterio práctico de que habla Bernardo y considerando el criterio de lo nacional, estaríamos creando un museo a mi juicio del siglo XIX, y resulta que estamos en el siglo XXI.

DM: Tal vez podíamos pasar a la pregunta siguiente que tiene que ver con definir estas ideas fuerza y valores, y tal vez ahí está el centro de la conversación. Lo que sí debo decir es que también me entusiasma esta idea de poder mostrar un museo sin tiempo, pero la realidad es que yo tengo que acotarlo porque en el fondo podría empezar a contar desde el origen del universo, la formación de los continentes, desde la llegada de Colón o ya asumimos que la gente sabe que Colón llegó a América y empezamos con la llegada de los españoles al Perú. También debemos acotar hasta qué punto llegamos hoy en día porque, por ejemplo, ¿es adecuado que el Museo aborde en su muestra permanente los procesos que están pasando ahora en el país como la reforma educacional? Pero qué pasará si la reforma tiene éxito o fracasa, ¿tendríamos que cambiar la muestra?

RS: No es la primera vez que en Chile ocurre algo así, desde antes de la Independencia se

ha considerado que la educación es mala y que hay que cambiarla. Ya decir eso es hablar de la actualidad, que tiene sus referencias en el pasado.

DM: Pero yo tengo que poner un límite. Para ser justos la definición de 1973 pareciera que es una decisión muy pensada, pero la verdad es que tiene que ver mucho más con el espacio. Antes la muestra llegaba hasta 1938 y se decidió ampliarla un poco más, pero no había mucho espacio y, si ustedes se fijan, hay 40 años de historia en dos salas, es bien intenso. El guion completo era cronológico y había que elegir, pero probablemente si se hubiese tenido la oportunidad se hubiera avanzado un poco más. Lo que yo les quería decir es que para nosotros tiene una relevancia importante acotar.

VU: No se trata de hacer un museo sin límites o sin tiempo, justamente se trata de complejizar la noción de tiempo y de entender que los distintos procesos tienen sus propias temporalidades. El tiempo político no necesariamente coincide con las transformaciones ideológicas, sociales, culturales. A veces sí, pero complejicemos un poco eso, por qué no discutir en torno a las temporalidades diversas que han generado transformaciones en determinados procesos históricos relevantes, pero no pensemos en una sola temporalidad. A lo mejor no están de acuerdo pero esa es mi visión.

RL: Yo no creo que vaya a lograr decir esto que pienso de una vez, pero el fin de semana estuve trabajando mucho sobre la forma y cómo la civilización de cierta manera se traduce en un diálogo que se establece entre la forma y el *arché*. Estoy pensando también el tema de los valores porque ese es uno de los motivos que nos tiene acá, al hacer un guion que de cierta manera dé cuenta de los valores y de los cambios, es decir, creo que es muy importante.

Estuve además este fin de semana recluso viendo los noticiarios Emelco de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, y embriaga realmente al ver esto, los noticiarios que veíamos todos cuando éramos chicos antes de comenzar la película, recuerdo que también veíamos una animación y todo eso era parte de la entretención de los fines de semana. Con estos

noticiarios uno se da cuenta del problema de la memoria histórica, o sea donde tenía el norte este país. Emelco se encargaba de recabar informaciones de norte a sur, o sea, además hacía un trabajo territorial exhaustivo. Tuve la suerte de estar con Jaime Córdova, que es una de las personas que atesora los Emelco, y es verdaderamente un tesoro no en el sentido fósil, sino por ejemplo en uno del año 1956 se muestran cuáles eran los objetivos de la Universidad de Concepción y con eso nos damos cuenta -de los temas de la reforma educativa- que hay un problema de pérdida de memoria, porque ahí se aprecia, ¿cuál era la función de la universidad? Era trabajar, hacer país, no simplemente desarrollar individuos para que egresaran y después tuvieran un trabajo, hablándolo bien en fácil.

Yo creo en la civilización como diálogo entre la forma y aquello en que el ser humano está, siempre en un proceso de energía evolutiva. Esto, desde el individuo que encontraron ahora en Los Vilos, de hace creo 12000 años, y el individuo que hoy tortura. Yo creo que ese es el *arché*, ese origen volcánico que tiene todo individuo y creo que tenemos que comprender a la civilización como un diálogo con la forma, que yo creo que es cronológica. Si por ejemplo yo hago aquí una fotografía, podría decir con mucha certeza cuándo se hizo, sin prueba de ADN, porque podría comparar la vestimenta, los gestos, los objetos que cada uno usa, y diría que estamos en 2014. Es decir, yo creo que hay algo cronológico en la civilización, por lo tanto amerita que sigamos una cronología. Pero, si nosotros queremos contextualizar, se nos viene el tema de las colecciones porque estas mueren si no las referimos a un contexto, y esto sucede al tematizar y sobre todo mostrar los hitos en que se quiebran los valores. Por ejemplo, en 1973 hay un quiebre, eso es claro, pero hay otros años en que hay otros quiebres. En 1926, *un año al borde del tiempo*, Hans Ulrich Gumbrecht (Universidad de Stanford) investiga ese periodo en la tentativa de una representación de la historia desde un material concreto. Más allá de los grandes relatos históricos, le preocupan múltiples detalles de fenómenos culturales de la vida cotidiana, en un panorama de un tiempo entre guerras, en el que se podría descartar un acontecimiento "histórico" relevante. Eso me hace pensar en el guion y en cómo organizar la

historia en relación concreta con el sujeto que visita el Museo.

IT: No se puede todo, primero por razones de espacio físico, no se puede porque hay que definir algunos criterios, desde dónde y por qué, porque hay otros museos complementarios, hay que tener opciones. Me parece que la idea de temático o cronológico no son dos conceptos que se contrapongan sino que son complementarios, entonces me parece que no debiéramos plantearnos la pregunta de si lo vamos a hacer cronológico o temático. No corresponde la pregunta, ni siquiera mirarlo así. Lo que sí me parece que tendríamos que discutir es cuál va a ser, en el fondo, la pregunta histórica sobre la cual vamos a organizar las unidades temáticas, las cuales vamos a ir cruzando temporal, geográfica y temáticamente, pero con unidades con preguntas históricas. Desarrollo democrático, por ejemplo, o las transformaciones democráticas en el país, o inclusiones de sectores sociales a la política, o las migraciones. Pero son preguntas, y esas las vamos mirando desde entradas distintas, pienso que eso es una manera de enfrentar un museo.

Rafael, cuando tú hablas del museo del siglo XXI no me queda claro cuál es. Supongamos que tiene que ser un museo que, según lo que yo podría entender, lleve a la reflexión, que sea dinámico, que permita a los visitantes dialogar con los objetos que van a estar en contexto, eso ya lo tenemos claro. Yo creo que fue súper interesante el periodo de muestra de lo que había, porque tenemos claro que son objetos que han sido donaciones desde un sector, que no hablan, que no permiten el diálogo, que son cosas estáticas descontextualizadas, silenciosas, que invisibilizan a otros sectores. Hicimos el diagnóstico de lo que no debemos hacer, eso ya lo tenemos más o menos hecho, ahora falta la segunda etapa, lo que tenemos que hacer. Entonces, ¿cómo visibilizamos a sectores que han quedado invisibilizados? Poniéndonos bajo preguntas históricas, y así van a aparecer las mujeres, los sectores populares, los campesinos, los distintos sectores sociales, los mundos culturales a lo largo de Chile. Y así la pregunta sobre la democracia, cuándo el país empieza a participar, etc. Yo creo que ese es el primer nudo que debiéramos ir resolviendo para que a

partir de esos nudos vayamos incorporando el paso de lo que ha transcurrido en este país.

Respecto a la otra pregunta que me parece interesante: ¿cuándo lo terminamos? ¿Dónde se cierra? ¿En 1973? ¿Cuándo? Yo tiendo a compartir la idea de que sea una cosa un poco abierta en el sentido de permitir a través de las exposiciones transitorias o temporales poder ir completando y moviendo temas, pero que la muestra permanente entregue elementos. Por ejemplo, el tema de la educación y su transformación es un tema que se ha repetido una y otra vez, es como que especie de *déjà vu*: empezamos con los alemanes, después nos vamos a la reforma de Frei, a la Escuela Nacional Unificada (ENU), etc. No es un tema reciente y si tenemos el tema de las discusiones en torno a la educación, vamos a poder ir incorporando distintos momentos, distintos debates sobre qué es lo que tenía que ser la educación pública, la privada, la cosa de la educación católica, etc. Vamos poniendo elementos que han sido parte de la discusión de este país desde el siglo XIX. Me parece que eso podría ser una manera de plantearlo.

JM: Tomando un poco lo que Isabel presenta muy bien cuando dice que no está en discusión si es la cronología y lo temático porque no se contradicen, menos en un museo histórico, y la propuesta de un museo crítico ya es parte de las tendencias museográficas, de la museografía crítica, entonces, eso sí se recoge y sí es una aspiración del Museo. Pienso que es importante para nosotros como museo, saber de parte del comité de expertos una definición general de una temporalidad que nos permita construir un guion que pueda abarcar diversos temas. Saber que van a quedar temas afuera y que van a quedar periodos, hitos, o hasta fechas afuera, y que eso no significa que no se puedan abordar desde las exposiciones temporales, o inclusive a través de sistemas de visitas, de material didáctico complementario. Pero, lo que sí es importante es desde cuándo, hasta cuándo y cómo se contará. Creo que es fundamental que a nivel de comité podamos tener algún tipo de respuesta, para que después podamos hacer una bajada museográfica.

BS: Yo creo que lo fundamental es cómo se trata este tema. Por ejemplo, el primer escudo chileno

republicano fue un escudo en que aparecen un mapuche y una mapuche, con dos escritos latinos, uno arriba y otro abajo. Pero lo que pasa es que a principios del siglo XIX hubo una glorificación idealizada de los mapuches. Se consideraba desde un pensamiento republicano que habían sido parte de nuestro periodo clásico, ahí está el *Monitor Araucano* -un diario-, ahí está la *Logia Lautaro*, ahí está *El Araucano* -primer diario nacional-, ahí están *las Cartas Pehuenches* de Juan Egaña, ahí está *La Camila* o *La Patriota de Sudamérica* que aparece con unos indígenas de Omagua, un sector del amazonas, en Filadelfia, o sea, hay una glorificación idealizada. A partir de esa realidad tú puedes mostrar una cierta concepción en una primera etapa post Independencia-, después va a cambiar a la dicotomía civilizados y bárbaros, y ahí se puede ver que no se trata el tema de la diferencia y de alguna manera se está metiendo en un saco y se desconoce la diferencia, y se puede hacer una lectura de eso, que no es una lectura decimonónica sino que es una lectura de hoy día, que se ve en los sectores que se han invisibilizado por cómo se fue construyendo esa historia.

Yo creo que hay momentos del inicio de la República que te permiten mirar hacia atrás, hacia la reforma borbónica, que te permiten mirar los sectores invisibilizados de una manera que tiene que ver con valores. Ahora, a mi juicio, hacia adelante, hacia el presente, yo creo que tiene que haber una cuestión temática, o sea, tiene que haber una oposición dictadura-democracia. Es decir, esa placa que está a la entrada del museo tiene que volar de ahí, porque está instaurando un patronazgo del museo de un modo equivoco, tiene que haber, por ejemplo, además la tensión entre democracia protegida consensuada y democracia que anda buscando nuevos ideales. La transición y sus complicaciones es una dimensión de la historia nacional reciente. Esos son temas que tienen que estar presentes. No veo el problema de que de repente se fije una fecha y uno no pueda mirar los sectores que se han invisibilizado y los sectores en que ha habido concepciones -como la glorificación idealizada que hubo de los mapuche-. Hay formas de ver para atrás, formas que recogen una visión no decimonónica sino que una visión inclusiva, abierta, que les da una nueva lectura, y hay elementos u objetos para hacerla.

RL: A mí me surge la idea de un tapiz, es decir, que haya una base que puede ser la cronología y que puede finalizar con la fecha en que esto se va inaugurar. Pero la temática y lo que está entre tejido, eso prácticamente puede saltar y puede ir como en líneas paralelas, como aludiendo a lo que tú decías, en yuxtaposición. Porque, tomando un ejemplo, si nosotros contemplamos el corvo y la historia de ese instrumento de combate, podría ser interesante terminar en la escena cuando el Ejército le entrega uno al futbolista *Pitbull* (Gary Medel) y después se puede añadir el comentario crítico de Patricia Politzer, que se emitió por televisión. Así el visitante se puede formar un criterio, pero sobre todo, lo que interesa es que se hagan preguntas, por ejemplo: ¿de dónde viene la tortura, una masacre como la de 1973? Que los visitantes no continúen pensando que esto es algo de otro mundo, sino que se comprenda que esto proviene de nuestra sociedad.

En estos momentos estoy investigando, artículos que hablan sobre los 43 estudiantes desaparecidos¹ y me interesa sobre todo la visión que tienen algunos juristas, que dan cuenta que esto no es un tema tratable de un individuo culpable, sino que estos individuos son avalados por una sociedad y socializados son sus crímenes también. Por eso me interesa en contrapunto a la historia de la civilización esa línea del *arché*, que todos atesoramos, pues ahí depende cómo esto se cuida o cómo se esté en alerta. Para mí el valor de la democracia es estar siempre en alerta, si esta se pierde, ahí se mete la cola del diablo.

Yo creo que eso es muy importante en la historia, ir viendo cómo a través de una memoria, esto siempre se tiene que volver a repasar, y pese a que hay una cronología, cómo se reiteran las temáticas. Puede que haya algo irrepetible, pero siempre hay asuntos que vuelven a aparecer como los golpes de Estado, etc. Se hace necesario dismantelar el mito de la unicidad y abordar la historia como un conjunto de procesos que implican avances y también retrocesos, para decidir conscientemente el “nunca más”. Pensar en una línea cronológica puede ser para efectos de la memoria algo más rígido, pero una línea temática puede de cierta manera zigzaguear en el tiempo. Eso es lo que a mí se me ocurre para salir de esta idea de la línea del tiempo.

SMA: Yo quisiera volver un poquito atrás, rebobinar respecto al tema de la inclusión de los “otros de la nación”. Estoy de acuerdo que este es un museo histórico nacional y justamente por eso la pregunta por lo nacional es la que nos hace pensar en la alteridad. Cuando ustedes dicen que no es preciso incluir la historia de los pueblos originarios porque hay otros museos complementarios, salta la pregunta por el punto de vista de esos museos. Por ejemplo, ¿cuál es el punto de vista del Museo Precolombino respecto a lo que es la historia de los pueblos originarios? ¿Se muestra ahí el impacto del coloniaje? ¿Hay siquiera algo respecto a la resistencia frente a los españoles? No hay nada. Entonces, me parece que un museo histórico nacional que quiere tener esa visión que tú dices, de una historia crítica, puede perfectamente trabajar el tiempo pasado del mundo indígena. Sabemos que estos tiempos están todos enhebrados en conjunto, pero pueden leerse precisamente desde el punto de vista de los “otros de la nación”, y, ¿a qué nos lleva esto? Por un lado, a que la constitución de lo nacional está indisolublemente ligada con esos otros y que de alguna manera por oposición a ellos aparece lo “nuestro”.

Si uno trabajara bajo esa mirada, desde el concepto de colonización en las épocas en que corresponde y de postcolonización o neocolonización para comprender también las épocas contemporáneas, eso nos daría muchas respuestas para entender a los otros y otras que han quedado a lo largo del tiempo como márgenes dentro de la sociedad y veríamos que cada vez -y eso es lo interesante- esos márgenes se van corriendo y producen los conflictos que tenemos hoy. Entonces, cuando nosotros decimos que la democracia es el eje del guion, la democracia justamente tiene que ver con cómo esos márgenes han ido -voy a hacer una metáfora- “corriendo el cerco” precisamente de la nación, con todo lo que implica eso. Por lo tanto, la duda que me surge es si será posible lograr ese punto de vista, porque todos hablamos aquí desde un lugar. Entonces la pregunta clave para mí es: ¿cuál es ese punto de vista del Museo? Por eso insisto: ya sea desde las temporalidades o las miradas, incluir a los pueblos originarios es sumamente relevante porque el presente nos exige mirarlos desde otro punto de vista.

¹ Hace referencia a los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa desaparecidos el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, al sur de México.

DM: Estoy muy de acuerdo con muchas cosas que ustedes dicen, pero lamentablemente me toca hacer el papel de insistir en los temas prácticos, porque yo estoy de acuerdo que para tratar los temas tiene que haber cierta capacidad de flexibilidad en torno a los temas en términos cronológicos, pero de todas maneras se debe establecer un límite. Por ejemplo, si quisiéramos hacer una sala para hablar sobre el tema de la educación en Chile, y uno diría dentro de eso están ciertos hitos que se han establecido como la aprobación de leyes, la creación de instituciones, entonces salta la duda de si vamos a incorporar el proyecto de ley que está hoy día en el Congreso. No pareciera lógico, primero, no sabemos si va ser una ley o no, no sabemos cómo es el proyecto o puede que venga otro gobierno y se le ocurra otra cosa. Por ejemplo, en términos estadísticos de población, con lo que pasó con el censo pasado, ¿vamos a incluir una gráfica para mostrar cómo estamos hoy día? Ese censo no es válido. O también nos puede pasar que venga un Presidente nuevo y pregunte por qué no está en la foto, porque la realidad es que nosotros dependemos del Ministerio de Educación. En algún punto tenemos que decir: “Bueno, el Museo puede contar la historia hasta este punto porque más allá nos quemamos”. Hay que pensar que la muestra no debiera tener más de diez años de vida, en que se volverá a pensar.

Mi idea es que esta muestra se permita ir renovándose por partes y no sea necesario reconstruir todo de nuevo. Ir haciendo una cosa más entretenida, más flexible. En un minuto hay que decidir hasta dónde vamos a hablar, decir “vamos a hablar hasta el Bicentenario como hito” por ejemplo. Porque si lo dejo abierto el día de mañana cuando el equipo de curadores me diga a mí me gustaría hablar de tal tema, yo como Museo tengo que tener claras esas directrices.

En ese sentido, les pedimos establecer ciertos hitos y hacia atrás igual, desde cuándo vamos a contextualizar al visitante dentro de este gran relato. ¿Vamos a hablar de la llegada de Cristóbal Colón? ¿Qué es lo que era España? Para entenderlo hay que remitir desde qué punto vamos a contar. Por ejemplo, mostrar cómo se formó el territorio geológicamente es muy interesante. En ese sentido a nosotros nos interesa tener un

marco cronológico, aunque sea conceptual, que haya un contenedor para esto.

BS: Uno se puede imaginar el territorio y su conformación. Yo diría que hay antecedentes, es decir, un país no sale de la nada y hay formas inventivas, imaginativas y creativas para mostrarlo museográficamente. También creo que no hay que tenerle miedo a fomentar el pensamiento crítico. De alguna manera hace más vivo al pasado. En la Guerra del Pacífico habría que poner el documento de cuando Chile devolvió 4000 volúmenes que fueron saqueados en la Biblioteca del Perú, habría que reconocer que por cuatro años Chile estuvo controlando a Perú y habría que reconocer y considerar las investigaciones de Sergio González que muestra cómo fueron tratados los peruanos en la zona que quedó Chile después del tratado.

Motivar el pensamiento crítico es muy importante en todas las etapas, y eso no es decimonónico, o sea la historia oficial de lo que carece es de pensamiento crítico, de apertura. Pero dónde empieza la muestra, dónde empieza el trabajo temático, y ahí tomar el concepto tradicional de nación y tomar lo que significa el período de la Independencia, pero tomarlo críticamente y abrirlo con todo lo que se ha negado e invisibilizado y que sigue durante todo el siglo XIX y hasta ahora, en lo que puede considerarse la historia oficial.

FN: Me parece un nudo difícil de desatar. Por mi parte, lo que me ha quedado claro durante todas nuestras reuniones es que queremos problematizar la historia que se muestra en este museo, y por tanto buscamos situarnos en una figura más problemática, y aquello me lleva a pensar en un tipo de museo que debe ser bastante provocador, que propone. Sin embargo, esto no significa querer estar en búsqueda de conflictos permanentes, porque todo el mundo te va a bombardear con cartas a la dirección de un periódico, pero sí se trata de dar un paso hacia formas inteligentes de plantearse frente a las temáticas abordadas. Cuando miramos lo que se nos muestra en la actual exposición somos muy críticos respecto a sus ausencias, a lo que representan algunos “saludos a la bandera”, y a la notoria ausencia de mayores trazados explicativos. Pero, resulta difícil colocarse en una

posición de definiciones tan concretas para dar comienzo y fin a una exposición permanente, sabiendo que siempre dejamos fuera algo que nos resulta importante.

Al pensar cronológicamente en un punto que dé comienzo a la exposición no puedo evitar pensar en un tiempo donde un grupo de culturas diversas -con toda su cosmovisión- se vieron violentadas en un proceso de conquista que perdura por décadas. No sé si eso es posible de datar rígidamente porque estamos hablando de reflejar la problemática derivada de un choque cultural (donde asumo este concepto como aquello que representa lo ocurrido en aquel tiempo). Ahora, cuando empiezo a analizar la estructura de la exposición actual esta se configura como una gran línea cronológica, donde cada sala es como una gran fecha que abarca un montón de elementos, expuestos de una manera que cierra posibilidades a una museografía interactiva y comprensiva. Complejizar la figura cronológica debiese dar paso a la simultaneidad histórica, donde una sala debiese de ser capaz de mostrar lo que ocurre en otros espacios de forma diacrónica. En ese sentido, por ejemplo, las culturas originarias se hacen visibles de forma permanente en el tiempo enfrentando problemáticas que han sido parte de su historia como lo es la mal llamada “pacificación” de la Araucanía, y las consecuencias que eso arrastra representado en los conflictos actuales que viven esas comunidades. Entonces el Museo muestra problemáticas abarcándolas inteligentemente desde lo temporal, y trabajando categorías de análisis de mayor profundidad como la continuidad y el cambio.

Cuando pienso en hasta dónde se debería llegar temporalmente en la exhibición, me permito remitirme al ámbito de la formación para la enseñanza histórica. En el currículum de la educación escolar hace rato que se cruzó del año 1973, aunque cómo es abordado por los profesores es más bien una incógnita, y digno de un trabajo de investigación. Sin embargo, desde lo que sabemos, algunos le otorgan un énfasis a las obras de la dictadura, otros lo abordan más bien desde la perspectiva de la violación de los derechos humanos, y otros buscan equilibrios. El caso es que en Segundo Medio existe de forma explícita el contenido sobre la dictadura militar,

la transición política y el consenso en torno a la democracia en el Chile actual. Entonces, resulta ilógico que cuando tenemos como visitantes a profesores y estudiantes, se encuentren con un museo que está pegado hace rato en un acontecimiento (el golpe de Estado), y no solo no se aborda lo posterior sino que no hay discurso, no hay propuesta, no hay problematización. Por tanto, el Museo una vez más no otorga una visión problematizadora.

Por tanto, si me apuran, yo avanzaría bastante en el tiempo, pues tenemos hitos históricos que seguro serían de común acuerdo respecto a la necesidad de hablar de ellos. Un hito de “final” de la exposición podría ser la elección de Michelle Bachelet, representando a la primera mujer Presidenta de la historia de este país, y otro podría ser la conmemoración del Bicentenario, pero siempre acordar estos puntos de inicio y cierre será complejo porque la historia no es algo estático.

DM: Nosotros somos un museo, una muestra donde viene público, tiene fines pedagógicos, fines de entregar contenido a la sociedad; claro que podemos problematizar el tema, los encuentros de europeos con aborígenes, pero hay gente que ni siquiera tiene idea de que acá existía un pueblo originario, no tienen claridad conceptual en términos de espacio y el tiempo de cómo se dio todo esto. Entonces también hay que remitirse un poco a esas cosas y en términos prácticos, para ir tomando ciertos acuerdos.

BS: Para complementar lo que estaba diciendo, fundamento esto en base a que yo no considero que estamos trabajando sobre una historia en apoyo al Estado-nación, sino que estamos trabajando sobre otro paradigma de mirada, ya no estamos formando ciudadanos para que agarren las armas en cualquier momento y nos vayan a defender.

Voy a dar un ejemplo y cierro. Uno de los contenidos a trabajar que se le propone a un profesor a realizar con sus estudiantes y desarrollarlo, es analizar y comparar críticamente distintas interpretaciones historiográficas sobre el golpe de Estado de 1973 y el quiebre de la democracia. Eso ya es un tema que el Museo no lo hace, el Museo no es un gran profesor pero tiene que

generar, tienen que problematizar, tiene que proponer y ese es el punto donde me quería agarrar. La fundamentación es que yo creo que no estamos trabajando hacia hacer historia con relatos de ese tipo, sino que sobre un figura más problematizadora de la historia, y por lo tanto las fechas son importantes. Tenemos que acordar los hitos y lo que hagamos ahí adentro tiene que ser con ese sentido.

RL: Yo quiero hacer una pregunta: ¿no sería legítimo plantear esta duda de cuándo comienza, quizás como parte de una museografía crítica? Yo creo que es legítimo plantearse de partir por Diego de Almagro y generar dentro del guion un tipo de narrativa que dé cuenta de por qué no podemos empezar antes. Después del exterminio de los pueblos ancestrales, pienso un poco como argumentaba Alfonso Reyes, difícilmente me puedo allegar a una narrativa que dé cuenta de cómo fueron esos pueblos. Alfonso Reyes, se remite a cómo la mitología grecorromana legitima la historia de la lengua hispana y “nuestro” origen. Octavio Paz explora además del Occidente en el Oriente y recaba en las corrientes religiosas relaciones con las culturas mesoamericanas.

Vale más ser auténtico, el poder decir que en realidad como Museo Histórico podemos llegar hasta ahí donde se puede recabar información y no tenemos más información, porque mucho se destruyó y empezamos ahí donde los instrumentos arqueológicos nos lo permiten. Creo que eso es legítimo.

DM: Pero cuando tú dices que no tenemos herramientas arqueológicas, ¿estás hablando de qué tiempo? ¿Del origen de la humanidad?

RL: Si por ejemplo, comienzo en el siglo XVI, queda fuera el siglo XV, el periodo medieval. Por eso en una sesión, de adrede mencioné a Martin Behaim mostrando el mapa a propósito de la cartografía, cómo América no existía y sería interesante que los visitantes lleguen y se pregunten dónde está América y se den cuenta que no existía en el imaginario de Occidente; aquellos que nos entregaron todos los insumos para que hoy día nosotros hablemos castellano. Creo que es filosóficamente interesante, ya que no podemos ir más atrás y preguntarnos, ¿cuál

es el relato, qué nos falta, cuál es la deuda histórica para poder comenzar desde un comienzo?, por decirlo así.

RS: Voy a responder la pregunta. Creo que de todas maneras hay que comenzar antes de la llegada de los europeos. Claramente, elegir una fecha reconocible y decir: “esto pasaba aquí, esta era la cultura que había, este es el mundo que había aquí”, explicarlo, y mostrar lo poco o mucho que tengamos, pero mostrarlo y hacer un continuo que llegue hasta el día de hoy. Estoy de acuerdo con Francisco que hay que terminarlo en la década del 2010, en un momento en que Chile se nota que cambió y que se reconoce con la elección de una mujer y con muchas discusiones que antes eran impensables que hoy día se dan. No sé si el 2000 o 2010 o 2006, y ahí ya tenemos una cronología más o menos, y serán los museógrafos, no nosotros, quienes definirán qué muestran. Nosotros daremos el contexto, o sea, nosotros queremos que se muestre el Chile de 2010 y para nosotros eso implica más o menos esto, y ellos verán qué objetos muestran, porque ahí sí que nosotros no podemos meternos.

DM: Efectivamente la idea es un poco eso, tenemos todavía por delante la perspectiva de los temas, de cómo abordar esos temas, pero ahora es poder establecer un marco, es decir, vamos a hablar desde por ejemplo la llegada de los europeos. Esa es un poco la idea.

RS: Algunos han dicho varias veces que la historia es crítica por naturaleza, nosotros estamos para criticar lo que era el Museo y eso no quiere decir que todo era malo, eso significa un cambio. Naturalmente tiene que haber cronología porque la historia sin cronología no existe, y tiene que haber causalidad, un orden, algo vino primero y algo vino después, y saber qué pasó. Yo creo que eso todos lo tenemos más o menos claro, es un museo de historia.

DM: Hay cosas que aunque parezcan obvias a mí me interesa dejarlas como constancia, porque tal vez en algún minuto no parezcan tan obvias.

RS: Una de las cosas que a mi juicio muestra el Chile de hoy es que lo que se creía que era

único, monolítico -tipo la Cordillera de los Andes, los valores, las costumbres, las constituciones, las instituciones, el escudo nacional- ahora puede ser puesto en discusión y se aprecia que Chile es una sociedad heterogénea. Esa es una gran diferencia con el siglo XIX, que trataba de imponer a través del museo, de la educación, una sola idea, señalar que una cosa era así y punto. Esa tensión es contradicción entre libertad y orden que nos caracteriza. A mi juicio sería una de las cosas fundamentales que el Museo debería reflejar.

IT: Sobre la idea de cuándo partir y cuándo terminar, no debiera fijarse una fecha fija, yo creo que deben ser unidades temáticas. Por ejemplo tratar el tema de la violencia con la pacificación, el tema de la educación, el tema del exilio -que ha existido desde siempre-. Cada tema tiene su propia temporalidad y por ejemplo se podría hablar del exilio de los jesuitas o de los Padres de la Patria, o se podría hablar de las dictaduras y poner el tema en los siglos XIX y XX.

DM: No vamos a pasar la historia europea de Castilla, no vamos a pasar para allá por ejemplo.

IT: Lo que quiero decir es que no es un límite, que podemos discutir cuándo, pero que son temporalidades según los temas, más que fijos a partir de un momento. Lo mismo en el cierre que por ejemplo a lo mejor en cuanto a la inclusión de la mujer se llegue hasta la elección de la Presidenta Bachelet pero a lo mejor en otro tema llegamos hasta el Bicentenario, y así. No hay una cosa rígida que sea un punto de un antes y un después.

Y, la otra cosa, cuando hablo de pensamiento crítico lo refiero a lo que hablábamos el otro día de *El Mercurio* y el golpe de Estado y decir “esto dice *El Mercurio* pero también está esta otra mirada” y así contrastar información. Que a la gente no se le entreguen verdades absolutas, sino entregarles elementos y análisis de juicios.

Y lo último y que creo que hay que plantearnos, ¿a quién estamos dirigiendo el Museo? Porque si lo vamos a dirigir a los turistas extranjeros ignorantes, me niego. ¿Vamos a dirigirlo a los jóvenes? ¿A quiénes vamos a dirigir el Museo? Ahí vamos limpiando qué decir. A los turistas

ignorantes que entraron por casualidad no los vamos a dejar satisfechos, pero vamos a dejar a otros turistas satisfechos, a los jóvenes, etc.

DM: A mí me pasaba en las caminatas que organizaba, que los turistas eran ignorantes de la historia local, pero tenían un *background* de la historia universal súper clara, entonces uno les daba un par de datos y todo les cuadraba, que es lo que no nos pasa con el público nacional. El público del día domingo viene acá a rendirles culto a figuras heroicas, a Arturo Prat, Bernardo O'Higgins, porque es parte de su cultura. Cuando hicimos la exposición *Efemérides*, hubo una reacción muy agresiva porque le estábamos violentando eso. No hay una capacidad de reflexionar más allá, de que esto era un ejercicio hecho desde un punto de vista artístico y curatorial.

IT: No se hace tortilla sin quebrar huevos. Van a haber muchas personas que van a criticar, porque van a estar acostumbrados al perro de Alessandri, la foto de no sé quién, y van a quejarse de que no está la mantilla.

DM: Estoy de acuerdo pero tengo que preocuparme de que el Museo logre lo que decía Pérez de Arce, que también es importante trabajar con los preconocimientos de la gente porque desde ahí uno los engancha y puede arrastrar el buque. Tiene que tener algo desde dónde conectarse con las personas. Una de las preguntas que le hacemos al público es cuáles son las cosas que les llaman la atención, qué les gusta, más allá del conocimiento formal que uno pueda declarar, indagar un poco si tienen conocimiento más allá de la historia de Chile, si saben algo más, para saber qué tan informado viene nuestro público. Pero volviendo al tema de los límites cronológicos, me parece entonces que puede ser una buena propuesta de acuerdo, el de establecer que no hay necesidad de establecer un límite cronológico fijo, sino que de acuerdo a cada temática y las necesidades que tenga para su representación o estructura, se vaya estableciendo una. Puede ser redactado de mejor forma pero eso podría ser un acuerdo por ejemplo.

RL: Quizás se podría hablar en plural, de cronologías pensando un poco lo que tú decías.

SMA: La diferencia entre temática y lo que puede ser historia de las mujeres, la historia de los pueblos originarios... ahí se produce una confusión, porque cuando uno habla de la violencia es un gran hecho, no solo de esta historia nuestra. El que se permita que estos temas circulen, que aparezcan, es muy distinto a decir: hagamos una historia de la violencia de Chile, eso es otra cosa. Es distinto a pensar en una historia simultánea, cruzada, donde están pasando cosas al mismo tiempo. Y desde ahí, ¿cómo nos vamos a poner de acuerdo? ¿Desde qué lugar hablaremos: desde la historia de la educación, la historia del amor, de la fe, de la sexualidad? Estamos en un nudo.

VU: Es sumamente complejo, porque las preguntas que tú nos pusiste se entrecruzan, claramente para hablar de los límites habría que discutir si es que estamos hablando de un límite para todos los procesos, y yo veía que no. Les voy a lanzar ideas.

En las sesiones anteriores cuando exponían las colecciones y sobre todo viendo la presentación del Museo de Colombia, a mí me aparecían ideas muy importantes que uno podría no imitar, sino que ver en qué medida podemos aproximarnos a ellas o ver si son aplicables al trabajo del guion. Por ejemplo, hay muchos temas que cruzaban ciertas colecciones y ustedes pueden ver cómo aparecen otros desde los temas que ustedes trabajan. Yo los trabajo desde la historia cultural, por ejemplo, desde las relaciones de dependencia personal, cómo se estructuraban, luego las encomiendas, los españoles, el trabajo doméstico, las nanas peruanas hasta el día de hoy, el inquilinaje; a partir de las relaciones de dependencia personal podemos abordar una serie de problemáticas e integrar una serie de actores como las mujeres, los inquilinos, los trabajadores, y eso tiene un marco cronológico específico.

DM: Pero hay un momento en que uno define qué es cultura mapuche y que no.

VU: Cada uno tiene sus propios tiempos.

SMA: Y es difícil porque, ¿cómo defines los tiempos conflictivos?

VU: Y tendríamos que estar de acuerdo en qué línea temática específica, y es un problema muy complejo.

MPU: Yo hice algunos de los levantamientos que les entregaron a ustedes, desde el levantamiento de las entrevistas que se hizo previamente a esta instancia y de lo que la gente dijo en las jornadas del año pasado, y hay cosas que yo rescato y que son importantes de considerar en esta mesa.

Primero, creo que cuando se pregunta desde cuándo y hasta cuándo contar la historia de Chile o Nacional en este Museo, es importante considerar algo que los guionistas llaman el *storyline*, que es un poco qué es lo que vamos a contar, de qué se va a tratar esta historia. En ese levantamiento algo que surgió como interesante fue que quizá esta historia debe aludir a los chilenos, lo cual quizás es algo difícil de definir porque el Estado-nación no lo define, porque quizá la historia desde los otros tampoco lo define.

Segundo, ese *storyline* quizá debiera contar la historia de la gente que vive en este territorio hoy en día, ¿cuál va a ser la pregunta histórica que va a cruzar estas unidades históricas? En el fondo, ¿cómo es que llegamos hasta acá? Y eso tomado desde lo violento e insoportable hasta todo lo logrado.

En tercer lugar, una cosa que yo reflexioné en ese levantamiento es que quizá habría que contar la historia de este grupo de gente, mujeres y hombres que han vivido en este territorio desde que lo conquistaron. Desde la casa, desde el asentamiento, hasta cómo se fueron organizando, hasta la organización que hoy en día existe y a esta idea de democracia, ¿cómo una sociedad llega a luchar por su democracia en los ochenta, noventa y hoy en día? Preguntarse cuáles son las problemáticas que existen hoy día.

BS: ¿Cuál es la misión de un museo? De alguna manera tiene una misión pedagógica y esa misión está vinculada con dar información, mostrar una construcción de pasado que abra la mente, que esté incorporando una dimensión

crítica, pero, al mismo tiempo, no puede ser la muestra actual, que es una historia política trunca muy oficial. No hay historia social, no hay historia cultural, entonces a mi juicio tendrían que haber distintos tratamientos. Lo estoy pensando museográficamente, una cosa es un relato en que se introducen elementos y otra cosa es un relato a través de la muestra, que es con actualización y sentido, y dado que hay cierto espacio hay que pensar con un criterio de realidad porque si no todo lo que pensemos después va a quedar en papeles y no va a tener realización.

Estoy totalmente de acuerdo que en Chile, como en todos los países de América latina, hay un umbral previo a la Conquista, a la llegada de los europeos, y en ese umbral previo pasaron ciertas situaciones que hay que relatar, pero, a mi juicio la muestra tematizada cuestionada, debiera darle cierta prioridad al momento de la Independencia. Esa es mi postura, reconociendo el pasado. Estoy totalmente de acuerdo con lo que decía Isabel respecto al término, depende de los temas, a mí me gustaría mucho que en el Bicentenario se tocara el tema de la cápsula que está enterrada, y que fue entregada con los ministros y que recogió como grandes personajes a Don Francisco y al perrito de Lipigas y analizar un poco sobre este Chile farandulero, más mediático. Son temas que hacen pensar.

DM: Para redondear un poco, me parece lo que señalaba Isabel como un acuerdo que podemos preparar y así nosotros ir sancionando algunas respuestas. Y ahora podríamos empezar a conversar sobre esto que en realidad es como el centro del tema, que son los valores y las ideas fuerza que debieran direccionar para donde se va. Yo sé que está todo unido pero propongo comenzar con cuáles son estos valores o ideas fuerza, que nosotros queremos transmitir a través de la muestra; después tendremos otra reunión para hablar de cuáles son los temas que debieran ir en relación a esto. Por ejemplo, si tenemos conceptos como la diversidad, la interculturalidad, la democracia, luego veremos cómo se expresa y cómo se recogen y que tengan una perspectiva tal o cual, o cierta preponderancia en lo que va a ser el guion.

Uno de los temas que ha surgido es la democracia como idea y como valor, es un tema que ha estado presente en todas las discusiones y

sin duda me parece que hay otros temas que me parecen importantes considerar, así que abro el debate.

IT: Ya habíamos hablado de algunos de estos temas: diversidad, pluralismo, democracia, tolerancia, habían estado en la mesa presentes, pero yo creo que son ideas fuerza importantes en torno a las cuales se puede estructurar un guion.

BS: La idea de democracia no es solo democracia política, sino democracia social y cultural, ahí están todos los temas, la diversidad, el otro, lo que se ha invisibilizado, la democracia entendida en su complejidad como una mesa de por lo menos tres o cuatro patas, y creo que eso prácticamente abarca todo.

RS: La idea de cultura democrática, no basta con decir democracia. *El Mercurio* puso que nosotros estamos de acuerdo con eso pero, tal vez, para *El Mercurio* la palabra democracia tiene un significado un poco diferente.

Porque todo esto está relacionado con la idea de comunidad, ¿qué quiero decir? Esta idea de que formamos parte de algo y que ese algo que es Chile, geográfico, histórico y social, forma parte a su vez de otro algo que es América y el mundo, y eso a veces también se olvida, porque creemos que lo que pasa aquí es la verdad universal y nada nos afecta y podemos separarnos del resto. El tema es la responsabilidad, uno forma parte de esta comunidad y por lo tanto tiene beneficios y deberes que a veces se olvidan. Y como hoy somos más consumidores que ciudadanos, se dejan las responsabilidades, pero si uno forma parte de un todo, comunidad, familia o lo que sea, ahí ya se hace más evidente que sí tienes que asumir ciertas cosas.

SMA: Y más que identidad nacional yo creo que se debe mostrar la idea de identidades, y que el plural que se adopta, sea efectivamente un valor.

MN: El tema de la identidad es tan resbaloso, tan peligroso, porque con la identidad va a pasar lo mismo que con otros conceptos. Para *Los Quincheros* la identidad era una cosa y para el *Bauchá* era otra, ¿no? Además es distinto, termina cayendo en patriotismo. Quizás es mejor -como dice Rafael- rescatar el tema que

significa como valor de comunidad, donde se dan mejor las relaciones, en las comunidades indígenas, en las familias que son más comunitarias, en los pequeños pueblos, en las ciudades que estamos cada vez más individualistas.

DM: En la misión del Museo está el tema de la identidad porque la gente se tiene que reconocer en el guion, en la historia que el Museo cuenta para conformar una identidad nacional.

RL: Más que hablar de identidad yo hablaría de entidades, o sea, quizás poder marcar cómo se ha pensado la historia siempre desde el heroísmo, desde el patriotismo, pero también empezar a pensar la historia en que somos integrantes de una comunidad internacional y como dice José “Pepe” Mújica “los países vecinos nunca se mudan de lugar”. Quizá no se escriba así pero que gestualmente eso aparezca, que aparezca la comunidad como una visión inclusiva de lo peruano, de lo argentino, de lo uruguayo, de lo colombiano, eso sería muy importante. Que no sea una visión así de identidad nacional tan excluyente.

MN: Por último también entender que somos diversos y respetar las identidades de las diversas comunidades.

RL: Porque esas fronteras nacionales, como decía Bernardo, no es que sean ficticias, pero son posteriores en realidad. O sea, no es que los peruanos hayan llegado acá, sino que han vuelto acá, porque aquí estaban, entonces comprender esto como un relato, así que alguien se asome y pueda apreciar que por la antigua calle Bandera pasaba el antiguo camino del Inca.

FN: Creo que el tema de los valores no está desapegado de la actual mirada de lo que significa la construcción de la ciudadanía en el siglo XXI porque claramente el enfoque anterior era más bien de un valor centrado exclusivamente en lo político, lo cívico, y que es solo un componente de la ciudadanía. Estamos hablando de una ciudadanía más social, más activa, más participativa, entonces los valores están contenidos ahí. En ese sentido, el museo no cambia su finalidad, sino que está aportando a formar a una ciudadanía siglo XXI que es la que lo visita. Por eso no tiene sentido seguir en la idea de que

lo nacional es sinónimo de una única identidad, sino que hay que reconocer la diversidad como un valor, y en ese caso el museo se actualiza tanto en su discurso como en su mirada.

HR: Sobre este tema de los valores nacionales y el concepto de heterogeneidad en el concepto de identidad nacional, me pregunto si podemos hablar de una chilenidad y si en este sentido esta idea de reconocimiento que se busca en la audiencia, que la audiencia se reconozca en la muestra, se tiene que traducir de alguna manera en eso, en una idea de chilenidad o no, si existe o no esa chilenidad, y si existiese sería necesario que el visitante se reconociese como chileno en la muestra.

SMA: Que se reconociese críticamente, más que la discusión de una chilenidad, lo que nosotros queremos es deconstruir un poco esa chilenidad.

VU: Asumir que está construida históricamente.

Acá se han nombrado muchos valores y me parece que lo que todo integra como ha planteado Rafael un concepto de cultura democrática, me parece que es importante incluir el concepto de respeto que va más allá de la tolerancia, que es respetar al otro en su diversidad.

BS: A mí personalmente me gusta más el concepto de dignidad que identidad, el respeto y unidad me parecen bien pero yo creo que lo fundamental es que si se toma como eje el Estado, el asunto no funciona porque el Estado es por naturaleza homogeneizador, los pasaportes son todos iguales, el número de RUT es correlativo y desaparecen los particularismos. Para mí la idea de democracia política, democracia cultural, democracia social y tal vez territorial, en donde está todo, porque por ejemplo la diversidad etaria es distinta. Por otro lado los niños son de otra manera, los niños tienen derechos -en una oportunidad me tocó ver a un niño que decía a su papá que lo iba a acusar a las Naciones Unidas, inaudito-. O sea, la democracia entendida en el país y en la casa, en lo cultural, en lo político, en lo social para mí abarca todo, es como algo muy central, como un eje, en que puede estar todo. Por último, con respecto a la identidad me parece peligroso

porque la identidad es un concepto que de alguna manera, aunque uno no se quiera, tiene una cierta matriz esencialista.

RL: Quizás el concepto de chilenidad que Hugo planteó ahora me hizo pensar en lo que a mi juicio son conceptos dialécticos. La primera vez que leí a José Carlos Mariátegui, cuando observaba al Inca Garcilaso, criticando al lenguaje incásico, Mariátegui decía “he aquí el primer peruano”, o sea como se establece la peruanidad, cómo en el Perú se da esta noción de peruanidad, pero siempre como en tensión. Si pensamos la chilenidad desde esa visión dialéctica, como un ejercicio no para identificarse, sino como mostrando en realidad cuál es la operación que hace cada ciudadano para decir que es chileno, cuando se grita detrás de la roja, y ahí da lo mismo si es rico o pobre, si viene de aquí o de allá, si es de izquierda o de derecha, entonces quizás mostrar eso como una operación, como el imaginario, como cuando por ejemplo se encuentran dos personas en el extranjero y dicen: “¡Ah, ustedes son chilenos!”, y empiezan a conversar y son personas que acá seguro nunca se hablarían. Debemos mostrar ese tipo de chilenidad que diría que no es identitario sino que más bien una operación. Así entendí yo lo que dijiste.

DM: Veo que hay un consenso alrededor del concepto democracia. Podemos sintetizar, conceptualizar una de las directrices, una idea fuerza, que se vería a través de este vidrio que es la muestra. Me pregunto qué pasa por ejemplo con los trescientos años de historia en que vivimos bajo una monarquía en que no había democracia, sería juzgar todo ese periodo bajo lo que hoy entendemos cómo democracia moderna, ahí sería esencial tener que hacer un análisis de trescientos años en base a la ausencia de democracia. Bernardo plantea que tal vez en ese periodo no habría que poner un acento muy destacado en eso, sino que concentrarnos más en ya lo que es.

BS: No, pero si tú pones el tema a umbral y una violencia estás realmente produciendo un pasado que te reafirma hacia delante valores democráticos. Depende como tú lo mires, si lo miras con respecto la jerarquía estás bien.

RS: Primero no es que uno este juzgando. Eso pasó y hay que mostrarlo, pero hay que explicarlo, hay que contextualizarlo, no hay que caer en el anacronismo, incluso tú puedes usar ahí algo que reafirme lo que estamos diciendo, aunque sea por la vía del contraejemplo.

VU: Y también se daban en el siglo XIX. Pensemos en el presidio ambulante del régimen portaliano. Hay miles de ejemplos también en el periodo republicano y en el siglo XX.

RL: ¿Se presenta cómo es Chile o cómo debe ser? Cuando uno piensa en lo pedagógico inmediatamente surge algo como el evangelio. La idea es poder mostrar el devenir y dejarlo al criterio del espectador, si se muestran etapas violentas, mostrar que superando esa violencia, es fácil pensar la democracia.

RS: La posibilidad de mayor o menor atracción a partir de una misma muestra. Por ejemplo, a un niño tú no le vas a pedir que especule, pero sí darle elementos para que se pueda ubicar, que puede ser la cronología básica. Que no pase por ejemplo lo de Arturo Prat, nos enseñan el mismo Arturo Prat en pre-kínder y en Cuarto Medio. No hay evolución, como si no crecieras, hay un infantilismo permanente. Que haya posibilidad de ir según la edad y la muestra te permita ir más adelante, hacia lo abstracto.

DM: El Departamento Educativo expondrá la próxima semana, la última presentación, cómo ellos trabajan en base a la ausencia del guion, a ellos les toca mediar esa desactualización a través de un discurso pedagógico, de alguna forma tapar los hoyos de la muestra.

BS: Hay otra idea que a mí me parece importante que es la idea de la paz, por ejemplo los juegos tecnológicos hoy día son una pedagogía de la violencia, enseñan a destruir. Eso implica cómo tratas el tema militar, entonces tiene ciertas implicaciones la idea de la paz.

FN: Cuando se planteó el tema de lo básico que puede parecer el contenido histórico que se enseña en las escuelas, eso tiene en parte una explicación por lo que es validado por el currículum, pero también hay una explicación

respecto al tratamiento didáctico que se busca realizar con la historia. Todavía se enseña, esencialmente, en base a la habilidad de memorizar, y para eso resultan útiles las fechas y nombres pero, si pensamos en estructuras de mayor complejidad sobre cómo se aprende la historia, inmediatamente aquello incide sobre cómo esta debería enseñarse. Aquello incide en el trabajo del Museo cuando en este se empiezan a preguntar respecto a quién es el público visitante y cuál es su nivel de preparación para desenvolverse en este espacio. Esto es importante porque el Museo posee un carácter instructivo, pues enseña cosas, y por tanto posee un rostro pedagógico que convive con él.

Un museo de historia debería plantear e intentar ofrecer respuestas a preguntas como: ¿quiénes somos? ¿Qué nos une? Pero eso debe considerar que será planteado a públicos diversos. Entonces, ¿qué hacer? A los turistas basta con venderles un manual para guiar su breve paso por este lugar, pero el público que más interesa formar es nuestra propia comunidad nacional. Hace unas reuniones atrás me encontré con unos chicos que estaban por los pasillos del Museo haciendo un trabajo sobre José Manuel Balmaceda, pero estaban lejos de armar una biografía, pues en realidad buscaban contrastar las versiones que les entregaban diferentes personas ligadas al Museo sobre el contexto vivido en aquellos años por este personaje. Eso no es otra cosa que problematizar la historia. Hago la relación con mi idea del comienzo porque me pareció interesante que ellos indagaran con entrevistas las versiones que les ofrecían al interior de un museo de historia, y eso habla de la validación que le otorga el mundo escolar a una institución como esta, incluso cuando buscan una fibra más problematizadora de la historia. Esto cuesta mucho realizarlo en las escuelas debido a las distintas presiones a las que están sometidas por el sistema educacional y su búsqueda de resultados.

DM: Nosotros contratamos una consultora que está haciendo un análisis de la metodología educativa, analizando cómo es la relación que existe entre los colegios y los estudiantes en la dinámica dentro y fuera del Museo, para poder identificar las falencias y virtudes, para ver cómo vamos a innovar en perspectiva a este cambio

de guion. Hay un trabajo educativo que es interesante y que también nos va ayudar mientras se trabaja en esto. El Departamento Educativo va a hacer un proceso similar, nuestra idea es que se incorpore desde el principio, ya no llenando vacíos sino que será parte de la construcción del guion porque ellos tienen que ver con el día a día, con la interacción inmediata que tienen con los colegios, los alumnos, y la muestra.

FN: El concepto clave que puede enlazar ese trabajo es el de transposición didáctica, es decir, el paso del saber sabio a un saber enseñable. Al respecto, por las características de mi trabajo vivo constantemente con un pie en el mundo de la academia y el otro pie en el mundo de la escuela, y eso hace me hace ser testigo de las dificultades y tensiones que se producen cuando se intenta concretar el proceso de transposición didáctica que realiza el profesorado. Es importante entonces, ayudar en este proceso a quienes se encarguen de la museografía para evitar demasiada conceptualización sin traducción (algo así como colgar libros en los muros), o bien la pérdida de la rigurosidad (reducción del contenido a lo meramente anecdótico).

DM: Veo que hay bastante acuerdo. Yo pensé que la primera pregunta iba a ser muy rápida y ha sido muy larga, pero me parece bien.

RL: Un aspecto que hablábamos es la importancia de un texto que se pueda leer y que dé cuenta de que esto no es una verdad absoluta, que este guion nace de un encuentro, de compareceres y pareceres, de un tipo de consenso que es exploratorio y que el tiempo lo corregirá. A lo que voy es que en diez o veinte años se sabrá cómo nosotros pensamos, para dar un poco más de libertad. Yo creo que esto es abierto, por eso siempre pienso en Voltaire y cómo se burlaba de los que estaban haciendo la Enciclopedia. Esto no es algo que se vaya a colocar en un altar.

RS: Creo que el Museo tiene que dejar claro que en general cualquier muestra, esta y las que hubo, son hechos del momento.

RL: Porque si no los chicos salen diciendo que la historia de Chile comienza en tal o cual fecha.

RS: Una de las cosas que aquí se ha tratado más de una vez y que yo estoy de acuerdo, es que el Museo no es un profesor, no tiene por qué pasar toda la materia, es imposible. Una de las cosas que deberían quedar claras es que en la historia también hay una construcción social y política que es algo que en Chile nadie quiere reconocer, pero que el Museo debería dejar claro.

SMA: Esa sería una muy buena manera de proponer que deberíamos tener un vestigio, una arqueología de lo que es la muestra actual, porque esto es un documento histórico, así se puede hacer un gabinete de curiosidades y el que quiere venir a verlo, lo viene a ver.

RL: Tú lo habías mencionado.

SMA: Claro, yo propuse en las jornadas dejar este museo así como está y que sea parte de la historia, y crear otro museo con las nuevas miradas, debido a todas estas complejidades de las que estamos hablando acá.

RL: Quizás hacer una pantalla e ir mostrando el registro.

RS: Darle una oportunidad al público. Nosotros no tenemos que explicarle todo al público, los niños vienen con padres, profesores etc., que sean ellos los que también les den los elementos para que piensen y reflexionen.

DM: Que con el resultado de la visita se generen reflexiones, interrogantes y en ese sentido el Museo hace una renuncia a este poder que detenta el discurso de establecer las verdades, ser el juez de la historia, "este señor era malo, este era bueno, esto que pasó no nos gusta o nos encanta". Curatorialmente siempre hay una opción, pero eso tiene que ver con que esa opción debe ser transparente con el visitante. Si el curador opta por mostrar las cosas de una forma, tiene que hacer presente las cosas, que la persona pueda hacer una lectura con esa información y no que a uno le estén tratando de entregar un panfleto o un discurso.

BS: Eso cabría dentro de un punto que no está aquí en la pauta, pero creo que sería importante y yo lo llamaría recomendaciones para la

estrategia museográfica, podría ser, son ideas que se van juntando respecto a eso.

RL: Ahora, existe un poder tácito, aunque juguemos a que ahora existe. Por ejemplo, cuando se arranque la placa de la entrada vamos a poder darnos cuenta que hay un poder tácito y lógicamente no va faltar el visitante que pregunte por el paradero de la placa.

RS: Depende de dónde se coloque.

DM: Yo sé que el tema de las placas les genera inquietud, la verdad que a mí también y a mucha gente. Yo formo parte del Consejo de Monumentos Nacionales, y el Consejo tiene algo que decir al respecto. Por un lado el Director en ese entonces era Hernán Rodríguez y él hizo un trabajo importante, independiente de las personas que aparecen acompañándolo en la placa, pero también estoy de acuerdo en que la placa en la entrada de un museo histórico nacional, entrega un mensaje que no es adecuado porque genera divisiones. Tal vez si fuera un Presidente que a nadie le generara mucha emoción daría lo mismo, pero si fuera una placa de Salvador Allende mucha gente reclamaría también. Entonces a mí me parece que como museo el mensaje para los visitantes es un mensaje equívoco, que distorsiona la actitud y sobre todo el trabajo que se quiere hacer, que es lograr que el Museo no sea identificado para un sector de la sociedad y piensen que este es el museo de la aristocracia o de la derecha.

IT: Nadie es neutral ahí, entonces hay que tenerlo claro.

DM: El Museo tiene una historia anterior a eso, pero la placa es lo que la distorsiona.

MN: Yo creo que no hay que tenerle miedo a que se saque la placa o no.

DM: Lo que pasa es que si yo saco la placa no puedo botarla a la basura.

JM: Es una pieza museográfica sobre la cual se problematiza.

FN: Recuerdo cuando vimos las experiencias internacionales, había uno o más museos que

tenían espacios dedicados a su propia historia. El Museo también debería tener algo así, donde estos elementos como la placa se pongan en discusión.

DM: Ahora, la placa da cuenta de una realidad, no es mentirosa y da cuenta de un hecho concreto que, nos guste o no, también gracias a las gestiones de esa época el Museo Histórico Nacional tuviera un lugar digno, porque donde estaba no era digno.

Nosotros les entregaremos estas ideas sintetizadas y ustedes ven si las interpretan y si les parece adecuado. Así podemos pasar a una pregunta que al parecer ya tiene respuestas. Tal vez es una pregunta inofensiva, pero que igual nos parece importante traerla, porque podría haber una visión más extrema.

Por un lado se valora desde el punto de vista cronológico como ordenador de un gran relato pero también lo temático como una herramienta más flexible para contar ciertos temas y generar un sistema mixto en que tal vez lo cronológico sirva como una gran estructura a través de temas o al revés, es importante definirlo.

RL: Eso sirve como una herramienta para que se vayan a la casa los visitantes y se armen modelos.

Es imposible armar todos los ejes temáticos, pero si vamos armando dos, tres o cuatro, el visitante ya se da cuenta de que la historia no es solamente cronología y tal vez poner en valor hitos o temas y revisarlos a través del tiempo para que se transforme en una historia dinámica.

MPU: Quería hablar de la entrevista de Rodrigo Cuevas. No sé si alguien la recuerda, era el guionista. Sugiero que la lean para ver el tema. Una de las cosas que me llamó la atención sobre lo que él decía, era que imaginar un guion desde lo temático implicaba que el guion del Museo Histórico fuera como una serie, que cada sala fuera como un capítulo donde existen personajes principales, existen héroes y antagonistas, etc. Eso lo hacía más complejo al hacer una serie sobre los chilenos, la chilenidad, la historia de Chile.

BS: Cuando se mostraron las colecciones uno de los temas que surgió en repetidas ocasiones fue que los objetos estaban como solos, sin enfoque contextual y temático y eso se dijo constantemente, los objetos están en una cronología, y al estar en una cronología formal sin una contextualización es una cronología en que no está presente ni lo social, ni lo cultural, ni lo político. La cronología es un orden y criterio necesario, porque la historia es el estudio de la sociedad en el tiempo, eso es la historia. A mi juicio hay que ir viendo pequeñas unidades temáticas y tener contextualización con algún eje temático.

Hay un libro que se llama *Mira tú* que parece que tiene una colección de cosas que tiene algo sorprendente. Puede haber un *Mira tú* por ahí, pero en general debe haber una contextualización y esta no puede ser sino con algún eje temático.

FN: Sobre el libro *Mira tú*, efectivamente te otorga ideas con algunos datos bajo la interesante propuesta de ayudar a perderse en los espacios patrimoniales, y con ello aumentar la curiosidad y las ganas de preguntar.

Lo cronológico es un esqueleto, resulta ordenador mostrándonos una secuencia. Aquí los objetos están ordenados en esa función y por eso no ofrecen explicaciones. El enfoque temático permite explicar, pero difícilmente podríamos hacer un giro para transformar el Museo en una serie al estilo de la televisión, porque existen una serie de limitantes que así lo impiden. Entiendo, eso sí, el valor de una estructura temática con temas que se enlazan, y donde la cronología está al servicio de esos temas y no al revés. La cronología va a seguir estando, con sus fechas puntuales, pero ya no debería ser el exclusivo eje organizador. El eje temático va a darnos una estructura y sobre ellos van a caber una serie de acontecimientos y procesos.

DM: La próxima reunión será pensando en las salas para que así vayamos imaginando los temas. Por ejemplo, pienso que la primera sala podría ser de territorio, después de culturas originarias, cultura, niños, pobreza y ahí en cada tema uno podría tratar lo que fue la Colonia hasta lo que es hoy en día. En cada sala para explicar

esa temática se tendrá que entregar cierta información cronológica. Por lo tanto no se repetirá la información de los antecedentes, para que así cada sala funcione de manera autónoma.

BS: Pregunta, ¿nosotros vamos entrando en un tema muy preciso que es el diseño por sala?

DM: Bueno, sí, la idea es que ustedes imaginen cada uno de estos espacios y más o menos se enfoquen en que trataría cada una de estas salas. Por ejemplo, ¿con qué se va a encontrar el visitante cuando entre a esta sala? ¿Con una muestra sobre los pueblos originarios o el inicio arqueológico de la tierra o sobre el territorio? O una cosa introductoria de toda la historia de Chile, que lo hablamos la otra vez.

VU: Yo creo que primero tenemos que ponernos de acuerdo. A mí me parece más provocador, más interesante y más lógico plantear una muestra a partir de problemas históricos y no a través de sujetos. La mujer no la podríamos entender como un problema histórico, podría encajar en alguna sala dedicada por ejemplo a la exclusión, pero la mujer es un sujeto, no un problema histórico. Tendríamos que definir qué vamos a entender por sala temática, si es que la vamos a entender según ejes problemáticos o según sujetos históricos.

DM: Bueno, este es el ejercicio que deberíamos hacer las próximas sesiones. Por ejemplo, en ciertos periodos: la ausencia de la democracia, el quiebre de la democracia, la construcción de una democracia, los valores de inclusión, el respeto a otro, que van a inspirar, cuando la gente salga de esa sala, piense qué importante es el tema, o lo que piense al respecto del tema.

FN: Quizás hay que cuestionarse también el tema del concepto sala, porque lo que tenemos en este museo son verdaderas habitaciones que te obligan a pasar de una a otra linealmente, y siguiendo la referencia de otros museos, a veces las opciones nos llevan a botar una muralla para generar espacios más amplios, donde tener la oportunidad de moverme bajo múltiples opciones en espacios que podrían tener una lógica de verdaderos centros de interpretación donde los objetos estén conectados unos

con otros para otorgarme información que me permita explicar los contextos históricos en los que están envueltos.

DM: En eso hoy día estamos obligados por la arquitectura, el edificio es Monumento Nacional.

MPU: Y cada puerta, el paso a otra sala es un paso, es un quiebre, hay un umbral de traslado espacial.

IT: Sigo obsesionada con esa pregunta de lo cronológico-temático. Quiero decir que lo cronológico tampoco es algo fijo, estático, determinado. Si le pido a los diez personas que estamos aquí que hagan una cronología de los últimos cinco años, todos la hacen distinta porque los énfasis, los temas, las preocupaciones son distintas. Entonces ninguna de esas dos cosas es rígida, fija. Lo cronológico no es una constante, una norma. Lo cronológico también es una construcción histórica, sobre qué voy a valorar, sobre a qué le voy a dar importancia, etc. Entonces que entendamos ambas cosas desde esa perspectiva, desde una construcción histórica. La cronología y el aspecto temático.

FN: Una cosa práctica, ¿será posible que conozcamos con anterioridad el formato de las preguntas de cada sesión?

DM: Para la próxima ya no está este formato de preguntas.

HR: Las preguntas serían justamente estas, si definimos que queremos esta relación entre cronología y temática entonces, ¿cuáles van a ser estas temáticas?

VU: Pero esa cuantificación de temáticas creo yo que va a estar en relación a la cantidad de salas.

En la construcción nueva, hay una sala enorme, y esta sala enorme, ¿se va a poder dividir según temas por ejemplo?

DM: Sí, habrá una sala enorme que se podrá dividir en dos o en tres.

RS: Creo que la cronología es básica, en el sentido de lo que dice Isabel, que no es fija.

Pero no me imagino entrando al Museo y no empezar por el principio que sería el presente o los pueblos originarios.

Hay una estructura básica y convenciones, sobre cómo se piensa la historia. Y si queremos que alguien entre al Museo hay que hacer algo, a objeto de que este lugar que se llama Museo Histórico sea de alguna manera reconocible, porque si tú vas a entrar a un lugar con ese nombre, y vas a tener que reeducarte y nacer de nuevo para entenderlo, estamos haciendo algo que no corresponde.

MN: ¿Quién dijo que no se va a empezar por el principio?

RS: Yo entendí, o entendí mal, que dijimos temáticos, pero los temas nuestros van dentro de un conjunto que tenemos que ver.

RL: Cuando decimos pueblos ancestrales, uno se topa con que hay gente que puede pensar que ya no existen. Si se habla de cultura ancestral o historia ancestral tal vez sería más adecuado.

RS: Pero uno puede mostrar eso, o elementos dentro de esa sala, en donde está esa cultura absolutamente viva, presente, concreta. Lo que pasa es que lo que se ha hecho en la historia y en los museos es mostrar los restos arqueológicos.

IT: ¿Tú pondrías una sala que se llamase Chile Colonial, cultura precolombina, pueblos originarios, así?

RS: Sí.

VU: El peligro de continuar con el orden cronológico es una vez más centrar la cronología en hechos políticos. Porque no creo que nos arriesguemos a establecer la cronología según hechos culturales.

RS: La cronología en el sentido de ordenar la muestra, porque son los títulos los que van a darte el sentido. Por ejemplo, si tú pones república conservadora obviamente estamos centrados en lo político, pero si tú pones expansión nacional ya vamos por otro lado.

Me parece que la cronología bien utilizada como criterio pedagógico, es parte absoluta de la historia. Yo no me imagino un museo lleno de salas temáticas, que se nos ocurrieron aquí, muy buenas, entretenidas, que dan cuenta de lo imaginativos que somos, pero al final, ¿qué es lo que ordena eso?

MN: Pero si no se ha dicho que no va a ver cronología.

RS: Y al interior de cada una de esas, ¿vamos a tener que mostrar todas las cronologías que están?

IT: No, las que son relativas.

VU: Es que no tienen por qué ser temas tan fragmentarios, tan pequeños.

DM: Eso tiene que ver con la pregunta sobre el tipo de historia queremos contar.

SMA: ¿Vamos a colocar problemas o vamos a colocar sujetos?

RS: No caricaturicen.

IT: Estás caricaturizando tú.

RS: Hablar de cronología no es hablar de una historia así, ramplona.

BS: Ahora, eso tiene que ver con algo que no vimos aquí, ¿vamos a asumir preconocimientos? ¿Hasta qué grado?

SMA: La pregunta que tú pusiste me parece clave para la próxima reunión, insisto: ¿vamos a trabajar sobre problemas o sobre sujetos, o vamos a cruzar sujetos con problemas? Si estamos hablando de democracia y esas cosas, me parece imposible que no se haga el cruce con los sujetos y su agencia. Los sujetos entran y salen de esos problemas, pero no pueden faltar porque son los que hacen la historia.

DM: Recuerdan lo que les comenté del museo de Berlín, había una placa que decía que era un museo de historia política de Alemania. Uno ya sabía a qué se enfrentaba. En ese sentido

nosotros deberíamos decir que vamos a tomar un camino independientemente de que haya otros elementos.

Y la otra pregunta era sobre el rol de las colecciones, eso quedará para la otra sesión.

Y lo otro es qué conocimientos vamos a asumir que el público posee porque si hablamos de problematizar situaciones, esa persona para poder entrar en la dinámica, debe tener ciertos conocimientos.

MN: No es muy ambicioso pretender saber qué es lo que sabe el público, si entran desde pequeños, turistas, abuelos, nietos, etc., el Museo debe ser entendible.

DM: Si hacemos un museo muy sofisticado, con problematizaciones muy elaboradas, se puede escapar y transformarse en excluyente, en un museo de curadores hecho para curadores, que es una cosa que pasa mucho, por ejemplo con la nueva muestra del Centre Pompidou en Francia.

Por eso esta es una pregunta muy importante, porque es importante tener un Museo que acoja a las personas, que no se transforme en una galería de arte, sino que invite al espectador a recorrer y que se involucre y se conecte con la exposición, que se sienta participe de la historia. Hay que tener cuidado con la problematización, si vamos a hablar a alguien de la Guerra del Pacífico hay que tener conciencia en qué decir y cómo contarla. En el Museo Nacional de Colombia me tocó ver una exposición para el Bicentenario en que complejizaban el tema de la identidad, el tema de la presentación de la imagen del Centenario, los héroes de la patria y todo, y esa exposición quedó como permanente. Y uno va ahora a esa exposición y es una distorsión absoluta. Los artistas que hicieron esto, hicieron un juego con las telenovelas, las figuras que representaban a los héroes de la Independencia de allá se graficó con personajes de la televisión, y hoy los niños de básica piensan que el actor de telenovela es el Presidente, o es O'Higgins o Carrera, entonces se crea una distorsión de la realidad y confunde al espectador.

IT: Es interesante como cuento, habría que revisar el texto.

¿Recuerdan lo que pasó con la exposición *Efemérides* que hubo gente que se enojó por la instalación de flechas en la capilla? Debemos pensar también en cómo lidiar con ese público.

RS: Hay que hablarle a la gente. No puede ser que si en Chile, por ejemplo, se eliminara a Arturo Prat de la historia, a la gente se le acaba en un 99% del conocimiento de la Guerra del Pacífico. Si el Museo quiere ser guía debe guiar y no dejarse guiar por lo que se supone que la gente quiere.

Hay que dar vuelta a la historia y humanizar. Porque se enseña la historia de *Bronce*, de *Superman*, de *Blancanieves y los siete enanitos* y resulta que nosotros no somos ni *Blancanieves*, ni los siete enanitos, ni Superman, somos personas, entonces el niño aprende de un héroe que nació héroe y dice "yo nunca voy a ser como él", y eso es lo peor.

RL: O mostrar, a través de etopeya, que Prat fue otra persona que fue un gran defensor, un abogado, que no fue solamente aquella figura. Eso, Rafael, es lo que dije en un principio, disolver las etopeyas y transformarlas en etopeyas, o sea es importante que el espectador se pueda identificar con los personajes de la historia.

RS: Prat era jugador, de casino, mientras la Carmela estaba sola en Valparaíso. Y que era espiritista, en una época donde ser espiritista era otra cosa. El famoso Prat se las traía.

DM: Son complejidades, no es un tema menor. La gente cuando viene al Museo Histórico Nacional, viene predispuesta a que le cuenten el cuento de principio a fin. Yo encuentro importante cómo tomar esos elementos a favor de uno.

FN: Lo que ocurre es que la comunidad a la que uno se dirige en nuestras respectivas labores en escuelas de la academia es mucho más reducida y entendedora del lenguaje conceptual al que hacemos referencia, pero mucha de la gente que viene a este espacio no tiene ese dominio. A mí me agradan las desmitificaciones al momento de enseñar la historia y de hecho trato de promoverlas en mis clases, pero debemos equilibrar al momento de querer enseñarle al público cuestiones, enfoques y perspectivas más complejas que lo que han recibido en

sus vidas. En el fondo se trata de una cuestión bien simple, cómo hacer más comprensible la historia.

No nos olvidemos que el público viene aquí por un rato, y luego vuelve a sus espacios: la escuela, la vida cotidiana, y continuarán siguiendo series de televisión sobre la historia de nuestro país, tal como *Héroes*, y armándose ideas correctas o erradas sobre la historia.

RS: Voy a tomar tu ejemplo, *Héroes*. Ellos tuvieron una gran virtud, el humanizarlos. Igual siguieron siendo héroes, obvio, pero por último salva el hecho de que los humanizaron y se escandalizaron porque aparecía O'Higgins en la cama, eso ya me pareció bueno. Yo no creo que sea más complejo. Me parece que no hay que complejizar, no es más difícil o menos difícil. Incluso es más fácil, porque si tú humanizas y explicas la persona entiende y sabe por qué el otro señor actuó como actuó.

FN: Ahí es donde resulta vital como se presenta la exposición a través de la museografía, y cómo se incluye en este trabajo de mediación al Departamento Educativo, porque eso le dará un piso de seguridad a los profesores que están complicados con el abordaje de ciertos temas producto de lo que apareció en la televisión (lo que Carretero llama la "historia cotidiana"), y que sus alumnos ya tienen incorporado como una verdad.

DM: La idea es poder cerrar estos temas de forma acotada para ya empezar la discusión de la estructura. Nosotros como museo hemos estado haciendo algunos ejercicios y vamos a seguir haciéndolos, y tenemos un pensamiento al respecto de esto, pero, ¿qué preferirían ustedes, que lo expongamos o ustedes tener más libertad para ir conformando algo y ahí vemos cómo se conjuga con lo que nosotros hemos considerado? A mí me interesa que ustedes tengan libertad para que sea un ejercicio un poco más creativo. ¿O prefieren que partamos de algo más concreto y de ahí vayamos trabajando?

IT: Mejor partir de algo más concreto y de ahí uno va haciendo los comentarios.

DM: Voy a tratar de mandárselo porque aún lo estamos trabajando. Y vamos a trabajar estas respuestas, en estos acuerdos y se los vamos a mandar rápidamente para que ustedes los sancionen y podamos dejar eso aprobado.

Muchas gracias, nos vemos.

Sesión 8: Discusión de la Estructura del Guion



Martes, 18 de noviembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
CM: Carla Miranda
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
FV: Fernanda Venegas
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
JM: Javiera Müller
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
MS: Mauricio Soldavino
MT: Marcela Torres
RL: Ricardo Loebell
RF: Rafael Sagredo
SMA: Sonia Montecino A.
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

La octava sesión propone enmarcar la discusión en dos variables: por un lado, la presentación de la actual muestra de la exhibición permanente, y por otro, la presentación de Javiera Müller -Subdirectora de Educación y Comunidad-, sobre el rol del Departamento Educativo del Museo. De esta manera, las discusiones se articularán en esas dimensiones. Durante la jornada, además, el Comité redacta en conjunto y de manera explícita los dos primeros acuerdos de su trabajo.

HR: Buenas tardes a todos, como les había comentado por correo, existen proyectadas dos presentaciones para el día de hoy: una a mi cargo, que tiene que ver con la exposición actual del guion del Museo Histórico Nacional. Muchos de ustedes han hecho el recorrido, con el Departamento Educativo, pero nos interesa también exponerlo en términos textuales, cuáles son los textos que se ofrecen, cómo se llaman los momentos históricos que se ofrecen, para también, de alguna manera quizás tensionarlos. Por otro lado, Javiera Müller, Subdirectora de Educación y Comunidad hará una presentación acerca de cómo este guion que yo les voy a presentar se trabaja con el Departamento Educativo.

Las hojas que les acabo de entregar describen los nombres de cada una de las salas. Lo que me interesa es hacer una proyección que relacione los títulos de esta sala con un espacio, y entonces así establecer una conexión entre nombre y espacialidad, pensando en el recorrido al que se enfrenta el visitante cuando viene al Museo Histórico Nacional.

Les entregaré algunos antecedentes de este guion, quizá pueden sonar repetitivos pero son necesarios para comprenderlo. El guion fue construido en 1994, implementado en 2000 y renovado parcialmente en 2006. Como ven, la muestra actual responde a un trabajo a largo plazo, no fue hecho en un único momento. Se distribuye actualmente en 18 salas, que albergan un total de 25000 objetos. De estas 18 salas, actualmente una se encuentra cerrada, que es la sala correspondiente a La Sociedad Colonial.

En total tienen 964.63 m²: 241m² aproximados para el primer piso y 523m² para el segundo. Además, cada sala cuenta con un panel informativo que da cuenta de los principales temas y fenómenos a los que se refiere, y ese panel informativo también da el nombre a la sala correspondiente. Entonces, cuando entramos al Museo (muestra el mapa del Museo) nos enfrentamos a la primera sala que está en amarillo, que es *Los Primeros Habitantes*. En esta sala no hay tiempo, no hay tiempo en el sentido cronológico que hemos estado discutiendo acá, no hay un inicio y un final de la sala, como sí ocurre en

el resto de las salas en que hay una cronología marcada de periodicidad. La sala *Los Primeros Habitantes* es un poco anexa al resto respecto a cómo se muestra la cronología. Dentro de esta sala, y dentro de lo que el Museo comprende como los primeros habitantes...

RS: ¿No hay una datación de estos objetos?

HR: Sí, hay una datación, pero no en el sentido de cronología como el resto del Museo sí lo ofrece. De hecho, hay objetos que son del siglo XX, pero no hay nada del siglo XIX, entonces es atemporal en ese sentido.

RS: Es decir es un Museo Histórico donde no hay fechas.

IT: Pero es que es esa sala...

HR: Es que me estoy refiriendo a esa sala en particular. Perdón, quizás me expresé mal en decir que no hay fecha, porque sí las hay, y están muy bien explicitadas en la cédula de cada objeto, pero esas fechas desencajan con el relato que posteriormente se va a contar, con el relato que de alguna manera empieza, una cronología que se inicia con la llegada de Colón y que termina con el golpe de Estado de 1973. Esta sala está fuera de ese relato, no sé si se explica mejor.

(Todos asienten)

Dentro de esa sala, se ofrecen objetos representantes de la cultura mapuche, de la cultura kaweskar, de las culturas nómades del sur. Luego se pasa a la segunda sala que sí establece este punto inicial, este punto de partida de la cronología que ofrece el Museo, que tiene que ver con la expansión europea y la llegada de Colón a América. Ahí se establece una fecha concreta y clara que es 1492 como el inicio del recorrido. Fecha que está ausente, en ese sentido, en la sala actual. Entonces, de alguna manera ese es -en términos cronológicos-, el lugar donde empieza el relato del Museo Histórico Nacional para pasar a *La ciudad Indiana*, que tiene el objetivo de dar cuenta de la política española, en términos de cómo se organizan y cómo funcionan las ciudades coloniales. En particular se ofrece el ejemplo de Santiago.

La sala *La Iglesia y el Estado* como cuarta sala que se preocupa por la consolidación del aparato jurídico instaurado por la corona española. Ahí en el documento que les entregué pueden ir viendo cada uno de los subtemas que componen cada una de las salas. Entonces, de alguna manera, el objetivo de esta presentación es dar cuenta de cómo el Museo actualmente tiene estas unidades temáticas. La semana pasada el Comité llegó al preacuerdo de que no existía una cronología única, sino que cada unidad temática que se estableciera tenía su propia cronología. En ese sentido, nosotros quisimos exponer ante ustedes las unidades temáticas actuales del Museo, para ponerlas sobre la mesa y preguntarnos sobre su efectividad en el nuevo guion.

Entonces, ustedes tienen en esos documentos, cada tema y cada sub-tema que lo compone. Luego de *La Iglesia y el Estado*, pasamos a *La Sociedad Colonial*, que es la sala que actualmente se encuentra cerrada. Y en el segundo piso, *La Sociedad del Siglo XVIII*, que tiene que ver con el tema de las reformas borbónicas y el nacimiento de una...

VU: Perdón Hugo, pero la Sala 5 tenía también subtemas.

HR: Sí, los tenía. Pero no pude tener acceso a ellos porque se encuentra cerrada. Me comprometo a enviárselos.

VU: Ya, gracias.

HR: Como les comentaba, la Sala 6, que es *La Sociedad del Siglo XVIII*, tiene que ver con cómo las reformas borbónicas tienen una implicancia en la entonces Capitanía de Chile y la configuración de -como propone la sala-, dos clases: la élite y el campesinado.

La Sala siguiente, *El Colapso del Imperio*, se relaciona con el desmoronamiento de la monarquía y el vacío de poder, y así lo presenta la museografía actual, relata las condiciones que permitieron la emancipación política, junto o en relación con la sala siguiente *La idea de Libertad*, que hace referencia a dos términos particulares que se tratan museográficamente que son el de Nación y el de República, por un

lado la cosa más cultural y por otro lado la cosa más institucional.

La Sala 9, *La Recomposición del Orden*, que tiene un nombre bastante discutible, reordena, como asimismo lo propone su nombre, un régimen de gobierno ahora resignificado a la idea republicana. En ese sentido los subtemas que se tratan tienen que ver con las élites que configuran ese reordenamiento, para luego pasar a la siguiente sala, *La Consolidación del Orden Republicano*, que intenta establecer una panorámica de la primera mitad del Siglo XIX, y en ese sentido, establecer ejes de ciertos personajes ancla, como Diego Portales, como Manuel Montt, que de alguna manera configurarían esa visión ordenadora de la mitad del siglo XIX. Más allá del personaje, también hay temas, algunos más transversales como la aparición de la religiosidad popular o la activación del comercio, que como tal aparecen en esta sala, y como tal también se pueden entender como aparecidos en el siglo XIX.

La Sala 11, que en verdad no es una sala sino un panel, es *Los Medios de Transporte*. Es solamente un panel con informaciones acerca de los medios de transporte durante la segunda mitad del siglo XIX.

La Sala 12, *La Educación*, intenta relevar la importancia de una educación pública desde el siglo XIX, y en ese sentido se pone énfasis en la educación primaria y secundaria, y en la creación de la Universidad de Chile en 1842.

La sala siguiente, que es una de las más grandes, *El Orden Liberal*, hace una relación explícita en cómo se plantea a sí misma, con los ideales y los postulados de la Revolución Francesa y de la Independencia de los Estados Unidos, estableciendo una mirada que tiene como referente esos dos hitos y, que de alguna manera se traducen en un ideario nacional. En ese sentido por ejemplo, los subtemas tienen que ver con los propios ideales de esas reformas, como la anexión del Estado por ejemplo, la Generación Literaria de 1842 y en términos también como de modernidad, la expansión del territorio, las obras civiles, la agricultura y el auge del trigo o los efectos de la Revolución Industrial en Chile, o una propia revolución interna.

La siguiente sala, *El Parlamentarismo*, tiene por objeto dar cuenta de los fenómenos histórico-políticos, de finales del siglo XIX, y en particular el rol que tuvo el Congreso dentro de la toma de decisiones en ese contexto sociopolítico de finales del siglo XIX.

La siguiente sala *La Sociedad de Principios del siglo XX*, tiene por fin, tal como su nombre lo indica, dar cuenta de los principales fenómenos que generan un tipo de sociedad particular distinta a la del siglo XIX, y tiene como hito más relevante la celebración del Centenario y las obras tanto civiles como culturales que emergen a partir de esa celebración.

La Sala 16, *Esperanzas de Cambio*, es una sala bastante pequeña, no sé si se acuerdan, ahí está el polémico perro *Ulk*, que tiene que ver con el ascenso de lo que la misma sala describe como nuevos liderazgos, en ese sentido se releva la figura de Alessandri, y de ahí que el perro esté en esa sala, junto con otras figuras presidenciales como Carlos Ibáñez del Campo.

La penúltima sala, la Sala 17, *La Gran Crisis*, toma como referente la crisis económica de 1929, y se pregunta por sus repercusiones en el país. En ese sentido, la crisis no solamente se trabaja desde el punto de vista económico, sino también desde el punto de vista político.

Y por último la Sala 18, que es la última, *Del Frente Popular a la Unidad Popular*, es una sala que abarca cuarenta años, desde 1937 a 1973, en la que se hace una panorámica bastante amplia, por llamarlo de alguna manera, de los fenómenos que suceden dentro de ese período, teniendo como ejes los subtemas que aquí aparecen: las mujeres, el modelo de desarrollo, la revolución en las comunicaciones, las reformas estructurales, los jóvenes y en última instancia y con eso termina la muestra del guion actual, la vía chilena al socialismo y el golpe de Estado de 1973.

Esa es, de una manera muy rápida y muy panorámica, la estructura del guion actual y los temas, que es un poco como les decía, lo que nos interesaba poner o visibilizar ante ustedes.

Entonces, el motivo de esta presentación es la pregunta por la pertinencia de estos temas.

Ya que la cronología debe estar relegada a los objetos, ¿cuáles son entonces esos temas de los cuales vamos a establecer esas cronologías? ¿Son estas mismas, o van a ser otras?

Ahora, acá hay un tema muy importante que también me gustaría presentarles y que tiene que ver con la relación entre este guion y el programa de estudios del Ministerio de Educación y la asignatura de Historia y Geografía.

Este es el programa de estudio de 1999, y dado que el guion se construyó transversalmente, me pareció una fecha indicada para ponerlo en contexto, en que también hay unidades temáticas y, si se fijan, esas unidades temáticas están en un correlato bastante evidente con las unidades temáticas que ofrece el Museo.

De alguna manera, las unidades y los temas o subtemas, se relacionan casi explícitamente con la forma de cronologizar, y la forma de establecer esos temas que también ofrece este guion. Entonces, aquí llegamos a una primera conclusión que es que la creación de este guion tiene una relación directa con el currículum escolar y apela en ese sentido a un público en particular que es el público escolar, la audiencia escolar, y Javiera en la próxima presentación se va a detener en eso.

RS: Entiendo que en esa época estaba Sofía Correa.

HR: Exacto.

RS: Yo me acuerdo de ese cambio, pero Sofía creo que trabajó en el Ministerio de Educación en eso mismo, y muchos de los asesores, entre los cuales estaba Claudio Rolle, Julio Pinto y otros más, todos estaban vinculados a eso. Lo que no me parece bien o mal, da lo mismo ahora. Lo que quiero decir es que no necesariamente el guion del Museo tendría que estar amarrado a ningún programa. Si el actual guion está amarrado a ese programa es porque coincidían las personas que estaban en el Ministerio y las que estuvieron aquí, no por una definición ideológica, política, ni nada que se le parezca, no por el destino manifiesto que hay que seguir.

HR: De hecho, quiero presentarles a las personas que hicieron este guion y que efectivamente,

como dice Rafael, son personas que tenían una relación con el Ministerio de Educación de ese entonces. Y de hecho, en ese mismo programa se establece que: “Los alumnos y las alumnas se interiorizan acerca de la vida cotidiana en el período Colonial, como actividades económicas, la situación de la mujer, costumbres, juegos de vida social, medios de transporte, medios de comunicación, prácticas educativas, tipos de vivienda a través de una invitación a cómo el alumno se puede adentrar en estos temas”¹.

Y el segundo de estos temas es visitar las salas del Museo Histórico Nacional. Entonces se establece en el mismo cronograma del Ministerio de Educación que la visita al Museo Histórico Nacional de alguna manera funciona como extensión del programa curricular de la asignatura de Historia y Geografía, por lo menos para Segundo Medio.

También implica explícitamente como indicación al docente, que “la visita al Museo Histórico Nacional, puede aprovecharse para tratar los contenidos de las siguientes unidades del programa”², porque esta cita se refiere a la unidad que tiene que ver con la época colonial. Entonces se le indica al docente que efectivamente aquí encuentra los insumos para trabajar ese período en particular, pero que en adelante puede seguir haciéndolo de acuerdo al recorrido que ofrece el Museo.

FN: Quería comentar respecto a aquel alineamiento que se ha planteado que existe entre el Museo Histórico Nacional y el currículum escolar. Eso no es coincidencia, sino que es parte de un enfoque intencionado respecto al tipo de historia que se desea se enseñe en el mundo escolar, rebotante de ciudadanos en formación. Sin embargo, en la actualidad el currículum ha cambiado respecto al que se hace referencia en la presentación, el cual está desfasado, pues, corresponde al del año 1998, el que tuvo modificaciones en el año 2002, 2005 y 2009, para llegar a unas actuales bases curriculares que se instalan desde el 2012, todo esto debido a que porque el currículum escolar es algo dinámico.

El currículum del área de Historia y Ciencias Sociales de la actualidad, si bien sigue con su abundancia en cuanto al trazado de contenidos

que se plantea debe ser desarrollados en las escuelas, introduce más elementos de la didáctica de la historia, lo que hace pensar que una visita al Museo debe tener otro tipo de tratamiento pues, se propone el desarrollo de otras habilidades cognitivas de mayor complejidad, como el análisis e interpretación de fuentes. Me imagino que la elección de este currículum que se mostró en la exposición fue para contextualizar una época donde el Museo y el currículum se miraban uno al otro, y por tanto se generaban muchas coincidencias, pero lo cierto es que hoy poseen distancias.

HR: De hecho qué bueno que lo mencionaste porque eso un poco eso es lo que con la presentación queremos manifestar, que el currículum escolar es sumamente flexible y dinámico; por lo tanto también, como decía el profesor Sagredo, se estableció una relación estrecha entre el equipo que configuró esta muestra y el currículum escolar, porque eran parte del Ministerio de Educación.

RS: Pero no solo por eso, para eso sirve la historia. Si uno viera aquí cuál era la muestra antes del cambio, tal vez nos llevaríamos una sorpresa, y se demoraron nueve años en cambiarlo, y para darle fuerza al cambio -porque fue criticado- fue que tal vez se decidió ligarlos con los contenidos el Ministerio de Educación.

HR: Esa fue la estrategia que en ese momento se estableció para legitimar el proceso.

RS: Sí, a uno hoy en día eso le puede parecer mal, pero lo que había era extraordinario. Nueve años para cambiar eso.

HR: Igual me gustaría aclarar que no estamos estableciendo un juicio al respecto. No estamos diciendo si fue bueno o malo, sino que solamente estamos dando cuenta de algunas políticas que funcionaron para poder establecer el guion actual y cómo interpretarlo.

RS: A mí lo que me interesa es que también tengamos conciencia de lo que significa socialmente en este país tratar de cambiar algo.

HR: Y por último, también tiene que ver con lo mismo que el profesor comentaba, de quienes

1 Gobierno de Chile, Ministerio de Educación: *Historia y Ciencias Sociales: Programa de Estudio Segundo Año Medio*. Santiago, Ministerio de Educación, 1999, p. 31.

2 *Ídem*.

tuvieron que ver y ejecutaron este proyecto. Los que de alguna manera configuraron el Comité anterior hace veinte años tuvo una Coordinadora General, que fue Sofía Correa, y se dividieron los equipos de trabajo en grupos a partir de unidades cronológicas. La sala *Primeros Habitantes*, por ejemplo, y la sala *Descubrimiento de Conquista* por un lado; la sala *La Ciudad Indiana* y hasta el siglo *XVIII*; por otro lado los créditos de la otra sala, son prácticamente los mismos que se repiten. El único nombre que cambia, en tema de Coordinación, es el de Claudio Rolle que ingresa a las dos últimas partes, a la parte del siglo *XIX* y la parte del siglo *XX*. El resto del equipo se mantiene casi como está.

Algo que nos pareció bien interesante es que la coordinación de los equipos estuvo a cargo de historiadores, en este caso, de Sofía Correa. Y el diseño estuvo a cargo del actual Director de la Dibam, que es Alan Trampe, junto con la producción y el montaje de Juan Manuel Martínez, que era el antiguo Curador General de este Museo.

Entonces queríamos mostrar quiénes ocuparon el lugar que ustedes, de alguna manera, están ocupando en la sesión actual para -como insistió y tomando las palabras de Rafael- también asociar la configuración de este guion a un momento histórico determinado en que se tomó la decisión estratégica de asociarlo al currículum escolar para, de alguna manera poder legitimarlo y en ese sentido poder llevarlo a cabo. Ahora han pasado veinte años y nosotros quizás también tendríamos que preguntarnos cuáles son las condiciones que se nos ofrecen para poder hacer ese cambio. Un poco esa fue la idea de esta presentación.

Y ahora les dejo con la presentación de Javiera Müller.

BS: ¿Puedo hacer una observación? La verdad es que cuando uno recorre el Museo y recorre las muestras, se encuentra con que hay un problema de que el título es mucho más ordenador que los objetos, y realmente hay ahí un problema de estrategia museográfica que no quedó bien implementada.

MA: A lo mejor fue demasiado ambicioso con respecto de los objetos con que se contaba.

IT: No, pero es verdad. El Museo, es mucho más disperso o no tiene este sentido. Estoy totalmente de acuerdo.

VU: Pero ese es probablemente un problema museográfico, es decir, no es del guion, es cómo se aplicó el guion, porque se pierden los subtemas. No están para nada claros, aparecen diluidos.

MA: Bueno, eso es algo que ocurre en muchas partes. En varios museos cuando uno lee los proyectos de guion o las ideas bajo las cuales se llevó cabo el montaje y después ve los montajes, uno se pierde.

RL: Es que nunca se puso a prueba cómo funciona; una vez que se va instalando eso tiene que revisarse por alguien ajeno al equipo, así vea si funciona o no lo que se está proponiendo.

HR: Yo estuve tratando de investigar quién desarrolló en términos generales la museografía y no hay una información oficial, porque no la tengo como tal, pero con personas con las que he hablado me han comentado que estuvo a cargo también del equipo liderado por Sofía Correa. La elección de las piezas por lo menos. Entonces ahí hay un ejercicio de alguna manera distinto al que nosotros estamos estableciendo, porque nosotros no les estamos pidiendo a ustedes, como grupo de expertos en historia, que elijan las piezas.

DM: Sí, efectivamente, lo que pasa es que ahí la diferencia es que nosotros igual después para el desarrollo de esto, vamos a también contar con historiadores. Y ahí hay un trabajo que ellos van a tener que hacer con los curadores de las colecciones, porque ellos son los llamados a hacer la elección de piezas. Tiene que haber un diálogo también con el Departamento Educativo, y los museógrafos. Acá claro, los historiadores que eran todos extremos, eligieron las piezas. Entonces ahí se produjo una tensión, una situación que tal vez faltó más diálogo.

MA: Además que hoy en día se ha avanzado mucho en lo que son los conceptos museográficos, las nuevas museografías, hay una cantidad enorme de estudios, análisis, textos, gente que trabaja en estos temas. Ya no tiene

que ver solamente con que tú eliges cual o tal objeto, sino que hay toda una serie de planteamientos de guion que a lo mejor en ese tiempo no eran tan accesibles.

DM: Había un sentido de urgencia también en cómo se hizo. O sea, nosotros ahora estamos con tiempo, yo creo que también en esa época Sofía quería hacer una renovación un poco más rápida, porque había que marcar una diferencia. También porque era un Museo que se armó durante la dictadura, y en el fondo ella quería marcar claramente ese cambio y quería hacerlo más o menos rápido.

RS: Las circunstancias eran muy difíciles.

DM: También en términos económicos eran difíciles.

IT: Yo creo que lo que hay que anotar ahora, a partir de esto, porque me parece que, más allá de saber los antecedentes y todo eso que siempre es muy útil, lo que hay que anotar ahora, es que tiene que haber una mayor coincidencia entre el guion, la imagen y la muestra. Ya vemos que hay un problema en la exhibición actual, que este papelito suena bastante más amigable, más lógico, tiene cosas interesantes, pero cuando uno ve la muestra, no está, no lo ve, no lo ve así.

Yo creo que eso es un punto a tratar, es un déficit de la actual muestra.

BS: Una sala que se llama *El Colapso del Imperio*, al que la visita, debe quedarle claro de qué trata.

IT: Claro, salir con esa idea. Esto es un tema que va a estar presente.

DM: Absolutamente, y por eso nosotros lo hemos pensado en distintas instancias, y yo les comentaba la idea de que después ustedes puedan, de alguna forma mirar cómo va este asunto, y no se encuentren el día de la inauguración y digan: “¿Y esto? ¿Quién estuvo en el Comité?”

VU: Y también, hay que tener mucho cuidado con el uso de los conceptos. No es por ser quisquillosa, pero aquí hay conceptos que se

contraponen: indiano, colonial e hispano. Eso no resiste ningún análisis, son absolutamente contradictorios. Uno puede generar una estructura de guion que es interesante en términos temáticos, pero si al aterrizarla se incurre en estos errores, nos enfrentamos a un problema que, desde mi perspectiva, es mayor. Quizás el chico de Tercero Medio ni lo nota, pero es contradictorio.

FN: Para mí la construcción de la actual muestra y exhibición museográfica es en sí misma contradictoria, pues me habla de una imagen de la Historia como algo cohesionador, una cuestión quizá comprensible para el tiempo en que esto se armó de esta manera. Sin embargo, hoy ya hemos superado esas visiones, y más aún si consideramos que lo que tenemos dentro de este Museo son fuentes históricas absolutamente interpretables, lo cual me permite formar mi propia versión frente a lo que se me está contando. Por tanto, creo que hoy se puede ser mucho más avezado en la propuesta del guion y su posterior museografía por lo que coincido con Rafael en cuanto a que el mundo escolar y el Museo no tienen por qué ir tan a la par para intentar ser el referente el uno del otro. Son entes distintos, aunque con puentes innegables.

MA: Yo quería volver a insistir en algo que he dicho varias veces, pero que también a veces nos cuesta un poco relacionarlo, y es que lo principal en este tipo de experiencia son las colecciones. Diego lo ha dicho varias veces, entonces yo creo que más allá de todas las conclusiones que nosotros podamos aportar, tenemos que tener conciencia, que esas conclusiones o esas indicaciones o esos parámetros o líneas de trabajo, o líneas de definición, cuando se enfrenten a todo lo que significa el proceso de generación del guion museográfico, seguramente van a necesitar cambios, por lo que yo creo que es importante que nosotros tengamos alguna posibilidad en algún momento de conocer esos procesos para poder ver qué cambios o, qué cosas a lo mejor nosotros vamos a tener que reafirmar o a lo mejor realmente decidimos algunas cosas que no van a ser posibles, para que no pase esto que vemos que en su momento tuvo su razón de ser, como dice el colega acá, porque en ese momento había que hacer un cambio rápido. Había una cosa más

estructurada y hoy día hay muchas más problemáticas que están presentes respecto al tema de la historia, y no solo la historia, sino que las ciencias sociales en general.

Sobre todo el tema del trabajo con las fuentes, qué importancia le damos a las imágenes, qué importancia le damos a los objetos como resultado de un proceso, de una cultura material que está expresando ahí una serie de cosas que van más allá de decir: “Este fusil era de tal fecha y perteneció a tal persona”. Entonces yo creo que eso es una cosa que tenemos que tener en cuenta y ver cómo nosotros, a propósito de los que tú decías, más adelante tenemos una posibilidad, porque yo estoy segura que en la medida se le vaya poniendo esqueleto a este tema, que se le vayan poniendo los músculos y todos los elementos que necesita, van a surgir cambios.

RL: Me pregunto al respecto si está contemplado que nosotros nos reunamos para poder ver los resultados y, a partir de esos resultados, poder discutir cómo lo estamos haciendo acá. ¿Está contemplado eso?

DM: La verdad es que originalmente no estaba contemplado, pero yo mismo se lo he comentado y se lo he propuesto, y creo ya es una idea importante, ¿cierto? Para que después el proceso sea representativo de lo que estamos conversando.

Ahora, probablemente no sea tan intenso como este proceso, pero creo que es muy bueno porque le da continuidad y le da sentido a todo este proceso que yo les comentaba, esta especie de renuncia que hace el del Museo a esto, y se lo entrega a ustedes, y que tiene que ver con muchos factores. O sea, lo que yo creo que no puede pasar es que el Director del Museo se vaya, en este caso yo, y este proceso quede cojo. En ese sentido ustedes y el equipo del Museo, les asegura esa continuidad, les asegura esa perspectiva, no es lo que yo esté pensando en ir a ningún lado, pero uno nunca sabe, nunca se sabe.

BS: Yo creo que sería útil para nosotros, porque ha habido dos discusiones: una la discusión de la temporalidad y otra la discusión de los valores;

que de alguna manera tuviéramos como un acta de resumen y de transición.

DM: Se las vamos a presentar. Ahora tenemos la presentación del Departamento Educativo.

La idea de trabajo para hoy, como Hugo les mencionó en un correo, les voy a exhibir dos párrafos que corresponden a las conclusiones de la jornada pasada, para que ustedes lo sancionen y así ir entrando en el tema, que es lo que me interesa, después del café. Porque nosotros estamos partiendo a lo mejor un poco al revés, tratando de ordenar los temas, pero de repente es mejor que podamos ir enunciando estos temas que nosotros creemos que debieran ir en alguna parte del guion. Que hiciéramos este ejercicio de que ustedes vayan enunciando los temas que a ustedes les parecen necesarios que se vayan integrando, y de ahí vamos haciendo el trabajo de ir ordenándolos, de ir seleccionando cuáles sí y cuáles no pueden quedar como subtemas, etc. Entonces por eso ahora está aquí la propuesta del Museo, y la verdad no hemos tenido mucho tiempo para procesarla, pero también nos pareció que era la forma más ordenada de estructurar el trabajo.

Veamos la presentación de Educativo, que es breve.

JM: Buenas tardes. Casi todos tienen un documento que está elaborado en conjunto con el Departamento Educativo de la Subdirección de Educación y Comunidad.

La Subdirección tiene tres áreas, una de ellas es el Departamento Educativo y dentro de todos los servicios que trabaja el Departamento Educativo, yo me voy a referir a lo que son las visitas guiadas que están en la página web del Museo.

Entonces, en la primera parte de la presentación, les voy a contar un poco del Departamento Educativo. Lo que hace, a quiénes atiende y en la segunda parte voy a tomar cuatro ejes temáticos de cuatro tipos de visitas. Si hablara de todas las visitas me excedería y entiendo que además gran parte de ustedes ya participó en dos y visitó el Museo en distintos momentos con el Departamento Educativo, que está integrado por Marcela Torres, Mauricio Soldavino

y Fernanda Venegas, que van a participar en toda la sesión y a quienes les pueden hacer las preguntas directamente.

El Departamento Educativo tiene varios tipos de servicio, no solamente las visitas guiadas al mundo escolar, sino que también elabora insumos didácticos de apoyo, materiales tanto para exposiciones temporales como para el trabajo de las visitas. Desde el año 2010 sale fuera del Museo -después del terremoto- y visita instituciones que no son capaces de venir al Museo, donde trabaja principalmente con la actividad de la sala didáctica, a la cual tampoco me voy a referir en esta sesión. También realiza recorridos específicos educativos para colegios, conmemorativos asociados a alguna fecha, etc.

En esta fotografía vemos una actividad a cargo de Mauricio Soldavino referente al 21 de Mayo, donde él que se caracteriza de Arturo Prat y habla en primera persona lo que significa el ser un joven que ingresa al mundo naval, a estudiar para abogado. Se muestra un poco lo que comentábamos la sesión anterior, la mirada desde un abogado, desde un civil, de lo que son el mundo naval, las leyes y las guerras.

Otra actividad que vemos está a cargo Fernanda Venegas que es conmemorativa del 12 de octubre, que vincula el espacio exterior del Museo -la Plaza de Armas- con el Museo. Además, durante la temporada de verano cuando se reducen las visitas de colegios, que cumplen gran parte de la demanda del Departamento Educativo en atención a público, se hacen los recorridos turísticos. El resto de los otros servicios están en sus documentos para que los vean en detalle.

Para que tengan una idea de lo que significa estadísticamente el Departamento Educativo y específicamente al público al cual se dirige, les comento que el año pasado el Museo recibió 173680 personas y el público atendido por el Departamento Educativo con el sistema de visitas guiadas, al que me voy a referir ahora, es de un 11%, es decir, 19289 personas. Sin embargo, en este momento estamos en un trabajo de estudio de público y un estudio sobre las metodologías del Departamento Educativo, que si bien no tienen informe concluyente a día

de hoy como para ser presentados al Comité preliminarmente, insisto en lo preliminar, que arroja la idea de que la visita para las personas que vienen al Museo es significativa, y en muchos de ellos es la única vez que visitan el Museo; el segundo momento es cuando son padres y traen a sus hijos; y el tercer momento es cuando son abuelos y traen a los nietos.

Entonces, la visita que realiza el Departamento Educativo para el público escolar, aunque es el 11% que aparece ahí sí es significativa y representativa, no solamente por la gente que viene, sino porque el espacio del Museo sale fuera del Museo. Entonces, para que tengan una idea de lo que significa el trabajo del Departamento Educativo en relación a la atención a público.

Entonces, para especificar, el Departamento Educativo a día de hoy, tiene ocho tipos de visitas guiadas, modificación que se realizó el año 2012, ya que antiguamente existían seis tipos de visitas guiadas.

Por ejemplo, lo que es República conservadora y República liberal, estaban unidas en lo que era siglo XIX completo o gran parte de él, cumpliendo con la Independencia; lo que significaba una visita muy larga de muchas salas, que generaba un agotamiento por parte de los estudiantes, de los profesores y las propias personas del Departamento Educativo, y por lo tanto se decidió separarlos. Además, y a partir del estudio del Departamento Educativo, se genera una nueva visita que no tiene tanta demanda, pero que sí es importante, que es el Museo como recurso educativo. Es un programa específico referido a profesores, estudiantes de pedagogía, de carreras de las ciencias sociales que les interesa saber cómo trabajar con el Museo y asociarlo al trabajo del currículum nacional, junto con cómo utilizar las fuentes o los objetos originales, la materialidad.

Escogimos cuatro temas: pueblos originarios, Independencia, orden liberal con los siglos XIX y XX. No necesariamente cada tema está asociado a una sala en específico. En este caso en particular, también es una de las selecciones. Pueblos originarios es una sola sala, un solo tema, y en esta sala hay que imaginarse que el Departamento Educativo trabaja con un

número de 45 estudiantes, que es por sala, en un espacio que es pequeño. Digo esto, para que este propio Comité, que va a ver también el tema cronología, considere la espacialidad no solamente histórica temática, sino que la espacialidad física de la sala. Es una sugerencia.

Esta sala obviamente presenta ese tipo de dificultades, un espacio muy estrecho y un exceso de información, pero al mismo tiempo el Departamento Educativo lo ha resuelto de manera creativa, generando dos tipos de visitas asociados a la Educación Básica y Media. No es el mismo guion -ya lo van a ver en sus textos- entre ambos, ahí hay un ejercicio pedagógico y didáctico importante que realiza el Departamento. En el caso de la Edad Media se trabaja gran parte, casi todas las vitrinas, por así decirlo, contando y trabajando con algún objeto representativo, que es visualizado en las culturas que están en cada una de las vitrinas.

Se trabaja también en este caso con uno de los pocos mapas que tiene el Museo, que es del Chile actual. Tampoco está la dimensión americana, tampoco está contextualizado ese propio mapa, donde está la ubicación espacial de los pueblos. El Departamento Educativo hace un ejercicio enorme de explicar temporalidades en una sala pequeña: ubicación espacial, diferencia entre los distintos pueblos, características de cada uno de los pueblos dentro de esa espacialidad. Como podrán imaginar, lo que significa explicar eso para Media y para Básica genera un desafío importante desde la puesta en escena de los objetos. Y en el caso de la Enseñanza Básica, y por eso está la siguiente diapositiva, utilizamos los objetos que están en la Sala Didáctica. Quienes pasaron por esa sala, sabrán que es una sala que contiene objetos originales y algunas reproducciones, pero que son parte de la colección de este Departamento, que se trabajan con ellos de manera distinta a lo que se trabaja en sala en el caso de la sala Los Pueblos Originarios, con un trabajo de música y con instrumentos como el *kultrun*, el *trarilonco*. Algunas niñas se visten, algunos niños también, se les hace un ejercicio donde ellos se sientan partícipes en este espacio, donde ya se explicó las culturas y se toma el caso de la cultura mapuche con objetos que se pueden probar, que pueden tocar.

Otra de las características atractivas que el Departamento Educativo trabaja acá, y que tiene que ver con el uso de las fuentes históricas, es la reproducción del *kemu-kemu* que está al final. Tanto en las dos visitas, el Departamento Educativo explica por qué está este *kemu-kemu* aquí, por qué no es original, por qué el Museo tal vez no puede tener un original si o debiera tenerlo. Entonces plantea el respeto y el trabajo con los pueblos originarios en una dimensión más espiritual, desde la cosmología, y el por qué el Museo desiste o por qué no tiene un objeto original y tiene una réplica. Se hace ver la importancia de la réplica dentro del trabajo de museografía en la Enseñanza Media obviamente y en la Enseñanza Básica se habla del respeto a las culturas, a través de un objeto no original.

El segundo tema que tomamos es la Independencia que abarca cuatro salas: la sala del siglo XVIII, la sala La idea de Libertad donde está la bandera, la sala La Recomposición del Orden y la sala El Colapso del Imperio. Son cuatro salas que también generan desafíos, en el sentido de que un tema está repartido en cuatro espacios distintos, con una circulación distinta y que se hacen con 45 estudiantes más los profesores. El manejo de eso es importante en un espacio distinto al de la sala de clases. Es distinto el trabajo con colecciones, aquí yo estoy hablando con niños que se mueven, que sacan fotos, se mandan mensajes por *WhatsApp* al mismo tiempo, suben a las fotos del Museo a *Instagram*. Uno de los desafíos que tiene el Departamento Educativo cuando trabaja en los temas es el número de objetos por sala, de cómo escogerlos, qué objetos relevar, siendo que los estudiantes tienen libre circulación.

Acá hay cuatro salas y cada una tiene un objeto representativo, que ustedes en la visita vieron y que está también en la propuesta que tienen ustedes. En este caso, como el Departamento Educativo trabaja con uno de los elementos de *La Batalla de Chacabuco*, de José Tomás Vanderschueren de 1867, también hace diferencia en caso de Media o Básica con la cronología de cuándo se crea una obra y cuándo se interpreta esa obra. Eso no se trabaja en Básica, es distinto, pero se sí pide a los estudiantes que observen la batalla. Este es un cuadro de dimensiones que permite en general a los chicos

trabajar, siempre utilizan objetos medianamente grandes, porque 45 niños observando una vitrina con un objeto pequeño, una moneda, es poco significativo. Está perfilado a trabajar con objetos grandes y acá se trabaja por ejemplo el concepto de la bandera, la participación de los soldados, se les pregunta a quiénes ven y se trabaja con la presencia de los esclavos, los mulatos, los zambos y los negros en el proceso de la Independencia y cómo no están visibles en el resto del Museo, etc.

Otro de los cuadros al que se le hace observación es *La Abdicación de O'Higgins*, que es de Manuel Antonio Caro de 1875 donde se hace un análisis de fuente. Se observa el cuadro, las características físicas, la composición, quienes están de acuerdo, quiénes están felices o quiénes no están tan contentos, quiénes participan, quiénes no están, qué significará esto. Todo esto lo hace el Departamento Educativo, como volviendo a la primera parte de la presentación, y a ese 11% significativo.

Una tercera parte que escogimos es *El Orden Liberal*, porque acá nos interesa hablar de las ausencias, por así decirlo. Escogimos dos vitrinas: la primera de ellas, la única vitrina que habla sobre el conflicto de la ocupación de la Araucanía, que está referido así en el Museo, pero que para muchas personas que nos visitan, es la pacificación y acá retomamos uno de los temas anteriores trabajados por el Comité, cómo se muestra el tema. Acá retomamos el hecho de si se tiene que ir actualizando en la medida de lo posible, y cómo se trabaja a nivel de las visitas guiadas, entonces ellos efectivamente ponen esto en tensión.

Y la segunda vitrina que se tomó es la vitrina de *La Cantinera*. Este lo tomamos como ejercicio, porque hubo una solicitud específica del Departamento Educativo. Ellos hicieron una investigación de María Quiteria y de Juana López, sobre las mujeres en la Guerra del Pacífico e hicieron una solicitud a la Subdirección de Colecciones para que la espada de Juana López, que estaba en posesión del Museo Histórico Militar, volviera al Museo Histórico Nacional y se pusiera en exhibición, pero no para poner un arma más de la Guerra del Pacífico, sino para trabajar el rol participativo de las mujeres en un conflicto, en la guerra.

Esta vitrina antiguamente tenía dos trajes que se van cambiando, uno del General Baquedano y otro de Arturo Prat, un abrigo de Prat, que al día de hoy siguen en exhibición, pero se agregó el de María Quiteria, en conjunto con el trabajo de Colecciones y el Departamento Educativo.

Mostramos y tomamos *El Orden Liberal* como ejercicio para mostrarles que cuando se considera una opinión como la de las personas que trabajan con el público, que están al día con el currículum nacional y que hacen propuestas, nos aceptan con buenos resultados al día de hoy.

Se vuelve a utilizar en distintos momentos dentro de un relato sobre género, no solamente para el día de la mujer, sino que en distintos momentos, y cuando no está el traje en exhibición, se trabaja dentro de la visita con este tema del General Baquedano, Arturo Prat, el cual está en este momento en exhibición.

Esto es como para que vean el texto de la expansión del territorio y el segundo y tercer párrafo es referido a la pacificación y la incorporación de la Araucanía, pero allí habla de pacificación de la Araucanía. O sea, el Departamento Educativo, si bien el panel dice una cosa, va mucho más adelante modificando constantemente el guion en función del curso, de la realidad del momento, del tipo de colegio que nos visita, el tipo de público, el día.

Obviamente el Departamento Educativo consulta bastante las nuevas publicaciones, para precisamente hacerse cargo un poco de lo que decía Verónica, de los conceptos y del lenguaje que se emplea, se hace ese trabajo permanentemente, para precisamente poner en tensión una vitrina, que muestra lo que es pacificación y una museografía que en su momento habla de pacificación de la Araucanía. Sigo ese ejemplo para no hablar de la Recomposición del Orden, que sabemos que ha sido comentado en esta sesión.

Y la última sala que escogimos, esto es una mirada panorámica también que retoma un poco el exceso de objetos y las dificultades que eso tiene para el Departamento Educativo. Cumple otro objetivo para el Museo, y nuestra misión y nuestra obligación de mostrar las colecciones, pero al mismo tiempo, a la hora de las visitas del Departamento Educativo, sí genera

dificultades el exceso de objetos, entonces ahí hay una tensión que la hemos resuelto bien, que el Departamento Educativo se hace cargo, pero es un problema que pongo a discusión del Comité también.

Y la última sala, el último tema que escogido es el siglo XX que abarca cuatro salas, las últimas del ala superior, también con exceso de información, una museografía distinta -más basada en fotografías que en objetos, observación que también hacen los propios visitantes al Museo, no solamente el público escolar, sino en general, profesores, gente que nos visita, incluso por el Sistema de Información de Registro de Sugerencias y Reclamos (SIAT)-. Entonces el público nos da una opinión respecto a las salas. Y escogimos esta sala, porque en el siglo XX, que tiene una inmensidad de temas, o sea, se podrían hacer cuatro o cinco visitas distintas solo con siglo XX, hay un solo tipo de visita y es una visita cronológica que ustedes van a ver.

Tiene diversos temas, pinceladas de los temas y en el caso de esta sala está el trabajo de lo que es políticas públicas, se trabaja con los afiches, se trabaja con la visualidad, con las imágenes. Acá la *selfie* es bastante común de parte de los chicos, porque es atractivo, es una estética que conocen, que les es lejana pero en algún sentido les es familiar, y se trabaja lo que son las políticas públicas de la segunda mitad del siglo XX.

Y al final del Museo, que en este momento está la proyección de lo que es La Moneda, está la serie de las fotografías del gobierno de Salvador Allende y a mano derecha está la prensa sobre lo que fue el golpe de Estado. Se trabaja también con prensa directamente, o sea, el Departamento Educativo trabaja aquí con lo que es un tipo de fuente distinta, los afiches, trabaja con fuente escrita, invita a los estudiantes a leer los titulares y a contraponer qué dijo un medio y qué dijo otro. Se les pregunta qué creen, qué saben, por qué creen que el Museo terminó en esta fecha, qué les dice el día de hoy este conflicto, tratando de conocer lo que piensan todos los públicos que nos visitan acá, de Cuarto Básico hasta un Tercero Medio.

RS: ¿Qué tipo de colegios los visitan? Por ejemplo, ¿los visitan colegios cota mil?

JM: Sí, cota mil visitan.

RS: Pero, ¿qué porcentaje?

JM: Estamos haciendo un estudio de público. Con el estudio de metodología del Departamento Educativo y el estudio de público que hace un análisis de todos los colegios que nos visitan, vamos a poder tener una diferenciación por áreas. Preliminarmente te puedo decir que la zona sur-poniente de la ciudad de Santiago es la que más nos visita. Los que más nos visitan son colegios particulares subvencionados, después los colegios municipalizados y por último los colegios particulares.

Sí hay colegios que son frecuentes y en general la visita de un colegio está asociada al profesor. Hay un profesor que es, por así decirlo, fiel al Museo, el profesor es el que tiene que hacer una gestión burocrática, acá varios de ustedes han sido profesores de colegio, y saben lo que cuesta sacar a los chicos de la sala de clases, hay una burocracia asociada. Entonces ese profesor fiel viene independientemente del colegio en el que esté trabajando, puede ser cualquier tipo de colegio.

No tengo el dato específico pero eso es más o menos la tendencia. De la zona oriente nos visitan poco, no podría dar una referencia exacta pero de la zona oriente en general, incluyendo colegios subvencionados y municipalizados, nos visitan poco.

DM: Javiera, pero en estos temas, ¿todo esto tiene que ver con las unidades que trabajan los colegios o lo que los colegios piden o no? Marcela, si quieres tu puedes complementar con algo, pero yo entiendo que esto tiene que ver con las unidades, los temas que los colegios trabajan y piden, ¿o esto es un orden, una selección de ustedes?

MT: ¿La selección de los temas? A ver, en el Departamento Educativo hicimos un guion para poder trabajar con los colegios en diferentes niveles como dijo Javiera. Nosotros tratamos de abarcar toda el área, la mayor cantidad de información, trabajando con todo lo que tenemos en el Museo y poder usarlo. Pero por ejemplo en el caso del siglo XX, que es un tema muy largo, hay mucha fotografía. Nosotros tenemos

contemplado que la visita dura en total una hora y treinta minutos. Son media hora de sala didáctica, introducción y solamente una hora en salón, son 60 minutos, entonces tenemos que ir priorizando temas según el profesor, si es que solicita algo especial y priorizando los temas y viendo qué tanto uno puede ir ahondando o sacándole provecho a los niños. Nos interesa que ellos ante todo reflexionen, se cautiven con la temática que está ofreciendo el Museo porque nosotros no podemos repetir acá lo que dice el profesor en el colegio, esa no es la idea de venir al Museo. Vienen a aprender y si ellos traen aprendizajes previos, mucho mejor, porque así hacemos un discurso mucho más enriquecedor para ambos. Entonces, está ordenado. Tenemos todo un ordenamiento para poder ir hablando.

DM: ¿Hay una coincidencia entonces entre lo que piden los colegios y lo que el Museo ofrece?

JM: Sí. Por ejemplo, antes de la última modificación curricular, venían muchos más cursos de Básica y después la última modificación curricular que sacó ciertos temas en ciertos niveles, vimos que esos niveles dejaron de venir. Los grupos fuertes que visitan el Museo son algunos grupos de Básica, Sexto, Segundo, y Segundo Medio.

DM: Sería interesante saber cuáles son esas unidades que trabajan los colegios que vienen a trabajar acá.

MT: Los Quintos Básicos vienen a Pueblos Originarios y Conquista; los Sextos Básicos vienen a Colonia e Independencia y algunos a siglo XX porque además, dentro de los colegios privados ellos tienen la posibilidad de hacer los cambios en los programas, entonces los colegios privados hacen lo que quieren. Y en el caso de media, Segundo Medio viene mucho, descubriendo Pueblos Originarios, Descubrimiento, Conquista, Colonia, y Segundo Medio viene a ver el siglo XX. Y los Cuartos Medios vienen como repaso a la Prueba de Selección Universitaria (PSU).

JM: En ese sentido, el primer ciclo a lo que más viene en general es una vista panorámica, pero también por la edad de los niños, trabajan en el primer piso y con Pueblos Originarios, el primer ciclo.

MT: Esos son de Segundo Básico, y a veces han traído a los niños antes del Simce como para que les presentemos un tema. Sí, porque los colegios también hacen eso.

DM: ¿Francisco, tú querías decir algo?

FN: Para complementar lo que se está diciendo respecto a que los profesores tienen intenciones variadas cuando deciden visitar este Museo, puedo comentar que hay profesores que lo utilizan como un elemento complementario a su trazado de contenidos, otros como ilustración de lo que exponen y se está trabajando en clases, y también los hay quienes lo utilizan como un elemento de profundización. En algunos casos, el profesor puede ser muy literal, pues si está trabajando el contenido de la Colonia dice: "Vamos al Museo y visitamos la sala de la Colonia", de hecho a veces es peor pues, en medio de la visita decide recorrer todo el Museo con el evidente agotamiento que esto genera y el riesgo de que no se entienda bien el foco de la visita al quedar expuesto a un montón de información. En ese sentido, quien logra en muchos casos centrar esa dispersión es el Departamento Educativo al guiar no solo a los estudiantes sino también al profesor en sus intenciones y afanes. Para nadie resulta un misterio que entre los profesores no existe una profunda formación en Educación Patrimonial, por lo que no podemos exigirle tanta preparación para el trabajo al interior de los museos. En ese sentido, es más relevante que nunca el aporte de la gente del área de educación del Museo.

JM: Claro. Y también algo que hace el Departamento Educativo cuando se agendan las visitas, es preguntarle al profesor cuando viene en qué unidad está, qué está viendo, qué temas le interesan, para tratar de tener una relación entre lo que busca el profesor, contenidos que se profundicen o a veces un profesor viene antes de comenzar el trabajo de la unidad, otros vienen al cierre de la unidad.

Por eso la propuesta que ustedes van a leer no es un relato único sino que es la selección de objetos y cómo se problematiza ese objeto, porque hacer un único guion, como les dije, cambia en función del colegio, la necesidad del profesor, la situación casi del día, que si

está lloviendo los niños se comportan distinto a cuando no está lloviendo o si llegaron tarde porque les tocó un taco. Entonces, es muy flexible en eso.

RL: ¿Qué pasa si nosotros con nuestra mirada ampliamos el guion? Automáticamente se van a hacer más variados y va a ser posible que vengan otros grupos de la escuela, yo creo. Por ejemplo, trabajar más las ciencias sociales dentro de la historia. Justamente leía, “El museo es un buen lugar para pensar”, y hay algo que me sorprendió cuando tú estabas exponiendo, me di cuenta de esa foto de las niñas que estaban con la joya de los pueblos mapuche, me di cuenta que en esa parte el relato tiene que ser diferente. O sea, yo no sé si yo ahora estoy pecando por mi malformación, pero hay una parte de la historia que efectivamente es meramente cognitiva.

Pero lo que tiene que ver con la cultura ancestral es un tema que tiene que ver con una experiencia somática de la lengua. Un ejemplo, cuando estaba trabajando en Pitruquén y me contaba una señora mayor que a los niños pequeños se les cantaba canciones a partir del *prhn-prhn*, una araña que tejía y los niños se dormían escuchando esa canción. Entonces se puede pensar la relación que hay, si se canta la canción a un niño no mapuche, este va a tener pesadillas. Porque ya es, como quien dice, un arquetipo de Jung.

BS: Yo tengo un par de preguntas e inquietudes. Una es que sería interesante saber por qué llegan 45 niños, se empiezan a tirar cositas, miran para todos lados, ¿cómo se portan? ¿Se sienten cautivados o están leseando? Esa es una pregunta.

Segundo, saber si hay diferencia entre los más chiquititos y los de edad mayor, a mí se me ocurre que los más chiquititos son más atentos, pero puede que me equivoque.

Y tercero, yo estaba viendo la estadística, me llamó mucho la atención que un año hay 188000 visitantes y el año anterior 121000 visitantes, y después baja también, y oscilan. La pregunta es si eso tiene que ver con muestras esporádicas. Si no, ¿cómo se explican esas diferencias? Una

diferencia de casi un 50 o 45%, que es alto, y baja, y sube.

Otra cosa es saber cómo reaccionan, porque por ejemplo yo hago clases en una universidad y a veces los alumnos no quieren hablar, cuesta la interacción con los alumnos, no sé si son tímidos o qué, pero tengo un curso de 57 alumnos y me cuesta mucho. Entonces, ¿cómo funciona la interacción con estos alumnos? ¿Funciona realmente o es un chacoteo?

JM: Creo que Mauricio y Fernanda desde el Departamento Educativo pueden responder directamente esas preguntas.

MS: Bueno, son muy variados los públicos que nos visitan, así que el tema de la disciplina también puede ser muy variado, pero en general los profesores se encargan de la disciplina porque nosotros así nos encargamos también de hacerles ver que ellos están a cargo de la disciplina. Es algo que nosotros no podemos transar con la disciplina porque tenemos otras delegaciones desplazándose al interior del Museo y el espacio además es pequeño. Aparte les entregamos un protocolo de comportamiento antes de la visita y luego durante la visita nos cercioramos de que ellos lo cumplan, es como que te leyeran la cartilla. Entonces, esa es la primera base. Y bueno, luego lo que pasa es que nosotros les hacemos ver la gran oportunidad que ellos están teniendo al venir al Museo Histórico y utilizamos el ejemplo de que a un niño de Arica o a un niño de Punta Arenas le gustaría estar conociendo los frentes históricos que ellos van a poder conocer, y bueno, después ya viene el tema de la motivación en la sala didáctica donde les hacemos sentir como que ellos están viviendo un momento importante y al hacerles ver que su participación también es casi esencial para que la actividad resulte. Cuando les preguntamos si están dispuestos a participar todos responden que sí.

Por supuesto que hay grupos y grupos, hay estudiantes que también vienen muy poco motivados por una serie de problemas de vulnerabilidad social, nos encontramos con todo tipo de casos, pero gracias a la pedagogía y la experiencia que tenemos podemos conocer y saber cómo tratarlos.

FV: Nosotros para enganchar un poco a los niños y motivarlos a la participación, nos fijamos en que los objetos que ocupamos, los temas que vamos a tratar, estén vinculados con ellos, tratamos de que se identifiquen. Porque les estamos hablando de ellos, no les estamos hablando de una historia de otra persona, por lo tanto, el mensaje en la sala didáctica es clave, porque les hablamos de que todos hacemos historia, y que los objetos que están adentro los ocuparon personas -algunas comunes y corrientes como ellos-. Por lo tanto, a partir de eso comenzamos a hacer algunos ejercicios de, ¿qué significa esto para ti? ¿Quién lo pudo haber utilizado? ¿Conoces a alguien que lo utilizó? ¿Cómo lo usaba? Ese tipo de preguntas que son muy sencillas pero que sirven justamente para captar la atención de los niños y para que se sientan identificados. Y de ahí uno ya empieza con unos contenidos que espera el profesor que desarrolle. Y bueno, 45 niños sobre todo de Media que son todos súper grandes, por ejemplo el Instituto Nacional que nos visitó mientras ustedes estuvieron acá con 45 hombres de Segundo Medio, todos muy grandes, ocupando espacios muy grandes también.

Bueno, la disponibilidad de ese colegio también es distinta, ellos quieren hacer otras cosas, pero usualmente lo que hacemos es que ellos se pongan alrededor de las vitrinas y les pedimos que los que están adelante sean los más chicos y así es práctico. "Por favor, sean conscientes con sus compañeros", el compañerismo. Les pedimos que los que están al principio se agachen para que todos puedan mirar, porque sabemos que si el de atrás no ve, empieza a hacer desorden. Entonces, son puras estrategias pedagógicas que uno tiene que aplicar netamente en el Museo y que tienen que ver con interesar en momentos bien pequeños y ahí tratar de ir metiendo los contenidos.

DM: Respondiendo a Bernardo, la verdad es que sí, en el Museo efectivamente el público histórico eran de 100000 a 120000, yo diría que hubo un cambio grande el año del terremoto cuando el Museo estuvo cerrado un año y pasó que al año siguiente, el 2011, hubo dos museos importantes cerrados, el de Historia Natural y el Precolombino. Y ahí tuvimos un crecimiento hasta llegar a 180000 personas, pero el mérito

del Museo está en que ese crecimiento que fue extraordinario, por causas ajenas, hemos logrado capitalizarlo y mantenerlo. No hemos llegado a los 180000 que teníamos pero no hemos vuelto a bajar a los 170000 y tanto. Entonces, en el fondo, igual se mantuvo esa alza de forma sostenida y eso es por las cosas que hacemos. Además el cierre de la Plaza de Armas ha influido mucho.

VU: Tengo una pregunta para Javiera y otra para ti, Diego. Javiera, me llamó la atención que señalaste que los estudiantes al pasar a la sala de siglo XX planteaban extrañeza en cuanto al cambio museográfico en el sentido de encontrarse con mucha fotografía. Quería saber si es que lo consideraban un cambio negativo porque consideraban que la fotografía era más distante que el objeto o que era mucha fotografía. ¿En qué sentido era la crítica?

Y por otro lado quería saber si los estudiantes, obviamente dependiendo del nivel, probablemente más en Media que en Básica, se planteaban críticamente frente a otros aspectos de la muestra. Por ejemplo, me acuerdo cuando recorrimos la sala con Fernanda, mencionaba que algunas estudiantes de colegios de mujeres planteaban: "¿Por qué tantos retratos de hombres? ¿Dónde están las mujeres?". Porque uno entra a la sala Independencia y son puros retratos y todos masculinos. Entonces, quería saber si es que también los estudiantes planteaban críticas en relación a distintos temas, más allá de las ausencias en términos de género.

Y para Diego: entiendo que nos has mencionado que están haciendo un estudio de público. Qué ganas de conocer los resultados de ese estudio porque para poder analizar la visión que hay sobre el Museo y que en particular tienen los turistas, que deben ser el 70% de los visitantes, este sería el único elemento que tendríamos -ya que ellos no están bajo la mirada del Departamento Educativo-.

DM: Para adelantar esa respuesta, efectivamente es una pena que se haya atrasado porque nos hubiera gustado tenerlo como insumo, y hemos tratado de acelerarlo, de sintetizar algunos resultados. No ha sido posible, la verdad, todavía están encuestando, nos han

dado algunas respuestas pero es un mar de información que la verdad hay que procesar y si la mandamos van a perder todo el día tratando de sacar algo en limpio, porque son listados, de listados, entonces ellos tienen los programas, los software para poder sintetizar eso. Pero efectivamente, tenemos ese público educativo y tenemos otro público que los conocemos por cómo reaccionan frente a algunas cosas pero no tenemos un perfil, lo cual es una lástima. Eso es algo que también estamos construyendo.

JM: Respondiendo a la segunda pregunta, cada tipo de visita y es un documento elaborado también por el Departamento Educativo, plantea una estructura. Como les dije, no está el relato único de la historia, para eso están los libros de historia, está el uso de objetos que tiene el Departamento Educativo y cómo se problematizan.

VU: La ausencia de las mujeres.

JM: La ausencia de las mujeres, sí, también. Por ejemplo, en la última está una del vestido, está una de los gorros también, o sea distintos sombreros, pero las fotografías donde aparecen mujeres son pocas en relación a la totalidad de las fotografías, no es que no aparezcan, pero ponderando la paridad, por así decirlo, son pocas. Aparecen, tienen dos vitrinas también con visibilidad pero no es suficiente y esas preguntas surgen. Además que en el relato de siglo XX no es exclusivamente en esta sala, comienza tres salas antes y en las salas anteriores hay más preponderancia de lo masculino por lo femenino, entonces tomé una parte y un ejemplo de esta sala, pero en cada uno de los documentos, cada una de las visitas guiadas tienen un apartado de las preguntas más frecuentes, por así decirlo. Entonces ahí vas a encontrar que cada sala, para el público, tiene dudas que no son necesariamente las que nosotros a veces consideraríamos, o las primeras que vemos pero sí están, por ejemplo, los pueblos originarios, está la actualidad, está el tema de la mujer, son temas que sí aparecen en distintas salas.

SMA: Primero, quiero felicitarlos, felicitar al Departamento, porque cuando te escuchaba, le comentaba acá a los colegas “Está súper

entretenido esto”, y no tiene mucho que ver con el otro guion, de verdad. ¿Por qué? Por la mirada, por cómo se construye el objeto desde una perspectiva que no es la del guion que nos han entregado y de lo que uno aprecia en la muestra. Me da la sensación de que es como un guion alternativo, se podría leer así y me parece fantástico y parece mucho más sugerente que todo lo que hemos visto. Por eso, felicitarlos porque le sacan partido a algo que no está explícito.

Segundo, también tu exposición de este “guion alternativo” muestra los nudos conflictivos a los que nos enfrentamos. Por ejemplo, un comentario que estábamos haciendo con Rafael, y que obvio que nos interpela: en los pueblos originarios no hay mapa. ¿Cuál es el mapa? ¿Es el mapa de Chile? O quizás, ¿no debería ser el mapa de las áreas culturales de América? Y digo áreas culturales, ni siquiera mapa de América, sino de las áreas culturales que nos conformaron. Entonces, tu exposición nos puede servir para guiar la discusión. Por ejemplo, está el tratamiento que se le hace a la sala de pueblos originarios donde hay una cantidad de objetos que pertenecen a distintas épocas de la historia. Para mí, ha sido ilustrativo este planteamiento de ustedes porque permite también buscar estos nudos complejos, los nudos que creo tenemos que abordar.

FN: Me parece destacable el hecho de que el Departamento de Educación trabaja con un enfoque de nueva museografía sin que el propio Museo esté armado bajo esa figura. Por ejemplo, el tener a su cargo una Sala Didáctica donde las personas entran y manipular una fuente objeto, donde además se les insta no solo a leer aquella fuente sino que también a situarla históricamente en un contexto, es una evidencia del uso de estos criterios de nueva museografía en la que la interpretación es considerada una base para desenvolverse en los espacios patrimoniales.

Creo que no hay que tenerle temor a la dimensión lúdica que incorpora la nueva museología, porque claramente puede crecer en cualquiera de las dimensiones conceptual y procedimental. Con ello el Museo mostrará y explicará elementos de forma rigurosa, pero además dará paso a la interacción. Desde mi opinión esa figura de

nueva museología tendrá que ser fuertemente incorporada pues, de otra forma, no le puedo pedir respuestas al Museo si no me permite hacerme las preguntas correctas. Una museografía inteligente, didáctica y con énfasis en la comprensión me puede llevar a eso. Entonces, ¿cuánto prepara el Museo para que sus visitantes les hagan las preguntas correctas?

Uno de los fines del Departamento Educativo es ayudar a armar todo ese escenario para empezar a preguntarse sobre la historia que estoy visitando, por eso su importancia en la participación de la futura construcción de la museografía. Entonces, citando a Hernández y Santacana: “Los museos, y sus semejantes, como espacios de conocimiento e instrucción, van a ser, cada vez más, un objeto de consumo por parte de amplias capas de la población. Ello va a exigir museografías comprensibles, lúdicas, creativas e interactivas para responder a los retos de la democratización masiva del acceso al conocimiento”³.

Llegados a este punto me voy a lanzar con una propuesta, quizá todavía no es el momento pero me parece bien hacerlo: Si pensamos en que las salas llevan títulos de los temas que contienen, ¿por qué en vez de títulos no ponemos preguntas? La sala es en sí misma una pregunta, y lo que está dentro de ella y cómo está expuesto me debería ayudar a responderla (aunque dejando en claro que es solo una respuesta posible), pero al menos se me conduce a usar evidencias y dejar fuera el sentido común. Empezar el camino en una sala con una pregunta es una buena guía.

BS: Pero, considerando realmente que el Departamento Educativo tiene preguntas y cuestiona y de alguna manera se sale de los lineamientos y los parámetros de lo que hay ahí, atiende solo un poquito más del 10%, lo que es preocupante porque hay un 90% que no tiene esa presencia y que recibe lo que hay. Entonces, la pregunta es si la audioguía, de alguna manera recoge este planteamiento alternativo, hace preguntas, busca interacción o es solamente descriptiva sin explicar mayormente.

DM: Es más descriptivo de contexto, de datos sobre los objetos, porque se buscó una forma de

dar más contenido histórico, de contexto sobre las salas, las situaciones y se hacen bajadas de ciertos objetos, en el fondo era una forma de complementar la información de los paneles que era bastante pobre y aparte ofrecerla en inglés y portugués.

MN: Sumarme a lo que había dicho Sonia, yo creo que el Departamento Educativo como que nos ha ganado el tranco al armar un guion que va supliendo lo que le puede faltar al otro, con la honestidad además de decir “Esto nos falta”, pero además tiene la maravilla de que hace al Museo más vivo, lo que hay en exposición es anticuado, entonces hace que el Museo que tenga mucha más vida.

La gente debe haberse esmerado, ya es un buen síntoma que una entra a la Sala Didáctica, digamos, que uno encuentre unos cuantos artefactos que son cotidianos, que además me llamó la atención, que no son objetos de la élite. ¿Qué tomaron, que hay? Están las planchas de fierro, hay como más objetos de una secuencia mucho más terrenal, de lo cotidiano. O sea, a esa gente de la élite con esas planchitas de fierro se le planchó la camisa, se le almidonó el cuello, o sea todo eso, ese discurso que ellos van armando de trabajo cotidiano yo creo que enriquece muchísimo. Por eso digo que yo creo que ellos como que se han adelantado a un guion mucho más interactivo.

DM: Claro, tienen esa cosa más dinámica que enriquece las lecturas y que van, como comentaba la otra vez, con los tiempos. Ellos van persiguiendo los ambientes, miran quién es su contraparte y en base a eso hacen un discurso.

MT: Lo que pasa es que nosotros siempre estamos conversando con los profesores, y como estamos todo el día con el público, desde el año 2010 nosotros estamos con una norma internacional, pero de todas maneras recibimos la devolución del trabajo que hemos realizado porque los profesores siempre comentan. Entonces nosotros estamos constantemente retroalimentándonos, cambiando, viendo qué cosa es buena y qué cosa no. Hay hartos departamentos. En el fondo desde 2012 estamos certificados, pero más que eso de la certificación, es que inmediatamente tenemos la respuesta del

3 Santacana, J. y Hernández, F.: *Museos de Historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*. Gijón, Trea, 2011. p. 170.

profesor que opinó, qué opina, qué le interesó esto de la Sala Didáctica. A todo el mundo le gusta la Sala Didáctica y prefieren esperar los tres meses para ser atendidos por nosotros, de alguna manera.

DM: Bueno, vamos entonces a pasar a otro tema. Yo hice una redacción de acuerdo a las anotaciones, son básicamente dos frases que debieran de resumir los dos acuerdos tomados. La idea es que ustedes ahora nos puedan hacer sus comentarios.

Entonces, el primer acuerdo es que “No hay necesidad de establecer un límite cronológico general de la muestra tanto al inicio como a su término, ya que cada tema podrá ser tratado en su complejidad temporal de acuerdo a sus necesidades narrativas museológicas”. ¿Qué les parece?

IT: Yo cambiaría cronológico único en vez de general.

RL: Mejor porque hablamos de plural, de cronologías.

VU: Único, porque va a haber un origen para cada tema.

DM: Este sería el primer acuerdo sobre lo que conversamos la vez pasada, sobre el tema de la cronología, de dejar expresado lo que ahí dice.

SMA: A mí no me queda claro eso de hablar de “tema”, porque si miramos lo que nos entregó Hugo, y cómo uno puede imaginarse un cierto guion, aquí más que temas hay grandes hitos, llamémosle así, consensuados con la historia oficial. Porque claro, los “temas” los vimos la otra vez, se puede decir: hagamos una historia de las mujeres, hagamos una historia de los indígenas, hagamos una historia de la violencia, una historia del amor, una historia de los niños, etc. Y parece que no ese el sentido, me gustaría aclarar eso.

DM: Estas pensando en tema como algo más general, ¿no?

SMA: Es que no me queda claro.

HR: Yo creo entender la problematización que hace Sonia, y creo que podríamos traducirla en la diferencia entre tema como problematización historiográfica, o problema histórico y las unidades temáticas, tomando esta figura que establece el currículum escolar como unidades temáticas y su influencia con las problematizaciones históricas.

IT: Exactamente. Es un tema conceptual de cómo lo vamos a entender en el fondo.

SMA: Yo tengo una imagen, una idea sobre cómo podríamos avanzar. Yo leí este libro⁴ de Rafael por una obligación y me di cuenta que todas las discusiones que hemos tenido respecto de cómo iniciamos, terminamos o introducimos algún tipo de problemática en el guion, de alguna u otra manera están presentes en el libro, un texto que hace un esfuerzo por unir problemas.

Sin embargo, yo tengo muchas reservas al libro, por ejemplo cómo se aborda el asunto de los pueblos originarios, porque ocupa y está teñido por la visión de Villalobos, con la que yo no estoy de acuerdo, pues en su visión estos y sobre todo los mapuche desaparecen. No estoy de acuerdo tampoco en cómo tematiza ciertos aspectos de la Colonia, en fin. Pero, dónde me parece que hay algo interesante, es en un nuevo hilo, que se hace de algún modo en diálogo con una visión más tradicional.

Se llama *Historia mínima*, es complejo hacer una historia mínima, pero hay un esfuerzo que yo no veía hace mucho tiempo, supera a Frías Valenzuela, supera todas esas miradas oficiales y tradicionales. Tampoco es Salazar, lo comentábamos con Margarita, ella fue a la presentación de este libro, no lo leyó, pero claro, a través de la presentación se dio cuenta de que efectivamente aquí hay una nueva propuesta, una apuesta por algo distinto, incluso en términos de cómo periodiza, cómo problematiza la oposición orden/caos colocándola como un sustrato de la historia nuestra.

Yo no voy a sintetizar el libro, pero sería un muy buen ejercicio para todos los que estamos acá, leer este esfuerzo por un relato diferente y a lo mejor ese esfuerzo pueda servirnos para aclarar

4 Se hace referencia a la publicación Sagredo, R.: *Historia mínima de Chile*. Madrid, Turner, 2014.

las discusiones, porque coloca un horizonte, que insisto no es el tradicional.

SMB: Yo no estuve en la sesión pasada, pero entiendo que se acordó que el Museo nos va hacer una propuesta de guion. Se pidió al Museo eso. Si va a ver una propuesta de guion, ¿todo este tema del límite cronológico está condicionado a esa propuesta?

DM: No, lo que pasa es que yo pregunté al comité si quería que nosotros le transparentáramos algunas cosas en que hemos estado trabajando, pero Hugo mandó un correo diciéndoles que en realidad no era oportuno todavía; porque creíamos que era mejor centrarnos por ahora con un poco más de libertad, en hacer este listado o establecer cuáles son estos temas o unidades temáticas o contenidos que debieran estar independiente de cómo los encajemos finalmente o la selección que salga al final. Sonia pregunta por la palabra tema, ¿qué palabra usarían?

IT: Unidades temáticas, asociadas a las preguntas históricas. Que eso es lo que vamos a plantearnos. Ahora, el acuerdo uno, yo creo que se podría redactar de manera mucho más precisa. Pero yo creo que la idea es esa, incorporar el tema de unidades temáticas para, a partir de esas unidades temáticas hacerse las preguntas históricas correspondientes, y cada unidad temática tiene su propia cronología, que no es única.

VU: Y en ese sentido también, probablemente ahora no porque nos vamos a alargar mucho, pero tenemos que ponernos de acuerdo, y coincido con Sonia, de cómo vamos a entender nosotros estos problemas históricos. Yo prefiero el concepto de problema histórico, porque para mí, por ejemplo, no se estructurarían a partir de un sujeto. Para mí hablar de la unidad temática de la mujer no es suficiente, creo que no da cuenta de los distintos elementos en los cuales puede estar presente la mujer.

DM: Pero en la definición de cada unidad debiéramos expresarlo.

VU: Claro, tenemos que explicitarlo.

RS: Creo que es algo de lo que hemos hablado, que esto de las convenciones, o sea los marcos, los requisitos, los factores con los cuales tú piensas hacer las cosas. Es cierto que no vamos a entrar a eso ahora, pero sí hay que empezar a pensar en otros marcos, diferentes, porque si no vamos a terminar haciendo lo mismo con otras palabras, pero al final es lo mismo.

DM: ¿Qué es lo que nosotros vamos a identificar? ¿Vamos a identificar procesos, problemas, unidades temáticas? Porque nosotros con los ejercicios que hicimos, dijimos: “ya, entonces ahora tenemos que empezar a identificar cuáles son esas unidades temáticas, contenidos, problemas, procesos”, como ustedes les quieran denominar. Tenemos que empezar a identificarlos, entonces tal vez algunos pueden ser procesos, otros pueden ser problemas, otros pueden ser unidades. Pero esto solamente para que globalice toda eso, para no estar enumerando.

SMA: Yo pondría que “cada proceso histórico, podrá ser tratado en su complejidad temporal de acuerdo a sus necesidades”. Porque son los procesos los que tienen esas distintas complejidades, así como tiempos más cortos, más largos.

RL: Yo creo que sí. Migración es un proceso también.

DM: ¿Están todos de acuerdo?

IT: Yo no estoy muy de acuerdo, no.

DM: ¿Y por qué no poner ya que “cada unidad temática o contenido” y ahí se deja más abierto?

IT: Sí, porque si te casas con los procesos, al interior del proceso hay distintas unidades temáticas, el proceso es mucho más amplio. Si yo voy a ver un proceso, al interior de ese proceso hay distintos problemas. Entonces si ponemos proceso lo tiramos a lo general.

SMA: Hay que decir que los procesos tienen distintos límites temporales...

BS: Pero, ¿las necesidades narrativas de qué? ¿De la totalidad del Museo o de una unidad

temática determinada? Porque una unidad temática determinada puede tener necesidades narrativas *in illo tempore*.

IT: Sí, porque si te casas con la idea de procesos, y al interior de los procesos hay distintas unidades temáticas, el concepto de proceso es mucho más amplio. Al interior de un proceso hay distintos problemas. Entonces si ponemos proceso lo podemos entender como más general.

VU: Lo que pasa es que el proceso se corresponde en un texto escolar con una unidad temática y en un guion con un capítulo. Entonces en términos históricos es un proceso que se concreta en una unidad temática, en un libro escolar, etc. Por eso yo creo que debería usarse el concepto de proceso.

BS: Me van a pegar con un palo, pero le agregaría una frase al final: "De acuerdo a sus unidades narrativas museológicas considerando que se trata de un Museo Histórico Nacional".

FN: Estoy de acuerdo con lo que planteas, con la figura de proceso. Para mí es infinitamente más desafiante la figura de proceso.

IT: Lo que pasa es que uno podría decir los procesos del siglo XX. Los distintos procesos que van a ocurrir al interior del siglo XX.

SMA: Por ejemplo, tienes el proceso colonial que puedes datarlo en un momento y lo puedes seguir leyendo hasta ahora con todas sus variantes, de neocolonialismo, colonialismos internos, pues para los temas de la "ocupación de la Araucanía", como le llamaron aquí, ¿de que otro modo podemos hacerlo si no es por el colonialismo interno, etc.? Yo veo grandes procesos que tienen una temporalidad histórica que uno puede apreciar hasta ahora y puede comprender muchas cosas. Otros procesos tienen otros tiempos que no son tan largos; yo siento que si queremos innovar, podríamos pensarlo desde esa perspectiva.

RL: Hay algo que no sé si falta o no. Todas las narrativas de cierta manera desembocan en un relato, entonces no sé si puede pensar en "necesidades narrativas o museológicas que

convergen en un relato considerando que se trata de un Museo Histórico".

BS: Pero por ejemplo el proceso de Fundación de la Nación. Es un proceso de largo aliento, pero y hay ahí otros procesos al medio.

SMA: Claro, pero es que tú puedes poner ahí que "cada proceso con sus contenidos y/o unidades temáticas, podrá ser tratado...".

IT: Sí, porque el proceso por sí solo no era suficiente.

DM: ¿Y qué les parece la propuesta de Ricardo que dice "convergiendo en un relato"?

RL: Porque el relato es finalmente lo que se compone de las narrativas.

IT: ¿Y si hay más de un relato? Lo que queremos es justamente escuchar diversidades, entonces no deberíamos circunscribirlo a un relato.

RL: Mejor dejarlo en narrativas.

DM: "Podrán ser tratados", ¿están de acuerdo entonces? Narrativa en el sentido de discurso narrativo, como de construcción narrativa, de relato.

Segundo: "Reconoce como valor principal de la futura muestra la democracia entendida en sus diversas expresiones, como la democracia política, social y cultural. Asimismo se reconoce la existencia de una comunidad que valora la diversidad, el respeto e inclusión de sus diversos miembros."

RS: Hay un problema de redacción.

SMA: "En sus diversas expresiones, políticas, sociales y culturales". Sacar esa repetición de "cómo la democracia".

VU: Y no quedará mejor redactado: "Se reconoce que el valor principal de la futura muestra es la Democracia", porque ahí hay un problema de redacción: "Se reconoce que el valor principal de la futura muestra es la democracia entendida...".

DM: Y la segunda frase, ¿qué les parece?

SMA: Es que está repetido el “reconoce y se asume”.

IT: Yo propongo que se ponga “se asume” y así liberamos el reconoce.

SMB: La duda que me asalta a mí, es que si este es un Museo Histórico, no sería bueno, meter la palabra historia en esta segunda frase: “Se reconoce el valor principal de la historia, que es representada con esta muestra...”. Porque nosotros tenemos que enfatizar que somos un Museo Histórico, no somos un Museo por la democracia, es un Museo Histórico que considera el valor de la democracia como fundamental, eso sí. Yo diría algo así; “Se reconoce que el valor principal de la muestra del Museo Histórico debe ser la democracia entendida en sus diversas...” algo así.

RS: Yo diría que es la educación en la cultura democrática, es el fomento...

IT: Sí, yo también creo, hay algo que falta.

RS: Es promover, o profundizar la cultura democrática.

SMA: El valor principal de la futura muestra.

HR: ¿Eso no es más un objetivo?

SMA: Es un valor que se transmite.

IT: Pero esto, los acuerdos de algún modo tienen que ver con los objetivos.

RS: Es que nosotros hablamos de democracia en el sentido de heterogeneidad, de diversidad, de que no hay un único relato, de que la historia no es un fósil, no es una piedra. Eso es lo que quisimos decir que *El Mercurio* no lo tomó, puso esa frase que nos ha condicionado, pero que no es exacta, no porque no lo queramos, pero no es quizás la función del Museo. Si es la función del Museo mostrar una historia diversa, heterogénea, pluralista, lo cual, según nosotros promueve una cultura democrática.

SMB: Es que eso no es histórico, entonces nos estamos saliendo del calificativo del Museo.

IT: ¿No? ¿Por qué no? Si es porque vamos a partir al revés.

RS: ¿Qué no sería histórico don Sergio?

SMB: Dijiste una frase que ya se apartaba de lo histórico porque entraba ya en la...

IT: No, porque es pensar desde dónde nos vamos a entrar a la historia.

DM: Rafael dijo, “una historia diversa, pluralista que promueve una convivencia democrática”, algo así.

SMB: Está bien. Pero ahí está la palabra historia, por eso yo digo que la palabra historia debe estar, porque habíamos como suprimir la palabra historia y estábamos hablando de otros conceptos pero sin decir historia, si no decimos historia ya nos salimos del ámbito del Museo.

SMA: Lo que pasa es que el valor que queremos visibilizar en la muestra es una historia comprendida desde la inclusión, la diversidad y la heterogeneidad, y que propende a una educación democrática.

VU: Pero entonces la cultura democrática la dejamos en el segundo párrafo.

SMA: La primera es una historia que se postula como diversa, inclusiva, heterogénea, que propende a...

BS: A mí me van a pegar por segunda vez, pero yo sería partidario de que se valore el *ethos* hispano católico.

Varios: Sí, te vamos a pegar...

BS: Ahora, ¿cómo se lleva esto a la práctica? Porque la democracia es un concepto de la modernidad, de la ilustración concretamente y de los tiempos modernos. ¿Cómo se lleva a la práctica eso en relación a los Pueblos Originarios? ¿Cómo se plantea eso?

SMA: Estoy totalmente de acuerdo, pero lo que nosotros no podemos decir es que la muestra es democrática, o que la muestra va a tener como

eje la democracia. Cuando tú haces la pregunta de los pueblos originarios, lo que tendríamos que decir es: en esta historia que estamos concibiendo como inclusiva, nos preocuparemos no solo de incorporarlos, sino también de los modos de representarlos, desde una descolonización de las miradas antiguas.

BS: Pero yo lo que entiendo de eso, es que tu proyectas los problemas pasados a los problemas candentes hoy día.

RS: No, es al revés, explicas el pasado a propósito de los problemas candentes de hoy.

IT: Siempre el pasado se mira desde el presente.

RS: Uno va desde el futuro, desde el hoy, hacia el pasado. Entonces, si tú tienes una historia en donde solo aparece un sector social, como es la historia de Chile en general, que es historia de la élite, no es la historia de Chile, la que por supuesto siempre lo ha hecho bien, porque esa élite hizo la Independencia, organizó al país, ganó guerras, etc., entonces la consecuencia natural es que siempre serían ellos los que tienen que gobernar.

El Museo debería mostrar que en la historia de Chile ha habido mucha más participación que eso, que hay muchos actores absolutamente invisibilizados y que a mi juicio son los mismos actores que hoy día son parte de la sociedad y que por eso mismo tienen estar en la historia. No son pasados, son actualidad, y esta actualidad hace que el pasado se amplíe y se dilate en términos de actores, de problemas, de tiempo.

IT: No, es cómo uno mira el pasado.

RL: Eso es cultura democrática.

SMA: ¿Propendemos a esa cultura?

DM: Sí, porque tenemos también trescientos años de monarquía.

SMB: Claro y no los podemos olvidar porque también es historia. Yo creo que hay una cosa que yo estoy del todo de acuerdo con lo que se ha planteado. Y es que creo que la historia de nuestro pasado es lo que fue no más. Lo que

nosotros podemos hacer aquí con esta frase es hablar de lo que pretendemos que sea Chile.

RS: No, no, no es lo que fue.

SMB: En una oportunidad les dije yo que para mí son un poco novedosos todos estos temas porque no los he pensado como ustedes.

RS: Pero una cosa es el pasado, que pasó, y otra cosa es la historia. Yo puedo entender que en 1810 se entendiera la historia de la Colonia de una manera, e incluso nosotros la podemos mostrar, pero no podemos pretender que hoy día entendamos la Colonia como se entendió en 1810. Aunque sea el mismo pasado.

SMB: Ahí es donde yo entro en una duda, porque yo tengo ya casi 84 años y he vivido mi vida entera pensando que la historia, que ha sido mi profesión, que la historia es la definición de Andrés Bello, es decir, "la historia es buscar la verdad hasta el límite de lo posible". Es la versión que da Huizinga que es un contemporáneo y que dice que la historia no es otra cosa que las cuentas que rinden las culturas de su pasado. Usa una palabra que demuestra que el autor debe ser honesto, el historiador debe ser honesto, encontrar la verdad, no otra cosa.

Ahora, distinto es eso, por eso que cuando José Victorino Lastarria se enfrentó con don Andrés Bello, Andrés Bello le dijo: "Mire amigo, usted se pasó, habló sobre la colonización hispano-americana, por España, y miró un solo lado de la batalla. Debería haber mirado los dos". Y Lastarria le dijo: "No, es que no soy historiador." Bueno, y ahora aquí estamos en un Museo Histórico, como Lastarria dijo "Yo no soy historiador, puedo abrir mi horizonte y decir lo que se me dé la gana", e inventó una cosa muy curiosa, que lo que él había hecho con la Colonización de España era porque él odiaba España. Entonces simplemente alteró la verdad. La verdad tenía dos caras pero él mostró una. Lo peor es que tuvo discípulos y Diego Barros Arana cuenta la anécdota de cuando él asiste a una reunión en Santiago y se encuentra a un joven que está dictando cátedra y diciendo que en la Batalla de Chacabuco había actuado Freire y Manuel Rodríguez, que habían sido los que habían salvado la batalla y que San Martín

estaba ebrio, y don Diego Barros le dice: “Mire mi amigo, usted está equivocado, esos señores no estaban en el campo de batalla, y San Martín no estaba ebrio”. Entonces le dijo: “Pero si yo soy discípulo de Lastarria, yo soy filósofo de la historia. A mí que me importa la realidad, lo que me importa es que Chile no le deba nada a la república Argentina.”

Bueno, con esos dos ejemplos que estoy dando, estoy demostrando que es muy peligroso patinar en este terreno en el que estamos en este momento, porque podemos inventar lo que se nos dé la gana.

BS: Yo creo que en la historia, los historiadores tienen distintos puntos de vista. Ahora, un museo no puede tomar un punto de vista de un historiador particular. Pero yo agregaría la siguiente palabra: “Asimismo, se asume la existencia de una comunidad que valora la diversidad y propende al respeto e inclusión de sus diversos miembros”. Que fue una palabra que alguien dijo, “propende”.

VU: No sé si podemos asumir que la comunidad valora la diversidad. O sea, es una aspiración, es decir, esperamos que la muestra dé cuenta de ese objetivo. Que lo promueva, no que propenda.

IT: No podemos hacernos cargo de lo que quiere la comunidad, yo la diversidad la tiraré para arriba, que ya está.

RS: A mi juicio, la primera frase está buena.

IT: El segundo párrafo lo sacaré.

BS: Ahora, yo creo que la comunidad intelectual si valora la diversidad.

RL: Perdón, quiero recordar que Rafael mencionó como hace dos o tres sesiones atrás, esa idea de Identidad o de nación que debería definirse más bien como comunidad, yo creo que eso es muy adecuado.

RS: Es muy monolítico. Pero a propósito de lo que plantea don Sergio, si uno toma su cita clave, que fue que las culturas, bueno, nuestra cultura, nuestro Chile de hoy tiene derecho también a

tener una visión de su historia, que es diferente también, porque somos diferentes a ellos. Lo que no significa que la otra no haya servido, o sea falsa, etc. En ese sentido no hay una sola historia, va a haber tantas historias como generaciones haya, y problemas y desafíos que uno nunca eligió. Entonces, en esa frase y en la otra no se atenta en contra de esa máxima.

SMB: Claro, eso es lo que estoy revisando...

DM: Claro, esto funciona como una luz en el fondo, que ilumina la muestra.

Lo que estamos reconociendo es un valor, una idea fuerza, que debería servir como principio ordenador. Lo que estamos diciendo básicamente es que lo que la gente se debiera llevar es una visión de la historia desde la inclusión, el respeto a la diferencia, el respeto al otro, y promoviendo una cultura democrática en el sentido de que todos somos iguales, todos somos partícipes, miembros de la comunidad, miembros de lo que se entiende por la nación chilena, el país.

SMB: Aquí esto coincide con otra cosa que me parece muy importante, coincide con el carácter de nacional que tiene el Museo, porque al decir inclusivo, incluye a todos los chilenos en el concepto, y no solo a los de este sector o los del otro.

SMA: Es un tema de redacción, miren: “Se reconoce que el eje principal de la futura muestra es una historia comprendida desde los valores de la inclusión, la diversidad y el respeto que promueve una cultura democrática en sus diversas expresiones, política, social y cultural.”

BS: O que promueve una cultura democrática y punto.

SMA: Acuérdate que la otra vez, estábamos con la importancia de la cultura, no solamente de la democracia política.

BS: Y esto se ratifica en la plancha del ingreso.

SMB: Poner la palabra “promoviendo” me parece muy bien pero lo pondría más arriba yo. No sé, a ver, cuando veamos la frase de nuevo:

“Se reconoce que el eje principal de la futura muestra es la historia que promueve los valores de la inclusión, la diversidad y el respeto dentro de una cultura democrática en sus diversas expresiones”. Me gusta más eso.

FN: Para mí una de las finalidades de la enseñanza de la historia en la actualidad, es la construcción de una ciudadanía propia del siglo XXI. Entonces, aquello de la cultura democrática apunta a eso, a una construcción de ciudadanía. Considero que el guion que estamos construyendo va en ese camino de reflexión.

DM: Perdón, me perdí. Dice: “Se reconoce que el eje principal de la futura muestra es una historia que promueve los valores de la inclusión, la diversidad y el respeto”.

RS: Y el resto tal cual.

SMB: “Respeto en el marco de una cultura democrática en sus diversas expresiones políticas, sociales y culturales”. A mí me gusta más eso.

DM: ¿Están de acuerdo?

VU: ¿Cambiarlo?

SMB: Promoción se sube para arriba: “Que promueve los valores de inclusión, la diversidad y el respeto”.

SMA: ¿No quedaría mejor “sociales y simbólicas”? Porque cuando hablamos de una cultura democrática, estamos “entendiendo la cultura”, si no es redundante. ¿Me entiendes? “En el marco de una cultura democrática y sus ideales políticos, sociales y simbólicos”.

IT: Sí, ahí estamos repitiendo.

RS: ¿Qué quieres decir con la palabra simbólico?

SMA: Quiero decir de las representaciones, de los imaginarios, de las inclusiones también.

RL: ¿Puedo hacer una pregunta? Es que pensé la pregunta y me la respondí también un poco, pero se la comparto: que no hablamos de los derechos humanos, aunque de cierta manera se

sobreentiende que esto refiere a los derechos humanos.

FN: Yo creo que “cultura democrática” es un paraguas y después lo que hagamos tiene que tener coincidencia con eso, pero es un buen paraguas,

DM: Ahora sí, ¿estamos de acuerdo?

Todos: Sí.

DM: Entonces, ahora lo que correspondería sería empezar a enunciar cuáles son los procesos con sus contenidos y/o unidades temáticas que queremos que estén presentes en el guion. Ha llegado el momento estelar.

SMB: Yo lo que entiendo de que lo que tú has propuesto, es que demos unos temas prioritarios, algunas materias que van a ir de prioridad uno a prioridad diez. Porque el Museo no puede presentar todo con las mismas prioridades, algunas materias las va a presentar con más énfasis, otras con un poco menos, entonces yo pienso que quizás lo que vayamos diciendo aquí, deberíamos ir poniéndole de uno a diez. Es decir, a mí no me interesa mucho que aparezca la esclavitud negra. ¿Qué presencia tiene que tener la esclavitud negra? ¿De diez? No, a lo mejor de uno no más, porque no va a haber mucho material ni tiene tanta significación en la historia del país como puede ser en la de los diez. Hago esa sugerencia.

DM: Sí, yo estoy de acuerdo, pero tal vez podamos enunciarlas y después nosotros podemos hacer el ejercicio de ir ordenando y así hacer la descripción.

BS: Una pregunta: ¿hay que darle un nombre a la sala? ¿Es una estrategia museográfica o es una casuística?

DM: Es una estrategia... Tenemos que nombrar las cosas para poder delimitarlas y conceptualizarlas, pero yo creo que es importante igual que en la última instancia esos nombres de las salas los tengamos bien afinados, porque creo que igual es importante cómo se nombra una sala, la intención que hay detrás y la mirada que hay detrás de eso. Ahora, puede que haya algún

ajuste que se haga después, pero en general yo creo que sí es importante.

SMA: Yo voy a insistir: los procesos coloniales para los pueblos originarios y especialmente para el pueblo mapuche tienen que estar presentes, ya sea como un gran proceso en sí o como un proceso que está inserto en toda la historia y en todo el desarrollo. Cuando estoy hablando de procesos coloniales, estoy hablando básicamente de conquista e irrupción del otro.

Y también que no sea solamente incluir por incluir, porque cuando uno habla de inclusión es muy fácil decir: "Sí, incluyo, incluyamos a las mujeres, pongamos a unas cuantas señoras ahí con un retrato". No. El tema es cómo representamos, y ahí un eje que debe estar presente es la capacidad de agencia de este pueblo que le explique, a cualquiera que viene a este museo, por qué estamos en lo que estamos hoy día.

Tenemos que poder leer en esa historia el hoy: ¿cómo comprendemos lo que estamos viviendo en este momento con el pueblo mapuche? Para mí, eso es algo que ha tensionado toda la historia de Chile, hay mucha gente que ha trabajado sobre lo que han sido los procesos coloniales, las funciones de los Parlamentos por ejemplo. Uno puede hacer una historia política, pero creo que la visión que debemos asumir es la de la agencia de los pueblos originarios respecto a sus identidades y sus demandas, porque la mirada que siempre se ha tenido es o una visión folklorizada o es la idea que desaparecieron ¡Y claro, con esas nociones, no se sabe cómo llegaron a la "Pacificación", cómo habrán llegado si desaparecieron, y cómo es que existen ahora!

Y junto a ello, y aquí hay un tema que creo que deberíamos trabajar más finamente, la inclusión de las mujeres, pero las mujeres también en su proceso de construcción como sujeto histórico, porque es muy distinto hablar de las mujeres en la Colonia que hablar de las mujeres en el siglo XIX y en el siglo XX. Nuevamente la capacidad de agencia, de construcción de los sujetos, desde mi punto de vista, es algo esencial para esta muestra. Esas son mis dos observaciones.

DM: Y tú Sonia, si hubiera que denominarlo, dirías el proceso de construcción de la mujer, ¿con un nombre así?

SMA: No.

DM: ¿O tú lo ves como una perspectiva que tiene que estar presente en los temas?

SMA: Es una perspectiva que debe estar presente en los temas, pero ¿cómo? Desde el proceso de invisibilización a la visibilización, o sea con la idea de que las mujeres (en tanto categoría cultural) se construyen. En esto el decreto Amunátegui es fundamental, ahí se puede ir rastreando como se constituyen en tanto sujetos históricos, con una conciencia de género. ¿Qué sucede con las mujeres en el período colonial? Ahí no hay una construcción de sujeto histórico autoconsciente de la lucha por sus derechos, en ese momento se puede decir: las mujeres participaron en tal o cual cosa, o este era su lugar, su posición subordinada o no subordinada, etc., pero no como sujetos. Lo importante, si pretendemos esa mirada de la cultura democrática, es la capacidad de agencia de los sujetos tanto indígenas como mujeres. Hay bastante trabajo al respecto, muchas colegas historiadoras han avanzado como para poder representar la condición y posición de las mujeres a lo largo de la historia.

DM: Perdona que sea tan cuadrado, pero tú propones tratarlo como un tema o algo que esté presente en los distintos temas. Porque esa es la diferencia en que el visitante va a entrar a una sala de estos agentes sociales, cómo se han visibilizado, que puede ser un tema. ¿O tú dices más que esto esté presente a lo largo del recorrido?

SMA: Una cosa distinta es que hagamos una historia de las mujeres, una historia de los indígenas, una historia de esto o aquello, a tener un concepto de los procesos en los cuales ciertos sujetos están presentes.

Nuevamente: a mí no me interesa una presencia en el mundo colonial de la mujeres a través de su ropa y mirando el cielo. Me interesa la diversidad de mujeres que existieron, bajo que categorías

fueron construidas por ese mundo colonial y cómo esa construcción tiene también ligazones con aspectos de hoy día. Eso es lo que pienso sobre estos dos sujetos por los cuales reclamo. Y en eso tenemos que tener nosotros un acuerdo, nuevamente con respecto al guion, es decir cómo concebimos lo que se relata.

DM: Es que ahí surge ese tema de lo temático, versus lo cronológico. Pero eso me parece bien, porque uno puede hacer cruces entre los dos temas.

VU: Es que también tenemos que definir qué es lo que entendemos por temático.

HR: Quería apoyar tu idea y responder al profesor Subercaseaux, sobre esta necesidad de nombrar, que también es clasificar, porque eso permite limitar y establecer un conjunto de bajadas museográficas. Teniendo un nombre de aquello que se va a tratar se puede pensar en una museografía y que no suceda eso que ustedes identificaron antes del *break*, de que haya un nombre que no se relaciona con el sujeto que se muestra. Ese nombre va a permitir la bajada museográfica correctamente.

IT: Yo desde mi experiencia, porque cada cual va poniendo desde su nicho, ¿no? Yo al siglo XX lo llamaría: "Procesos de democratización durante el siglo XX: avances y retrocesos." Y ahí al interior de este proceso aparecen los nuevos sujetos históricos que va a ser la inclusión de la mujer en el campo profesional, en el campo político, los plenos derechos, el tema de los campesinos, el tema de los trabajadores, el mundo indígena, etc. El eje es el proceso de democratización. "Avances y retrocesos" porque no es un proceso continuo, no es un estado de que vamos de mejor a mucho mejor, donde no tenemos retroceso.

VU: Yo quiero proponer un tema que me parece muy relevante, y lo planteo como colonialista, pero me parece que claramente lo podemos visibilizar en todas las épocas históricas. Se trata de las relaciones de dependencia personal, es decir, la construcción del orden a partir de los vínculos de dominación, tales como la encomienda, el trabajo doméstico, el inquilinaje. Esto implica dejar de entender el inquilinaje por un

lado y la encomienda por otro, sino concatenarlo, porque a mí me parece que no se entiende el inquilinaje sin la encomienda y sin las relaciones de dominación y la esclavitud, etc.

No los trabajemos como temas dispersos sino que instalémoslos en un gran paraguas que tiene que ver con las relaciones de dependencia y de dominación. Y lo podemos usar incluso para entender la historia del servicio doméstico hasta el presente. Me parece que es una forma de interpelar con lo que sucede en la actualidad al interior de los hogares, explicando incluso nuestra inmigración peruana, etc.

BS: Estando de acuerdo con lo que se ha dicho, yo creo que no hay que olvidar la experiencia del Museo de Nueva Zelanda.

A mí en una oportunidad me tocó ir a Concepción, y hay un abogado estudioso, Armando Carter. Toda la propuesta de sus historiadores era respecto al rol de Concepción contra Santiago. Hay algo de las provincias y de las regiones territoriales que no es poco significativo y que hay un centralismo histórico de invisibilidad de las regiones, que yo no sé cómo tratarlo, pero yo he palpado eso en las regiones y con algún fundamento, no sé cómo se enfrenta eso, pero es un tema de invisibilización también.

RS: Comparto en general todo lo que se dice, o casi todo. Veo con cierto temor que no todo cabe, y que tiene que haber alguna forma de estructurar esto, que dentro de lo temático el orden cronológico sea también lo más visible y fácil para todo el mundo.

Pero para mí hay temas que hay que tratar. Por ejemplo, la marginalidad en Chile, tal vez los más marginados han sido los mapuche, o las mujeres, entonces ahí hay un tema que traspasa toda la historia. El tema de la violencia familiar, pero es la violencia de las relaciones sociales en realidad, que vienen desde la Colonia y que va asociada a la jerarquía, a la dominación, a los amos contra sirvientes, cosas así.

Ese tipo de cosas es lo que me interesaría que se mostrara aquí. Ponernos en los pies del chileno de hoy que entra a un libro de historia o a un museo histórico y no se reconoce porque

no está en él. Hay que atreverse a problematizar el asunto. Me pareció buena idea eso de poner preguntas: ¿por qué una mujer puede llegar en Chile a ser presidente? Y eso te permite hacer una historia estupenda.

Lo otro es el tema del territorio, asociado también a muchas cosas políticas, geográficas, ecológicas, etc. O sea, hagamos una historia del territorio. Pero en la sala de las culturas precolombinas no puede estar el mapa de Chile de hoy, porque no existía el Chile de hoy. Esas son las cosas que a mí me preocupan. Pero antes, me preocupa cómo vamos a estructurar esto.

FN: En sintonía con los planteamientos de Rafael, me parece que un tema muy importante que debiese ser considerado es el de las relaciones que tenemos con nuestros vecinos, es decir, la alteridad. En la actualidad la figura que se nos presenta desde este Museo (algo que comparten varios museos de historia nacional latinoamericanos), es el eje del conflicto. Cuando uno ingresa y recorre la exhibición se percata de que la única relación que hemos tenido históricamente con peruanos, bolivianos, y argentinos ha sido solamente de conflicto y guerra, sin embargo, salimos de la visita por las puertas del Museo y qué hay fuera: una comunidad multicultural que vive cotidianamente en contacto, y que quizá no desea entrar a este museo de Historia para no sentirse un enemigo de la comunidad en la que hoy habita.

Entonces incluiría como temática: La construcción de nuestra relación de alteridad en el tiempo desmontando la figura única del conflicto, pues hay un tema de cooperación y comunicación que nos acerca, y en ese sentido, siendo coherentes con lo que hablábamos sobre los valores democráticos que se deben ver reflejados en este Museo, apuntar al desarrollo de la empatía. Para otorgar más importancia a este punto pondré un ejemplo: cuando el museo es visitado por un grupo de escolares de una escuela municipal de Recoleta (una comuna multicultural por excelencia), es altamente probable que entre ellos se encuentren chicos y chicas extranjeros. Entonces, ¿qué discurso les estamos transmitiendo? ¿Qué lugar les estamos dando en la historia de nuestro país? ¿Qué tipo de relación empezarán a establecer entre ellos a partir de

lo que el Museo le está diciendo? Creo que eso debería motivarnos a generar una construcción mucho más profunda de lo que queremos decir en nuestro Museo.

Y la otra temática que me parece pertinente que sea desarrollada es la educación. Actualmente existe una sala de la educación con énfasis en el siglo XIX, pero obviamente eso debe extenderse con el tratamiento a los factores que han originado la acentuación de los conflictos en el siglo XXI.

RL: Son tres temas entre sí cruzados con los que he trabajado, uno es la educación, para mostrar nodos, quizás cómo se funda con mucha holgura o se propone fundar ya en 1813 la Biblioteca Nacional en calle Compañía con Bandera, y después viene todo el discurso de la alfabetización⁵.

Prefiero hablar de alfabetas y oralistas, no de analfabetos, porque no se toma en cuenta la población indígena. En realidad ellos tienen un lenguaje, pero en sí no están reconocidos, no están incluidos por no escribir en castellano. Ahí hay un serio problema, por un lado se habla en esa placa a la entrada de la Biblioteca Nacional, que se trasladó de la antigua biblioteca, donde dice que: "para la soberanía del pueblo chileno es importante la lectoescritura de cada ciudadano", pero, por otro lado, no se toman en cuenta las comunidades de pueblos ancestrales. Eso es un punto que quiero mostrar, como al pasar por el siglo XIX, justamente que es un hito mostrar de manera crítica que ahí se está haciendo una especie de trampa.

Otro tema es la Territorialización. Por ejemplo, en 1846 es cuando arriban los inmigrantes alemanes so pretexto de la "pacificación de la Araucanía". Aquí habría que profundizar en Vicente Pérez Rosales, el hombre encargado de la inmigración. Más tarde Augusto d'Halmar definirá en sus crónicas el *arbolicidio*: a propósito de la tala y quema de los bosques realizadas en el sur, en un inicio por orden de Pérez Rosales. En una de sus visitas en Gorbea d'Halmar denuncia "la furia por derribar árboles que posee a los colonos"⁶. En contrapunto a esto es importante revisar vida y obra de Carl Alexander Simon⁷. También habría que preguntar cómo se inicia

5 Silva Castro, R.: *Los Primeros Años de la Biblioteca Nacional de Chile*. México D.F., Editorial Cultura, 1957.

6 d'Halmar, A.: "En la tierra araucana". *La cadena de los días. Artículos 1906-1907*. Ricardo Loebell (editor), en vías de publicación.

7 Loebell, R.: "Entremundos de una tierra prometida" (pág. 44 s.). En: Wildi, I. (editora): *Dislocación. Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización*. Santiago, noviembre 2013.

dicha colonización del sur y cómo se empieza poco a poco a despojar al indígena de sus tierras y con ello de su existencia, como señala muy bien Mariátegui⁸.

Yo parto de la idea -y por eso estoy de acuerdo con Sonia-, que son dos relatos que corren paralelos, en que uno representa la cosmovisión de los pueblos ancestrales, en que por ejemplo, la naturaleza del río adquiere otro significado que para aquel que estudia la hidrografía para instalar en el mismo río una planta eléctrica, pues son diferentes formas y distintos lenguajes.

El tercer tema tiene que ver con la historia y cultura del homo-erotismo en relación con identidad y destierro y cómo ha sido tratada (podemos incluir diversos escritos de Augusto d'Halmar, Gabriela Mistral, Hernán Díaz Arrieta, María Carolina Geel, Luis Oyarzún, José Donoso, Mauricio Wacquez, Pedro Lemebel, Juan Pablo Sutherland, Oscar Contardo).

Por ejemplo, dar cuenta que en el primer gobierno de Carlos Ibañez (1927-1931), hubieron detenciones masivas contra homosexuales, los que habrían sido enviados posteriormente a barcos en Valparaíso para ser ejecutados mediante fondeo. Otro aspecto es que los detenidos por sodomía eran trasladados al puerto de Pisagua, donde había un campo de concentración para homosexuales, que continuó funcionando con sus sucesores, existiendo certeza de estas políticas hasta 1941, durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

Ahí habría que buscar también en la historia de los pueblos ancestrales, cómo se trataba la homosexualidad en ese entonces.

Según Eduardo Galeano, los guaraníes tenían prácticas homosexuales y era absolutamente integrado, aceptado e incluido dentro de sus sociedades, no era un problema⁹.

IT: Los mapuche también. ¿Y los mapuche? Ni siquiera nos vayamos a los guaraníes.

BS: Yo, una vez asistí a una conferencia de Evo Morales y uno de los que estaban ahí le preguntó por la homosexualidad, y él se sintió tan mal y dijo: "nunca hemos tenido ese problema".

SMA: Pero es interesante respecto a los temas de inclusión, digamos, de inclusión y de violencia, de dominación, de todo eso, sin duda.

RS: Sobre todo que el principal ministro de Carlos Ibáñez era homosexual, Pablo Ramírez.

HR: A mí me gustaría sugerir al Comité un tema que me parece clave, que por lo menos en esta reunión no se tocó, quizás más adelante, pero eso es solamente una sugerencia, que es el mestizaje, que creo que se puede tratar tanto como tema o como problema, y que tiene un vínculo con la actualidad de la manera en que ustedes lo están proponiendo.

SMA: Sí, me parece, incluso para poder desmontar las nociones villalobianas de mestizaje.

HR: Que no es solamente una cuestión física.

DM: La propuesta de Sonia, que hacía respecto a la estructura que está en el libro de Rafael, ¿les parece a ustedes que se tome como una propuesta?

SMA: Yo creo que es interesante revisarlo, porque muchas de las cosas que hemos hablado acá están presentes y están ordenadas. Hay un cierto orden, una cierta manera de colocar las cosas, los problemas. No vamos a estar de acuerdo con todo, pero el hilo me parece interesante.

IT: Pero puede ser un punto de partida, claro.

BS: ¿Qué vamos a ver en la próxima reunión?

DM: Eso también les quería plantear, porque podemos seguir en este ejercicio, que me parece importante e interesante, o podemos tomar estos temas, porque igual yo, si me permiten, creo que estos temas vamos a tener que insertarlos en lo que debiera ser tal vez un recorrido más tradicional, por así decirlo, pero ir con estos temas como se van tomando.

Porque igual tenemos que incluir, no sé, para hablar el tema de los pueblos originarios, de los conflictos, de su agencia, de todo lo que han tenido que luchar, sufrir, tenemos que, en algún punto, explicar quiénes son, dónde

8 Mariátegui, J.C.: "El problema de la tierra". En: *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 7ª edición, 1959.
9 Galeano, Eduardo: *Conferencia en Universidad J.W. Goethe*, Frankfurt, 1989.

están. Después tenemos que explicar ciertos problemas para hablar de la estructura de poder, de sometimiento. Tenemos que explicar las instituciones españolas coloniales, entonces ese tipo de temas que podemos ir tomando como referencia del libro de Rafael y ahí ir encajando estos temas, y ver una forma creativa de que vayan explayándose dentro de la estructura, para que queden cómodos.

Entonces, podemos hacer ese ejercicio o podemos seguir en esto que es tirar ideas, ¿qué creen ustedes?

BS: Al comienzo se hizo un plan de trabajo que era primero lo cronológico; después valores, ideas fuerza; y después, ¿a quién le vamos a hablar? ¿Vamos a asumir el tema de los preconocimientos?

DM: Esas preguntas la verdad yo entendí que no era necesario responderlas por ahora. Por eso las salté y no propuse conclusión. Bueno, las tratamos en profundidad, la verdad.

VU: ¿Y nos quedan cuántas sesiones?

DM: Dos, en estricto rigor dos, pero podemos hacer una tercera.

RS: A mí me parece que lo que dijo Francisco sobre los vecinos es importante. O sea, nosotros tendríamos que atrevernos, por ejemplo, a ser imaginativos. Porque los chilenos que supuestamente son tan imaginativos para conquistar mercados somos tan poco imaginativos para resolver problemas, como los de las relaciones con los países limítrofes. Con Perú ha habido momentos en que hemos ido juntos a la guerra en contra de terceros. Se puede comenzar por resaltar eso. Aquí se destaca solo la guerra, pero en la historia de Chile, el momento de pelear aunque dure hasta hoy el resentimiento, es mínimo al lado de todo lo demás. Entonces atrevernos a destacar esos aspectos nos serviría como eje. Para lo otro hay un museo militar.

Hoy salió una encuesta de la Universidad Central sobre la opinión de los chilenos respecto a los inmigrantes y se nota un cambio sustantivo respecto de varias cosas, o sea, hay una aceptación -esto salió a propósito de un jugador de

Arica que insultaron-. Y, aunque sea por eso, la gente se sintió mal. Pero también el otro día salió una encuesta sobre si le daríamos mar o facilidad de acceso al mar a Bolivia, y el 90% dijo que no.

Ese tipo de cosas yo creo que hay que mostrarlas, enfrentarlas, ponernos frente a un espejo en donde veamos toda nuestra incapacidad a veces de aceptar lo diferente, lo establecido. Ese es el museo cuestionador.

DM: O sea, ya partir por mostrar un plano de lo que era Chile antes y después, ya es diferente.

SMA: Si tú partes la historia con las áreas culturales, puedes ir mostrando cómo esas grandes áreas se van fronterizando, pero observarás todo lo que a su vez se comparte, es muy poroso también.

MN: Finalmente estás reconociendo también lo que uno ha recibido de los vecinos. Que a ver si ese límite es mucho más amistoso, y además culturalmente, si uno piensa en el norte, estamos todavía conectados. Si uno va a Humahuaca, y no sabes si es Bolivia. La comida nos encanta, la vestimenta. Nuestros estudiantes salen en bandada a estudiar a Bolivia y Perú apenas terminan el colegio. Yo creo que tendría que haber más influencia de ese tipo, o sea, más reconocimiento de esa influencia que de las batallas y de los generales.

RS: Esa es la historia.

RL: Lo que nos respalda es que nosotros yo creo que nos atrevemos a mostrar la realidad, si de eso se trata, que muchas veces la historiografía se hizo sobre la base de omitir la realidad. O sea, y ahí yo pienso siempre en la palabra griega de "verdad", *a-létheia*, des-esconder ¿no? O sea, mostrar lo verdadero, que es que los peruanos volvieron a esta tierra, no es que hayan llegado a Chile, están volviendo, o sea, estuvieron siempre acá.

SMA: Bueno, estuvieron hasta el Maule.

Anexo Sesión 8

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL **Estructura de su exhibición permanente**

Sala 1: Los primeros habitantes de Chile

- Cerca de 14 lenguas se hablaban en esta tierra.

Sala 2: Descubrimiento y Conquista

- Colón descubre un nuevo continente.
- La expedición de Magallanes da la vuelta al mundo.
- La hazaña de Pedro de Valdivia.
- García Hurtado de Mendoza expande el Reino de Chile.
- El Biobío como frontera.
- La definición del territorio del Reino de Chile.

Sala 3: Las ciudades Indianas

- La traza urbana como espejo del orden hispano.
- El poder social del Cabildo.
- Las accidentadas ciudades de Chile.
- Las mujeres en la ciudad.
- Juegos y juguetes.
- Una ebullición de actividades.

Sala 4: La Iglesia y el Estado

- El financiamiento del Estado.
- El financiamiento de la Iglesia.
- La Iglesia y el orden del territorio.
- Los representantes del Rey.
- Una espiritualidad militante.

Sala 5: La sociedad colonial

- Españoles
- Indígenas
- Africanos
- Mestizos
- La vida cotidiana

Sala 6: La sociedad del siglo XVIII

- La Elite.
- Los Campesinos.

Sala 7: El colapso del imperio

- La Guerra de Independencia en Chile.

Sala 8: La idea de libertad

- La Nación.
- La República.

Sala 9: La recomposición del orden

- La elite retratada.
- La beneficencia.
- La abdicación de O'Higgins.
- El pintor José "Mulato" Gil de Castro.

Sala 10: Consolidación del orden republicano

- Manuel Montt y las guerras civiles.
- Diego Portales ¿héroe o villano?
- Minería y mineros.
- Las ciudades a mediados del siglo XIX.
- La activación del comercio.
- Religiosidad popular.
- El mundo rural.

Sala 11: Los medios de transporte

Sala 12: La educación

- La Universidad de Chile.

Sala 13: El orden liberal

- La laicización del Estado.
- Artesanos, la elite del pueblo.
- La generación del 42'.

- La Guerra del Pacífico, la Guerra del Salitre.
- Las obras civiles.
- La expansión del territorio.
- La agricultura y el auge del trigo.
- Sub-Terra, la minería del carbón.
- La revolución industrial en Chile.
- La actividad financiera.
- Los inmigrantes.

Sala 14: El parlamentarismo

- El poder se radica en el Congreso.

Sala 15: La sociedad a principios del siglo XX

- El Centenario.
- La cuestión social.
- Los actores sociales.
- La modernidad urbana.

Sala 16: Esperanzas de cambio

- El ascenso de los sectores medios.
- Los nuevos liderazgos.
- Sala 17: LA GRAN CRISIS
- Una política convulsionada.
- La recuperación económica.

Sala 18: Del Frente Popular a la Unidad Popular

- La sociedad desde mediados de siglo.
- La era de los consensos.
- Las mujeres y el espacio público.
- El ocaso de un modelo de desarrollo.
- Revolución en las comunicaciones.
- Las reformas estructurales.
- El tiempo de los jóvenes.
- La vía chilena al socialismo.

Sesión 9: Definiciones Estructurales



Martes, 25 de noviembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
RA: Raquel Abella
RL: Ricardo Loebell
RF: Rafael Sagredo
SMA: Sonia Montecino A.
SMB: Sergio Martínez B.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

Durante esta jornada, se informa a los miembros del Comité la no renovación de Diego Matte como Director de Museo. Paralelamente, se exponen los resultados del trabajo a cargo del Comité asesor interno del Museo. Este plantea la articulación del nuevo guion en base a tres ejes estructurales: Territorio, Sujetos, y Estado. De esta manera, el desarrollo de esta sesión se relaciona estrictamente con el análisis de la propuesta, y las sugerencias a la misma por parte de los expertos.

HR: Tal como les comentaba Diego nosotros hemos estado trabajando internamente y hace dos semanas constituimos un comité interno con representantes de las tres subdirecciones que componen el Museo y con representantes del Departamento Educativo para validar y legitimar el proceso que este comité ha significado¹. Esperamos esta instancia, a pesar de que habían muchas ideas rondando, para reunirnos y para tener un piso desde el cual trabajar. Así que cuando se establecieron los dos primeros acuerdos de ese comité, al día siguiente nosotros nos juntamos a trabajar y ya tenemos elaborada una pre-propuesta para presentarles a ustedes, que no necesariamente tiene que ser vinculante con el trabajo que ustedes están realizando, de hecho insisto con esta especie de libertad editorial a la que Diego siempre apela. En ese sentido, nosotros estamos trabajando paralelamente porque también nos interesa ser parte del proceso y hacernos cargo de las propuestas que ustedes han realizado, pero, si a ustedes esta propuesta no les parece, los invito a que tengan toda la libertad de poder hacerlo público y hacerlo manifiesto porque la idea es llegar a consenso. Nosotros hemos querido involucrarnos en el proceso, hemos querido participar de alguna manera, pero teniéndolos a ustedes como cabeza del proceso y sin querer intervenir en su trabajo, sino que hemos querido establecer algunos ejes o propuestas a partir de las discusiones que aquí se han dado.

El Comité Interno ha trabajado a partir de los acuerdos que este mismo comité ha desarrollado y estructuramos una propuesta teniendo primero en consideración la idea establecida la semana pasada relacionada con la idea de que los temas que se trabajaran en el próximo guion tuvieran relación con la noción de *proceso histórico*. A partir de ello, nos pareció pertinente establecer que esos procesos deben enmarcarse en conjuntos y en ese sentido nosotros pensamos en la idea de ejes, ejes que fueran transversales a estos procesos históricos y que al mismo tiempo los articularan a manera de red. De acuerdo a esta idea base, nosotros pensamos en tres ejes:

1. Territorio;
2. Sujetos; y,
3. Construcción Política de la Nación.

Este último lo presentamos bajo este nombre, pero no es una clasificación que hayamos consensuado. Sin embargo lo ideal sería establecerlo como un solo nombre siguiendo la configuración estructural de Territorio, Sujeto, Estado quizás.

La idea de proponer estos tres ejes es articular un discurso museográfico que en su cruce permita visibilizar procesos históricos desde esas tres dimensiones. En ese sentido tal como lo proponemos ahí, los ejes funcionan de una manera complementaria, constituyendo narraciones retroalimentativas, configurando entre ellos el discurso del Museo. Nosotros pretendemos elaborar un discurso museográfico a partir de tres ejes que lo articulen, que funcionen como columna vertebral. Y en ese sentido los procesos históricos, que ustedes mismos han determinado y puesto sobre la mesa pueden configurarse dentro y transversalmente a partir de la estructura propuesta. Esa es en primera instancia nuestra proposición.

De esta manera su interrelación nos permite insertar diversos procesos que tienen transversalmente al hombre y su espacio como protagonistas a través de un relato histórico de carácter diacrónico que permitirá una amplia lectura de la Historia de Chile.

RS: Bueno, no es lo mismo ver esto escrito que discutirlo, porque reconozco que hemos discutido todo esto, y sé también que puede haber tantas opiniones como personas en esta habitación. Pienso que no habría que hablar de procesos históricos en la forma en que está aquí, o sea, son procesos que llevan a la constitución de un territorio, pero en sí mismo el territorio no es un proceso. Uno podría hablar de temas, ejes.

HR: Ejes, está planteado como ejes.

RS: Estoy de acuerdo que el territorio es fundamental, y no sé si hablar de sujetos o hablar de sociedad o comunidad.

Lo tercero es la historicidad de Chile, Chile es territorio o geografía, sociedad o comunidad y su historia hace que seamos también lo que

¹ El Comité Interno de Trabajo estuvo compuesto por Diego Matte, Director del Museo Histórico Nacional; Carla Miranda, Subdirectora de Colecciones; Javiera Müller, Subdirectora de Educación y Comunidad; Marta López, Subdirectora de Administración y Finanzas; Isabel Alvarado, Curadora de la Colección Textil y Directora (S); Hugo Rueda, Asesor de Colecciones; Raquel Abella, Asistente de Dirección; y Marcela Torres, Jefa de Departamento Educativo.

somos, y dentro de eso que llamamos lo histórico, tiempo analítico, se construyen muchos procesos como ese.

HR: No, esto es solamente una pre-presentación de un comité que se constituyó hace 10 días y que ha estado trabajando estas ideas a partir del primer acuerdo al que ustedes llegaron. Es por eso que me permití advertirles que los conceptos que aquí estamos utilizando son una sugerencia, ni siquiera eso, son propuestas, pero que no están trabajados en profundidad. Así que en ese sentido no estamos entregando una propuesta definitiva.

Aclarar también, que efectivamente no estamos comprendiendo estos ejes en sí mismos como procesos históricos, para nada, lo estamos haciendo como ejes que articulan esos procesos, y en ese sentido recogemos tal cual la precisión que tú estás comentando.

SMA: Un detalle muy importante: se trata de procesos que tienen transversalmente al hombre y a la mujer y su espacio. Justamente por la propuesta que yo hacía de género, que si efectivamente había una mirada de género dentro de esta historia, debe considerar hombres y mujeres en su interrelación. Entonces hay que hacer la especificidad o si no queda un poquito sesgado.

HR: Sí, toda la razón, de hecho lo denominamos *sujetos* en parte también por eso, buscando un concepto que se haga cargo tanto de lo masculino como de lo femenino, y de las distintas identidades de género también.

SMA: Entonces abajo usted le puede poner la especificidad.

HR: Los ejes están estructurados a partir de sus diferencias, y es en esos quiebres donde pretendemos insertar los procesos históricos. Quizás de esa manera nos podemos hacer cargo de lo que Rafael señala en una doble dimensión, porque por un lado tenemos los problemas y procesos históricos que configuran tanto un territorio como la identidad de quienes lo habitan, y por otro y paralelamente un eje que se relaciona a esa historicidad política a la que creo haces mención.

RS: No, no política. Historicidad no más.

HR: Ya, definimos como el Territorio, o lo presentamos, a partir de esta idea: “Los márgenes que estructuran los límites del espacio conocido como Chile han sido históricamente diversos y conflictivos. El desarrollo de una idea de territorio ha sido variada -desde las cosmogonías indígenas a la epistemología occidental de comprensión del espacio cuyo corolario en la creación de un Estado Nacional asentado en una especialidad específica-. Proponemos la pertinencia de establecer un recorrido museográfico que se haga cargo del territorio nacional como un espacio históricamente construido y no como una naturalidad *dada*”.

RS: Hablaría de territorialidad más que de territorio, porque la territorialidad es justamente esa construcción en el tiempo de lo que hoy día entendemos como territorio, espacio o soberanía. Pero es la dimensión del espacio más que el espacio en sí mismo.

HR: Un poco eso también es la idea de mostrarles lo que hemos estado trabajando para discutir con ustedes conceptos, la idea en general, porque puede que esta estructuración entre ejes que nosotros les proponemos a ustedes no les parezca y por eso insistí al principio que, si así fuese, siéntanse en toda la libertad para hacérselo saber, y este es el momento para hacerlo.

SMB: Bueno, pero yo creo que es conveniente esperar un poco más a avanzar en la exposición que está haciendo este comité del Museo para poder nosotros dar nuestra opinión, porque hasta ahora solo puedo dar mi opinión sobre un aspecto como el territorio pero habría que verlo en su conjunto.

RL: Lo encuentro muy bueno porque yo no lo veo como un texto definitivo sino como un espacio para crear el texto, o sea, entiendo que es como un borrador, y aquí lo interesante es que el guion que nosotros ideamos proviene de un gran relato, y esto es lo que nosotros seleccionamos. Cuando se piensa, por ejemplo, en cosmogonías indígenas, nos percatamos que la transferencia de las cosmogonías indígenas a la epistemología occidental se traduce en divisiones territoriales -y eso tendría que corroborarse con

ciertos mapas, con cierta cartografía- que no corresponde a lo que hoy día nosotros definimos como territorio nacional, ¿no? Por tanto la definición del territorio es propia de una determinada cosmovisión.

HR: Eso fue, en términos transversales, la dicotomía entre lo natural y lo cultural de lo que estos tres ejes pretenden hacerse cargo, y en ese sentido entendiendo el discurso histórico como un discurso cultural, visibilizando esa no naturalidad de los procesos, de un presente que ha sido históricamente construido; eso a partir del eje que transversalmente ha permitido la estructuración de estos tres otros ejes.

RL: Entiendo que aquí se despliega una legítima ambigüedad. Se entiende que para muchos Chile refiere a un territorio históricamente determinado, en tanto que para otros es una construcción sociocultural en el tiempo.

HR: O sea se trata de explicitar que este espacio definido como una larga y angosta franja de tierra que va de la cordillera al mar no ha sido siempre Chile. Y que históricamente tiene una construcción posible de rastrear e historizar.

VU: Sí, pero si se estructura este eje del territorio teniendo como noción esa situación, finalmente estamos construyendo la historia a partir de la configuración nacional, o sea, de los límites nacionales del Estado republicano. Dejando de lado una serie de elementos que sería importante integrar y que no son solamente los límites políticos sino que la relación del hombre con el territorio y con el espacio en general. Las ciudades imaginadas por ejemplo, y una serie de elementos que van más allá de la configuración del territorio nacional y que forman parte de esta historia. O sea, sería muy teleológico si lo miráramos solo desde el punto de vista de las fronteras nacionales.

HR: Quizás esta descripción no se hace cargo de esas variables pero que si han sido tomadas en cuenta por nosotros como comité interno. Quizás, e insisto en eso, si es que ustedes consideran pertinentes estos ejes como estructura de trabajo, delimitar claramente qué estamos entendiendo por este eje. Si es que esta presentación no se hace cargo por ejemplo de estas

otras variables que tienen que ver no con una cuestión del espacio político sino quizás con el espacio social o con el espacio cultural. No sé si queda un poco más claro.

RS: Yo entiendo que esto que están presentando, que lo encuentro positivo, está destinado al sacrificio, es un documento mártir, y por eso yo me permito estos comentarios.

Aquí dice que se haga cargo del territorio nacional. Entonces digo, no es lo mismo decir territorio nacional que decir territorio de Chile. Entendiendo que Chile, existe antes de la llegada de los europeos. Chile, lo más hondo de la tierra, lo más lejano, lo más frío en la visión de los pobladores del actual Perú y Bolivia. Casi todos los países de América Latina han tenido cualquier nombre antes que tener el que tienen hoy, nosotros hemos tenido este desde siempre.

Entonces, el territorio no es solo nacional, y si la opción del Museo va a ser mostrar toda la historia para llegar al momento culmen que sería 1810, y la construcción posterior de la nación, aunque ese periodo sean apenas 200 años y el resto sean 14300, si eso va a ser así, entonces hay que poner la palabra nacional a cada rato y por todos lados. Si nosotros vamos a entender que lo nacional es una parte no más, herederero también de un pasado mucho más amplio, entonces lo nacional nos empieza a sobrar y tendríamos que hablar de Chile como geografía, historia y sociedad, fruto de una evolución muy profunda en el tiempo.

HR: Me parece sumamente pertinente y ojalá, Raquel, lo pudiéramos recoger.

RL: Hay un aspecto -interrúmpame si quieren- que me preocupa y es que para mí la historia no es solamente un asunto temporal, sino también espacial. Por eso me interesó esto del territorio, ya que entiendo la historia como una estratificación. Cuando nosotros hablamos de historia siempre pensamos en una dimensión temporal, pero está indisolublemente ligada a un espacio. En cuanto empezamos a cavar la tierra nos vamos encontrando con esos estratos del tiempo, se trata de una geología permanente que va recorriendo la historia². Por tanto, es importante que en el texto aparezca esta idea

2 Interesante es la relación de lo que se explica a raíz de la palabra *Historia* en alemán: *Geschichte*, que proviene de *Schicht* (estrato), por tanto deriva en *estratificación*.

de que estamos siempre sobre estos estratos en la capa superior, digamos. En este sentido nuestro acceso a la historia se entiende en construcción permanente.

VU: Claro, porque desde la perspectiva del estado nacional republicano nuestro límite es la Cordillera y no necesariamente lo fue para los mapuche, o no lo fue en el periodo colonial. En ese periodo Chile se pensaba en términos transversales no verticales y es muy importante que el guion dé cuenta de esta situación, expresando las transformaciones de las concepciones sobre el espacio.

BS: Yo pienso que de alguna manera no es solo el espacio físico, sino que el imaginario. El imaginario ha ido cambiando. Hay un trabajo muy interesante sobre las visiones del desierto que hubo en el siglo XIX y es sumamente interesante, en la medida que va mostrando cómo ha cambiado el imaginario. O sea, el espacio es el mismo pero ha cambiado el imaginario.

Después, en la *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar de 1815, cuando todavía no se había solucionado el problema de Independencia efectiva de Chile sino que estaba en plena reconquista, hay una prolongación del iusnaturalismo, de las divisiones que funcionaban en la colonia y eso también fue un factor en la organización que se dio en un momento de construcción de las naciones. Entonces, debemos pensar en cómo enlazar todo eso. Y lo que hizo San Martín está muy vinculado a ese imaginario, que no era una separación tajante, entonces es complejo el tema, y hay que darle la complejidad para que no sea solamente una visión simplista; complicado museológicamente.

VU: No, no tiene por qué ser complicado, hay que apoyarse con mapas.

SMA: En lo que les mandé sobre los pueblos indígenas, lo que planteé era una primera entrada con ese mapa de áreas culturales y trabajar con la metáfora de los mapas, no solo la materialidad sino como metáfora de todo esto que estamos hablando. Porque uno, museográficamente puede con esos mapas ir mostrando cómo se va jugando y se va transformando el

territorio y desde ahí se entienden los problemas de los pueblos indígenas, cómo se incorporan o no se incorporan, de dónde vienen, dónde están y en qué minuto realmente están presentes.

HR: En ese sentido, ¿podríamos establecer un acuerdo para los definir procesos históricos que pueden ser insertados dentro de un eje como este?

SMA: Por supuesto, evidente...

VU: En relación a lo que acabas de mencionar, Sonia, sería importante realizar estos mapas de manera audiovisual e interactiva. Que sean móviles. Que no sea un mapa ahí de áreas culturales, el otro mapa allá de Chile colonial con la provincia de Cuyo. Que un solo mapa, con apoyo de la tecnología permita dar cuenta de todas estas transformaciones.

RL: Hay un mapa que debe estar en las redes donde se ve la construcción de Europa, cómo va cambiando a lo largo de los siglos. Es un hecho impresionante.

FN: Bueno, en la actualidad resulta imperdonable que con toda la tecnología que tenemos a disposición no se intente jugar con la superposición de mapas históricos para ofrecer una imagen de continuidad y cambio en la conformación de nuestro territorio a lo largo del tiempo, algo que con un mapa fijo no tengo ninguna posibilidad de entender, y por tanto, de abstraerme a la conformación de este territorio. Pero eso ya es un tema museográfico, aunque se deja la constancia de la sugerencia técnica.

HR: Es un tema museográfico que es importante recogerlo porque de alguna manera nos da cierta legitimidad, y estoy completamente de acuerdo con ustedes, porque en este momento el hecho de que no se exhiban mapas en la museografía actual tiene que ver con una cuestión de conservación, hay una decisión museográfica. Entonces podemos nosotros establecer otra forma recurriendo a los medios tecnológicos que tenemos para poder hacer presentes esos mapas que actualmente tienen una justificación, en esa misma dimensión tecnológica, para no estar.

En esta transversalidad, el segundo eje lo presentamos y quizás aquí nuevamente el concepto nacional lo podemos poner en tensión: El eje *sujetos* lo definimos como “La historicidad de una Identidad Nacional ha estado en directa relación con los flujos y transformaciones que los distintos actores que la componen le han entregado. Las distintas formas de nombrar, de registrar y de jerarquizar, entre otras prácticas diversas, han ido configurando una idea de sujeto asociado tanto a un tiempo histórico como a un espacio cultural. En esa dimensión, el objetivo de este eje es dar cuenta de los distintos tránsitos y las maneras en que las identidades se construyen y se constituyen, explicitando las estrategias que han permitido aquellos procesos, y desde ese lugar dando cuenta de su carácter cultural”.

RS: A mí me parece bien, pero creo que habría que pluralizar todo o sea siempre identidades, sujetos y cosas, justamente lo que habíamos conversado.

HR: Pero la idea es tomar un pensamiento general de la no naturalidad de un eje pero ahora re-direccionado ya no al espacio sino a las identidades, y en ese sentido acojo esa pluralidad, que es un poco hacerse cargo en la misma dimensión de la culturalidad de un eje en el cual se puedan inscribir distintos procesos históricos, en relación continua tanto con el espacio como con la identidad configurada a partir del propio sujeto, como de la identidad también social que se le otorga.

RS: Tan importante como los procesos que intervienen es la heterogeneidad de identidades y sujetos que es posible observar en la historia de Chile. Eso es lo que va a cambiar el discurso, porque el discurso hasta ahora ha sido el de una identidad, un sujeto, etc. Pero resulta que hoy día lo que valoramos, porque lo vemos en la realidad concreta, porque lo apreciamos y nos gusta, es la heterogeneidad, la diversidad, las identidades locales, etc. Entonces, en eso hay que poner el acento. Hay que transformar hacer historia de esa diversidad que hoy día apreciamos como realidad.

HR: Perdón, es que no me queda claro esa dimensión porque si hacemos o ponemos una

relevancia en las identidades del presente, ¿qué hacemos con la identidades del pasado que permitieron la configuración de esas identidades del presente?

RS: Se muestran, pero eso va a significar visibilizar identidades que se han negado y que existían igual.

SMA: Y desde el lugar contemporáneo que se tornan visibles es que se hacen invisibles en el pasado.

RS: Y hoy día valoramos esa diversidad como riqueza, no como peligro.

RL: Por dar un ejemplo, el arquitecto y fotógrafo Julio Bertrand Vidal, de quien se hizo una exposición en el Palacio Bruna, se dedicó a fotografiar lo que se llamaban empleadas domésticas. Estas imágenes de principios de siglo se mostraron recientemente, ya que normalmente no se hacían instantáneas a una empleada en Chile.

BS: A mí me preocupa un poco la palabra sujeto, siento que tiende a sustantivar.

SMA: Espera, hay que aclarar: la otra vez cuando hablábamos de sujeto era desde el punto de vista sociológico, antropológico, donde se usa esa noción cuando las personas empiezan a auto comprenderse como un grupo con una identidad y con una capacidad de agencia. Esa sería entonces la definición contemporánea de sujeto. O sea, cuando tú hablas de sujetos mujeres, es cuando las mujeres han logrado comprender que conforman un grupo subordinado, y luchan dentro de la sociedad por superar esa condición. Entonces claro, uno tendría que hacerse la pregunta de si existe esa capacidad y esa noción de ser sujeto, por ejemplo, en la Colonia con los afro-descendientes.

HR: Sí, porque en ese sentido conceptual también hay un tránsito entre lo que podríamos denominar un sujeto que en su literalidad esté sujeto a una institución, sujeto a otra persona; y la noción de individuo que implica una individualidad que quizás la del sujeto no.

SMA: Es que sujeto en términos políticos se entiende como aquellos grupos que son

capaces de actuar y transformarse en actores sociales con una capacidad de cambio, con una capacidad de agencia. Cuando se habla de la idea de sujeto, está asociado a un tiempo histórico, se podría decir que la noción de sujeto obedece a un cierto tiempo histórico, no antes de que aparezcan determinado tipo de fórmulas sociales o reglas. Se habla por ello de distintos actores, ¿cierto? Los flujos, las transformaciones, los nombres que han ido configurando una idea de sujeto asociado tanto a un tiempo histórico como a un espacio cultural.

VU: Sí, en ese sentido quería apuntar, porque me parece que hay que establecer un diálogo o una discusión entre el sujeto y la comunidad de pertenencia, porque si no es una visión una vez más demasiado contemporánea de los hombres y las mujeres del pasado. Ellos no necesariamente se entendían a partir de sus individualidades, sino a partir de su inserción dentro de un grupo y dentro de varios grupos. Es decir, no se entendían solo a partir de sí mismos. En consecuencia creo que la redacción debería recoger esta tensión o esta vinculación entre el sujeto y un grupo de pertenencia, varios grupos de pertenencia.

HR: En ese sentido quizás un sujeto asociado, más que a un tiempo histórico como lo propone Sonia, a un grupo de pertenencia o a un grupo social.

VU: Porque también esto es una mirada muy occidental. Es una definición de sujeto muy occidental que no va a permitir dar cuenta de la construcción de las identidades probablemente en el mundo indígena.

RL: Ahora, si lo vemos diferenciado en la historia, ¿cómo lo nombramos?

BS: El concepto sujeto tiene una carga complicada en la medida que apunta a una abstracción.

RS: Quiero llamar la atención respecto de la mezcla entre lo que es la evolución social, donde estarán las formas de organización, y la identidad de los sujetos, que a mi juicio es diferente.

HR: Y en ese sentido, ¿creen ustedes que esa doble dimensionalidad debería constituir

otro eje? Podemos encontrar el concepto que permita el cruce de tanto lo social como lo individual? O desechar esta propuesta.

SMB: ¿Estas propuestas no las podrán hacer llegar después?

HR: Sí, claro que sí.

SMB: Para poder meditar en la semana un poco más sobre esta frase.

HR: O sea la idea es poder discutir esto en primera instancia.

SMB: Si, esta es una primera vuelta, pero tener tiempo para poder pensarlo mejor.

VU: A tu pregunta, yo creo que no es necesario generar otro eje con la comunidad. Hay que incluir el grupo de pertenencia, pero a mí me parece difícil presentarlo como una entidad aislada del sujeto porque, ¿cómo entendemos al sujeto si no lo integramos en los procesos históricos y en un grupo de pertenencia? O sea, en esta línea del guion sería como el sujeto a partir de sí mismo, a partir de qué. Me cuesta imaginar cómo se va a poder concretar este eje.

BS: ¿No se podría trabajar con una triada: subjetividades, sectores sociales y actores sociales?

SMA: Estoy pensando en una cuestión súper concreta y específica: cuando uno piensa este problema aplicado a los mapuche, ¿qué podemos decir? Los mapuche se configuran en una territorialidad, pero que no tiene que ver ni con mapas ni con ningún tipo de límites occidentales, sino por los límites que están establecidos a través de sistemas de parentesco. Entonces los sujetos se piensan en términos de ése territorio, de esa parentalidad, que a su vez está vinculada con todo un orden cosmogónico. Entonces irrumpes eso y los españoles creen que están peleando por una idea de propiedad como la de ellos, sin embargo no es así, los mapuche están defendiendo más que la simple noción de tierra y pertenencia. Entonces, ¿cómo se aplica esto de las subjetividades y los actores sociales? Hay muchos cruces, y se debe comprender que está ese territorio que es construido, pero dentro de un sistema de

parentesco determinado donde cada agrupación va a constituir uno más grande. Ahí tienes un tema: qué hacer para operar con los que tienen otros conceptos respecto a cómo ser sujeto. ¿Es la comunidad, es la parentalidad? El sujeto está inmerso dentro de todo esto pero, ¿cómo lo defines?

HR: Bueno eso es lo que ha sido lo problemático.

RL: Bueno, si trabajamos en plural, empieza a generarse una mirada diferenciada y yo no sé si nacional en este caso, porque pensando en los mapuche, yo no veo algo nacional, para nada, ¿me entiendes?

HR: Bueno personalmente, entiendo y encuentro absolutamente pertinente esta idea, que en nosotros como comité no había surgido, que tiene que ver con la relación entre sujeto y comunidad. Creo que estábamos pensando el sujeto muy en su individualidad y en ese sentido lo estábamos trabajando aisladamente de las comunidades que le permiten esa auto-identidad, esa identidad socialmente otorgada.

Aun así, creo que ambos procesos y ambos cruces tanto en lo social como en lo individual que configuran identidad e identidades, pueden trabajarse bajo un eje que los agrupe como tal y en ese sentido tendríamos que buscar, si ustedes están de acuerdo, el concepto adecuado para establecer aquello que da cuenta de ese cruce.

BS: “Sectores y actores sociales” y “construcción de subjetividades”, cuando se habla de construcción de sujetos de repente como que está omitido el proceso de construcción de sujeto que se da en vinculación a lo social.

HR: Quisiera hacerles una invitación que es un poco pesada también, a no olvidar quién es nuestro público y quién va a leer los conceptos que estamos utilizando. Tampoco se trata de subestimarlos, pero también hay conceptos que requieren cierta formación de comprensión.

RS: Dos cosas. Lo primero a propósito de lo que decía Bernardo. Creo que ahí no está todo lo que ustedes han pensado que tiene que ser un resumen, pero se ve la expresión de una voluntad, de algo que quieren mostrar. Ahora,

desde el punto de vista de lo que dijo Bernardo, y que tú dices, no necesariamente todas esas palabras aparentemente “difíciles” tienen que estar en la muestra, pero sí son palabras que hay que usar para explicar lo que tendría que ir ahí.

Quería hacer una pregunta a propósito de todo esto. Nosotros queremos mostrar, tener un Museo, que se llama de Historia Nacional, y se va a seguir llamando así a pesar de lo que nosotros podríamos decir, por lo tanto, si tiene la palabra nacional ya implica, a mi juicio, el tema comunidad.

BS: Imaginada.

RS: Sí, implica el término de comunidad imaginada, o sea, una ficción en virtud de la cual todos formamos parte de algo, y este museo lo que está mostrando es cómo esta comunidad se ha desenvuelto en el tiempo. ¿Ese sería el objetivo? Y, por lo tanto, ¿cómo se supone que va a seguir desenvolviéndose en el futuro?

Entonces ahí cabe la palabra comunidad y el concepto y todo lo asociado a ella que para mí incluye además la noción de responsabilidad. Es decir, yo formo parte de un grupo y tengo beneficios, pero también tengo obligaciones y responsabilidades para con ese grupo, por estas palabras resultan claves. Pero lo primero es tener claro que queremos mostrar el desarrollo histórico de una comunidad que se llama Chile. Eso implica por supuesto incorporar a los pueblos originarios, pero no como pasado no más, no como piedra o fósil, sino que mostrarlo en su presencia actual a través de la cultura, y de ahí para atrás, ya que creo que es lo más pedagógico, partir hacia atrás y no al revés. Dije en broma, pero no era tan broma, que me imaginaba un museo donde uno entraba y la primera sala era sobre el Chile del 2014, y entonces daba una vuelta por el Museo y llegaba a la edad de piedra, salía y estaba en el 2014 de nuevo.

HR: A mí me gustaría, perdón Ricardo, recoger lo que acaba de decir Rafael porque un poco el objetivo de esta sesión es establecer acuerdos y en ese sentido me parece sumamente pertinente que el comité establezca un acuerdo en qué tipo de discurso está pensando el Museo.

¿Es un discurso sobre la comunidad? ¿Es un discurso sobre el individuo? ¿Es un discurso sobre la historia y la historiografía? Y en ese sentido pongo sobre la mesa esa pregunta, a partir de lo que señala Rafael, para establecer un acuerdo.

RS: Entendiendo que por comunidad no estamos hablando de una única identidad, algo monolítico.

SMA: La comunidad supone unidad, pero unidad en la diversidad y en ese sentido estoy de acuerdo.

RL: Yo pienso que de repente con palabras sencillas se puede hacer ver que por ejemplo la comunidad mapuche no tenía esa identidad nacional y que su pertenencia tiene otro tipo de afiliación y correspondencia, y yo creo que cualquier visitante de repente mira esto y dice: “¡ah, si eso es lo que me pasa a mí! Yo soy chileno pero de este modo, no de otro.”

RA: Me gustaría puntualizar una cosa, y es que nosotros en este trabajo interno que hemos hecho como comité hemos tratado de darle bajadas a los temas que a lo mejor no están tan explícitas en esta definición, pero conforme ustedes también han comentado, sí que hemos pensado en hablar del mestizaje, de la mujer, etc., de temas que a lo mejor no están tan explícitos aquí pero que hemos pensado que se podrían incluir dentro de cada eje.

HR: Y, en ese sentido hemos identificado procesos históricos que pueden asociarse a cada uno de estos ejes y que de alguna manera tengan un núcleo en cada uno de ellos, pero que también sean capaces de transitar y dialogar entre ellos. Que puedan en primera instancia asociarse a uno pero también sean capaces de ser leídos y decodificados por las audiencias a partir de esta transversalidad de los ejes propuestos. Pero en ese sentido me parece súper pertinente e insisto en la pregunta a partir de lo que señala Rafael, que estos ejes deben estar insertos en un tipo de discurso; no sé qué opinan. Y en ese sentido me parecería pertinente quizás recoger eso y discutir acerca de qué tipo de discurso es el que pretendemos como Museo y establecer un acuerdo a partir de ello. No sé si les parece dejar enunciada la pregunta y discutirla después, o dejarla

enunciada y discutirla inmediatamente o para la próxima sesión, no sé.

SMA: ¿Por qué no vemos el tercer eje?

RS: Por ejemplo en ese eje... El tema del mestizaje debiera estar ahí, ¿o no?

HR: Por supuesto, cuando nosotros lo pensamos como proceso histórico lo instalamos acá. Sí.

SMA: Ahí debería estar género también, inmigrantes, está todo ahí.

HR: Por ejemplo aquí (en el tercer eje) todavía no hay un nombre consensuado. Habíamos pensado en *Construcción Política de la Nación*, hace un ratito lo cambiamos por *Estado*. El tema es cómo este territorio y los sujetos que lo componen se organizan institucionalmente. Esa es un poco la pregunta para la cual pensamos que Estado puede ser el mejor.

RS: Creo que una de las razones por la cual hay que estudiar el Estado, la nación y la República, es porque vivimos en un Estado, somos parte de una nación y nos organizamos como República. Porque si uno mira, son apenas 200 años de 14300 -si es que llegó el hombre aquí hace 14500 años-. Entonces, ya esa es una buena razón, pero es una parte pequeña de la historia, de lo que llamamos historia de Chile.

Ahora, el Estado remite a lo público, la República remite a lo público y la nación también remite a lo público. Las tres cosas son muy edificantes porque mal que mal se supone que nos ha ido más o menos bien, somos un Estado no fallido, como se habla ahora, y formamos una comunidad que podemos llamar nación. Pero es lo público, es la trayectoria edificante, no es lo privado, que resulta menos positivo. No podemos hacer un museo que ofrezca solo las miserias de Chile, como sería si se reflejaran las condiciones de vida concretas de la población en muchas épocas, porque tal vez nadie entraría al Museo.

VU: A mí me parece que plantear al Estado como el tercer eje de la muestra supone una serie de operaciones sumamente discutibles. Si dejamos al Estado como un eje en sí mismo y lo

separamos de la sociedad vamos a tener en el nuevo guion, a la plebe y a las mujeres en el eje de la sociedad pero no construyendo el Estado. Entonces vamos a reproducir una vez más las formas de invisibilización que tiene la muestra actual del Museo: las mujeres no construyeron el Estado, la plebe no construyó el Estado. Y vamos a reproducir lo mismo, ese es el peligro que yo veo de entender este eje así tal como está.

SMA: Un matiz: si ese Estado no se descompone y no se habla de un Estado colonial, o sea de un tipo de organización relacionada con una determinada forma de construir el poder y luego transitas hacia otro que es un Estado semi colonial, desde el punto de vista de las poblaciones indígenas, que sigue funcionando como un Estado “similar al anterior” en las formas de relacionarse con ellos, entonces no podremos dar cuenta de la especificidad vivida. Pienso que además de presentar lo bueno y lo positivo del cambio de la Colonia a la República, también hay que mostrar lo conflictivo de esa organización del Estado, porque si no pasa lo que tú dices: quedan todos estos otros personajes invisibilizados.

VU: Claro, presentar de esta forma al Estado significa relegar a esos sujetos de la vida pública porque el Estado es básicamente la vida pública. Entonces, asumiríamos que las mujeres no desempeñaron un rol público.

SMA: Claro, es que si pones el eje ahí dejan de existir.

RL: ¿Podríamos buscar una palabra? Porque lo que dicen, o sea, yo lo entiendo también como un Estado nominal. Se me ocurre en este momento un término como Estado “factible”, donde se relaciona lo visible y lo invisible, o sea, donde está todo junto. Ya que Estado, es lo que nosotros conocemos como aquello nominal donde están solo los hombres, ¿cierto? No hay mujeres, el pueblo mapuche no existe. Entonces podemos no sé, buscar lo factible de la organización.

HR: Hay una cuestión sumamente particular que a nosotros como comité nos llevó a pensar -si bien asumimos que no está bien esbozado y que es una cuestión que es sumamente débil en su planteamiento- que hay ciertos hechos que funcionan, y recogiendo lo mismo que ustedes han dicho sobre la comunidad imaginada, está

la idea histórica de esta comunidad imaginada que podemos inscribir en eventos como la Independencia de Chile y la celebración del 18 de Septiembre, en la idea de fiesta patria que apela a un hito nacional. ¿Dónde instalamos ese hito si tenemos el territorio por un lado y los sujetos por el otro? Entonces nos parecía necesario establecer un tercer eje que se hiciera cargo de esas problemáticas, de alguna manera, políticas. Entonces, en ese sentido asumimos que, como está planteado aquí es sumamente débil, pero creemos que estas coyunturas históricas que han configurado la historia tradicional de Chile tampoco pueden omitirse.

BS: Yo creo que el tema es claro y que el Estado ha sido un agente histórico y por ejemplo todo el sistema educacional tradicional está permeado por la construcción, por el agente histórico que es el Estado, todas las celebraciones cívicas, los ritos de las Fuerzas Armadas, todo eso está penetrado en el Estado y eso ha sido un agente histórico. Ahora, lo que sí yo creo es que hay que verlo desde el otro lado de lo que se ha excluido y se pone en tensión con la territorialidad y con los sujetos. Pero yo creo que es obvio que el estado ha sido un agente histórico de lo que somos.

SMA: Pero hay un Estado colonial y un Estado republicano.

BS: Claro, y dentro del período republicano el Estado ha ido cambiando también.

RL: Pienso que hay una parte de la realidad histórica y presente que no está formalizada en la historia tradicional chilena. El nuevo guion debería rescatarla y visibilizarla independientemente de que el Estado vigente la legitime o no.

HR: En esa dimensión entonces. ¿Este eje iría más allá de lo propiamente institucional?

RS: No, eso sería lo institucional.

BS: Es la institucionalidad política pero que está sujeta a cambios históricos.

SMA: Los cambios históricos son los que interesan y ahí te puedes dar cuenta que no es lo mismo hablar de ese Estado colonial a hablar de Estado republicano.

HR: En ese sentido y como comité interno estamos de acuerdo en que hay clasificaciones asociadas a un tiempo histórico que son transversales. Es decir, clasificaciones que se han asociado a un tiempo histórico, como la idea de la esclavitud a la Colonia, y en ese sentido también este eje pretende un poco hacerse cargo de eso. Sí, tiene que ser súper preciso y por eso a pesar de la debilidad del planteamiento igual quisimos mostrárselos, porque si no las otras dos quedaban cojas.

RL: En cuanto al visitante y a lo que estamos discutiendo, entiendo que apunta a su sensación de sentirse incluido en esto. Porque nosotros estamos tratando de generar un guion que tenga una estructura permeable para que el visitante como sujeto pueda sentirse parte de todo esto que aquí está narrado. Entiendo que hasta la fecha la gente entraba al Museo y miraba como un altar: “él ahí con la espada es un santo y yo no” y se desidentificaba con lo que observaba, ¿no?

VU: No, estoy de acuerdo con que tiene que estar el Estado. El punto es hacerse cargo de una serie de elementos. Uno de ellos tiene que ver con los sujetos que tienen que estar presentes en esta esta línea, en este eje, de modo que no se vea el recorrido por el Museo como un proceso de ascenso prestigioso en la medida que uno termina un eje y empieza el otro. “El territorio”, la primera base, el segundo nivel “Los Sujetos” y ahí están las mujeres y los mapuche y luego llegamos al “altar” que es donde está el Estado, los hombres, la guerra, y continuamos reproduciendo lo mismo. Entonces hay que ver cómo estos sujetos -las mujeres, los Mapuche, la elite- se van a cruzar transversalmente en estos tres ejes de manera que sean protagonistas o tengan un rol visible en cada una de estas capas. Esto evitará que el visitante no salga del Museo con la idea de una jerarquización donde lo más alto fue la construcción del Estado y eso lo hicieron los hombres, los blancos, la elite, etc.

RS: Sí, estoy absolutamente de acuerdo con todo y me permite tomar los ejemplos para ahondar en lo que nos gustaría, que es un museo en el que se muestre que el Estado y sus instituciones

no son una realidad que tiene que seguir siendo así siempre, y que por lo tanto no se puede cambiar nada, por ejemplo, una constitución.

Segundo, que la historia no que te lleva necesariamente a un fin, un fin al que alguna vez llamaron progreso, etc... Pero somos optimistas y creemos que la historia nos fortalece como comunidad en el mundo globalizado y nos permite contribuir a fortalecer la cultura democrática, entre otras virtudes. Entonces es necesario que se vea el dinamismo y el movimiento, y que la gente, cuando entre al Museo, no piense que ya está todo dado y que jamás va a poder ser parte de los procesos que aprecia en la muestra. O sea, que así como es esa historia hoy día, mañana puede ser otra, y va a ser el mismo pasado solo que las preguntas que nos estamos haciendo son diferentes. Que se vea que son construcciones culturales de una época, y que se vea que esta muestra también es una construcción cultural de un momento.

BS: En ese sentido yo creo que el gran problema de estos tres ejes es que les falta plasticidad y dinamismo.

HR: ¿Podemos dársela?

RS: Pero claro que pueden, ¿por qué no?

HR: No, no lo estoy proponiendo desde lo negativo sino pensando en que en esta idea que fue un poco también la advertencia que les hice al principio de que nosotros pensamos esto para proponérselo a ustedes y saber si lo validaban o no; y podría no validarse si, por ejemplo, esa performatividad no fuese posible entre los tres ejes, porque no estaríamos dando cuenta del deseo de este comité.

BS: Quizá como propuesta sería bueno que puedan mandarnos eso y que cada uno pudiera reformularlo y mandarlo de vuelta.

RA: Ojalá darle también como bajadas temáticas.

HR: Bueno esa era la idea, primero saber si les parecía o no la idea de los tres ejes y en segundo preguntarnos cuáles son los procesos históricos que corresponde nuclear en cada uno de ellos.

RS: Tal vez hay que hablar de algo así como institucionalidad republicana (republicana en el sentido de inclusiva) que vaya más allá del Estado. Nosotros nos ufanamos mucho de nuestra estabilidad institucional, pero no terminamos de aumentar la brecha de inequidad en Chile. Y supongo que tendrá algo que ver en ella esta institucionalidad, que es tan ponderada por lo demás. Hay que complementar esa realidad. Alguien que entre al Museo, ¿ve que existen las AFP y que fueron fruto de una historia? ¿Ve que existen las Isapres y que fueron fruto de una historia concreta? Y habrá que explicar por qué se llega a eso.

VU: En esta línea del Estado hay que tener mucho cuidado en no caer en imágenes edificantes. Por ejemplo, hay que considerar las rupturas institucionales, que el golpe de Estado del '73 no fue el primero y que si no consideramos la serie de golpes de Estado que existieron anteriormente no vamos a poder entender ese.

Y, por otro lado, los procesos económicos, ¿van a estar acá? ¿Cómo se van a insertar?

SMA: Como los modelos de desarrollo del país, o todo.

RL: Como aprecio la paradoja, trabajo siempre con opuestos. Por ejemplo, al visitar el Museo de la Marina en Valparaíso, se hace gratificante reconocer las diferencias. Allí se debe pensar el Museo, en dicha idea de un altar patriótico e inamovible y cada una de esas piezas debe permanecer en su lugar, en diferencia a este museo que tiene el carácter de una historia en construcción.

FN: Aquello del Museo Naval y Marítimo de Chile tiene bastante lógica según el propio discurso que explicita el Museo. Hace unos años recuerdo que leí en la web una cita de una declaración de su guion museológico donde se planteaba que la visión con que se concibió este museo era que cumpliera las características de una "academia, un santuario y un templo", y de hecho era súper revelador que en sus instalaciones había un vitral con el retrato de Arturo Prat, algo muy propio de un templo religioso y de figuras consideradas como sagradas.

HR: Por lo mismo a mí me parece importante que establezcamos cuál va a ser el discurso del Museo; porque de esa manera se legitima la museografía.

De todas maneras nosotros tenemos un documento más grande que esta presentación, tampoco tanto más grande, pero de alguna manera describe un poco mejor nuestra intención, que yo también se las manifiesto así, como una intención más que una producción elaborada. Es una especie de borrador de cuáles son las intenciones, recogiendo el primer acuerdo de este comité de trabajar procesos históricos, tratando de resolver el cómo poder hacerlo.

Ahora, recojo un poco esa solicitud para instalar la segunda parte de la discusión. Si el comité está de acuerdo en trabajar, independiente de cómo lo nombremos, pero teniendo en consideración que estamos frente a tres ejes de los cuales aún tenemos que definir conceptualmente sus nombres precisos, pero entre los cuales podemos establecer claras diferencias entre los tres, inscribiendo en ellos los procesos históricos que vertebrarían a manera de núcleo cada uno de ellos. Y ahí viene la segunda parte de esta discusión en el sentido de visibilizar de parte de ustedes cuáles creen que son aquellos procesos que merecen relevancia y merecen estructurar los discursos de cada uno de estos ejes.

RL: Quizás de repente es mejor no tener fijaciones con la definición de los ejes. Por ejemplo, si uno pone Estado, y a su vez en el recorrido se va a dar cuenta cuán deficitario es o los vacíos que tiene esa definición y ahí puede advertir el visitante que aquello que se llama Estado no es inclusivo, es más bien excluyente. Eso ya puede resarcir ese déficit, ¿no?

SMB: A mí en lo que respecta al Estado me dejó un poco preocupado. Tú planteaste algo al final de la primera parte de que entendías por Estado desde el año 10 para acá; yo creo que hay que incluir a la dependencia de España, yo lo llamo indiano porque la monarquía española era una monarquía múltiple y era una provincia ultra marina. Ahí no estaríamos de acuerdo, creo, pero no va a ser motivo eso para que no nos pongamos de acuerdo en el guion.

HR: Me gustaría poner como ejemplo ciertos temas que nosotros como comité interno recogimos de ustedes e insertamos dentro de algunos de estos ejes para ver si son pertinentes en términos metodológicos, porque en la presentación puede estar OK, pero también hay que ver si metodológicamente responde y tiene un resultado correcto.

Y en ese sentido por ejemplo, la semana pasada Verónica nos hablaba de las relaciones de dependencia personal, en ese sentido, nosotros proponemos su inserción dentro del eje *Sujetos*, el que nos pareció el más pertinente para trabajar las relaciones de dependencia personal transversal y diacrónicamente a un tiempo particular, y no solamente en la época colonial, sino también como lo propusiste, ¿cómo desde ahí se pueden entender relaciones contemporáneas de dependencia? El tema de la mujer como sujeto histórico, en el sentido de identidad de género, también pensamos que el eje *Sujetos* es aquel que transversalmente se podría hacer cargo de él. Y, en ese sentido, pensando en género -y como Ricardo lo propuso la semana pasada- discutimos acerca de si el concepto más cabal para llevar a cabo eso es el de homo-erotismo o no, haciéndonos cargo de las distintas identidades de género incluidos, entre ellos, lo femenino, lo masculino, etc. dentro del eje *Sujetos*.

Bernardo Subercaseaux no está ahora pero ha propuesto en distintas instancias lo que pasa con las identidades en relación con la globalización y la cultura, que también nos pareció pertinente inscribirla dentro del eje *Sujetos*. Entonces nos preguntábamos si metodológicamente los temas que ustedes mismos han propuesto, y queremos sigan proponiendo, pueden instalarse o no dentro de alguno de estos ejes.

RS: A propósito de las mujeres, ¿queremos mostrar a la mujer como parte de procesos históricos o solo visibilizarla históricamente? Soy partidario de mostrarla como parte de la historia, donde la gente ve una historia en la que no hay mujeres, mostrarles que sí hay mujeres.

SMA: Hice una contribución no solo de la cosa indígena sino que también sobre género en lo que escribí. Ustedes lo pueden ver, en ese sentido no es la mujer sola, son las relaciones

de género y por lo tanto ahí me parece pertinente la división de público-privado, porque puedes ver sincrónicamente y diacrónicamente en qué momentos las mujeres están insertas en lo privado y desde ahí construyen sus identidades, pero también cómo se va dando el traspaso a lo público, su constitución como sujeto y también mostrar las tensiones de ese traspaso público. Esa diferenciación es importante para comprender las relaciones sociales de género, la sujeción, la dominación, o también las capacidades de agencia y resistencia de la mujer. Para puntualizar: ¿cómo representamos el tema de la mujer? No se trata de decir “voy a poner aquí una mujer y el rostro de la señorita no sé cuánto”, sino que efectivamente demos cuenta de las relaciones de género.

VU: Ricardo, en relación a lo que tú estás planteando, me parece importante que dentro de ese eje de sociedad se integre la historia del cuerpo. Pienso, por ejemplo, cuando una de las curadoras mostró un corsé. Yo creo que tiene que haber un corsé en la muestra por todo lo que simboliza. ¿Te parece o no que lo que tú estás proponiendo podría integrarse a la muestra como parte del proceso más amplio de apropiación, de aprehensión del propio cuerpo por los sujetos? ¿Y también como parte de la historia de las interacciones entre los cuerpos, de las dominaciones sobre los cuerpos de otros? Este problema también se cruza con el tema que yo propuse sobre las relaciones de dependencia y de dominación, así como también con el tema de género. Me parece muy interesante que el cuerpo esté presente como categoría de análisis histórico y de construcción del individuo a lo largo de la historia. Creo que es un eje importante para ver cómo este sujeto comienza a construirse a sí mismo, ya no a partir de su pertenencia a un grupo, sino a partir de su individualidad, a partir de la apropiación sobre su propio cuerpo.

HR: En ese sentido, Verónica, ¿cómo diferenciaríamos entre la historia del cuerpo como acercamiento disciplinar hacia un problema, y la comprensión de un proceso que se haga cargo de esa historización del cuerpo?

VU: Yo lo ligaría al problema de la construcción del individuo, que va de la mano con los procesos de control sobre el cuerpo.

SMA: Si lo vamos a cruzar con el Estado colonial, el Estado colonial es el máximo controlador y constructor de diferencia.

VU: Exacto, de taxonomía a partir de las diferencias fisionómicas, etc.

RL: Hay dos formas de ver estos cuerpos o más, o sea la relación hombre-mujer en la cosmogonía o en el mundo. En la cosmovisión mapuche la relación hombre-mujer es muy distinta a la nuestra.

Por ejemplo, está la *Teoría de la clase ociosa*³ en la que aquellos que llevan ropa fina, incómoda y blanca, son los que producen sin trabajar, y los lacayos, los sirvientes, son aquellos que usan ropa más cómoda con tacos bajos que después pasa a ser la ropa femenina. Luego está la moda del siglo XVIII-XIX y después en el siglo XX está Gabrielle Chanel, que con el aspecto cómodo le da a la ropa femenina un nuevo giro a la moda, por eso yo creo que son culturas paralelas. Si uno ve las relaciones de género en la cultura mapuche veo a la mujer cerca del fuego y las cenizas, ella es la última que se separa del fuego y es la primera que vuelve a encenderlo en la mañana. Yo diría que son como tareas intrínsecas que responden a esa naturaleza histórica suya.

RS: A propósito de lo que tú le preguntaste a Verónica, uno tiene una muestra, tiene el guion. Supongamos que tenemos un guion, dentro de ese guion podrás usar diferentes especialidades de la historia, historia del cuerpo, historia de aquí, historia de allá, para representar algún problema, algún fenómeno o un tema, como herramientas para esta perspectiva, porque al final es historia no más, pero hay corrientes, entre las cuales está la historia del cuerpo.

Respecto del cuerpo, el gran tema para mí sería el mestizaje. En Chile pocos lo quieren asumir porque tenemos el complejo mestizo, pero si primero mostramos al mestizaje vamos a permitir que la mayoría de la gente que entra en este museo se reconozca en él. Partiría mostrando el ADN de los chilenos que prueba que prácticamente todos -incluidos los de la cota mil- somos mestizos y que de eso se desprendiera algo más que permita explicar situaciones, hechos,

temas y procesos. Por ejemplo, en la Colonia se da lo que decía Sonia y Verónica de la jerarquía, de la violencia, de las diferencias porque el otro tenía la piel más oscura, etc. Es una cuestión muy dinámica y muy flexible.

SMA: Lo que es importante es que el concepto de mestizaje entreve el cuerpo con la cultura. El tema es cómo nuestra etnicidad tiene que ver con los modos en que mezclamos y construimos la cultura.

FN: Con respecto a lo que estabas planteando es aquello de la propuesta temática, ¿no?

HR: Claro, es exactamente la misma propuesta de la semana pasada pero ahora con la salvedad de que intentamos inscribirla dentro de ejes que nos permitieran mayor estabilidad de las mismas.

FN: Quiero insistir en el punto en que enfatizaba la semana pasada respecto a la presencia de la alteridad. Somos conscientes de que el reflejo en este museo sobre nuestras relaciones con los vecinos están presentadas únicamente desde la perspectiva del conflicto y esto choca con todo este principio que hemos planteado de una mirada que rescata los valores democráticos, como la inclusión, diversidad, entre otros. Es decir, se choca absolutamente, pero no he dejado de pensar en la transposición didáctica que involucra llevar a la práctica todo lo que se ha hablado. ¿Cómo logramos que esto se haga comprensible? Porque en teoría, esa va a ser la misión no solo de un museógrafo, sino de todo el equipo asesor a cargo. En el fondo hablamos de volver más comprensible la historia que se está contando al interior de este museo y que produzca identificación para todos los integrantes de nuestra sociedad.

Al respecto, vuelvo a plantear la necesidad de trabajar con ejes de preguntas-problema, porque eso es justamente lo que lleva al acercamiento frente a las temáticas tal y como están propuestas. Mi idea de responder a una pregunta es lo que me mueve a tratar de entender, y eso rompe con la figura de una historia transformada en leyenda por otra que se construye constantemente basada en el ejercicio del pensamiento crítico.

3 Veblen, T.: *Teoría de la clase ociosa*. México D.F. - Buenos Aires, FCE, 1963.

HR: Creo que de alguna manera puede que tenga relación con lo que estabas comentando, pero nosotros también pensamos en problemas y en procesos históricos asociados a cada uno de los ejes que estamos proponiendo. Entonces en primera instancia son muy como lluvia de ideas porque no tienen un trabajo sistemático de conceptualización. Son solo propuestos como lluvia de ideas, pero nos preguntábamos acerca de la pertinencia de establecer una línea cronológica a partir de procesos como estos, y en ese sentido también queríamos mostrárselos para saber qué pensarían de una idea como esta.

RS: Hay una cosa que traspasa casi todas las presentaciones, y es que somos parte de una cultura y de un contexto. Ahí en la segunda línea dice: “españoles en las Indias” o sea, no es lo mismo hablar de América que de las Indias o de Colonia o de hispano, etc. Hay cuestiones también ideológicas para no hablar ya de precisión histórico. Ese concepto de las Indias ideológicamente te iguala como si nosotros fuéramos una provincia más de España. Entonces tenemos que decidir, podemos optar por esa la visión que tienen muchos hispanistas, y que es muy respetable, para los cuales nosotros éramos un reino, el Reino de Chile; pero, para otros, que son la mayoría y están en lo correcto, somos una colonia. Y, ¿qué significa ser colonia? Significa subordinación. Entonces, eso habría que verlo en su momento, no sé si ahora, para que el discurso sea el mismo en todas la representaciones y guiones, porque si no vamos a tener triple discurso.

HR: Pero aquí el concepto de “españoles en las Indias” tiene que ver con cómo esos españoles nombran el territorio que están habitando.

RS: Es que ese es otro tema. En la historia del territorio, tú puedes decir “Colón creyó haber llegado a esto”, pero ya rápidamente se empieza a hablar de América en el siglo XVI. Y desde el punto de vista de la organización político administrativa española podrán decir Indias, pero es Colonia.

HR: Entonces habría que ver la diferencia entre cómo se nombra y cómo en la práctica se nombra institucionalmente, porque institucionalmente se nombra Indias hasta el siglo XVIII.

RS: Sí, sabes, esto es lo mismo que cuando decían que el rey cada cierto tiempo decía: “traten bien a los indios”, y Jaime Eyzaguirre lo interpretaba como una manifestación evidente de que trataban bien a los indios. Bueno, los otros dicen que el hecho de que tuviera que decir a cada rato que trataran bien a los indios demuestra lo mal que los trataban. ¿Nosotros vamos a hacer una historia jurídica, o sea, vamos a creer lo que dice el papel, o vamos a creer lo que dice la realidad? Incluso eso podría ser una oportunidad para mostrarles a los jóvenes, o a quien venga para acá, cómo se puede escribir la historia. La historia es de realidades, no de papeles, aunque los papeles sean fuentes. La Constitución Chilena dice en su Artículo 1 que todos somos iguales ante la Ley, y no sé si habrá gente que lo crea, pero todos sabemos que lamentablemente en la práctica no es así.

HR: En ese sentido creo que habría que tomar una decisión metodológica acerca de cómo nos acercamos a los procesos históricos que vamos a trabajar, desde qué dimensión.

RS: Es que no es metodológica, ahí hay una cuestión disciplinaria y conceptual. Ya no hablemos de Chile, o sea en Chile sería el último lugar creo yo, ni siquiera en México, en donde hay resabios todavía de hablar de la India, de reinos y cosas así, para el resto del mundo, y para qué decir los colonialistas europeos, esto es una colonia.

SMA: Respecto a hablar de “culturas Indígenas” es bastante probable que a los indígenas contemporáneos no les guste que se mencione así, entonces volvemos a lo conceptual. Pero lo importante es que todo se cruza, en cada uno de esos temas hay hombres y mujeres indígenas, y hay que ver cómo se presentan estos cruces.

HR: Pero un poco eso fue, ese cruce es consciente para no dejar sujetos fuera y no hacer una historia edificante de un género o de un grupo social en particular, sino que están propuestos de esta manera cruzada.

Bueno, esto es más bien una lluvia de ideas muy a la rápida que puede que no tenga ningún sentido, pero la idea es justamente invitarlos a ustedes a estructurar procesos que se inserten dentro de este eje.

RL: Justamente se ve que en 1846 llegan inmigrantes alemanes y hay un aporte cultural (creo que fue eso donde yo hablé de Vicente Pérez-Rosales) y justamente eso se cruza con territorio, se cruza con todo. Se entiende que esta inmigración que estuvo a cargo de Vicente Pérez Rosales tenía que ver con ocupar un territorio que significó el despojo a los indígenas de sus tierras.

VU: Yo creo que debemos tomar una decisión en cuanto a estructurar estos 15, 12, 10 ejes o los que sean, porque me preocupa que están desordenado y, ¿cuál es el desorden que yo veo? Es que no todos estos ejes están vinculados a procesos más amplios y tampoco en cuanto a problemas estructurales que queremos visibilizar. Por ejemplo, el enunciado “Huestes de conquista de españoles en la India” no es un problema, no da cuenta de un problema. La “Idea de familia” tampoco. Me interesaría saber si ustedes creen que esa es la forma correcta de presentarlo. Yo creo que es mejor complejizar estos tópicos preguntándonos qué ideas queremos dar cuenta con ellos. ¿Qué procesos relevantes queremos dar cuenta a través de la presencia de estos tópicos en el guion? A lo mejor el tópico de las “Huestes de Conquista Española en las Indias” podemos unirlo a otros que dan cuenta de una problemática mayor. Lo que estoy planteado es que debemos estructurar analíticamente el guion y no a partir de los hechos o de los sujetos. De esta forma me parece mucho más atractivo.

RS: Y quizás es más útil metodológicamente para poder llegar a algo acá, aquí tenemos cosas concretas. Digamos que uno podría partir por “El Poblamiento Americano” o “El Poblamiento Chileno”, “La Constitución del Territorio”, “Las Primeras Formas de Organización” y de ahí vamos llenando, porque si no, aquí podemos nombrar millones de cosas pero tenemos que saber para qué las nombramos

HR: Es que por eso insisto mucho en que establezcamos qué tipo de discurso va a constituir el guion que estamos haciendo, porque me parece que a partir de esa constitución, de esa estructura particular podemos también establecer márgenes para la configuración de estos problemas históricos porque nos van a obligar a

anclar esa problematización que tú dices de un tema, en un lugar discursivo.

RS: Pero, las cosas no son excluyentes, son acumulativas. Esto es un museo, no es un libro, no es una sala de clases, no es educación en ese sentido. Es un museo que muestra trayectorias, ese es un objetivo. No es mostrar esa trayectoria hasta antes de ayer, sino el por qué somos lo que somos, queremos ayudar a explicarnos por qué estamos aquí, por qué estamos como estamos aquí. Sería eso una posibilidad, ¿no?

Si queremos mostrar por qué estamos aquí de la forma en que estamos, entonces queremos que los que vienen de afuera puedan comprender por qué los chilenos somos como somos. Queremos explicarnos a nosotros pero queremos que los demás también se expliquen cómo somos. Ahí tú tienes, pueden ser otros también, realmente 3 o 4 objetivos o ejes... llámalos como quieras. Si tenemos eso claro, hagamos un discurso, un guion que nos lleve a eso. Pueden ser otros por supuesto si no es excluyente. Entonces habría que partir por esta realidad material que es Chile, mostrarla.

RL: Esa es la idea de tiempo, como historia distante en el tiempo en espacios temporales, tiene que vincularse al territorio para no equivocarse.

HR: Entonces su visión del objetivo del traspaso de esta idea a un guion museográfico, esta forma que es la misma que tiene el guion actual pero con otro nombre y otra estructura, ¿no serían válidas en ese sentido? ¿Tendríamos que pensar en otro?

RS: Sí, porque vamos a cambiar el guion. Eso veremos si sirve, o sea, sabemos que sirve porque ya existe y porque es un antecedente que se puede ir colocando pero primero tenemos que saber dónde queremos colocarlo.

SMA: Cuando hice el ejercicio de pensar en aportes de temas concretos para el tema mapuche, lo hice desde la perspectiva de una cronología básica consensuada. El asunto es cómo lees y relees, e insertas distintos movimientos dentro de esa cronología. Obvio que partimos con un impacto que es la Conquista

y la Colonia. Así, tú estableces un período pre-Colonial; pero, ¿qué significa pre-Colonial? Ahí percibimos que eso tiene que ser leído de otra manera. Después se aborda el periodo colonial. Todos los impactos coloniales son importantes para el pueblo mapuche y para la historia de la servidumbre. Luego, emerge lo republicano de fines del siglo XIX donde se anexan todos los pueblos indígenas que tenemos ahora dentro de Chile, y posteriormente se habla de la República con sus distintos quiebres.

Entonces, ¿cuál es la diferencia? La diferencia es cómo lees y representas a esos sujetos en esa temporalidad y en ese proceso histórico que se está dando y cómo ellos son actores del mismo. Entonces tal vez ese ejercicio de pensar mucho más simplemente grandes periodos en los cuales empiezan a irrumpir todos estos sujetos y problemas. Porque les insisto: si no es una historia temática entonces, ¿qué tipo de historia es? ¿Es la larga duración la que tenemos que ir leyendo o vamos a hacer historias particulares? Si hablamos de historia de los pueblos indígenas, puedes hacer una historia particular, pero que va a estar siempre relacionada con estos “otros” blancos que han tenido el poder. Quizás lo que tenemos que hacer es complejizar e incluir a todos los actores dentro de esos procesos de larga duración, todos entreverados y conectados.

Después está el periodo Colonial. Todos los impactos coloniales son importantes para el pueblo mapuche y para la historia de la servidumbre, etc. Luego de eso está lo republicano de fines del siglo XIX donde se anexan todos los pueblos indígenas que tenemos ahora, y luego veo la República con sus distintos quiebres. Entonces, ¿cuál es la diferencia? La diferencia es cómo tú lees y representas a esos sujetos en esa temporalidad y en ese proceso histórico que se está dando y cómo ellos son actores de eso mismo. Entonces tal vez ese ejercicio de pensar de manera más simple grandes periodos en los cuales empiezan a irrumpir todos estos sujetos, temas, etc., tal vez pueda ser un ejercicio mucho más fácil. Porque siempre les insisto que no es una historia temática entonces, ¿qué tipo de historia es? Es la larga duración que vamos a ir leyendo de forma distinta o

vamos a hacer historias particulares, pero claro si me dices la historia de los pueblos indígenas, de ellos puedes hacer una historia particular que va a estar siempre relacionada con estos otros blancos. Lo que tenemos que hacer sería complejizar y meter a todos esos actores dentro de esos procesos de larga duración.

HR: Y en esa forma de clasificación de esos procesos de larga duración, ¿recurrirías a los clásicos?

SMA: Sí, yo recurriría a los clásicos, pero desde una lectura distinta donde puedas entender que el Estado chileno republicano es un Estado neocolonial y puedas comprender los temas del poder de una manera distinta. O sea: ¡es clásico y no es clásico!

HR: Claro, la estructura es clásica pero la forma de mostrarlo no lo es.

RL: Esto me recuerda a la historia del Uruguay, en que por un decreto se exterminaron los charrúas y cuando se habla con los uruguayos reconocen que esto sucedió y que sus ancestros siguen pensando en el lenguaje cotidiano de los uruguayos. Contaba aquello a propósito de un encuentro de unos empresarios madereros chilenos con comuneros mapuche, en que un empresario se atrevió a decir: “pero si los mapuche ya no existen” a lo que respondieron: “pero cómo, si nosotros somos mapuche” y ahí se levanta este señor y dice: “si hubiese sabido eso no habría comprado los terrenos”. Hay que imaginarse eso como producto del conocimiento de la historia.

HR: Y pensando en esta propuesta de estructura temporal que hace Sonia, ¿el resto está de acuerdo de trabajarlo de esta forma?

SMA: Ese fue el ejercicio que hice cuando me pregunté, ¿cómo ordeno esto? ¿Cómo lo pienso? ¿Cómo insertar dentro de grandes procesos a estos actores, que no pueden estar desgajados? Sería maravilloso que pudiéramos lograr la inserción de género y étnica dentro de estos grandes procesos históricos porque les da una perspectiva que los enriquece y los tensiona también.

FN: En un aporte a lo que decía Rafael puedo plantear que hay museos que han llegado a un acuerdo respecto a que se ven más bien como un espacio instructivo que educador (quizá por lo complejo y amplio que parece este último concepto), y por tanto se enfocan en la enseñanza de distintos elementos. Sin embargo, el Museo Histórico se plantea como educador, cuestión que me parece muy rescatable al asumir una responsabilidad mayor, aunque eso lo somete a una complejidad respecto a la posición que se tiene de lo que significa educar a una sociedad como la nuestra en pleno siglo XXI.

Finalmente, vuelvo a lo de antes, esto se tiene que trasladar a una exposición, tenemos que llegar a un acuerdo, a mí siempre me ha gustado el eje temático, siento que soluciona mucho más y deja fluir la exposición pero, me preocupa que aún no materialicemos una estructura de mayor engranaje.

RL: Hasta ahora hemos trabajado totalmente separados de alguien que de una u otra forma se las ingenia en el diseño museográfico o museológico; o sea que es distinto a las presentaciones de las colecciones que tuvimos que son enriquecedoras y todo, pero es la persona que lo esboza a partir de las ideas que nosotros hemos cuajado acá y junto con toda la información que ustedes nos han dado, porque esa persona lo pone en terreno, con ciertos requisitos. Y bueno, esto me recuerda la escenografía del teatro, una escenografía contundente y convincente, que no requiera leer claves o cosas así.

HR: Esa persona acá por el momento no existe. Y el proceso se pensó de acuerdo a estructuras y de alguna manera este Comité compone una de estas estructuras, y el producto de este trabajo no puede quedar en el aire, va a ser tomado por esta nueva estructura de materialización museográfica. Quizás como proceso de aprendizaje, lo debimos trabajar en forma paralela, no lo sé.

RL: No necesariamente desde un principio, pero como que las cosas no son tan tajantes.

HR: Sí, pero ya estamos terminando este proceso, esa persona o instancia que va a pensar en cómo llevar todo esto que discuten a

su escenificación, tomando la figura de la escenografía, en este momento no existe y quien sea no tiene idea de lo que se está tratando aquí.

RL: Se trata también de leer gestos. Un poco lo que yo criticaba de este periodista, es que no leyó los gestos, sin pensar en una mala intención ni nada, él no estaba leyendo gestos de lo que estaba pasando acá, solo se sentó ahí y no comprendió lo que estábamos elaborando, entonces vio como muy desde afuera el asunto, como un producto casi.

FN: Ese es un buen ejemplo. En el fondo aquello es un reflejo de que hablamos de un gran público que todavía no tiene la preparación para decodificar lo que se está discutiendo, y por eso tenemos que hacer un esfuerzo por adaptarlo más, de modo que quienes deban plasmar la museografía pierdan rigurosidad en su afán por generar transposición de los temas y contenidos bajo las lógicas esbozadas.

HR: Tienes razón y lo recogemos como parte del proceso de aprendizaje y que tiene que ver con lo nuevo que significa para el Museo abrir las puertas hacia la comunidad. Se pensó que esta podría ser la mejor manera y en el proceso aprendimos que no es la peor, pero quizás podría haberse mejorado en ese sentido.

VU: Me parece que no nos hemos puesto de acuerdo en algo que es muy muy básico, que es definir si vamos a optar por, por ejemplo, trabajar en términos cronológicos el eje del Sujeto, es decir, ver al mapuche, la mujer, la fiesta, la educación en un periodo y luego verlos en otro periodo. O si no, otra forma muy distinta sería plantear, por ejemplo, 6 ejes temáticos en los cuales se haga un recorrido histórico. Por ejemplo, se me ocurrieron algunos ejes a partir de la lectura que está ahí:

En "Formas de Sociabilidad", podría incluirse la sociabilidad festiva, la sociabilidad religiosa, el Centenario, el Bicentenario, las festividades mapuche, entre otras. Es decir, dentro de un eje de las formas de sociabilidad, como espacios de interacción social, podríamos incluir múltiples hitos y prácticas dentro de cada periodo histórico.

Esta perspectiva también nos permitiría incorporar al guion la vinculación que queríamos analizar entre el individuo y la comunidad. Ello implicaría abandonar la idea, como aparece en esta propuesta, de presentar la “idea de familia” como un eje en sí, pues nos llevaría a insertar la familia cristiana dentro de un repertorio amplio de distintas comunidades a partir de las cuales el individuo construía su identidad. Otros ejemplos de estas comunidades podrían ser las cofradías en el período colonial, el partido político en el siglo XIX y el XX, etc. Entonces, ¿vamos a optar por esta visibilización de ejes temáticos o vamos a optar por la propuesta de Rafael que es ver cómo operan todos estos elementos de los sujetos y las comunidades en cada periodo que nosotros concibamos como periodo histórico?

RS: Yo no tengo una propuesta, creo haber dado una opinión. Pero a propósito de la cronología como elemento ordenador.

VU: Es que me parece que ni siquiera nos hemos puesto de acuerdo en eso.

FN: Yo creo que hay que pensar justamente en el visitante, y como este puede entender mejor. En ese punto, la cronología siempre va a estar ahí como un apoyo. De hecho, gran parte de ese público que entra a este espacio, llega con su cabeza llena de efemérides, porque así fueron enseñados, y entonces algunos dicen: “pero, ¿dónde está la sala del Combate Naval de Iquique?”. Los visitantes no se van a remitir a los documentos que dicen cómo se originó el nuevo guion, como fue la construcción, cuál fue su lógica para el tratamiento temporal. La lógica de la cronología puede ayudar a ordenar y situar en estos casos puntuales los acontecimientos reconocibles para el público, pero también recuerdo que alguna vez conversamos sobre la posibilidad de generar campos cronológicos que establecíamos como periodos, y que adentro había temas, verdaderos ejes temáticos que se nucleaban.

VU: En ese caso si nos decidimos por la cronología, deberíamos pensar en una cronología propia para este eje, que no es necesariamente coincidente con el otro.

HR: De hecho eso lo habíamos acordado.

RS: ¿Está dispuesto este comité a olvidarse de la cronología tradicional? O sea, por ejemplo, ¿por qué nosotros tendríamos que hacer de 1810 el hito absoluto de Chile? Resulta que podría tener más importancia hoy el plebiscito de 1988. Cuando yo hablo de cronología no es para seguir con la misma cronología, yo estoy de acuerdo que tienen que ser temas que se van desarrollando por épocas y esos temas tienen que estar ordenados en una cronología. Propongo, para seguir avanzando, que los que tengan ganas e interés señalen grandes temas concretos, procesos, ejes, ojalá pensando en lo que les gustaría y lo conversamos.

SMA: Si quieren puedo proponer también la perspectiva de género. Los primeros hitos.

VU: A mí me parece muy claro -en términos de que ayudaría al trabajo- hacer el ejercicio que hizo Sonia de proponer una cronología en función a este eje; más específico aún.

SMA: Yo creo que nadie aquí va a ser capaz de hacer todos los cruces que son necesarios, porque obvio que territorio o territorialidad están incluidos en todo eso. El ejercicio fue pensar bajo qué coordenada está inscrito lo mapuche, en esta “historia exacta” y luego entré en la historia rapanui desde fines del siglo XIX en adelante cuando se produjo la anexión. ¿Desde qué perspectiva? También desde la perspectiva de la agencia, la rebelión del rapanui. Por ejemplo, la gente no sabe que en 1914 hubo una mujer, María Angata, en la Isla de Pascua que se reveló frente a la explotación colonial que estaba haciendo Chile y sus arriendos a la compañía explotadora, o que luego en los años '60, cuando el resto del país estaba conformado por ciudadanos que tenían derecho a voto, los pascuenses no, y hubo una rebelión, la de Alfonso Rapu para obtener esos derechos. A mí me parece que eso enseña y muestra, desde un lugar distinto, la perspectiva de los pueblos indígenas.

RS: Escucho tu relato y pienso que siempre se muestra la historia de Chile relatando cómo hemos llegado a la situación supuestamente maravillosa en la que estamos. Pero pienso que podríamos mostrar la historia de cuánto ha costado tener lo que tenemos. O sea, una

historia no de realizaciones ya concluidas, sino una historia de lucha permanente por ser ciudadanos integrados, como tú lo muestras.

Ahora, si tú haces una historia de lucha permanente, aunque parezca menos edificante, creo que es mucho más útil, educativa, que la de siempre pues ofrece la posibilidad de ser parte de ella. El tema importante es ampliar la gama de actores de la historia de Chile, porque si eres actor en el Chile de hoy, y ese es el punto, reclamas también tu lugar en la historia. Si no eres protagonista hoy no vas a estar en la historia, eso está claro. Cuesta colocar nuevos actores y protagonista en la historia de Chile, porque si los metes en la historia, tienes que reconocer que están actuando hoy y si reconoces que están actuando hoy es porque vas a tener que compartir el poder con ellos mañana.

SMA: Insisto, tampoco debemos hacernos las víctimas y decir que está todo mal, pero tampoco que está todo bien.

RA: Si, quería comentar una cosa, en esta reunión hemos visto que se van a aumentar algunos metros cuadrados y hemos sacado varios temas que a lo mejor no pueden tener una extensión tan grande, entonces nos gustaría hacer un punteo de hitos que tuviéramos que tocar sí o sí. Porque todo esto, siendo un Museo Histórico Nacional tiene que estar basado en la historia.

RL: Sí, disculpa pero sabes qué, yo creo que ahí podemos jugar un poco con la variante de que cuando hay poco espacio podemos usar otro tipo de soporte. Por ejemplo, podemos poner en la entrada el tema del territorio y usar un plasma o algo interactivo donde se vaya avanzando en el periodo. Lo que yo quería decir respecto a esto es que sería tan importante el diseño porque yo veo ahora cada vez más que el correlato del guion es la maqueta, porque al ver la maqueta empieza a cuajar con el pensamiento.

RA: Yo creo que eso se debería plantear para una tercera fase cuando tengamos delimitados los temas y ver cómo se van a tratar, de qué manera hemos establecido el tema de la democracia. Entonces ahí se debería dar esa baja museográfica.

RL: Es como cuando uno se va a mudar a su nueva casa y la visita para decidir dónde se van a poner los cuadros, los muebles, etc.

FN: No es difícil imaginar que con los espacios realmente disponibles, mucho de lo que se ha hablado se puede armar a partir de escenografías múltiples. A veces una sola escenografía contiene un montón de conceptos y temas.

Por otro lado, un ejemplo destacable sobre el uso inteligente de la tecnología dentro de un museo, es el del Museo de Historia de Cataluña, donde recuerdo una pequeña sala de cine que era parte de la muestra museográfica. Uno entraba y había unas butacas donde te sentabas y veías unos cortos de Franco (aquellos que se proyectaban como propaganda política del régimen en los cines de aquellos años en instantes previos a una película⁴), y con eso se ahorran un montón de elementos a describir...

VU: Bueno, a mí me parece que aquí hay un proto-acuerdo entonces me parece importante visibilizarlo para cerrar sintiendo que ya llegamos a algo. Me pareció interesante la propuesta que hicieron Rafael y Sonia de, no sé cómo llamarlo, la Historia de la Inclusión, Las Luchas por la Inclusión donde estarían los Rapanui, los Mapuche, los Aymara, en la medida en que obviamente se pueda historizar esa historia que va a tener sus propios hitos, respondiendo a lo que planteaba Raquel, que no necesariamente van a ser los mismos que los otros ejes que podamos definir dentro de este eje paraguas grande que es el de los Sujetos, ¿están de acuerdo?

RS: Estoy de acuerdo, muy de acuerdo. Se parece a eso que habíamos hablado de cómo somos una comunidad que hoy día se acepta diversa, heterogénea, etc., que no está exenta de contradicción, porque por un lado está la inclusión y por otro la brecha de inequidad, pero la gente quiere ser tomada en cuenta.

SMA: Yo quisiera retomar una idea que tú planteaste que me parece súper buena, y que se aplica también a las preguntas, esto de hacer realmente una ruptura y partir por el hoy porque justamente problematiza y le da sentido al pasado. El presente que tiene sus conflictos

4 Los noticiarios a los que se alude se denominan No-Do, y se encuentran disponibles para su consulta en www.rtve.es/filmoteca/no-do/.

por distintos lados y que tiene sus cosas maravillosas por otros. Me pareció genial y precioso eso de poder llegar acá y al final encontrarse con estas grandes áreas culturales, el área andina, la mapuche, la polinésica, e ir armando la historia. Yo creo que eso puede ser más adecuado a las mentes contemporáneas a las cuales se les puede hacer complejo comprender estas cronologías, y se les puede hacer aburrido ir de atrás hacia adelante. En cambio, si lo haces desde el presente, tienes a los migrantes peruanos, por ejemplo, y después terminas en tu mapa cultural, donde está el mundo andino, los aymara, los quechua, es genial.

VU: Y en esta lucha por la inclusión política podríamos incluir también a las mujeres. Y eso es lo que me preocupaba, el no generar ejes a partir de sujetos, porque me parecía poco propositivo, sino más bien incluir estos sujetos dentro de los ejes temáticos. ¿Entonces sería un eje el de Lucha por la Inclusión Política o en general?

SMA: Pero no solo política, una inclusión y una visibilidad de los discapacitados, de los homosexuales, o sea, cómo se comprende políticamente lo diverso. Ahora tenemos un Chile diverso y mostrar cómo se construye y cómo se llegó a esto.

RS: Lucha no, el proceso con el que llegamos a que hoy día se valore todo lo que ayer fue quemado y omitido, negado, violentado.

SMA: Pienso que el tema de la globalización se relaciona con el de los derechos, porque en la globalización las fronteras están borroneadas, aun cuando existen las fronteras nacionales, hay fronteras borroneadas y así aparecen las Naciones Unidas, los Derechos Universales, que hacen que estos sujetos antes invisibles ahora se tornan visibles, y la idea sería mostrar qué ocurrió en el pasado con esto y ahí lo puedes historizar y pensar.

RS: Además, la concepción del Museo Nacional es que le daba al pueblo una historia que está reflejada en estas cosas y así es y se acabó, y cualquier cosa alternativa no existe y no vale y no va a ser oficial jamás. Sabemos que no existe una historia definitiva, que es como es y se acabó, sino que es una construcción cultural

que llamamos historia y nosotros queremos mostrar ese proceso. Dar vuelta al Museo sería extraordinario, no sé si alguien se va a atrever, pero cuando uno lo hace en clases funciona, empezar hoy y de ahí para atrás. Los estudiantes lo entienden y abren los ojos, pero eso es en una clase. No es una cuestión solo formal o de museografía, es una concepción de la historia.

RL: Son fenómenos de repente inexplicables. Por ejemplo está el empoderamiento de todos los grupos homosexuales. Me acuerdo cuando le dieron el Premio Municipal a Luis Oyarzún en 1996 -por el cual yo me comprometí- llegó un profesor del sur y me dijo que le querían cambiar el nombre al colegio donde trabajaba porque se llamaba Luis Oyarzún Peña y todo esto daba un mal ejemplo. Hoy en día eso sería totalmente absurdo, que alguien llegara a la Biblioteca Nacional buscando al tipo que hizo posible que premiaran a un autor que tenía condición homoerótica, condición homosexual, porque le van a sacar el letrero al colegio. Y, ese empoderamiento de esa minoría son procesos históricos que obedecen a fenómenos que no es como el naturalismo que vamos a empezar a explicar eso, pero es así.

SMA: Entonces, ¿estamos de acuerdo en que vamos a partir desde el presente al pasado?

HR: Entonces esta historia de los procesos por la inclusión y la visibilidad. ¿Sería este un eje articulador de estos tres otros ejes?

VU: No, estaría dentro del eje Sujeto, yo entiendo.

SMA: Yo creo que es ahí donde se cruzan los tres.

HR: Entonces yo los invito a que cada uno, en su tiempo libre, si así lo desean, puedan hacer el mismo ejercicio que hizo Sonia identificando ciertos temas y yo les envío esta lluvia de ideas.

Anexo Sesión 9

Propuesta de Comité interno para cambio de guion del Museo Histórico Nacional

El Comité Interno constituido por Diego Matte, Raquel Abella, Isabel Alvarado, Marta López, Carla Miranda, Javiera Müller, Hugo Rueda, y Marcela Torres; se reunió para revisar los preacuerdos del comité y las ideas que sus miembros propusieron en la sesión del martes 18 de noviembre de 2014. En reunión interna, realizada el jueves 20 del mismo, el comité interno analizó los temas tratados por el comité de expertos y los recoge en una propuesta propia de vertebración del nuevo guion del Museo Histórico Nacional, la cual se estructura en base a tres grandes ejes temáticos capaces de hacerse cargo de distintos procesos históricos: *Territorio*, *Sujetos* y *Estado*.

A través de esta estructura, se sugiere que estos tres ejes funcionen de manera complementaria constituyendo narraciones retroalimentativas, configurando entre ellas el discurso del Museo. De esta manera, su interrelación nos permite insertar diversos procesos que tienen transversalmente al hombre y su espacio como protagonistas, a través de un relato histórico de carácter diacrónico que permitirá una amplia lectura de la Historia de Chile.

De esta manera, la diversidad de procesos que constituyen una Historia del país pueden agruparse, ordenarse y clasificarse como lo sugiere la siguiente propuesta:

I. Territorio

Descripción

El territorio es el espacio físico que enmarca los procesos políticos y culturales de una nación. Desde el desierto a la Patagonia, y desde la cordillera al mar, distintos agentes naturales han configurado una idea espacial de nuestro territorio entre quienes a diario lo habitamos.

Los márgenes que estructuran los límites del espacio conocido como Chile han sido

históricamente diversos y conflictivos. El desarrollo de una *idea de territorio* ha sido variada: desde las cosmogonías indígenas a la epistemología occidental de comprensión del espacio (cuyo corolario es la creación de un estado nacional asentado en una espacialidad específica), proponemos la pertinencia de establecer un recorrido museográfico que se haga cargo del territorio nacional como un espacio históricamente construido, y no como una naturalidad dada.

En ese sentido, el objetivo de establecer el territorio como un eje transversal al futuro guion se relaciona con visibilizar los distintos procesos históricos que lo han configurado. De esta manera, apelamos a que las diversas audiencias sean capaces de reconocerse en un espacio nacional, reconociendo al mismo tiempo que una serie de procesos culturales han permitido la estructuración del espacio que hoy conocemos como Chile.

Propuesta metodológica

Se plantea que el eje *Territorio* sea tratado transversalmente para dar cuenta de los procesos históricos que han configurado un espacio-nación. De esta manera, proponemos el establecimiento de un índice temático que recoge aquellos procesos, ordenándolos a manera de recorrido de la siguiente manera:

1. Cosmogonías indígenas: otras concepciones del espacio (incluir demandas de los pueblos originarios, sugeridos por Sonia Montecino).
2. Expansión e influencia del Imperio Inca.
3. El proceso de expansión europea y el encuentro entre dos mundos.
4. La Capitanía General de Chile: instalación de un modelo espacial.
5. La frontera en disputa: administración colonial y territorio mapuche.
6. El territorio independiente: Estado nacional y espacio propio.

7. La mirada de los viajeros: Humboldt, Gay, Malaspina, Darwin.

8. Un territorio en expansión: La Guerra del Pacífico, “Pacificación de la Araucanía” e incorporación de Rapa Nui, la Antártica, mar territorial.

9. Conocer y reconocer Chile: tecnologías del transporte, del vapor naval al ferrocarril.

10. Campo, hacienda, y agricultura.

11. La ciudad urbana: desplazamientos y continuidades.

12. Centro y periferia: regiones y administración central.

13. Relaciones de alteridad con los vecinos sudamericanos (tema propuesto por Francisco Navia).

14. Chile actual o la copia feliz del Edén.

II. Sujetos

Descripción

La historicidad de una identidad nacional ha estado en directa relación con los flujos y transformaciones que los distintos actores que la componen le han entregado. En ese sentido, el concepto de identidad es plástico, mutable y transformable en relación a las articulaciones que los propios sujetos realizan a partir de manifestaciones culturales. Esta diversidad nos permite establecer la categoría *Sujetos* como un eje transversal capaz de hacerse cargo de una variedad de procesos históricos que le otorgan sentido.

Las distintas formas de nombrar, registrar, y jerarquizar (entre otras prácticas diversas), han ido configurando una idea de sujeto asociado tanto a un tiempo histórico como a un espacio cultural. En esa dimensión, el objetivo de este eje es dar cuenta de los distintos tránsitos en las maneras en que las identidades se construyen y constituyen, explicitando las estrategias que han permitido aquellos procesos, y desde ese lugar, dando cuenta de su carácter cultural.

Propuesta metodológica

Se plantea que el eje *Sujetos* explicita y visibilice las distintas maneras en que se han configurado las también distintas identidades de los sujetos que habitan el espacio nacional.

En términos específicos, el Comité interno sugiere algunos procesos históricos que permiten establecer un recorrido cronológico por la propuesta:

1. Culturas indígenas: formas de organización y jerarquías sociales.

2. Huestes de Conquista: españoles en las Indias.

3. Mestizaje: del color hacia una cultura híbrida.

4. Identidades coloniales: blancos, indios, mestizos, zambos, mulatos, negros.

5. Relaciones de dependencia personal y construcción del orden: inquilinaje, encomienda, esclavitud, dominación (tema propuesto por Verónica Undurraga).

6. Espiritualidad: el proceso de evangelización.

7. Identidades republicanas: patriotas, criollos, caudillos y héroes.

8. Identidades de género: la mujer sujeto histórico (tema propuesto por Sonia Montecino).

9. Educación (tema propuesto por Ricardo Loebell, en relación con la oralidad y la alfabetización) y cultura republicana.

10. Movimientos internos: del campesino al obrero.

11. La sociedad: incipiente clase media, marginalidad (este último tema propuesto por Rafael Sagredo; la historia del homoerotismo propuesta por Ricardo Loebell podría ser tratada aquí o en identidades de género).

12. La idea de familia

13. Procesos de democratización: retrocesos y avances durante el siglo XX (tema propuesto por Isabel Torres).

14. Inmigrantes y aportes culturales.

15. Globalización y cultura de masas (tema propuesto por Bernardo Subercaseaux).

III. Construcción política de la nación

Descripción

El Chile republicano ha transitado por un recorrido histórico que ha configurado las bases de su institucionalidad actual. En ese sentido, el presente eje pretende visibilizar las distintas coyunturas que han formado aquel trazado ligado al espacio político.

Nuestro modelo institucional actual se encuentra cimentado en procesos culturales históricamente detectables. En ese sentido, diversos agentes han participado de su proceso de configuración desde tempranas formas de administración colonial a la constitución que actualmente nos rige.

El eje, entonces, pretende hacerse cargo de las formas institucionales del Chile republicano a través de los procesos que lo han constituido, destacando, entre otros, hitos de periodos presidenciales y formas jurídicas de construcción de la nación.

Propuesta metodológica

Se plantea que el eje *Construcción política de la nación* opere de manera complementaria a la red de ejes propuesta por el Museo. Este eje pretende dar a conocer las formas de gobierno, la institucionalidad, los periodos presidenciales más destacados y sus aportes al Estado, etc.

En términos específicos, sugerimos la estructuración de los siguientes procesos históricos:

1. Administración e institucionalidad colonial.
2. La Independencia de Chile 1810-1818.
3. Ensayos constitucionales.

4. Código civil de la República de Chile (Bello).

5. Orden conservador.

6. Orden liberal.

7. La Guerra Civil de 1891.

8. Constitución de 1925: separación Iglesia/Estado.

9. El impacto de la Guerra Fría en Chile.

10. Periodo de reformas: Alessandri, Frei, Allende.

11. La Unidad Popular y el Golpe de Estado.

12. Dictadura Militar.

13. Recuperación de la democracia.

Sesión 10: Aprobación de Acuerdos Macro



Martes, 2 de diciembre de 2014

Abreviaturas (por orden alfabético)

BS: Bernardo Subercaseaux
DM: Diego Matte
FN: Francisco Navia
HR: Hugo Rueda
IT: Isabel Torres
MA: Margarita Alvarado
MN: Micaela Navarrete
RL: Ricardo Loebell
RF: Rafael Sagredo
SMA: Sonia Montecino A.
VU: Verónica Undurraga

Resumen

La décima reunión tiene un carácter conclusivo y resolutivo. Se continúa trabajando en base a los tres ejes propuestos, puliéndolos y estableciendo sus marcos descriptivos. Al tratarse de la última sesión proyectada, se establecen los lineamientos generales para el futuro trabajo.

IT: Hoy es la última sesión, ¿cierto?

DM: Última oficial, pero nosotros queremos proponer hacer una última más. Yo creo que nos va a faltar un poco, hay una serie de aspectos en los que tenemos que considerar

BS: ¿Podemos hacer algunas preguntas sobre lo que tú nos mandaste?

DM: Sí.

BS: ¿Estos son títulos de sala?

VU: ¿O temas?

DM: Títulos de la estructura general.

BS: Pero habría salas con ese nombre, ¿o no?

IT: Yo creo que no...

DM: O sea, no estaría como a la entrada, por ejemplo cuando se muestra la estructura del Museo, sí, serían como títulos.

BS: "Pueblos y Culturas Originarias" una sala, "El Encuentro de Dos Mundos" otra sala...

DM: Más que una sala, es un conjunto de salas.

RS: Son temas, dice aquí.

DM: Es un conjunto de salas, tres o cuatro salas.

MA: Yo estoy media confundida, porque la verdad es que siento que nosotros fuimos convocados acá, tal como tú dijiste al comienzo, para entregar una serie de lineamientos, marcos valóricos, etc., que tuvieran que ver y que fueran como una especie de eje conductor de la futura muestra.

Yo siento que si nosotros nos metemos en este tema, que ya es mucho más específico de lo que podría ser un guion museográfico, yo personalmente me declaro incompetente para establecer este tipo de guion museográfico, sin todos los antecedentes que se supone que tendríamos que tener además de los conocimientos de la colección, que es lo fundamental, y que a mi modo de ver es lo que de alguna manera ordena

el relato que va a ser el Museo, porque vamos a entrar en estos temas, que me parecen todos muy interesantes y que tienen mucha riqueza, por supuesto, y posibilidades de interpretación histórica, pero vamos a ir encontrando seguramente un montón de cosas.

Entonces yo creo que entrar en este nivel, a mi modo de pensar, implica que vamos a entrar en un detalle que siento yo que no fue para lo que fuimos convocados, y que personalmente yo no me encuentro en capacidad, después de todas estas reuniones, no cuento con todos los insumos como para decir que hay que hacer un conjunto de salas llamadas "El encuentro de Dos Mundos", y dentro de este conjunto de salas incluir "Expansión del Imperio Español", o a lo mejor, habría que llamarlo de otra manera, "Toqui y Cacique". Podríamos entrar el miles de conversaciones, de discusiones, intercambios y no sé si nos vamos a lograr poner de acuerdo. Yo insisto en lo que se nos convocó en un comienzo, que fue y que me imaginé yo, que nosotros íbamos a hacer algún tipo de documento, algún tipo de redacción de un documento que pudiera contener esta convocatoria que tú nos hiciste en un comienzo como Director del Museo, a propósito del marco valórico, del tema de la cronología, de los ejes temáticos, etc. Eso pienso yo.

RL: Yo entiendo lo que tú dices, como un tras-lapo, porque alguien se tendrá que hacer cargo de las definiciones, y hay algunas que son ambiguas y están viciadas; eso lo vimos a lo largo de las nueve reuniones que sostuvimos. Entonces no sé si conduce a algo favorable que nosotros le dejemos el trabajo de las definiciones después a los museógrafos o a la parte de la museología, o a los diseñadores.

MA: ¿Pero cuáles definiciones? Ponme un ejemplo.

RL: Por ejemplo cuando tú dices "Cacique" y problematizas la definición de Cacique, ahí hay algo enriquecedor que viene de parte tuya que yo creo que es un aporte, que es preferible que quede aquí en el papel.

MA: Yo estoy de acuerdo que podemos hacer algunas definiciones en términos generales, a

lo mejor de lo que estamos entendiendo como Pueblos Originarios o de lo que vamos a entender por Imperio Español o aspectos así gruesos.

BS: No, es que yo creo que estamos haciendo un recuento. Yo creo que si nosotros examinamos una colección, tuvimos una idea de las colecciones, después hicimos dos planteamientos respecto a valores que tendrían que estar representados...

MA: Que son los que están acá en el acuerdo...

BS: Después se hicieron algunas observaciones museográficas, la interactividad, etc., que no sé si quedaron o están en alguna parte, y después pasamos a examinar tres ejes en los que estuvimos de acuerdo:

1. Territorialidad, que reemplazó a territorio;
2. Sujetos de Identidades; e,
3. Institucionalidad, que cambió un poco de nombre.

En esas tres líneas estuvimos de acuerdo y aquí se toma cada uno de esos y con colores se va postulando. Ahora yo creo que sí, que hay que hacer una discusión, pero lo entiendo esto es como una propuesta, no como algo definitivo, como algo abierto de lo cual podemos conversar y que yo creo que sería útil, en el sentido que nos sentiríamos que hicimos algo, que arribó a alguna parte.

Ahora, yo no soy competente para nada, pero soy parte de la comunidad, entonces esa es mi única competencia y creo que sería como empobrecedor quedarse nada más que en esas líneas orientadoras que hicimos, aunque son las que estuvimos de acuerdo.

MA: Pero es que hay una estructura que está fijada. Tendríamos que entrar a cuestionar también a lo mejor esta estructura.

DM: Lo que pasa es que, para recapitular un poco Margarita, por ejemplo, si uno lo toma a partir del acuerdo, cierto, se establece que hay procesos históricos que debemos identificar con

sus contenidos y unidades temáticas. Eso es lo que en forma general debiéramos establecer. Esta propuesta está estructurada en base a que se identificaron tres ejes que nos parecían importantes que estuvieran presentes a lo largo de toda la muestra, ¿cierto? Que es territorialidad, sujeto e institucionalidad. Y, con respecto a esta estructura que está hecha con nombres bastante neutros, conversar a qué responden y dar una idea de estructura general, por etapa histórica o cronológica.

La idea es que sea una estructura simple que responda básicamente a una clasificación general que permita a la gente entender, a medida que avanza, por dónde lo está haciendo -Colonia, República, etc.- pero dentro de eso, de cada período, decir cómo están presentes estos tres ejes y cómo van confluyendo a una experiencia intelectual que va dando por resultado un entendimiento que une estos tres elementos, y que también debiera contener elementos de acuerdo a los valores que hemos establecido, una historia que promueve los valores de la inclusión, la diversidad, el respeto. Eso estaba establecido de esa propuesta de lo que se ha conversado acá.

Hay temas que son muy específicos, pero yo pensaba que en esta sesión hiciéramos la lista de cuáles son los temas que ustedes consideran que deben ir y que son importantes, o la perspectiva que se expresa a través de estos nombres que después el día de mañana puede tener algunas variaciones y para eso es importantes que ustedes también continúen vigilando cómo esto se va expresando. La idea, Margarita, es establecer ciertos lineamientos generales, pero también una estructura. De hecho, nosotros tenemos que hacer después un ejercicio que es calzar todo esto, con la disposición del espacio en el Museo. Eso es como un poco, a modo general.

RS: Quiero ser optimista. El problema que yo siento que esta estructura que nos mandamos, que ya sé que es lo que tu dijiste, como que va, no va en contra, pero es poco afín, digámoslo así, a los tres ejes que son la Territorialidad, la Comunidad y lo que podríamos llamar la Institucionalidad Pública. Yo me imagino un Museo con tres líneas paralelas que son: cómo

se va constituyendo el territorio, cómo se va ocupando y cómo se va transformando. Y ahí cabe todo lo que conocemos del territorio, también el tema ecológico y la sustentabilidad.

DM: Así lo estamos pensando nosotros también.

RS: Pero ahora esto que está aquí, en algunas cosas está muy buena, pero otras no sirven

DM: No, pero la idea es que nosotros lo analicemos acá, revisarlos.

RS: Claro, podemos empezar a revisar, pero ahí va a pasar lo que dice la Margarita, que le encuentro razón, nos falta tiempo ahora. Entonces, uno podría decir “pero fijemos las cosas absolutamente generales sobre las cuales van a actuar profesionales que se supone que saben del asunto”, y que van a poder interpretarnos y si les parecerá bien o no.

MA: Y que van a poder unir la colección con el relato, porque tenemos que tener en cuenta la colección.

RS: Pero más importante que todo, a mi juicio, más que el contenido concreto, si va a ir esto o esto otro, es que tengan la absoluta claridad sobre cuál es la propuesta. Y la propuesta es lo que dijimos, ¿cómo llegamos al estado actual? Y eso es lo que queremos que este Museo refleje. Ahora, para eso verán qué ponen adentro, nosotros podemos ayudar si es preciso.

DM: Pero es que ese el tema de la definición, en términos curatoriales.

RS: Pero entonces yo no lo veo reflejado, veo que está escrito aquí en tu E-mail estos son los ejes, pero cuando viene el momento de poner contenido, esos ejes como que no están nunca.

DM: Pero la idea es que ustedes nos digan los temas para que se reflejen. Eso es lo que queremos hacer.

RS: Pero hemos ido diciendo cosas.

DM: Pero lo hemos integrado. Si hay cosas que ustedes no ven reflejadas, la idea es que nos lo digan, esa es la idea de esta reunión. Esta no es

la conclusión del trabajo. Mi idea era, primero que viéramos los ejes, si estamos de acuerdo en los nombres, como están nominados, si hay que hacer ajustes los hagamos.

RS: Estamos de acuerdo en los nombres, siempre y cuando esos nombres reflejen lo que queremos que reflejen. Por ejemplo, cuando hablamos de territorialidades estamos hablando en realidad de ocupación de un espacio, ocupación, transformación, representación, etc.

DM: Pero esta estructura, como te digo, responde por ejemplo donde se dice “El Encuentro” o “El Chile Colonial” va a ser el conjunto de dos o tres salas, en que probablemente la gente cuando pase del Chile Colonial al Siglo XVIII -cuyas murallas por ejemplo podrían estar pintadas de colores distintos- diga “ya pasé a otra época”. Estoy exagerando por supuesto, no voy a hacer una cosa tan burda como pintar los muros, pero si la museografía va a tener algo distintivo, la del Chile Republicano del siglo XX va a ser distinta probablemente al “Encuentro de dos Mundos”, y la gente a medida que va avanzando va percibiendo por la atmósfera, por este conjunto de salas que ya avanzó 200 años o 100 años, pero no significa que va a tener un letrero que va a decir ya ahora usted entró a tal época.

Esto tiene que ver con un fin más práctico, yo les contaba que en Museo de Berlín, de la Historia de Alemania, la estructura del catálogo, como viene el manual es de 1700 a 1800, 1801 a no sé cuánto, puros números, pero es eso y nada más, y cada uno tiene su colorcito. Pero cuando uno se mete al museo lo que ve son los temas, son las vitrinas con los temas, con los textos, y en el fondo la experiencia es esa. La idea es que viéramos primeros los ejes, después esta estructura, que veamos si los nombres si les parecen adecuados o no, pensando en ese sentido, y dentro de cada tema, cuáles son los temas que creen ustedes que son importantes y que deben estar representados. El nombre dice mucho porque tiene que ver con una perspectiva de cómo se dicen las cosas: “Relaciones de Género”, “Lo Público y lo Privado”, “Relaciones de Dependencia Personal”, “La construcción de un Orden”, “Matrimonio y Familia en el Chile Colonial”, “Fiesta Religiosa”, “Religión”; esos son los temas que queremos que estén

presentes. Puede ser que efectivamente el día de mañana cuando se empiece a hacer la museografía se diga que no nos caben todos -ustedes ven que en el Siglo XX hay bastante-, pero por ejemplo el tema del Gobierno Militar, o de la Constitución del '80, cómo lo vamos a nominar, dónde queremos estar, en el Siglo XX el tema por ejemplo de los Derechos Humanos, de la violación a los Derechos Humanos, la violencia desde el Estado, está ahí. Esas cosas dónde las vamos a poner, esos temas tienen que estar, tienen que ser un tema dentro de estos procesos, en qué eje está.

Entonces la idea es, por ejemplo, cuando alguien va al sector de salas del Chile Republicano -Siglo XX- se va a encontrar con estos temas que van a estar dispuestos en la sala de distintas formas, pero la persona va a tener una experiencia, va a tener una lectura conjunta de esto y va a salir de ese período del Chile Republicano con una idea, porque nosotros ya asumimos que el Museo -que se recorre en una hora y media completo- no es como el Smithsonian en Estados Unidos, que uno está una hora dentro de una sala temática, que es un museo en sí mismo, o cómo ocurre en el de Historia Natural, que cada sección es como meterse en un mundo, un universo y uno puede estar metido todo un día, o incluso más; el Louvre necesita una semana. Entonces nosotros asumimos que la persona va a hacer un recorrido continuo, va a tener como un viaje por la historia, pero en base a estos tres ejes, estos tres ejes no siempre van a estar explícitos, pero que al momento de la lectura la gente si los va incorporando y ahí se va dando la magia, si funciona o no funciona, si la gente al salir del Museo dice: "En realidad qué increíble Chile, yo pensé que siempre había sido el mismo territorio y esto ha sido un crecimiento distinto. Todo este tema de la Antártica, de la Isla de Pascua, y nunca me lo imaginé y todo esto como ha influido en nuestra identidad, y el tema político cómo ha ido de la mano de este proceso, etc.".

BS: Yo entiendo esto como una proposición que puede ser reformulada y discutida, o sea no como una estructura fija, pero encuentro que también, viendo lo que nosotros hemos hecho, si quedara solamente en los acuerdos que es un párrafo, que está bien, que lo hemos conversado y que es párrafo directriz. Pero aquí se han hecho

planteamientos por ejemplo sobre lineamientos museográficos, en muchas ocasiones se dijo que los objetos tenían que estar contextualizados, que no era simplemente un objeto en sí, esas son orientaciones valiosas. Se habló también de la interactividad, yo creo que tiene que haber algo también como resultado de propuestas y sugerencias respecto a una museografía moderna e interactiva.

DM: Eso va a quedar recogido en las actas, acuérdense que todo esto se va a recoger y obviamente que lo vamos a procesar.

BS: Pero debe haber un documento. Cuando pase, si se entrega solamente este documento, no es suficiente.

DM: Hay que hacer un documento introductorio para esto. Acá lo importante cierto, son los acuerdos marco y la estructura, el resto lo podemos seguir trabajando, nosotros ya hemos recogido todas esas impresiones, está todo grabado, se están transcribiendo todas las sesiones, un material que para nosotros es valioso.

BS: Porque se hicieron muchas observaciones sobre sugerencias museográficas, después sobre esto de visitar las colecciones, y yo creo que eso es importante. En segundo lugar, yo creo que lo que dijo Rafael a mí me convence mucho más: Territorialidad, Sujeto y Comunidad, y nosotros discutimos el concepto de Identidad la vez pasada y también Institucionalidad Pública. Me parece que son muchos más adecuados que simplemente institucionalidad, o sea eso que discutimos la vez pasada debiera quedar.

DM: Perfecto. Y estos ejes temáticos entonces, ¿ustedes deciden llamarlos "Territorialidad", "Sujetos y Comunidades" e "Institucionalidad Pública"?

RS: Y ahí están el Estado, las Isapres y todas esas cosas.

DM: ¿Entonces en eso ya hay acuerdo?

VU: A mí me preocupan varias cosas. La primera es que estamos trabajando demasiado apremiados y me preocupa que el resultado refleje

todo el trabajo que hemos desarrollado durante 10 sesiones. Yo creo que, si bien es cierto que podemos discutir en torno a esto, esto no va a salir hoy día, porque el resultado sería absolutamente pobre y yo no podría apoyar este resultado. Pienso que por lo menos tenemos que juntarnos en otra sesión más y además, cuando aparezca la transcripción de lo que hemos discutido, de los audios, creo que eso debiera circular entre nosotros y luego revisarlo y proponer acuerdos para discutirlos entre nosotros mismos. Deberíamos agregar los acuerdos que cada uno de nosotros considera que aparecieron en la discusión del proceso, con el fin de elaborar un documento que sea diferente de las actas; o sea debemos engrosar, aumentar y dar visibilidad a los acuerdos que hemos discutido en todas estas sesiones.

DM: Ustedes acá como Comité son los que acuerdan, ustedes son los que llevan la batuta en este sentido. Yo tengo que preocuparme de las cosas prácticas, de conducir un poco el debate, de tratar de hacer ciertas propuestas para generar discusión, yo también estoy de acuerdo de que el tiempo es un problema. Íbamos a proponerles que hiciéramos otra reunión, pero igual yo creo que vamos a tener un trabajo un poco de *pimponeo* después, pese a que yo no voy a estar, para que sigamos puliendo lo que haya que pulir. Pero sí me interesa que sobre esto estemos de acuerdo y este tema también, porque si no estamos de acuerdo en estos dos puntos, todo el trabajo en adelante ahí sí que se nos haría imposible.

VU: En términos generales lo que me preocupa de esta estructura es que yo no veo una continuidad en los procesos: aparecen los niños en el Siglo XX, ¿no había niños en el Siglo XVII?

DM: Los podemos incorporar.

VU: Cuando yo me mencioné que el guion debía hacerse cargo de las relaciones de dependencia personal, yo las mencioné como elemento estructurante de la historia de Chile, desde la encomienda hasta las nanas peruanas en el 2014; entonces aquí pareciera que se interrumpieran y eso no permite dar cuenta del carácter estructural que yo veo en esta historia de las relaciones de dependencia y dominación. Me

preocupa la falta de continuidad, me preocupa que a pesar de que no es mi área de especialidad, creo que hay una ausencia de procesos económicos, parecen que están los fenómenos sociales, políticos, la territorialidad, pero no están los procesos económicos.

Con respecto a lo primero, creo que esta estructura impide que se logre uno de los objetivos que mencionó Rafael, que es la vinculación de la historia con el presente. Creo que esta propuesta muestra lo que ya pasó y con lo cual nosotros pareciéramos no tener relación; por ejemplo, están las monjas en el siglo XVII pero no tienen nada que ver con la construcción de un sujeto crítico femenino, etc.; no están vinculadas con el presente. Y por último, no estoy de acuerdo con esta división en siglos, me parece que también atenta contra otro de los elementos que discutimos muchísimo en las sesiones que es generar un guion que llame a la reflexión. Esto no es un guion que llame a la reflexión.

DM: Pero estos temas sí, ¿o no?

VU: No, la división por siglos no, ¿por qué por siglos?

DM: Yo les propongo algo para que podamos canalizar todos los comentarios: vamos por parte. Lo único que quería decir es que, vamos por esta lámina, si están de acuerdo, si no, lo discutimos.

Si la estructura no les parece, discutámosla y acordemos una nueva, y vamos viendo los temas, yo también pienso, y estoy de acuerdo contigo, de que tiene que haber continuidad y ciertos procesos que son importantes que estén identificados. Nosotros no estamos defendiendo nada, lo único que tengo que defender es que tenemos que discutir cosas ya en la bajada para poder ir anotándolas y transcribiéndolas. Yo sé que todos tienen observaciones, porque si no estamos de acuerdo sobre lo general, para qué nos vamos a poner a discutir lo específico. O sea nos vamos a dar la vuelta, entonces la estructura, cómo funciona, cómo les decíamos tiene que ver con ese juego, en el fondo que a lo largo de los períodos históricos uno va viendo estos tres ejes que están presentes. Ahora, estos temas, el tema de la infancia, el tema de

los niños, es un tema que puede estar presente en todos los temas. Si ustedes lo acuerdan así, así va a ser. Pero puede ser que de repente digan, en esta época no pasó nada y podemos meter otro tema, o ya quedó bien resuelto, o en esta etapa debíamos tratar el tema proyectándolo hacia más adelante o hacia más atrás.

SMA: No estoy de acuerdo con la estructura, digamos, creo que hay que discutir también esos ejes. Creo que la sesión pasada nos pusimos de acuerdo en una cuestión central, que oriente. Tengo la impresión de que si acordamos: primero, que este guion lo que tenía que hacer era desde el presente interrogar el pasado y que cuando la gente saliera de acá pudiera comprender por qué hay un conflicto en la Araucanía, por qué hay un problema con los Peruanos, el racismo, o por qué el desarrollo económico...

¿Estuvimos de acuerdo con eso, no? Segundo, e incluso coherente con eso se planteó hacer algo más novedoso, más rupturista: se partiría desde el presente al pasado, ¿se acuerdan? Hablamos también del tema de los mapas, la superposición de mapas respecto a la territorialidad. Entonces me parece que esto retrocede lo que habíamos consensuado, esta estructura es como un maquillaje, y muy típica. Me parece discutible hablar de Pueblos Originarios como una instancia, no, yo creo que es un período pre-colonial y con ello -lo conversamos también la vez pasada ¿no?- estamos tratando de decir una serie de conceptos relacionados con los modos en que se organiza la sociedad en el territorio, de acuerdo a una estructura económica y simbólica.

Sostuve que para hablar de lo indígena en el período Republicano, había que definir al Estado neo-colonial. O nos atrevemos a cambiar o esto es solo un maquillaje de la historia, a través de temas, siempre me molestó esto de los "temas" porque los sujetos se desarrollan no por temas, sino por procesos históricos y no se visualizan procesos históricos en esta estructura tan clásica.

DM: Yo lo único que quiero decir es que los temas acá no son el problema; el asunto es cómo lo le damos una estructura a esto. Fue algo que se ha

trabajado acá internamente con el comité que les conté, yo pensé que esto era algo que se había conversado y acordado, esto no es una ocurrencia mía ni de nadie, pensé que se había planteado la idea de hacer una estructura.

BS: Los ejes temáticos, sí.

SMA: Pero no de la estructura.

DM: Pero hacer una estructura en base a unidades, como más neutra y en el fondo y que a través de los procesos, los temas, estuvieran representados estos tres ejes temáticos. Sobre el tema de los procesos, yo creo que no es la discusión, ahora el asunto es cómo vamos a estructurar esta cuestión para que funcione.

SMA: Claro, porque está directamente relacionado, si la estructura es ese contenido.

HR: En la sesión pasada, como para contextualizar, hubo solamente cinco personas del Comité en la segunda parte en donde se llegó a estos acuerdos. El primer acuerdo estructurado y estructurante que se hizo, fue que estos tres ejes temáticos -"Territorialidad", "Sujeto y Comunidad" e "Institucionalidad"- iban a estar cruzados por uno más amplio que tenía que ver con la lucha por la visibilización de los sujetos que los componen. Entonces, en ese sentido, nuestra propuesta pretende hacer un recorrido que da cuenta de ese cruce, del cruce de un sujeto por cada uno de estos tres ejes estructurantes. Ahora, esos ejes deben estar inscritos en un tiempo, y ese tiempo y la estructura que está presentando Diego en esa dimensión, son las estructuras clásicas, que son las mismas que están en cualquier libro de colegio.

DM: Pero no es una propuesta mía.

HR: Que está presentando, a eso me refiero. Nuestra idea es insertar cada uno de esos tres ejes, que a la vez están vertebrados por esta idea de visibilización de los sujetos en tiempos históricos determinados. Solamente como una forma de ordenar este proceso y que no todo sea tan abstracto.

DM: De hecho la alternativa que había, era dividir el Museo en tres zonas. Una zona -un conjunto

de salas- que fuera sobre Territorialidad, otro conjunto de salas que fuera para hablar de “Sujeto y Comunidades”, y otro tercer sector que fuera de “Institucionalidad Pública”, eso fue también la alternativa que se conversó. Porque también entendíamos que se buscaba de una forma de que estos tres ejes se integraran y que hubiera una visión más integrada. Porque, ¿qué pasa? Si vamos a hablar el tema de territorio, de cómo estaban organizados o distribuidos territorialmente los Pueblos Originarios, yo no puedo hablar de un tema específico sin hacer una introducción, dar un contexto a eso. Y después en el segundo piso para hablar de “Sujetos y Comunidades Indígenas”, tengo que volver a contextualizar y al final en términos de espacios es poco eficiente.

Cada vez que les toco un tema, igual tengo que poner un panel introductorio porque yo no sé si la persona abajo viene haciendo el seguimiento. Cuando es continuo sí sé que la persona por lo menos está informándose. Solamente explico, pongo el mapa del lugar y no le tengo que estar poniendo tres lugares para contextualizar cada vez que quiero entrar en un tema específico, porque yo no me puedo volver a hablar de Ercilla y *La Araucana*, si no explico el encuentro que hubo previo. Es un tema de eficiencia, del uso del espacio, de cómo uno llega a los temas.

Parece tentador, pero también tiene un problema en ese sentido, porque cada tema tiene que tener cierta autonomía; porque o si no en el fondo la gente va a tener que entrar para cada tema y después darse toda la vuelta para poder redondear y sacar conclusiones. Cada sala tiene que tener cierta autonomía en el sentido que es un tema más o menos cerrado, como un capítulo de un libro, si no, es una novela continua que no pasa de 400 páginas. Se puede hacer, experimentar, pero requiere un lector sofisticado, y esto es para el público en general que viene acá como un paseo.

Entonces, ese es un problema práctico que tenemos. A mí también me parece atractivo. La idea de hacerlo, de partir del presente y volver a atrás también me parece genial, lo encuentro entretenido. Puede ser una alternativa, pero el problema acá es cómo eso lo estructuramos. Y esto, claro, se ve como aburrido, se

ve como tradicional, como dice la Sonia parece un maquillaje, pero yo creo que esto, lo que estamos haciendo, se juega en estos temas, precisamente en este detalle. Ahí es donde está lo importante.

La idea es que la curatoría la pueda hacer alguien del Museo, pero probablemente vamos a trabajar con historiadores o hacer equipos interdisciplinarios, historiadores y curadores del Museo. ¿Por qué? Porque los curadores del Museo manejan las colecciones y las colecciones tienen que estar presentes en todos los temas. Básicamente la idea es que sean grupos de historiadores, y vamos a encargar investigaciones previas, o sea, alguien va a tener que hacernos un ensayo sobre este tema y en base a eso se van a tomar los textos museográficos, se va a ver cómo armar museográficamente la sala, trabajando con educativos, con los curadores, pero ya va a estar establecido el tema y el tema valórico. El curador deberá decirse “esto es lo que tengo que lograr representar de alguna forma”. Es decir, el encargo ya está hecho pero yo creo que estos temas son importantes en las definiciones porque en el detalle se juega esta cuestión, y yo puedo tener una declaración de acuerdo muy bonita, pero en la práctica no da lo mismo cuál es el tema. Nos enfrentamos a un problema de la estructura de esto, de cómo se instala esto en el Museo para que funcione.

IT: Yo tengo la impresión que dentro de las largas reuniones que hemos tenido, donde se definieron algunos principios generales, que supongo tendrían que ir en la introducción, en el marco conceptual de una mirada distinta, donde se adhiera a la reflexión como una mirada no pasiva, sino que reflexiva, porque hay que desarrollar el pensamiento crítico, que abriera preguntas más que ideas cerradas. Todo eso entiendo que va a ser recogido, que debiera ser recogido porque lo discutimos largamente acá, ¿no? Esta mirada desde la democracia, desde el pensamiento democrático más bien, desde el pensamiento crítico. Todo eso debiera estar en una larga introducción, me imagino. Entonces, no es que supongo que esto sea todo ni mucho menos.

Segundo, respecto de la propuesta que se entrega acá para discutir, ya entrando como

en la primera parte, el eje temático, debo reconocer que lo de la Territorialidad no lo entiendo. ¿A qué se refieren? Los territorios no cambian por sí solos, son razones políticas las que van cambiando. No es el territorio, son las transformaciones políticas.

RS: Por eso el contenido de eso es cómo se va conformando el territorio, la espacialidad, etc.

IT: No. Es que puesto como territorio, entonces aparece como si el territorio se hubiese ido cambiando por arte de magia, es decir a lo más que podríamos poner aquí los movimientos telúricos, los terremotos. Escúchenme. Los cambios de ampliación, la Isla de Pascua, el Norte, etc. distintas, son acciones políticas que se traducen en el territorio, pero para mí el problema es lo político, lo cultural si tú quieres, pero que redunde en lo territorial... No como eje, ese es el asunto.

RS: Cómo pudo haber cambiado tanto la forma de ocupación, de explotación.

IT: Si, está bien, pero eso es resultado, de acciones, de procesos político-sociales, culturales, no de que el territorio va cambiando en sí mismo, ¿me entienden? Entonces, a mí me parece que hay una mirada equivocada al respecto. O sea, efectivamente va cambiando el territorio, la expansión, la anexión, lo que sea.

SMA: La historia del coloniaje explica los cambios del territorio. Toda la historia colonial ya explica los cambios de territorio.

IT: Pero es la historia la que lo explica.

RS: Con ese criterio tendríamos que hacer pura historia política, que lo explicaría todo.

IT: No, política, cultural, social si tú quieres.

SMA: Intercultural.

IT: Bueno, esa es mi opinión.

BS: Perdona Isabel, en la última reunión, que tú no estuviste, discutimos y entendimos claramente que no se trataba de una cosa puramente geográfica, sino que implicaba todos

los cambios y procesos que habían llegado al cambio territorial.

IT: Pero la definición no es un detalle porque puedo leerlo. Yo no estuve en la última reunión así que lo siento, pero quiero dar mi opinión. La definición, como uno va a definir.

BS: ¿Qué nombre le pondrías tú?

IT: En este momento no se me ocurre, pero no es territorio.

BS: ¿Transformaciones del territorio?

IT: Transformaciones del territorio o algo que tenga que ver. Territorialidad me da cuenta de una cuestión física y no las transformaciones que hay detrás de eso. Entonces pensémoslo.

SMA: Hay que pensarlo, yo estoy de acuerdo. Hay que pulir esa definición.

IT: Exactamente. Sobre los ejes, yo comparto esta cosa dura que no es real de los siglos, tú lo decías, la verdad no tiene que ver, no ha sucedido así la historia a través de los siglos, son siglos movibles, tiempos movibles. El siglo, eso de dónde empieza el Siglo XX y dónde termina, etc., yo me liberaría de esa rigidez; creo que lo haría tanto más dinámico y además permitiría liberarse de esta rigidez fija del siglo.

Si yo pongo, y me voy a referir solo del XX que es mi especialidad, 1920-1973, hay detrás de eso una exigencia a la reflexión. Por qué yo parto de aquí y termino acá. Entonces, exige que la persona que entra a una sala tenga que pensar; lo otro es como una cosa acartonada, rígida, entonces yo rompería con esto y lo pensaría.

Y la última idea -que quedó instalada hace tiempo- es esto de partir del presente e ir avanzando hacia atrás que también es una cosa muy novedosa. Yo creo que lo importante es -vuelvo a la idea, a las grandes definiciones conceptuales- es desarrollar el pensamiento crítico, y uno mirando desde el presente al pasado, va entendiendo el proceso de manera distinta, entonces yo rescataría esa idea que tuvimos en su momento.

DM: Está bien Isabel, pero el problema es que estamos con un acuerdo y estamos volviendo un poco para atrás, entonces lo que tenemos que hacer es construir una propuesta, porque o si no nos vamos a quedar cojos y ahí sí que no vamos a poder hacer nada. Yo necesito, aún si no les gusta, o no les parece adecuado, pero hay que construir una propuesta.

IT: “Transformaciones del territorio”.

RS: Esa es la idea, esa siempre ha sido la idea.

SMA: Pero yo encuentro que está bien que se defina.

RS: Que se defina qué vamos a entender en cada caso. Para esto, voy a empezar por lo último que estábamos discutiendo: lo de territorio nunca ha pretendido ser una cuestión fija, así un territorio, la tierra, se refiere a los procesos que han hecho posible que esta territorialidad se vaya transformando en lo que hoy llamamos Chile. Todo esto fue a propósito de que hablamos de que Chile era una realidad geográfica, histórica y social, y que íbamos a explicar eso. Eso ya quedó en la arqueología de esta comisión.

IT: No perdón, arqueología no. Debe haber sido la reunión pasada porque antes no se había planteado eso.

RS: Bueno, habría que revisar horas de grabación, pero a propósito de dónde comenzamos y a propósito de cosas que decimos todos, yo creo que hay que atreverse a innovar, porque aquí sale mucho que los colegios, los libros escolares, lo que la gente dice, bueno sí, pero es el momento de cambiar eso y hay que confiar en que los estudiantes no son lesos, que los profesores no son lesos, ni que les afecta la novedad. Probablemente van a aparecer editoriales, pero a la larga va a pasar, y tomo el ejemplo colombiano que ustedes mismos nos pusieron que causó estupor, escándalo y todo lo demás, pero ahí está el Museo, como si no pasara nada, y en 10 años más, capaz que esté mejor.

Es cierto que hay que tratar de mezclar las cosas, pero también hay que atreverse a cambiar el asunto. Eso nos lleva a lo que decía Sonia, el tema de los conceptos y el tema de

las ideologías que hay detrás de los conceptos; porque si yo hablo de Chile Republicano como Neo-Colonial, ¿qué estoy tomando?

Voy a hacer la pregunta retórica y después tú me contestas. Si yo pongo eso, ¿qué estoy tomando como eje de la historia de Chile? ¿La Colonia, la Conquista, el Imperialismo? Y yo pregunto, ¿y eso es lo que el Siglo XXI, o sea hoy, aparece como el eje de nuestra trayectoria histórica? Si es sí, bien, si es otra cosa habría que buscar otro concepto.

Yo creo que, a propósito de la fuga hacia el pasado desde el presente, que quizás es posible hacer un Museo al revés.

No es imposible partir con una sala, la primera sala que fuera así como “Arqueología del Futuro”, así le pondría yo. El Chile de hoy en población, institucionalidad, preocupaciones, etc., y ahí seguimos para atrás, y eso sería lo que en el futuro va a ser la historia de Chile; va a ser la arqueología sobre la cual van a actuar los demás. Y el visitante se va a dar la vuelta por el Museo tradicional, en término cronológicos, y vuelve, pero él entiende perfectamente -o debería tratar de entender- lo que le queremos mostrar nosotros, que este es un Museo hecho desde el presente y desde las preocupaciones actuales de los chilenos.

RL: Quisiera mencionar de todos un asunto que recuerdo de la primera intervención, creo que fue el pensar en deslindes para ser una estructura. Entiendo que nosotros fuimos pensando de adentro hacia afuera. De adentro, de lo específico, hacia afuera, hacia temas que son importantes para la estructura, como, por ejemplo, la cantidad de salas, el tiempo histórico que abordamos y el tiempo de recorrido también. El museo en que trabajé tenía cuatro pisos y la gente para recorrerlo necesitaba poco más de dos horas; los visitantes japoneses lo lograban así como en 70 minutos. Eso consistía casi en subir y bajar por las escaleras. No es lo mismo ver un documental de 90 min., por eso veo que hay temas que quizás no se van a poder abordar.

Pensando de adentro hacia afuera, quiero decir que si afuera nos esperan tres salas, entonces tendríamos que ver como... Tres salas, ¿cierto?

DM: ¿Tres salas?

RL: Tres grandes temas

DM: Tres sectores. O sea pueden ser tres, cuatro, cinco... hoy día hay 18, son 18 salas. Hay salas que son del porte de esta mesa y otras salas que son del porte de la Biblioteca completa.

RL: Se puede subdividir. El tema, claro yo lo estaba viendo cuando escuchaba a Rafael, como un guion filmico. O sea, estupendo ver una imagen de Chile hoy; por ejemplo las poblaciones, la gente, la Plaza de Armas, yo me lo imagino así no, una escena que todo el mundo conoce porque viene de afuera y de repente ir viendo cómo esto va estratificándose en el tiempo, en el pasado, yo creo que eso sería totalmente fácil de ser inteligible para cualquiera.

Porque uno va viajando como a través de una máquina del tiempo hacia el pasado; en realidad es casi un relato literario. Yo lo encuentro muy interesante, muy entretenido. Y lo otro es que está el tema de la división clásica en siglos, que habría que abordar de manera entretenida, porque en realidad son como los típicos andamios que están delante de la casa en construcción, que uno lo hace calzar para colocar las ventanas y todo eso, pero después ese andamio hay que sacarlo para poder vivir verdaderamente el contexto histórico. Me acuerdo que en las lecciones de Theodor Adorno se iniciaba con definiciones clásicas que después se iban desmontando, una por una; sobre la base de lo clásico y enciclopédico o sea el andamiaje hemos aprendido.

Pero eso habría que verlo con el grupo de Educativo, porque ellos tienen más experiencia en eso, ¿qué le sucede a la gente que viene al Museo?, pensando que estos son pilares que se utilizan en las clases, qué se yo, uno les dice todo lo que estén aprendiendo ahora, lo tienen que ver de manera más crítica, por decir: olvídense porque esto no fue así, pero uno tiene que tener algo como base para poder hacerlo. En parte la deformación que tenemos -eso lo observo por nuestra falta de crítica-, es que cuando nos educaron nos enseñaron a que teníamos que aprender de memoria. De repente no es necesario, uno simplemente experimenta la realidad

que a uno le cuentan de la historia y algunas cosas no las entiende, otras las entiende pero se olvidan y otras no se olvidan. Creo que esos son como los tres momentos del aprender. Entonces entiendo esto como un andamio para el proceso laboral de nosotros, pero claro que eso dependiendo del caso habrá que borrar y repensar.

DM: Si, efectivamente tiene la función como dices tú de ser un andamio, una estructura. Ahora, los nombres también son importantes.

MA: Solamente quería decir que, la conversación que hemos tenido aquí, discusión, diálogo, intercambios acalorados de opiniones, viene un poco a explicarse con lo que yo estaba diciendo al comienzo. Que nosotros no podemos llegar a esta etapa porque está mucho más allá de lo que esta Comisión podría hacer, que evidentemente nosotros podemos elaborar una serie de elementos, temas, definiciones, opiniones que puedan servir para un segundo momento donde habrá otra comisión museográfica, con diseñadores, con historiadores que hagan una propuesta más específica y a lo mejor ahí nosotros también podremos entrar a opinar.

Pero yo vuelvo a insistir en lo mismo, o sea, y la conversación que hemos tenido aquí me lo demuestra, lo complejo que podría resultar, porque ya de partida casi todos me parece estamos como un poco cuestionando esta estructura, porque volvemos a lo mismo. Si tú me quieres decir "Pueblos y Culturas Originarias", "Áreas Culturales", ¿qué vamos a entender por áreas culturales? ¿Vamos a hablar de las áreas culturales en términos arqueológicos, en términos históricos, como se ha definido desde una sociedad que estudia hoy día el pasado, donde hay nombre que corresponden a nombres que ni siquiera sabemos cómo se llamaban, etc.?

Entonces, yo creo que en ese sentido, y vuelvo a mi planteamiento original, nosotros tendríamos que tratar de elaborar un documento, o una pauta de trabajo, donde se pudieran plantear una serie de definiciones que pudieran orientar a las personas que van a hacer el guion museográfico de este Museo, de acuerdo a las colecciones que tiene, de acuerdo a las salas que hay, de acuerdo a los recursos económicos, etc.

Y ahí nosotros a lo mejor volver y decir bueno estamos de acuerdo, nos gustaría que... a lo mejor se podría arreglar esto, etc.

Estamos viendo todos la polémica que vuelve a concitar el tema de la territorialidad, ¿no cierto? Entonces bueno a lo mejor nosotros necesitamos no solo decidir un eje, sino además escribir una definición de ese eje, qué vamos a entender por transformación del territorio, por territorialidad, por territorio por lo que sea, ¿vamos a entender, esto, esto y esto, en términos del trabajo de nuestra comisión? ¿Qué vamos a entender por “Sujeto y Comunidades”? ¿Vamos a entender esto, esto y esto, y por lo tanto a ese sujeto y comunidad tendrán que buscarles alguna manera en que estén presentes en un relato que se va a ser de acuerdo a una colección, de acuerdo a una infraestructura y de acuerdo a una condición de este Museo, desde el presente o como dice Rafael entramos a una sala, o hacemos una capsula del tiempo, lo que sea? Pero, con estas definiciones, porque cuando estamos hablando de “Relaciones de Género, de lo Público y lo Privado”, ¿a qué nos estamos refiriendo? ¿A la Sociedad Colonial, bueno y en la época de los “Pueblos Originarios”, no había relaciones de género entre lo público y lo privado?

SMA: Entre lo público y lo privado no, porque no existía esta división. Pero si habían mujeres y hombres, y había relaciones de género evidentemente, pero no bajo esa división.

MA: Eso es lo que tenemos que tratar de explicar, ¿te fijas? Porque estamos aplicando categorías que tienen que ver con nuestra forma de entender el mundo hoy día. Entonces, en ese sentido creo yo, y vuelvo a insistir en lo mismo, nosotros tendríamos que traer una etapa anterior y ahí creo yo, podríamos recoger un montón de cosas que se fueron diciendo acá, en término de las reuniones que puedan resultar bastante reveladoras, bastante específicas y bastante enriquecedoras para elaborar este documento, que tendremos que hacerlo entre todos.

FN: Quiero reafirmar algunas cosas. En mi ánimo la participación en el trabajo de la comisión estuvo motivada por la propuesta de trabajar en un guion de lo que el Museo Histórico quiere ser y no de lo que apenas puede ser, porque para

esto último es solo cuestión de hacer un trazado simple de pequeños cambios “cosméticos”. Al contrario, reafirmo mi visión de un museo con una propuesta provocadora, y eso creo que es parte de nuestros acuerdos. Desde ese punto de vista, la idea de generar una sala de inicio que me sitúa en el presente y luego, la exposición me lleva a un viaje hacia el pasado de forma inteligente y coherente con lo que se observó al comienzo es algo bastante provocador en el tratamiento de la temporalidad, y que me parece muy atractivo.

Por otra parte, creo que hay conceptos claves que deberían estar girando siempre en toda la exhibición como por ejemplo: la continuidad y el cambio, y también, la causalidad. Aquello permite trabajar las evidencias y desarrollar la concreción en muchos de los elementos que son expuestos.

Finalmente, cuando pensemos en los visitantes debemos considerarlos como un público inteligente y eso debe quedar plasmado en la propuesta, al punto que sea reconocible por las personas que realicen el recorrido de la exhibición del Museo.

RS: Dos cosas. Una, que nosotros no necesitamos contar toda la historia, porque nadie cuenta toda la historia porque es imposible. Lo que pasa es que aquí se dan muchos ejemplos de cómo no está esto, pero si está, solo que no tiene que estar siempre. Puede estar en diferentes partes y desde ese lugar de la muestra uno puede hacer fugas para atrás o fugas para adelante.

Y lo otro que se me ocurre, es a propósito de lo que decía Francisco. Hay que introducir humor en este Museo. Humor. Es todo tan grave, o sea en Chile es todo tan grave. Y resulta que el humor es comprensible por todos, hay humor en muchas circunstancias de la vida y que ayudan a comprender las cosas, y el humor se puede ver a través de una caricatura, de un cuento, de una situación, etc.

RL: Lo que decía Rafael. El humor es sumamente importante en el mundo jasídico, el humor es incluso la forma en cómo se narran historias: la historia se narra siempre a través de humor y

justamente este tiene un vínculo con la memoria. Lo que quería decir es que la analogía que yo veo para un Museo, desde el punto de vista de la oralidad -porque las antiguas comunidades también se vinculaban con su historia, no a través de museos, sino a través de narraciones- eran los viejos que contaban, los viejos que narraban. En realidad el viejo narra hasta donde le alcanza la memoria, pero empieza generalmente a narrar como desde ahora y hacia atrás, desde lo que es visible.

Y lo otro que yo creo que sería legítimo también es mostrar que hay ciertos temas que no se pueden mostrar. O sea es decir que hay asuntos que no se saben. Porque hay algo que yo encuentro que es demasiado fanfarrón en el mundo museológico y es que siempre se quiere hacer creer al visitante que se sabe todo. Hay muchos temas de lo que no sabemos. De cierta manera el Descubrimiento y la Conquista fue un encuentro o encontronazo de los mundos. Esto significó también un golpe y también un borrón. Hay ciertas partes de la historia que son como signos que se esparcieron y que reconstituirlo es el trabajo quizás del futuro y ahí creo que es interesante que entre alguien y vea de pronto que hay un espacio en el pasado y se dé cuenta que en ese espacio la historia no sigue con su relato.

Sería interesante indagar esto, por ejemplo, hacer como de un sujeto visitante, no solamente interactivo sino activo, que pensara lo interesante y entretenido que sería trabajar en ello. Por ejemplo, la servidumbre llegaba hasta cierta etapa, ¿tenían servidumbre en las comunidades indígenas? Yo creo que sería interesante que se prestara un museo para mostrar cosas que no se pueden mostrar. Que están como desaparecidas.

DM: Bueno, en el fondo lo que propone Margarita en una forma para recapitular, de alguna manera hacer una especie de acuerdos conceptuales macro y en el fondo esta definición de estructura u ordenamiento se pospondría para un equipo posterior que trabajaría en eso el próximo año. A mi parecer yo creo que sí podemos llegar a un acuerdo de estructura general, pero bueno, eso podemos conversarlo.

Yo de hecho les quiero mostrar brevemente una idea de cómo se me ocurre a mí que podríamos salvar la situación. Lo que les quería decir es que, primero: acuérdense que nosotros somos un Museo de objetos, nosotros exhibimos objetos. Nosotros estamos definiendo la perspectiva bajo la cual se van a leer estos objetos, el contexto que les vamos a entregar. Acá la gente no va a venir a leer información, paneles, conceptos.

IT: No estoy de acuerdo contigo en eso. No, porque ya hemos constatado de acuerdo a la muestra, a todo lo que hemos visto es que los objetos son restringidos, porque son las donaciones que han hecho las élites y que dijimos como completamos esto.

DM: Eso no necesariamente tiene que ser así eternamente.

IT: Espérate, es que hay que pensarlo, no solo como los objetos hoy existentes que hemos visto, sino que imágenes.

DM: Yo me refiero a las imágenes, nosotros tenemos el archivo iconográfico más importante de Chile a nivel público. Eso es parte de la colección.

Pero déjenme terminar para expresar la idea. Por supuesto que los temas se pueden contextualizar de distintas forma y a partir del mismo objeto se pueden hacer lecturas distintas.

IT: Es que hay que completarlo esto.

DM: Lo que les quiero decir es que yo entiendo y también comparto que hay un ánimo de poder innovar y hacer una cosa innovadora. A mí la verdad es que el último tiempo me ha tocado ir a bastantes Museos Históricos, Histórico Nacionales, de Historia Militar, Historia Natural y la verdad es que en Europa, en Sudamérica, en Estados Unidos se pueden hacer innovaciones, pero la verdad es que yo lo que veo parece una cosa muy tradicional, muy conservadora, pero detrás de eso hay una cosa que es muy amable, que es muy pedagógica para con el público.

Yo la verdad que en los Museos que he estado, de hecho el de Alemania me sorprendió porque

es un Museo hecho hace muy pocos años, tiene 10-15 años con suerte, es un Museo que no tenía ninguna colección, ellos compraron todo y es un Museo hecho de una forma bastante tradicional, tal vez demasiado. Pero incluso Museos más modernos, como el Museo Judío, hechos con toda esta museografía educativa, que es una cosa muy elaborada, igual siempre en la estructura general es bastante clásica, en el sentido que uno va avanzando en el tiempo, va viendo los distintos elementos, los distintos temas. En ese sentido, la estructura de volver adelante y atrás, puede ser una solución porque permite un viaje hacia el pasado, pero lograr que la gente incorpore en la exposición, objeto, tema, una línea cronológica, un orden, no es nada de fácil la verdad, entonces por eso de repente las estructuras se ven muy clásicas, muy tradicionales, pero porque también me atrevo a decir que hay una sabiduría en eso. Los libros siguen existiendo y tienen índice y se leen de un lado para otro porque hay una sabiduría detrás de eso, hay una forma para el ser humano que le es más fácil aprenderlo, entenderlo, verlo, asimilarlo, me entienden.

Yo creo que en ese sentido se puede ser creativo, los museos en todo el mundo tienen una forma de ser. Por ejemplo, nadie podría decir que a Estados Unidos no le gusta la innovación tecnológica, todo lo contrario, pero uno va a sus museos y lo que se encuentra es con cosas de madera, con vitrinas y pasan haciendo estudios todo el día, o sea hay una sabiduría detrás de eso, que no es menor.

La muestra actual como yo les decía, tiene aceptación en el público general, pese a que tiene deficiencias importantes. Veo que decimos hay que innovar, hay que cambiar todo, pero tampoco podemos hacer la revolución de la historia en el Museo, es difícil. Yo creo que sí hay ciertos enfoques que son importantísimos que estén presentes y que se reflejen en las curatorias, que se reflejen en los contenidos, que se reflejen en cómo se tratan los objetos. Yo creo que eso realmente va a ser un aporte importantísimo, trascendente del que hay hoy día. Pero no sé si es tan relevante que lo que cambie, sea lo nuevo, la forma del recorrido.

Yo creo que los contenidos y cómo se muestran los objetos, cómo se entienden, cómo se contextualizan, eso sí va a ser, por decirlo de un modo, revolucionario o va a ser un avance importante, un aporte importante a la educación de los chilenos, de cómo entienden su historia, de cómo se identifican. ¿De qué forma se podría abordar eso? Por ejemplo, estos tres ejes, podríamos pensar en más ejes, podríamos pensar en 8 ejes. En 8 temas, y ahí volvemos a lo temático, y que cada eje, o cada tema tenga un propio desarrollo dentro de la muestra, y la muestra finalmente sea un conjunto de temas que se trata, y que al principio del Museo tengamos una gran sala, una sala moderna en que se explique en que haga un resumen de la historia de Chile y que podamos hacer una gran vista como un gran contexto, y que tengamos un Museo temático también. Eso también es una alternativa, que volvamos a esta alternativa de tener áreas temáticas, que en realidad se trate como un tema a lo largo de toda la extensión de la historia, el tema de las comunidades y los sujetos se trate como un gran tema también, el tema de la institucionalidad se trate como otro gran tema, el tema de la infancia, el tema de la pobreza, el tema X, y que el Museo sea un gran conjunto de temas; que es cómo funciona el Museo de Estados Unidos, que claro es un museo gigante y por supuesto que más exhaustivo. Pero alguna forma tenemos que buscar cómo aterrizar esto en un recorrido que para la gente sea amable, pero esa es la dificultad que tiene; y la otra alternativa, que plantea Margarita es en fondo tomar ciertos acuerdos generales, lineamientos, tal vez no sean tan generales como los acuerdos que tenemos, pero si ir un poco más allá y que sea otro equipo el que defina eso; eso tiene un riesgo, pero también puede ser un trabajo. Ahora, este trabajo acá siempre ha sido pensado como una especie de experimento; a mi gente me ha dicho que estoy loco por hacer esto.

MA: Lo mismo dijeron con el Museo de Cañete cuando cuestionaron a la Dibam por invitar a indígenas para a decir lo que quieren poner ahí. Resulta que la experiencia fue bastante positiva.

DM: Yo creo que también ha sido muy positivo y en el fondo es un experimento, y la verdad que sea

cual sea el camino que tomemos, va a ser interesante. Igual está el registro de estas sesiones.

IT: Aquí al final, en la hojita que tú nos entregaste están una serie de acuerdos, que faltan otros. Por ejemplo, la idea de “pensamiento crítico” que no está.

DM: Estos son los acuerdos que se aprobaron ahí. Si hay otros los conversamos y los proponemos.

IT: No, los que ya habíamos conversado que faltan. A mí me parece que hemos siempre instalado la idea de tener una perspectiva que haga problematizar y no con hechos así dados porque sí, entonces eso del pensamiento crítico y lo problematizador, eso lo hemos dicho, no está y sería bueno agregarlo. Hemos hecho mucho énfasis en los temas de los contextos, cada cosa tiene que estar situada en un contexto, eso yo creo que habría que agregarlo, no hay ningún problema.

Hablamos también de que sería interesante poner una línea de tiempo, que permitiera mirar así la evolución, la transformación, etc. Entonces yo creo que aquí en los acuerdos, habría que agregar algunas cosas que faltan y que está interesante.

Yo voy a cambiarme de registro de la conversación, pero pensando en cómo avanzar, hasta dónde avanzar. A mí personalmente me darían muchas ganas que cada cual, entre todos, hiciéramos propuestas cada uno por su especialidad, donde más uno se siente cómodo y que siente que puede hacer aportes y las mandáramos, las circuláramos y que en vez de reunirnos el próximo martes, dejáramos pasar una semana y nos juntáramos con todo ese material y discutiéramos sobre propuestas concretas que cada uno de nosotros pudiera hacer, a lo mejor es bien poco popular lo que estoy proponiendo, porque nadie tiene tiempo, no sé, es lo que me parece sería necesario. Porque es cierto, uno tira y tira ideas, pero cómo las aterrizamos.

DM: Nosotros habíamos pensado lo mismo con Hugo, de tomar lo que acá saliera, ver cómo se puede procesar y repartirlo y efectivamente esperar una semana más para que cada uno de

ustedes pudiera amasarlo y reunirse de nuevo con una cosa más acabada.

IT: Porque salen muy buenas ideas y cómo una las aterriza es lo complicado.

BS: Con respecto a lo que dice Isabel, hay aquí un trabajo que se podría hacer. Ustedes han recopilado las grabaciones y tomado apuntes, además de esos dos acuerdos, yo creo que nosotros dijimos bastante sobre el tratamiento de las colecciones y de los objetos, eso está grabado. Hicimos también sugerencias museográficas sobre el tema de la interactividad y también sobre el tema de motivar la reflexión crítica. Ahora también creo que hay que ser cauto con el tema de mirar el Siglo XVI con ojos del siglo XXI y proyectar demasiado.

IT: Es inevitable.

BS: Si, pero de repente hay que hacerse el leso también. Tú no puedes transformar a Sor Juan Inés de la Cruz en una líder feminista

IT: Es que nadie ha planteado eso.

BS: Y después con respecto a la idea de la continuidad y el cambio, que me parece un tema interesante, pero es complejo de hacerlo vinculando todo con todo, y tal vez la idea de “Transformaciones del Territorio” ahí sería posible, en “Continuidad del Cambio”, perfectamente, ¿no cierto? Con “Sujeto y Comunidades” perfectamente, o la “Institucionalidad Pública”, a mí no me parece inadecuado de repente tener una sala inicial “Chile de Hoy” y después tener tres grandes divisiones: “Transformación del Territorio”, “Sujeto y Comunidades” e “Institucional Política”. Creo que eso no sería un esquema desechable, no totalmente novedoso pero tampoco tradicional.

SMA: Quiero decir que me sorprenden dos cosas. Primero, es el terror al cambio. Ese miedo es normal, antropológicamente se entiende, pero creo que todos fuimos convocados y convocadas a esta Comisión para hacer un cambio, si no, ¿qué sentido tiene perder el tiempo en devaneos y al final para llegar a decir “no, mira, en realidad, no podemos cambiar”? al estilo del gatopardismo chileno. Personalmente me

parece que no fuimos convocados para eso. A lo mejor malentendí la convocatoria.

Segundo, la otra sorpresa: hay un conjunto de trabajos arqueológicos, antropológicos, de una nueva historia, con nuevos conceptos, con nuevas miradas, que si no somos capaces de recoger hablará mal de nosotros como comisión, se los digo con toda la sinceridad del universo. Esto de decir “¡Oh, qué horror hablar de Estado neo-colonial!” es desconocer el caudal de trabajo que han hecho los propios intelectuales indígenas, los historiadores mapuche, que tienen también sus modos de conceptualizar, de mirar y de leer esta historia, cosas sumamente interesantes, donde no hay esas oscuridades y silencios.

Hay una enorme cantidad de trabajo que se ha hecho el último tiempo que debe incorporarse. El problema es que cuesta mucho que eso sea recogido en las visiones oficiales, en el currículo escolar, incluso el universitario; porque hay autores que son vedados, cosas que no se hablan. Yo no quisiera que nos hiciéramos los lesos con todos los avances que ha habido desde las distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas, respecto de las miradas sobre la Historia de Chile. Porque si hemos sido convocados como especialistas, tenemos que dar cuenta de las cosas nuevas que están escritas, los textos están, la gente que haga el guion, si toma en consideración lo que hemos estado diciendo tendrá que considerarlo y de un modo u otro todo lo hemos aportado tiene que ver con esas nuevas tendencias. Por ejemplo, cuando Verónica plantea su mirada desde la servidumbre, eso obedece también a un nuevo modo, y a una manera de responder a la historiografía clásica que simplemente no miraba cómo se construían las relaciones de poder. Nosotros no estamos descubriendo nada nuevo. Entonces, debíamos ser capaces de recoger, tal como lo hemos planteado acá, esas nuevas tendencias.

Y retomando lo que dice Margarita, es un ejercicio bastante vano que nos pongamos a trabajar nosotros sobre esta estructura. Estamos en una situación coyuntural que es que tú te vas, también coloquemoslo sobre la mesa, porque forma parte de esta historia y forma parte de

las discusiones. Claro, tú puedes estar diciendo “no es que yo creo que la estructura debe ser así” y no sabemos realmente quién va a asumir tu cargo y quién efectivamente va a delimitar, o no va a delimitar, va a delinear o va a desechar esto.

DM: Sonia, esta no es mi estructura, Yo esto lo he trabajado en Comité Interno del Museo. Me preocupa que esté más o menos ordenado para presentárselos.

SMA: Digo, no tu estructura, sino esta estructura que está acá, da lo mismo si se respeta o no se respeta, los procesos son dinámicos, las instituciones toman sus decisiones. Quiero que seamos realistas y dentro de ese realismo, porque el futuro es incierto, a mí me daría satisfacción esto:

1. Lo que tú planteaste anteriormente, los textos que están acá, acá hay un registro, aquí hay una historia, se recogen, se editan y queda un documento de lo que nosotros hemos planteado.

2. También cada uno de nosotros, ha hecho aportes desde los lugares que le competen en sus especialidades. Lo hemos hecho oralmente, unos circulamos textos, otros, aportes escritos. Yo creo que incluir eso es muy bueno, porque la oralidad es muy distinta, cuando uno se sienta a escribir, sus estructuras mentales, funcionan de otra manera. Ese es un segundo elemento que deberíamos dejar dentro de ese documento.

Porque no sé si vamos a tener tiempo para ponernos de acuerdo en una cuestión seria, académica. Nos pusimos de acuerdo en los ejes, pero ojo, hay que darle vuelta a los contenidos de esos ejes; no es tan simple decir solo “Territorialidad”, no es tan simple decir solo “Sujeto y Comunidades”. Sería ideal que lo pudiéramos hacer, pero lo que sí podemos dejar para que no sean en vano todas estas conversaciones, es ese documento muy bien hecho y que refleje lo conversado y quede por escrito. Esto es a lo que en conjunto llegamos y lo que cada uno en particular ha planteado dentro de su especialidad.

RS: Si se revisan las grabaciones, que entiendo que no se haya hecho porque estábamos en

otra cosa, ahí hay mucho de los que se dice acá; gran parte de lo que incluso están pidiendo. Nosotros no hemos hecho un documento que diga “propuestas”, pero están ahí y alguien tiene que sacarlas.

Y en esos documentos, a propósito de lo que dice Sonia ahora, siempre dijimos que aquí no hay límite, de fecha, no hay límite de nada. El Museo verá en el futuro si lo toma en cuenta o si no lo toma en cuenta. No encuentro que haya restricciones, no creo que nadie haya sentido que las hay.

A propósito de lo que dijo Diego yo creo que lo más importante es el contenido, no podemos venir aquí a inventar la pólvora y cambiar todo -como dijiste tú- y que alguien entre al Museo y no reconozca nada. Pero a mi juicio lo más importante, o lo que yo entendí que es lo más importante, es que el Museo va a incluir a gente y situaciones, problemas, hechos y demás que normalmente nunca habían sido incluidos en la historia. Ese es el gran cambio.

Ahora, si las colecciones del Museo lo pueden reflejar, ese es otro problema, yo creo que sí, por lo que hemos visto. Si para eso habrá que usar fotografías o diarios o lo que sea, bien. Tendremos que confiar en los profesionales que hay en Chile, que no sé si los hay para la museografía, seguro que sí. Eso es lo que yo quisiera ver reflejado en el futuro, si eso va a tener más cronología o menos cronología es otro asunto; yo creo que la cronología es esencial, no como eje ordenador en el sentido de que todo se entregue por siglos, sino que cada tema tendrá que tener sus fechas, porque sin fechas estamos medios liquidados.

RL: Después de escuchar justamente lo que dijo Sonia y Rafael, en el *Coloquio de Darmstadt*¹ que se realizó en el año 1951 después de la II Guerra respecto a la filosofía, arquitectura y urbanismo, donde participó Martin Heidegger y José Ortega y Gasset, se intentó traspasar el registro oral con las reacciones del público a la transcripción de las actas. De este registro se desprende el proceso en que se adelanta y se retrocede cuando se refutan ideas. Por ejemplo, la vez pasada teníamos todo claro y ahora volvemos a debatir, eso justamente eso es lo

que yo creo que tiene un valor didáctico y un valor quizás de comprender la historia más allá que un libro de historia. Es como tratamos de ir orientándonos, no sé, yo siento que eso tiene mucho significado, que hay acceso a eso. Claro que nosotros podremos corregir algunas palabrotas. Como dice el dicho campesino: “Palabra y piedra suelta, no tiene vuelta”.

Cuando yo hablaba de los vacíos, no es por un tabú, sino que yo me recordaba un poco a Octavio Paz, que de cierta manera criticaba a Alfonso Reyes, porque este de alguna manera se escapaba del mundo indígena y buscaba, rastreaba en la mitología grecorromana, porque decía “acá no tenemos nada que encontrar” y Paz dice que aunque no se llegue a recabar todo, ahí se instala como un espacio que nos deja en suspenso y nos hace sentir que es un espacio legítimo que tenemos que vivirlo. A eso me refería, no hemos podido recabar todo. Si nosotros trabajamos ahora con unidades indígenas, muchas veces llegaremos a laberintos, a túneles....

BS: A mí me gustaría, ojalá lo pudiéramos hacer, que nos juntáramos el próximo martes. En esta etapa hay mucho término de semestre y notas y muchas cosas que hacer, sobre todo los últimos 10 o 15 días. Y con respecto a lo que decía la Sonia, si es verdad, hay una historiografía, pero no son verdades establecidas. Hay grandes discusiones; por ejemplo, yo he conversado con Claudia Zapata, que estudió los intelectuales indígenas, y él me dice que hay distintas posturas, unos están en una postura muy fundamentalista, hay mucha discusión.

RS: Habrá discusión sobre el tema, pero nadie discute que Los de Abajo o como se llaman tienen que estar en la historia, pero hace 20, 30 o 40 años no eran sujetos históricos.

BS: Eso es lo fundamental, que hay sectores de la realidad que en este Museo están totalmente ausentes, y yo creo que por ahí va la cosa en que todos estamos de acuerdo. Pero de las posturas historiográficas, es mucho el debate.

MA: Yo solo quería reafirmar lo que decía Rafael y lo que decía Hernán, finalmente, a propósito de que tienen que estar aquellos que no

1 Bartning, O.: *Darmstädter Gespräch – Mensch und Raum* [Coloquio de Darmstadt-Hombre y Espacio]. Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952.

están, porque ese ha sido uno de los motores importantes y fue uno de los motores que tú nos planteaste cuando nos convocaste a esto porque nos mostraste todos esos estudios que se habían hecho, todas esas entrevistas, esos análisis y con distintas personas. Si uno se fija en todo ese material, uno de los ejes fundamentales que sostiene toda la visión que toda esa gente en su inmensa variedad social, política, simbólica, etc., representa es esa ausencia, yo creo que si nosotros logramos por lo menos eso con nuestra propuesta, debemos preguntarnos, ¿cómo queremos mostrarlo, bajo qué concepto lo hacemos?

Por eso yo decía en ese sentido que puede estar en el documento todo lo que se ha grabado, etc., que incluso puede ser con ejemplos, porque también hemos dado ejemplos, donde podamos decir “Ah, pero si ya hablamos de tal ausencia, con tal cosa se podría ilustrar eso”. Si nosotros lográramos mínimamente eso, ya estaríamos respondiendo al llamado que tú nos hiciste, basándote en todo ese proceso anterior que fue tan rico y novedoso en el sentido que se invitó una gran cantidad de personas que tienen que ver con este Museo para opinar. Y yo creo que si logramos hacer eso, ya con eso podríamos haber cumplido un aspecto importante de este cometido.

FN: Quería poner énfasis en algo que tú dijiste, creo que una de las cosas que también debería instalarse como enfoque de cambio es que este no puede seguir siendo un Museo dependiente de los objetos, desde la lógica de vertebrarlo absolutamente.

DM: Es que es así.

FN: Si, lo entiendo, pero yo no estoy proponiendo que desaparezcan los objetos y nos quedemos con las puras ideas, sino que el objeto pierda protagonismo para dar paso a espacios patrimoniales que generan explicaciones y que ayudan a comprender el significado de los objetos. Desde este punto de vista es abrirle paso a la comprensión en espacios que son un todo interconectado, ¿se entiende?

DM: Si, pero lo que hay puede cambiar. O sea, hoy día en el Museo hay objetos de gente que

estuvo detenida en Campos de Concentración en los '80, tenemos cuadros que hemos comprado de Balmes, de Gracia Barrios, hemos comprado cosas de educación, o sea se pueden comprar un montón de cosas, o sea, las colecciones se forman, se crean. Por ejemplo me han contado que de la muestra que está arriba del siglo XX hay algunos objetos que fueron comprados en el Mercado Persa; es decir, hay espacios para poder innovar, uno tiene que crear las colecciones.

FN: Mi planteamiento es que debería configurarse un Museo que gire en torno a una museografía comprensiva, es decir, donde son los objetos los que están al servicio de las temáticas e ideas, donde se transforman en documentos dispuestos para ser leídos, algo que ya he mencionado en otras reuniones. En esa figura, el museógrafo debe responder a lo que planteaba Rafael respecto a que no hay que temerle a los escenarios lúdicos, y digo “temerles” porque para algunas personas puede dar la sensación de bajar el perfil. Creo que sería un gran aporte el hecho de que el Museo diera esas señales potentes de cambio al girar en torno a nuevos ejes, como los que hemos hablado.

DM: Bueno, si son cambios que funcionan no hay ni un problema. La idea de que hay que cambiar porque hay que cambiar, no siempre es buena. Es como lo que decía el ejemplo del libro, o sea, si uno pega las páginas al revés, claro, va a ser distinto, pero no significa que va a ser útil para el lector, en el fondo.

MN: No sé si todos hemos entrado en pánico o qué, pero hoy día como que nos asustamos, no sé si porque vamos a terminar pero me da la idea que empezamos a dudar de lo que ya habíamos conversado. Por ejemplo, ya habíamos dicho que la estructura de los siglos y todo eso no fuese cronológica, sino que esta fuese tenue y que fuese hacia atrás, y que se desarrollarían temas transversales o paralelos como tú dices, y que el Museo no puede ser solamente los objetos. O sea, lo importante es que lo se exhiba refleje lo que queremos mostrar, que podrá ser en algún momento quizás, una sala más oscura y que tenga sonido o tenga música o grabaciones de cachaña de pájaros, o *kultrun*, qué sé yo. Debemos pensar en eso.

Pero volviendo al comienzo, de repente nos bajó el susto de que no estábamos haciendo bien las tareas. Quizá para reforzar el trabajo, deberíamos seguir la idea de Isabel y hacer de aquí a la próxima semana, o antes, un documento con la propuesta que haría cada uno desde su experticia.

DM: La idea es recapitular y ponernos de acuerdo en definitiva en cómo vamos a cerrar esto. Si interpreto bien, existirían dos visiones, o una que se pudiera trabajar un poco más y que básicamente tiene que ver con -más que definir una estructura exhaustiva o punto por punto de los temas que deben estar en la muestra a modo de estructura- reconocer ciertos acuerdos o recomendaciones que iluminen la muestra o que deban estar presentes. Esto, no obstante toda la transcripción que se va a hacer de las actas para su publicación, porque nosotros vamos a publicar lo que fueron las entrevistas, los casos internacionales, la jornada interna que se hizo en el Museo, o sea todos los antecedentes nosotros los estamos publicando y esto también se va a publicar.

BS: Yo creo que las actas solas hay que revisarlas y procesarlas.

DM: Si, hay que editarlas por su puesto.

VU: Que lleguen a nosotros y podamos destacar lo que nosotros consideramos destacable.

DM: Por su puesto, transcripción yo me refiero a una cosa general. Transcrita, editada, cada sesión va a tener una portadilla, o sea va a haber una cosa ordenada, con un perfil de ustedes, con una introducción, con las conclusiones finales, y la idea es que ustedes ahí revisen.

VU: Lo que planteaba era que, más allá de la revisión de las actas, nosotros, según nuestro juicio, podíamos extraer ciertos elementos que proponemos como grupo, es decir, otras conclusiones que se suman a la que estaba en la parte de atrás de la estructura.

DM: Nosotros hacemos actas sesión a sesión con las principales ideas y de ahí se puede ir tomando lo necesario, porque lo otro va a ser un poco lento. Hay ideas que han sido de

consenso, por ejemplo todas las sesiones de las colecciones.

BS: Yo creo que aquí, a mi modo de ver hay tres tópicos:

- Tratamiento de las colecciones: hay muchas ideas que se hicieron respecto de la relación objeto, ubicación, contexto.
- La Interactividad: el carácter interactivo y de nuevas tecnologías; se hicieron muchas sugerencias sobre eso.
- Sugerencias sobre que la muestra condujera a una reflexión del pensamiento crítico.

Entonces esos fueron tres temas que se repitieron y que volvieron a salir una y otra vez; hay que revisar las transcripciones, editarlo y juntarlo; tú lo mandas y nosotros lo enriquecemos, o damos la opinión, etc.

IT: El tema de la invisibilización, la inclusión, la vinculación con el presente, todas esas grandes ideas tendrían que ser reunidas temáticamente, más que un recuento.

DM: Nosotros pensamos ciertas conclusiones como acuerdo, porque hay cosas que han dicho ustedes y que no son compartidas por todos, que no es un acuerdo del comité, sino que son opiniones personales, entonces hay que tener eso en consideración.

Lo que entiendo es que ustedes quieren que se entregue esto ordenado y procesado al lector, y ahí hay que hacer la distinción de qué son acuerdos y de qué son opiniones.

HR: Quiero aclarar cómo trabajamos metodológicamente las actas sesión a sesión. Nosotros hacemos un acta que recoge las principales ideas que ustedes enuncian como comité, que las tenemos y podríamos trabajar en base a eso. Por otro lado están las transcripciones que se realizan externamente y que son textuales a lo que se dice dentro del comité, que las tenemos en bruto y que están siendo trabajadas en términos de edición para su publicación.

Están esas tres dimensiones de lo que se ha conversado acá. Nosotros la estamos revisando con un criterio editorial que tiene que ver con cómo el lector se enfrenta a los códigos del lenguaje oral.

DM: Si les parece podemos hacer el ejercicio, en base a las ideas que hemos sacado, Hugo y Raquel han estado tomando nota, y eso se sintetiza para que sea un poco más rápido. No va a ser tan rápido, pero en 2 semanas podemos tener algo.

MA: Tendríamos un documento común sobre el cuál trabajar a propósito de lo que tu decías de la especificidad de cada uno, porque lógicamente uno va a hablar de las cosas que más sabe.

DM: Entonces, ¿podríamos dejar enunciado el tema de los ejes o también nos olvidamos de toda esa parte?

RS: Yo quería, a propósito de todo esto, distinguir lo que creo que son los acuerdos como los que señala Bernardo, de lo que son las opiniones, de lo que son los ejemplos. Creo que sería muy positivo que ya quedarán esos acuerdos como “La comisión que fue convocada ya está de acuerdo...”, eso ya sería un gran paso porque cualquiera sea el destino, venga o no venga, pase o no pase, ya hay algo que refleja que estuvieron de acuerdo. No podremos estar de acuerdo en los ejemplos, cada uno pondrá lo que se le ocurra, lo otro son opiniones, pero los acuerdos, que se han expresado desde la sesión 5 en adelante por lo menos, en diferentes materias, yo los rescataría claramente. Y los únicos que los pueden rescatar son ustedes.

RL: Yo creo que desde un comienzo, porque cuando nos mostraron las colecciones, nosotros ya estábamos tirando ideas.

IT: Es que él llegó a la 5, entonces la historia parte con él.

DM: ¿Y qué piensan de volver a reunirse la próxima semana o prefieren esperar a que este documento esté un poco más avanzado?

SMA: Lo ideal es que si estuviera el documento listo para el próximo martes, zanjamos, para

decir cuáles son esos acuerdos, porque aquí los hemos dicho varias veces, pero tienen que recogerse y tenemos que leerlos.

DM: Nosotros teníamos pensado con Hugo trabajar mañana intensamente, porque nosotros antes de traerlo para acá lo trabajamos con una pequeña comisión interna que tenemos para sociabilizar esto antes de traérselo a ustedes.

IT: La otra idea que yo había propuesto es que cada uno desde su propio campo de experiencia hiciera una propuesta a partir de ese material.

BS: ¿Podríamos aclarar un poco eso? Es sin considerar esa estructura.

IT: Como tú quieras; tú propones una estructura, no es a partir de esta estructura.

BS: ¿Sobre qué base? ¿Sobre los conceptos eje?

IT: Sobre los acuerdos; por eso es tan importante recoger y sistematizar todos los acuerdos, porque ahí ya teníamos una primera cosa que está puesta en esto de los acuerdos, de que los ejes no van a ser justamente cronológicos; hacer las propuestas desde el ámbito de experiencia de cada uno.

MA: Puede ser un párrafo, media página.

RS: Y también pueden ser temas, títulos.

VU: Yo había pensado en proponer ciertos ejes temáticos, obviamente de la temporalidad que yo conozco, iluminados por estas ideas fuerza o valores o acuerdos que hemos acordado en el Comité.

IT: Y tú haces una propuesta cronológica. Me interesa proponer ciertos temas relevantes que yo creo que tienen que estar para los siglos XVI, XVII y XVIII.

Cada uno propone, dentro de este marco temporal los temas o los aspectos que debieran tratarse.

MA: Yo quiero insistir en que ojalá que hagamos ese ejercicio que va a ser muy enriquecedor

porque va a tener la perspectiva de cada uno, pero que nos basemos en las actas, porque las actas nos van a orientar y nos van a dar los insumos de las cosas que ya acordamos y hablamos para poder hacer esa pequeña reflexión individual.

HR: Solo para explicitar la metodología de trabajo, en las actas nosotros explicitamos con nombre y apellido quién dice qué cosa. En ese sentido recojo lo que dice Diego, eso no es un acuerdo, es una opinión personal, lo que ustedes están proponiendo es que nosotros elaboremos un documento en que nosotros redactemos las propuestas en las que más hay consenso.

MA: Yo entendí, por lo que dijo Diego que de las actas, ustedes habían sacado las ideas más fundamentales, más allá que sean personales o no.

BS: Pero hay acuerdos implícitos; cuando vimos las colecciones, todos tuvimos ciertas opiniones de cómo los objetos tenían que contextualizarse, cómo los objetos no hablaban por sí solos y hubo múltiples opiniones en esa perspectiva.

DM: Yo quería decirles dos cosas. Primero, agradecerles el apoyo que me han dado, porque con eso le están dando apoyo al proceso que estamos haciendo.

Segundo, comentarles, de manera breve, que les traje el “Plan Integral de Mejoramiento Integral de Museos”, porque debo confesar que no me gustó que se diga que esta iniciativa estaba planificada, porque no lo estaba. Eso es muy distinto a que dentro de la tendencia mundial de los Museos Históricos, el tema de la participación ciudadana es un tema que ha estado siempre presente, y esto en su propuesta, como se ha conceptualizado, como se ha trabajado, es algo que ha salido de acá del equipo del Museo, pero esta iniciativa no estaba planificada por la Dibam, ni hace 15, ni hace 10, ni hace 3 años.

El “Plan Nacional” hace referencia solamente a los Museos Regionales, y se habla de que las comunidades tienen que participar, pero hay una diferencia entre hacer un Museo en una comunidad inserta en una comuna Mapuche a cuando estamos hablando de un Museo Nacional.

Se los quería decir porque no me pareció adecuada la frase, tampoco quiero meterlos a ustedes en una interna de dimes y diretes, pero no me pareció, no es la realidad y si es que existe ese documento la verdad es que me encantaría conocerlo la verdad no lo había visto nunca. Y, además, ha participado gente de la Subdirección, gente de la Dibam, en las jornadas anteriores, en las mismas entrevistas.

IT: La próxima reunión del martes depende de si nos llegan todos los insumos, ¿cierto?

DM: Si, nosotros vamos a trabajar para eso. Para mí esto es prioridad de aquí hasta que deje el cargo. Yo sé que hay mucho interés en esto, es un tema que está en el tapete, y les quiero repetir lo que les decía la otra vez, que es que yo creo que es muy importante que ustedes estén empoderados de lo que han hecho. Yo creo acá hay un compromiso del Museo, un compromiso personal mío con ustedes, un compromiso que el equipo del Museo ha adquirido.

Yo les conté que esta metodología fue propuesta al equipo íntegro del Museo, se aprobó, se discutió, los nombres de ustedes fueron propuestos por el Museo, no por mí, entonces no se trata de un tema del Director del Museo que ese va y llega uno nuevo y viene con otras ideas creativas, aquí hay una metodología que se ha trabajado en conjunto desde hace tiempo, entonces ustedes tienen que estar empoderados de eso.

Yo confío en que todo va a seguir su curso. Ustedes conocen a Isabel Alvarado, quien ha sido Subdirectora por casi un año, ha estado en las sesiones y también es parte del Comité Interno. Esto ha sido un tema institucional y que ha sido trabajado en forma conjunta con el equipo del Museo, por lo que confío que el Director o Directora que llegue va a continuar con este proceso; seguro pondrá su propio acento sobre algunos temas, pero seguro que esto será recogido.

Ustedes son el Comité Asesor que fue convocado para dar estos lineamientos, es un proyecto del Museo Histórico Nacional y su equipo que hizo este encargo. Al equipo curatorial le va a tocar hacer su trabajo en la otra parte.

Por otro lado, los quiero invitar a la exposición de la ilustradora Elena Poirier que va a estar muy bonita y que tiene la particularidad de que incorpora todo un sistema de accesibilidad para personas con capacidades diferentes, personas ciegas; por ejemplo, las imágenes se pasaron a sistema braille y la idea de esto es abrir espacios en el Museo para personas con este tipo de problemas. Estamos trabajando con una asociación que se llama Crea y la idea es que esto el día de mañana se incorpore a la muestra permanente, en lo que es el recorrido, las personas pueden guiarse por el edificio, tener acceso a ciertas zonas. Me voy con la tranquilidad de haber logrado que se incorporara.

MA: Yo lo dije anteriormente, que nosotros vamos a hacer todo esto y después viene la museografía y ahí va a haber un tema con el espacio físico.

RS: ¿Cuántos metros cuadrados más es lo nuevo?

DM: El edificio entero son 2600 m², parecido al edificio histórico; al final vamos a tener como 5000 y tantos m².

Con respecto a la ampliación del Museo, según la planificación actual debíamos cerrar a mediados del año próximo para preparar todo para la construcción. Si a mí me avisan de un día para otro que se va a hacer esto, no puedo porque tengo que evacuar el Museo, que es una operación bastante compleja. Si llegase a haber un retraso en la calendarización, se corre el riesgo de que todo esto se empiece a atrasar y nos agarre el cambio de gobierno y eso sería lamentable; ojalá que no, yo creo que el proyecto va a andar bien y no debieran haber problemas. Esto del guion va de la mano de eso y si por algún tema la ampliación no llegase a ocurrir, igual se podría intervenir la muestra, para empezar a incluir cosas. Por ejemplo, a mí me da tristeza cada vez que entro a la sala de Pueblos Indígenas y eso se podría arreglar fácilmente y, así, en otras salas se podrían incorporar objetos, reemplazar objetos, se podría entregar más información.

Anexo Sesión 10

TERRITORIALIDAD/ SUJETOS E IDENTIDADES/ INSTITUCIONALIDAD

Pueblos y culturas originarias

- Áreas culturales y distribución de los pueblos originarios.
- Expansión del imperio Inca
- Espacio y cosmogonías.
- Clasificaciones, conocimientos y saberes de los primeros habitantes.
- Formas de organización política de los diversos pueblos.

El encuentro de dos mundos

- Expansión del imperio español.
- El establecimiento de nuevas fronteras.
- Navegantes en Magallanes.
- Ercilla y La Araucana.
- Toquis y Caciques.
- Capitanes y gobernadores.
- Guerra y género.
- La condición jurídica de los indígenas bajo la conquista.
- Formas de resistencia y negociación indígena.
- Legitimación cristiana del proceso de expansión.

Chile colonial: S. XVI y XVII

- Reducciones, encomiendas, y pueblos de indios.
- El modelo de ciudad colonial.
- La Guerra de Arauco y la frontera en disputa.
- El espacio conventual.
- Castas y estructuras sociales.
- Mestizaje y nuevas formas culturales.
- Espiritualidad: evangelización y sincretismos.
- Relaciones de género: lo público y lo privado.
- Relaciones de dependencia personal en la construcción de un orden.
- Capitanía General de Chile: estructuras administrativas.
- Parlamentos y formas de negociación política.
- Escribanías y parroquias.

Chile colonial: S. XVIII

- Política de urbanización borbónica.
- Paisaje rural y configuración del latifundio.
- Cautivas y cautivos en las fronteras.
- Matrimonio y familia en Chile colonial.
- Fiestas religiosas y religiosidad popular.
- Brujos, hechiceros, adivinos.
- Impacto de las reformas borbónicas
- Reformismo ilustrado y política centralizadora.
- Educación: la Real Universidad de San Felipe.
- Comercio y contrabando.

Chile republicano: S. XIX

- Formación de una frontera nacional.
- Procesos de expansión territorial: Guerra del Pacífico, Ocupación de la Araucanía, Incorporación de Rapa Nui, Antártica.
- Viajes y viajeros: Darwin, Gay, Fitz-Roy, Phillipi.
- Conocer el territorio nacional: ferrocarriles y vapores.
- Dicotomía civilización / barbarie.
- Pedagogía cívica: la formación del ciudadano.
- Intelectuales, escritores y artistas.
- Patronas y campesinas.
- Identidades republicanas: patriotas, criollos, caudillos e independentistas.
- El proceso de Independencia.
- Conformación de la institucionalidad republicana: autoritarismo, liberalismo, parlamentarismo.
- Industria, comercio y sistema financiero.

Chile republicano: S. XX

- Migración del campo a la ciudad
- Migraciones urbanas: identidad territorial.
- Conocer el territorio nacional: caminos, automóviles, aviones.
- El movimiento obrero.
- La incipiente clase media.
- Los pueblos indígenas bajo la institucionalidad estatal.
- La mujer en la construcción del sujeto histórico.
- La Mujer en el espacio público.

- Niños e infancia.
- La marginalidad.
- La violación de DDHH.
- Políticas de industrialización nacional.
- El Estado de Bienestar nacional.
- Higiene y salud pública.
- Reformas sociales.
- Gobierno de la Unidad Popular.
- Quiebres y fracturas en el sistema democrático.
- Gobierno Militar y Constitución de 1980

Chile en el S. XXI

- Centralismo y conflictos regionales.
- Chile en Latinoamérica: fronteras y alteridad.
- Globalización y cultura de masas.
- La lucha por el reconocimiento de identidades diversas.
- Agencia de los pueblos originarios.
- Inmigrantes y aportes culturales.
- La educación, alfabetas/oralistas.
- La recuperación de la democracia.
- La democracia de los acuerdos.
- Movimientos sociales.
- De las luchas por el derecho al voto femenino a la primera Presidenta.

Las Conclusiones

I. Antecedentes generales de los acuerdos

El trabajo del comité convocado para definir un marco conceptual y curatorial para la construcción del futuro guion del Museo Histórico Nacional se desarrolló durante el segundo semestre del 2014. En este periodo se realizaron una serie de encuentros en los cuales el comité pudo conocer en profundidad el quehacer y las colecciones del Museo, así como también la historia de su exhibición permanente. Las sesiones se caracterizaron por su desarrollo en un ambiente de trabajo serio y de diálogo constante, en el que las distintas visiones y posturas de sus miembros fueron convergiendo en los acuerdos que aquí se entregan.

El comité consideró pertinente y adecuado entregar una serie de acuerdos de carácter general y conceptual que sirvieran de criterios curatoriales a los equipos de trabajo, a los que en el mediano plazo les corresponderá la construcción del futuro guion. Estos equipos deberán actuar sujetos a los acuerdos que aquí se estipulan, de forma que exista una adecuada interpretación y coherencia en los procesos participativos de configuración del relato. El comité consideró que no le correspondía establecer una estructura rígida de temas o procesos históricos, sino más bien entregar visiones, definiciones conceptuales, criterios generales, y valores que sirvieran de guía articuladora para una futura etapa.

Junto a estos acuerdos, el comité resolvió incluir, para efectos de esta publicación, una serie de documentos elaborados por sus diferentes miembros que funcionarán como anexos. Dichos textos no forman parte integral de los acuerdos finales que el comité dio por aprobados de forma unánime, pero sí conforman un cuerpo de ideas que se establecen como referencias y funcionan como complemento a los acuerdos y a las sesiones llevadas a cabo. Cada uno de estos documentos tiene un autor identificado, y por ende representa una opinión o visión que corresponde a éste y no al comité en pleno.

II. Acuerdos:

El Comité que trabajó en torno a la elaboración de un marco conceptual y curatorial general para el nuevo guion del Museo Histórico Nacional, ha entregado las siguientes conclusiones:

1. Sobre los límites temporales: No hay necesidad de establecer límites cronológicos fijos a la muestra. Cada proceso, con sus contenidos y/o unidades temáticas, podrán ser tratados en su complejidad temporal de acuerdo a su propia historicidad, así como a sus necesidades narrativas o museológicas, considerando que se trata de un museo histórico nacional. En esa dimensión, el concepto de *Nación* se explica también en una trayectoria anterior a 1810 que es preciso conocer.

2. Sobre los ejes valóricos. Se reconoce como eje principal de la futura muestra el de una historia que promueva los valores de la inclusión, la diversidad y el respeto, en el marco de una cultura democrática en sus distintas expresiones políticas, sociales y simbólicas.

3. Sobre la estructura del guion. Se establece que el futuro guion se articulará en torno a tres ejes que funcionen de manera complementaria: *Configuración y transformaciones del Territorio*; *Sujetos y Comunidades*; e *Institucionalidad Pública*. Estos ejes permitirán vincular lo temático con lo cronológico.

Respecto de cada eje, el comité los entiende en el siguiente contexto:

Configuración y transformación del territorio. Los márgenes reales e imaginarios que estructuran los límites del territorio conocido como Chile han sido históricamente diversos y conflictivos. El desarrollo de una idea e imaginario del territorio ha sido variada: desde las cosmogonías indígenas hasta la epistemología occidental de comprensión del espacio, cuyo corolario es la creación de un Estado nacional asentado en una espacialidad específica. Por ello se reconoce la

pertinencia de establecer un recorrido museográfico que se haga cargo del territorio como un espacio históricamente construido e imaginado, y no como una naturalidad geográfica y territorial *dada* e inmutable en el tiempo.

Sujetos y Comunidades. La representación de las identidades individuales y colectivas de una comunidad, ha estado determinada por las dinámicas y transformaciones de los distintos actores sociales en relación al poder político, cultural y social. Asimismo, las distintas maneras de nombrar, registrar, y jerarquizar (entre otras prácticas diversas), y sus tensiones o conflictos, han ido configurando una imagen de los sujetos y comunidades asociados a una vivencia colectiva del tiempo histórico. En esa dimensión, el objetivo de este eje es dar cuenta de los sujetos y comunidades inscritos en el espacio sociocultural chileno, así como también de las representaciones que los constituyen. Se pretende, además, explicitar las relaciones de poder que han dado lugar a aquellos procesos, dando a la vez cuenta de su dimensión cultural.

Institucionalidad pública. Nuestro orden institucional actual se encuentra cimentado en procesos culturales históricamente detectables. En ese sentido, diversos agentes han participado en su proceso de configuración desde tempranas formas de administración pre colonial y colonial, hasta la constitución del Estado moderno que actualmente nos rige. El presente eje pretende visibilizar las distintas coyunturas e hitos que han formado aquella institucionalidad, poner en relieve los hechos, personajes, quiebres y normas legales que han ido incrementando los procesos democráticos y de igualdad.

4. El futuro guion no debe tener un afán totalizador ni totalizante. No puede pretender abarcar toda la Historia de Chile, sino más bien ofrecer una serie de procesos que permitan establecer una lectura crítica de la misma.

5. El Museo no se concibe únicamente como un canal de información ni como legitimador de verdades históricas. Muy por el contrario, pretende visibilizar y poner en tensión las formas y las lógicas en que se ha construido una Historia de Chile, invitando al visitante a reflexionar sobre

el pasado y el presente. La muestra debe llamar a pensar críticamente los procesos históricos a partir de inquietudes nacidas en los contextos políticos, culturales, y sociales del presente.

6. Las nociones de lo temático y lo cronológico, asociadas a su expresión en el futuro guion, no son excluyentes sino, por el contrario, complementarias.

7. La muestra debe ser interactiva y utilizar los más variados recursos tecnológicos pertinentes a una museografía contemporánea con el fin de favorecer una adecuada comprensión al visitante sobre los temas y procesos históricos que se acuerden desarrollar. En este sentido, resulta necesario que la muestra incorpore las lógicas de una museografía didáctica, permitiendo con ello el desarrollo de experiencias “inmersivas” a través de dinámicas propias de los centros de interpretación patrimonial.

8. Se reconoce la condición heterogénea y diversa de los actores que componen y han compuesto el entramado social y cultural conocido como Chile. Se propone que el futuro guion sea capaz de relevar la importancia de las distintas comunidades que lo componen, destacando la diversidad de sujetos e identidades que han habitado este espacio, visibilizándolas a través de una mirada inclusiva y multicultural que invite al visitante a reflexionar en torno a su pertenencia a alguna de estas, y que además dé cuenta de la memoria histórica del país.

9. Se propone dar cuenta de las nociones de alteridad, novedad, y diferencia, a través de una mirada que invite a la reflexión del visitante, estableciendo para la muestra una metodología que permita complejizar, problematizar, y poner en tensión los distintos procesos históricos que la componen. De esta manera, se plantea a los visitantes como un grupo diverso capaz de reflexionar sobre aquello que observan, generando una mirada crítica sobre la Historia de Chile a través del recorrido y de los objetos que componen el Museo.

10. Se pone un énfasis en la necesidad de que los objetos presentados en la muestra sean también contextualizados, esto, por constituir parte

de una cultura material que expresa diversos contenidos estéticos, simbólicos, y sociales. Se entiende por contexto un entramado que recoja las características y descripción material de los objetos, pero que a su vez permita su inscripción en una red de procesos históricos que les otorgue sentido en relación a la muestra. De esta manera, se apela a que la contextualización de los objetos incluya no solo una dimensión formal y estética, sino también una simbólica y social, posibilitando una lectura reflexiva y amplia de los mismos.

Anexos a Conclusiones Comité

Margarita Alvarado

Sobre la cultura material y las colecciones del Museo

Se esbozan algunos comentarios en relación a los denominados “acuerdos transversales”. En esta línea, un tema que atraviesa los ejes de Territorialidad, Sujetos y Comunidades e Institucionalidad Pública es el que se relaciona con los objetos que forman las colecciones del Museo y que constituyen la base fundamental para cualquier relato museográfico.

Considerando que se plantea que los visitantes son un grupo diverso capaz de reflexionar críticamente sobre aquello que se observa, en relación a un **recorrido propuesto**, y que se sugiere que la contextualización de los objetos trascienda su dimensión formal, para incorporar aspectos estéticos, simbólicos y sociales, parece importante considerar:

1. Que los objetos/cosas no son simples medios, así como tampoco su utilidad es aquello que los define, si no que en cuanto a expresión material, confluyen en ellos aspectos, simbólicos y estéticos que son el resultado de su producción y significación en contextos específicos. Estas confluencias son las que les dan valor para su intercambio, le otorgan prestigio a quien los utilice, manipule o exhiba, y también permite establecer relaciones con otros objetos/cosas, para participar de complejos sistemas de sentido, transformándose en referentes y/o reflejos dentro de una trama cultural.
2. Que un objeto/cosa puede ser concebido también como un artefacto, es decir, un objeto de carácter artificial, resultado de la creación humana, producido por un/unos especialistas que manejan un conocimiento técnico, estético y simbólico y que muchas veces, posee un arte y un saber muy especial.
3. Que los objetos/cosas forman parte de una “cultura material” que puede ser estudiada, analizada e interpretada en relación a diversos contextos, en este caso respecto de los tres ejes propuestos,

para dar cuenta de un relato específico (en este caso histórico en un museo de carácter nacional).

Ejemplos:

- Objetos que representen diversas maneras una territorialidad, una concepción espacialidad, formas de habitar, relaciones de alianzas, pertenencia e identidades, fronteras, etc. (mapas, *kultrun*, banderas, mantas mapuche, uniformes).
- Objetos que representen diversos sujetos y comunidades, personajes ilustres, personajes desconocidos, actores relacionados por su género, su edad, pertenencia étnica y social, costumbres (indumentarias, objetos de la vida cotidiana, etc.).
- Objetos que representen una institucionalidad pública, formas y prácticas de poder, diversas institucionalidades que se han expresado en los espacios políticos. (documentos, cartas, testimonios de sucesos).

4. Todos estos aspectos pueden ser complementados con otras producciones que presentan otros sistemas de sentido como relatos orales, música.

De esta manera, la puesta en escena de los objetos se transversaliza de acuerdo a una narración museográfica específica, haciendo visible la diversidad de actores, sujetos, personajes y comunidades en diferentes contextos históricos y sociales.

La cultura material como parte de un patrimonio específico implica un cambio de contexto y significación de los objetos, *desde ser creado para un uso que ya no es, para asignarle otro uso que es en el museo*¹. En este desplazamiento el objeto adquiere nuevas significaciones patrimonializantes, las que combinadas con el relato museográfico pueden hacer posible una comprensión de un relato histórico en el contexto del Museo.

Noviembre de 2014

1 Cfr. Leon, A. *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Cátedra, Madrid, 1995.

Ricardo Loebell

Aporte anexo al nuevo guion del MHN

Entiendo que el nuevo guion del Museo Histórico Nacional no puede sólo abordar los grandes relatos de la historia, aquellos que en la historiografía se citan mutuamente. Éstos, más bien, son hitos o marcas de relativa relevancia en el tiempo en que converge y culmina la vida de las personas en un territorio concreto. Pienso, por ejemplo, en las grandes guerras, tragedias y otras peripecias, que tienen un carácter destinador para la humanidad, pero que, sin embargo, surgen de sucesos que muchas veces se descubren, aparentemente, en insignificantes microrrelatos.

Es de mi interés que el visitante se familiarice con la historia. Más allá de la definición de “buenos” y “malos”, arraigados en las conocidas epopeyas aprendidas, se hace necesario que éste vivencie nexos intrínsecos de los sucesos (lugar-tiempo-hecho) aunados a sus propias sensaciones y sentimientos, así logre transformar un suceso histórico en un acontecimiento, a través de su propio criterio. La comprensión de la historia, no sólo propende a incentivar la memoria sino que despierta profundos procesos en la psicología del interesado o educando¹ que permiten que sopesen en una operación etológica el comportamiento de sus semejantes a través de los tiempos (Konrad Lorenz). Este es el caso, en que al visitante se le despierta a través de una relación con el *ethos* de la historia, al transformarse “los personajes heroicos o de suma importancia” de la **epopeya** en “caracteres, acciones y costumbres de una persona”, es decir, en **etopeya**.

Se puede añadir que este tipo de microrrelatos compuestos de microhistorias se mantienen casi siempre velados por corresponder a realidades específicas, que, sin embargo, muchas veces son tratadas en artículos especializados que refieren a temas del arte, literatura, música, antropología, filosofía, teología, técnica, ciencias y otros más. Estas microhistorias o *miniaturas históricas* son: La búsqueda del oro por chilenos en California,

a partir de 1848; Los emprendimientos de la minería de carbón en Lota por Matías Cousiño; El salitre en relación al proceso de expansión geográfica de Chile; El transporte de ferrocarriles y tranvías; La arquitectura de Chile; Fundación de la Academia de Bellas Artes; Historia de la medicina chilena; Historia del Cerro Santa Lucía; Las editoriales nacionales; La ópera en Chile; etc.

1. Aquí me adhiero con tres temas entrecruzados que parten de la educación, para mostrar problemáticas a partir de la fundación de la Biblioteca Nacional en 1813. Los primeros libros los aportó el gobierno. Una suscripción patriótica fracasó por falta de interés de la ciudadanía. La base de la Biblioteca se abasteció con libros teológicos y jurídicos de los jesuitas que fueron en su tiempo confiscados al momento de su expulsión, aparte de los recogidos de la manuficencia particular. No todo era fácil en la tarea cultural en que se habían impuesto los patriotas. La Reconquista española (1814) adoptó como una de sus primeras medidas la de clausurar la biblioteca hasta 1818 “por ser un foco de infección revolucionaria”. La metrópoli temía más a los libros que a las bayonetas. Chile luchó por su independencia con su instinto libertario bien abierto, pero con los ojos de cultura un tanto cerrado². Saber leer era, en aquella época, un privilegio del que disfrutaban sólo ciertas castas sociales. No había libros, escaseaban los maestros y, en general, el analfabetismo proliferaba en el pueblo. Posteriormente se desata el discurso por la alfabetización³.

Aquí prefiero hablar de alfabetas y oralistas, no de analfabetos, porque pasa por alto a las comunidades de pueblos ancestrales por su falta de acceso a la lectoescritura del castellano, y su lenguaje -el mapudungun-, pese a los siete intentos de elaboración de grafemarios, no ha sido reconocido para la formación de la ciudadanía en los colegios del país.

2. Otro tema es la Territorialización. La paulatina migración de europeos en Chile, de diferentes naciones y credos religiosos (Baldomero

1 Rosa Rivero, A.: “Historia y Psicología, ¿una nueva alianza?” en *Escritos de Psicología*, N° I, Málaga, Universidad de Málaga, Facultad de Psicología, mayo 1997.

2 Cfr. Cabrera Leyva, O.: “Siglo y medio de cultura chilena”. En: *Revista Zig-Zag*, N° 3045, Santiago, 1963.

3 Silva Castro, R.: *Los Primeros Años de la Biblioteca Nacional de Chile*. México D.F., Editorial Cultura, 1957.

Estrada, Jean-Pierre Blancpain, Enrique Fernández Domingo, Rolando Mellafe, Mateo Martinic, Emilio Held, Günther Böhm, Lorenzo Agar, Antonia Rebolledo, Antonio Bentué).

Por ejemplo, en 1846 es cuando arriban los inmigrantes alemanes so pretexto de la "pacificación de la Araucanía". Aquí habría que profundizar en Vicente Pérez Rosales, el hombre encargado de la inmigración. Más tarde Augusto d'Halmar definirá en sus crónicas el *arbolicidio*: a propósito de la tala y quema de los bosques realizadas en el sur, en un inicio por orden de Pérez Rosales. En una de sus visitas en Gorbea, d'Halmar denuncia "la furia por derribar árboles que posee a los colonos"⁴. En contrapunto a esto es importante revisar vida y obra de Carl Alexander Simon⁵. También habría que preguntar cómo se inicia dicha colonización del sur y cómo se empieza poco a poco a despojar al indígena de sus tierras y con ello de su existencia, como señala Mariátegui⁶.

3. El homoerotismo es principalmente apreciado como una expresión artística de las artes visuales, la literatura y las artes escénicas, caracterizado por la representación del deseo emocional de naturaleza homosexual. Aquí se relaciona con la identidad del latinoamericano y el destierro o exilio. En términos existenciales esto se relaciona con la exploración de discursos poético-religiosos que le den abrigo a esta sensibilidad.

Podemos incluir diversos escritos de Augusto d'Halmar, Gabriela Mistral, Hernán Díaz Arrieta, María Carolina Geel, Luis Oyarzún, José Donoso, Mauricio Wacquez, Pedro Lemebel, Juan Pablo Sutherland, Oscar Contardo.

En diferentes momentos de la escritura, d'Halmar se adhiere a la idea de la metemscosis o transigración del alma no sólo como ejercicio especulativo. Más que al amparo de un credo religioso, se produce un salto existencial por encima de la conducta homoerótica y sus intenciones respecto a la vigente censura, a partir de criterios eclesiásticos y fundamentos biologists de su época. Y no es sólo una afinidad a la moda: otros autores aun como Gabriela Mistral o Pedro Prado reconocen las propiedades

simbólicas del cuerpo, que permiten acercarse desde prácticas del budismo a la vida cotidiana.

Por tanto, se ama desde el alma, y, el cuerpo y su género, ¿cuánto ha de importar más que para su función reproductiva? Estas preguntas no provienen sólo del tantrismo, sino también de un cuestionario de las culturas ancestrales mesoamericanas.

Configurando una "cartografía del destierro", se está siempre en el centro. Pero a veces sirve la lengua materna como referencia. El exilio -dice Mircea Eliade- ayuda a simbolizar ese centro. El exiliado es aquel que interpreta su vida en el extranjero como una experiencia de no-pertenencia a su medio, y que la aprecia por esta misma razón. Éste se interesa por su propia vida -es decir, por su propio pueblo-, pero se ha dado cuenta de que para favorecer ese interés se hace mejor vivir en el extranjero, allí donde no «se pertenece». Y esto no resulta cuando trata de una lengua y una ley desconocidas. Lastarria sugería que el chileno, para mejorar de genio, necesitaba desprenderse de su tierra. El viaje implica entonces la construcción de una identidad vacilante y nómada. No se puede existir sino en ese vaivén doloroso entre el aquí y un lugar otro, distante. Este sentimiento, que Octavio Paz ha llamado «la dialéctica entre alas y raíces», es un conflicto latinoamericano típico.

En «La vuelta al mar», escrito en Bretaña el 29 de marzo de 1918, d'Halmar se aproxima en este sentido a una definición universal:

"Yo sé que los simples, los cuerdos, no tienen sino una en el orbe; pero para los que lo han medido con sus pasos hay tantas patrias cuantos amigos dispersos (...). Uno se contenta con detenerse en cualquier playa, como en el umbral de esa puerta que conduce donde se quiera"⁷.

Sin embargo, el vuelco interesante se produce cuando, de manera cercana a Gabriela Mistral, al loar la vida en el mar alude por azar el legado histórico de la cartografía de Martin Beheim en el siglo XV. Ahí se puede apreciar cómo América, *Mundus Novus*, no emerge aún en el Atlántico como referente del imaginario de Occidente.

4 d'Halmar, A.: "En la tierra araucana". *La cadena de los días. Artículos 1906-1907*. Ricardo Loebell (editor), en vías de publicación.

5 Loebell, R.: "Entremundos de una tierra prometida" (pág. 44 s.). En Wildi, Ingrid (ed): *Dislocación. Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización*. Santiago, noviembre 2013.

6 Mariátegui, José Carlos: "El problema de la tierra". En *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 7a edición, 1959.

7 d'Halmar, A.: *Gatita (y otras narraciones), Obras Completas* (Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1935), tomo VIII, pág. 169.

Esta situación fantasmal generó una deuda que fue desplazada durante la Conquista, de la cual América Latina se hizo cargo:

“Mejor que el grito del que descubre tierra, yo comprendo al que avista las aguas, y ninguna torre de ninguna catedral me ha conmovido como esa simple línea tan pálida que llega a confundirse con el cielo. Un inmenso amor de aventurero hijo de marinos me hace ofrecer la frente a sus brisas, como a un beso materno. Ella, esa gran azul, ha sido la nodriza de mi raza; todos hemos mamado su leche acerba (...). Para nosotros es a la vez cementerio y cuna, y si la tierra (...) será albergue de una noche, sólo en medio de ella nos sentimos en nuestra casa”⁸.

Respecto a la historia de la homosexualidad en Chile, podemos dar cuenta que en el primer gobierno de Carlos Ibañez (1927-1931), hubo detenciones masivas contra homosexuales, los que habrían sido enviados posteriormente a barcos en Valparaíso para ser ejecutados mediante fondeo. Otro aspecto es que los detenidos por sodomía eran trasladados al puerto de Pisagua, donde había un campo de concentración para homosexuales, que continuó funcionando con sus sucesores, existiendo certeza de estas políticas hasta 1941, durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

Habría que investigar en la historia de los pueblos ancestrales. Durante la época precolombina, la homosexualidad era un concepto considerado de diversas maneras por los distintos pueblos indígenas que habitaban el territorio. Para los mapuches, la sexualidad era igualitaria entre hombres y mujeres, por lo que un homosexual no perdía ningún privilegio, poder o estatus, simplemente porque ser hombre no era distinto de ser mujer. Los *machis* antiguamente eran en su mayoría hombres, adornados y vestidos con elementos de características femeninas, puesto que el poder espiritual estaba asociado a dicho género. En tanto, otros consideran que la idea de que los machis eran homosexuales o pederastas surgió cuando los conquistadores españoles llegaron a Chile e intentaron comprender las actitudes de los machis desde su perspectiva completamente diferente a la mapuche⁹. El Imperio Inca, que dominó

la mitad norte de Chile, tenía a la homosexualidad asociada a conceptos de carácter religioso y sagrado, siendo practicada normalmente incluso, las relaciones lésbicas eran bien vistas¹⁰; sin embargo, otras fuentes señalan castigos en contra de los homosexuales¹¹.

Esto se puede cotejar con investigaciones que realizó Eduardo Galeano, sobre los guaraníes y cuyas prácticas homosexuales formaban parte de su sociedad¹².

Diciembre 2014

8 *Ibid.*, págs. 169 y s.

9 Bacigalupo, Ana Mariella (2002). *La lucha por la masculinidad del machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile*.

10 López, Eduardo Ramón: *El rostro oculto de los pueblos precolombinos*. <http://www.formacion-integral.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=157:sexualidad-en-las-culturas-aborigenes-de-america-b-peru&catid=7:sexualidad-y-educacion-sexual&Itemid=3>.

Véase también Cardín, Alberto: *Guerreros, chamanes y travestis*. Barcelona, Tusquets Editores, 1984.

11 Crompton, L.: *Homosexuality and Civilization*. Cambridge, First Harvard University Press, 2003.

12 Galeano, E.: *Conferencia en Universidad J.W.Goethe*, Frankfurt, 1989.

Sergio Martínez Baeza

Aportes a conclusiones finales del comité

En líneas generales, creo importante la idea de innovar, sin temor alguno, con el nuevo guion del Museo que se prepara. Sin embargo, estimo conveniente consignar que con este nuevo guion se hace un avance importante, sin pretenderlo todo, pero esto no implica que se considere que hemos procedido a refundar el Museo. Me quedo con la opinión de que el nuevo guion debiera tener una vigencia de unos diez años, durante los cuales se pongan a prueba las innovaciones y se estudien las que deberán seguir, aprobándose hasta hacer de nuestro Museo la entidad que todos deseamos. No creo conveniente, por ahora, dar vuelta el museo y ponerlo a revés. Quizás ello sea posible más adelante.

Estoy de acuerdo con que el Museo no puede dar una visión totalizadora de la historia de Chile, sino ofrecer una serie de procesos que permitan una lectura crítica de ella. Deseo dejar constancia de mi preocupación por los criterios subjetivos o intencionados de quienes escojan estos procesos y sobre la forma de presentarlos en el nuevo guion. Estoy con la opinión, que creo se expresó en la 8ª Sesión, que el Museo no debe tomar partido en temas conflictivos, sino mostrar opciones para que el visitante saque sus propias conclusiones, lo que se desprende de su condición de museo “nacional”. También estoy de acuerdo en que hay muchas verdades (mis colegas del grupo me hicieron cambiar mi anterior posición), pero ello nos puede llevar a contar un Chile que no respete la opinión ajena, lo que supone cierto grado de objetividad para que sea aceptable. Ojalá ello se consiga.

Estoy de acuerdo con la inclusión de temas soslayados en el actual guion, como el papel de la mujer, del territorio, de los pueblos originarios, del mestizaje, de las migraciones, de la niñez, etc. No es posible estar en contra, pero todo depende del grado de presencia que se quiera darles. Hay prioridades que deben ser respetadas, la inclusión debe ser debidamente ponderada.

El Museo debe tener una intención educativa, debe tener un relato coherente, pero también debe considerar la existencia de sus colecciones. Será tarea de los museógrafos armonizar ambos temas.

Lo planteé en una de las primeras sesiones: que el Museo debe buscar su articulación con otros Museos de la Región Metropolitana y de las Regiones. Estoy de acuerdo en mantener las colecciones e incrementarlas, para investigación, exposiciones transitorias y otros propósitos, pero me parece egoísta no facilitar piezas en préstamo, en especial a museos complementarios y más especializados (militar, naval, antropológico, de la educación, de determinadas etnias, de la memoria, bibliográfico, de bellas artes y de ciencias naturales), con lo que se evita la duplicación, se dispone de más espacio y se conforma una red museográfica de positivo beneficio para la ciudadanía.

No estoy de acuerdo con la idea de introducir al visitante en los conflictos del pasado, diciéndole que son precursores de nuestra actual situación de desigualdad. Puede ser cierto, pero quizás no lo es. Soy indianista (no hispanista) y creo que nuestros pueblos originarios respetaron a la monarquía española que brindó protección a sus personas, cultura y bienes, aunque la leyenda negra diga otra cosa. Ellos saben que fue la República la que les arrebató sus tierras y les llevó a la situación actual. No de otra forma se explica que en las campañas de la Independencia hayan luchado del lado de la Corona y no de la Patria naciente. Si se busca el origen de nuestra actual desigualdad en las encomiendas, en la servidumbre, en la sociedad de clases de la época hispana; en la confrontación entre pipiols y pelucones, entre la aristocracia y el pueblo, entre explotadores y explotados, entre vencedores y vencidos, quizás estamos siendo arrastrados por las consignas político partidistas que con tanto éxito han venido imponiendo quienes hacen de la lucha de clases un dogma que no admite

contradicción, a pesar de su fracaso práctico. Si somos un Museo Histórico, debemos ser cautelosos antes de asumir una verdad como tal, sin contraponerla con otras verdades.

Sobre el tema de la cronología, ésta me parece más didáctica, pero estoy de acuerdo con la idea de una gran sala inicial (Sesión 10ª), que presente una síntesis atractiva de la historia del país, para luego dar paso a grandes espacios destinados a los tres ejes temáticos aprobados de Territorio, Sujetos e Instituciones, cada uno con sus respectivas unidades, que pueden ser variadas y tener su propia cronología.

Comparto lo que se dice en la parte final el N° 9 de los Acuerdos Finales del Comité, donde se expresa que “los visitantes son un grupo diverso, capaz de reflexionar críticamente sobre aquello que observan, generando una reflexión crítica sobre la historia de Chile, a través del recorrido y de los objetos que componen el Museo”. Ello supone que la muestra permita una reflexión libre y que no se pretenda dirigir el pensamiento del observador hacia conclusiones de ningún tipo. La contextualización de los objetos debe permitir una lectura lo más amplia posible de los mismos.

Diciembre 2014

Sonia Montecino Aguirre

Algunos aportes para la incorporación de los pueblos indígenas al guion del Museo y otras acotaciones.

Reflexionando sobre los acuerdos a que arribamos la sesión pasada respecto de la inclusión de lo diverso como ejercicio democrático, he pensado en los puntos que deberían aparecer para el caso mapuche, rapanui, y pueblos fueguinos, en los diversos procesos históricos (que yo he agrupado en precoloniales; coloniales; republicanos o neocoloniales pensados desde las historias indígenas), así como algunas sugerencias respecto a las inclusiones de género.

Creo que no solo debemos hacer el ejercicio de incluir nominalmente o de un modo tradicional (por ejemplo folklorizado o estereotipado) a los pueblos indígenas, sino preocupándonos por los modos de representación de las diferencias en la muestra. Por ello, tal como lo sostuve, pienso que presentar en cada proceso la capacidad de agencia-resistencia de los sujetos hoy invisibilizados en el guion, permite salir de una mera mirada victimal a una que dé cuenta del protagonismo y respuesta de los sujetos aún en condiciones de dominación. Recuerdo también que hay que dar representación a los(as) afrodescendientes.

Pueblos Indígenas

a) Los procesos precoloniales: Un mapa de la precolonización donde se muestren las áreas culturales y la distribución de los pueblos indígenas básicamente dando cuenta de la larga duración de su ocupación del territorio (de norte a sur y transversalmente, incluyendo el área cultural polinésica). Pondría Monte Verde como el hito porque evidencia la vida mapuche antigua (paleoindia). Este mapa puede servir para después ilustrar cómo se constituyen las fronteras coloniales y luego las republicanas. Daría cuenta del desarrollo de esas poblaciones

hasta la irrupción de la conquista. El eje acá estaría dado por sus conocimientos y saberes (relación con el medio ambiente), y la organización social.

b) El impacto de la invasión española: Evidenciar la guerra, la resistencia mapuche y el desplazamiento de la población: el asalto de “Santiago” por Michimalonko y el proceso diferencial de la zona central y el sur. En la zona central: la sujeción a un nuevo orden (encomiendas, trabajos forzados, esclavitud), y las castas como modo de control y jerarquía (la construcción de nuestro racismo), la disminución de la población por las enfermedades, los pueblos de indios, el mestizaje. En la zona sur: fundación y ocupación española/resistencia indígena.

c) El Estado colonial: Las tasas que regulan la vida indígena. Los abusos y el establecimiento de la frontera (peso de Luis de Valdivia y guerra defensiva, establecimiento de un territorio autónomo a partir del Bío Bío). Los parlamentos como pactos y la relación política de mapuches con la corona española (se puede establecer una cronología de los principales parlamentos y sus negociaciones).

El Estado republicano, un Estado neocolonial y la incorporación de nuevos pueblos indígenas al territorio nacional.

c.1. El mundo indígena pierde reconocimiento (las nociones de ciudadanía eclipsan las diferencias): la élite criolla ilustrada quiere romper con la “barbarie”, se eliminan las relaciones políticas y los pactos.

c.2. A fines del siglo XIX se produce una nueva ruptura en la historia mapuche: el Estado ocupa e invade la Araucanía y provoca un cambio profundo en la posesión de la tierra a través del sistema de reducciones (se restringen los espacios territoriales y se pasa a una campesinización de mapuches antes ganaderos y horticultores; se irrumpe en la organización política y se produce una relectura de los sistemas de parentesco).

c.3. Los mapuches cambian su estrategia en los vínculos con el Estado: de guerreros a políticos insertos en el tinglado nacional (acá se pueden destacar los primeros diputados -Melivilu- y las primeras organizaciones -la Corporación Araucana- que comienzan a defender los intereses indígenas ante la expropiación).

c.4. La incorporación y anexión de otros pueblos indígenas al “mapa nacional”: el Estado chileno expansionista: Guerra del 79 y sus efectos los territorios ocupados por aymaras, quechuas y atacameños; anexión de Isla de Pascua con el Acuerdo de Voluntades; genocidio de los pueblos fueguinos (concesión a explotación ganadera).

d) Los procesos de asimilación y resistencia durante el siglo XX. Los conflictos por la tierra de los mapuche (para mostrar que lo de hoy no es sino fruto del pasado), el reforzamiento de sus identidades comunitarias bajo las reducciones; la lucha por la educación, por la participación política.

Las resistencias en Isla de Pascua: la rebelión de Angata (1914) y rebelión de Rapu (1960).

Los detenidos desaparecidos mapuche

e) El Estado (globalizado), el hoy: la agencia política y los derechos indígenas como desafío del país; la irrupción de las mujeres indígenas; las políticas del reconocimiento.

Sugerencias para una perspectiva de género.

Las relaciones sociales de género, aquellas que construyen culturalmente las diferencias sexuales en masculino y femenino (y eventualmente en otras categorías), suponen evidenciar en los distintos procesos históricos la situación y condición de hombres y mujeres bajo el prisma de los sistemas de prestigio y poder social.

Si pensamos en incluir una mirada de género, no basta solo con enfatizar en mujeres particulares, sino en representarlas bajo la multiplicidad de categorías que las conforman, entre ellas la clase, la generación, la etnicidad y como

estas categorías producirán una determinada posición en las estructuras sociales.

Mi sugerencia es **pensar al interior de los procesos históricos, el lugar de las mujeres en lo público y en lo privado**; esos espacios harán posible dar cuenta de cómo hay una larga duración en la cual las mujeres se desenvuelven en lo privado y los hombres en lo público (matizando esto de acuerdo al estatus y posición, así como a las diferencias étnicas), y lentamente se va produciendo un desplazamiento de ellas hacia sitios masculinos producto de su propia agencia: el trabajo remunerado (el feminismo popular de las salitreras), la conquista de la educación (decreto Amunátegui y entrada de las primeras mujeres al mundo intelectual y académico), de los derechos civiles y políticos hasta la primera mitad del siglo XX. Enfatizar en la segunda mitad de ese siglo y las luchas feministas por la democracia (el lema democracia en el país y en la casa, no puede estar ausente) hasta llegar a la imagen de una Presidenta mujer (colocaría el texto de la Mistral del año 30 cuando se debatía el voto municipal y ella vaticina que en Chile habrá una Presidenta mujer).

24 de Noviembre de 2014

Micaela Navarrete

El Museo Histórico Nacional: un guion museográfico para el siglo XXI

Objetivo fundamental

Chile, lugar de encuentro de diversos pueblos y comunidades con sus propias experiencias, sus propios tiempos y espacios (temporalidades múltiples, espacios diferenciados) en un marco de inclusión y respeto a la diversidad de cada uno de ellos (diversos 'procesos históricos').

convivencia por venir). El visitante del Museo debe involucrarse en la creación y participación de esta experiencia colectiva.

9 de diciembre de 2014

Desarrollos temáticos

1. El tiempo / espacio originario: los pueblos aymara, quechua, mapuche, rapanui, etc., desde sus raíces históricas y geográficas hasta nuestros días. Las cosmogonías, las culturas, los lenguajes indígenas (comida, poesía, música, danza, filosofía, etc.).

2. El tiempo / espacio ibérico: los pueblos extremeño, andaluz, castellano, morisco, vasco, desde la expansión colonial hasta nuestros días. Las cosmogonías, las culturas, los lenguajes ibéricos (comida, poesía, música, danza, filosofía, etc.).

3. El tiempo / espacio africano: los pueblos yoruba, bantú, desde sus raíces africanas, pasando por la diáspora y esclavitud, hasta nuestros días. Las cosmogonías, las culturas, los lenguajes africanos (comida, poesía, música, danza, filosofía, etc.).

4. La institucionalización pública de la convivencia: estos tiempos / espacios mencionados deben acordar y respetar sus formas de convivencia (política, social, jurídica, cultural, etc.). Las experiencias y los desafíos: la institucionalidad colonial y republicana oligárquica como forma histórica excluyente de convivencia (racismo, autoritarismo, etc.). La necesidad de una institucionalidad democrática (una

Isabel Torres

Chile Siglo XX – Chile Contemporáneo

Se debe abordar de manera plural y reflexiva este periodo histórico avanzando cronológicamente a través de grandes áreas temáticas en las cuales coexisten diferentes sectores sociales y culturales.

Para dar cuenta de esta coexistencia se debieran exhibir objetos, testimonios e imágenes que den cuenta de las distintas miradas y perspectivas de estos sectores sociales que forman la sociedad chilena.

El complejo proceso democratizador

1.- Avances

a) Ampliación de la participación electoral: derecho a voto de las mujeres, mayores de 18 años, analfabetos, etc.

b) Mundo obrero y campesino: la ley de la silla, código del trabajo, etc.

c) Organizaciones estudiantiles: la fundación de la FECH, las otras federaciones universitarias y secundarias.

2.- Violencia y violación a los Derechos Humanos

a) Las masacres: Santa María de Iquique, San Gregorio, 2 y 3 de abril, etc.

b) Periodos de restricción democrática: Carlos Ibáñez del Campo, Gabriel González Videla.

c) Dictadura: Augusto Pinochet.

3.- Tipos de desarrollo económico.

a) Mono exportador: Salitre y cobre.

b) Industrialización: Corfo.

c) Neo liberalismo y economía de mercado.

4.- Cambios y transformaciones socio-culturales

a) Los medios de transporte público: del carro eléctrico al metro.

b) La vivienda popular y los barrios elegantes, los primeros edificios y los edificios de altura actuales.

c) La masificación de la energía eléctrica: la radio la televisión, los artefactos eléctricos domésticos, Internet.

d) Del arte “culto” al arte “popular”: expresiones en los murales, teatro, música etc.

e) La ampliación de la educación, conceptos asociados: el uso del uniforme, los mamelucos, las cotonas y delantales a través del tiempo. Los cuadernos, los lápices de mina y la incorporación del lápiz Bic.

Cómo se acompaña en términos visuales: imágenes, fotos documentales de época, información escrita de los principales hechos que fundamentan esta línea, objetos asociados.

Ideas generales: muestra de billetes, monedas, fichas, máquinas de escribir, electrodomésticos, ropa, herramientas, siempre mostrando objetos y expresiones artísticas de las elites, sectores medios y populares -contrastando y resaltando lo común y lo diferente-.

8 de diciembre de 2014

Verónica Undurraga Schüller

Propuesta de temas para el nuevo guion del Museo Histórico Nacional

En este documento esbozo algunos posibles temas, relativos al periodo colonial de Chile, para ser discutidos en la elaboración del nuevo guion. He considerado temas amplios, que pueden tener varios sub-temas, como explico en cada uno de ellos. El orden en el que se listan no obedece a ningún criterio, por lo que su distribución final debe ser sometida a discusión.

En primer lugar, me parece relevante que el nuevo guion utilice conceptos pertinentes –sobre los que actualmente existe consenso histórico– para consignar los procesos y las realidades coloniales. Así, por ejemplo, se debería utilizar el concepto “Chile colonial” o “historia colonial” para dar cuenta del periodo de dominación española y excluir la noción “indiano”, que sólo considera la dimensión jurídica y no las prácticas sociales ni la realidad efectiva de los espacios americanos durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Territorialidad

- El acontecer infausto: tomo esta idea de Rolando Mellafe para dar cuenta de la serie de desastres naturales que se sucedieron en el periodo colonial, afectando las formas de vivir y de habitar el espacio: terremotos, pestes, avenidas del río Mapocho (en el caso de Santiago), traslados de ciudades (Concepción, por ejemplo). Me parecería sumamente interesante proyectar esta temática hasta el siglo XXI, pues cada nuevo terremoto o catástrofe natural vuelve a posicionar la asociación de la “identidad chilena” a un devenir sufrido, golpeado por la naturaleza, que los chilenos han sabido enfrentar.

- Chile en una dimensión “horizontal”: sería importante presentar mapas que muestren los límites territoriales de Chile durante los siglos

coloniales, cuando el territorio se configuraba desde Copiapó y se proyectaba al este de la Cordillera de los Andes (provincia de Cuyo). Lo último permitirá destacar que durante gran parte del periodo colonial, Chile tuvo una configuración horizontal y no la longitudinal que actualmente conocemos. La cordillera de los Andes no era una barrera infranqueable sino más bien una zona de contactos.

- El oro y el control del territorio: destacar la relevancia que tuvieron los lavaderos de oro en la primera etapa de la Conquista (Margamarga, Quilacoya, Imperial y Villarrica, por ejemplo). Ello se expresó, por ejemplo, en la fundación de ciudades en espacios cercanos a ellos. Así, el control del espacio tuvo una fuerte motivación económica. Esta línea temática también debiera aludir a la concepción señorial de la riqueza que existía en el periodo. Se buscaba tener oro y riquezas para ser “señor”, proyectando el estilo de vida nobiliario de la península a los espacios de conquista americanos, tal como lo habría señalado Pedro de Valdivia, según el cronista Góngora y Marmolejo, al presentársele una batea colmada de oro: “desde ahora comienzo a ser señor”.

La conquista de Chile no tuvo necesaria ni exclusivamente una motivación espiritual, pues la dimensión material y simbólica asociada a la posesión de riquezas fue muy relevante. Esta línea temática se cruza con aquella de las formas interpersonales de dominación, pues estos lavaderos fueron trabajados por indígenas bajo crueles formas de explotación, lo que incidió en la rebelión de fines del siglo XVI.

- Chile como zona de guerra y territorio de frontera: la guerra fue la realidad y la experiencia que marcó la historia de Chile durante los siglos XVI y XVII. Dar cuenta de estas realidades y experiencias, no solo desde la perspectiva de los españoles, sino que asimismo, y de manera fundamental, desde la perspectiva mapuche (desestructuración de sus formas de vida). Para la perspectiva indígena de la guerra

considerar las propuestas que han realizado Sonia Montecino y Margarita Alvarado. En la exhibición, no solo incorporar como objetos las armas españolas, sino también las indígenas y establecer un contrapunto entre ellas.

Para la realidad española, dar cuenta que cuando un nuevo gobernador llegaba a asumir la gobernación de Chile, viajaba directo a Concepción. Su presencia en Santiago se restringía a los periodos en que no había incursiones sistemáticas en territorio indígena. La relevancia de la guerra y de la vida en la frontera se expresó también, por ejemplo, en que la primera Audiencia de Chile se estableció en Concepción.

Importancia estratégica del territorio chileno, desde una perspectiva imperial (defensa del virreinato del Perú). Este tema se cruza con el de la “Vida en la frontera” (del eje Sujetos y Comunidades) y con el de “Formas de administrar la guerra de Arauco” (del eje Institucionalidad Pública).

- Ciudad y ruralidad: imaginarios y realidades. Comprender la fundación de ciudades como una política que buscó controlar el territorio y proyectar el civismo (normas jurídicas y de comportamiento) y la religión cristiana. Sin embargo, estos esfuerzos contrastaron con la realidad, en la que el desorden y las transgresiones fueron habituales tanto en los espacios rurales como en los urbanos. Contrastar la ciudad real con la ciudad imaginada (como la que reproduce gráficamente el jesuita Ovalle). Comprender la política de poblaciones de los últimos decenios del siglo XVIII como una política de control social y consignar la precariedad de las villas fundadas. Destacar la importancia de la ruralidad en el periodo colonial. Pese a los esfuerzos de las autoridades, Chile continuó siendo un espacio eminentemente rural (dar cuenta de las actividades agrícolas y ganaderas).

Sujetos y Comunidades

- Vida en la frontera: presentar la frontera como una zona dinámica, espacio de interacción

e intercambio. Releva el papel de los sujetos fronterizos y mediadores entre espacios, instituciones, sociedades y culturas (jesuitas, mercedarios y otros religiosos a cargo del rescate de cautivas y cautivos, “capitanes de amigos”, “lenguas” y “conchavadores”, entre otros).

Considerar el papel de las mujeres en este espacio: de las mujeres indígenas, españolas y mestizas. Incluir el tema del cautiverio (femenino y masculino) y comprenderlo como una forma característica de la vida de frontera.

- Relaciones de dependencia personal: dar cuenta de cómo en el periodo colonial, ante la debilidad de las instituciones, el orden social se construye a partir de las relaciones interpersonales de poder, dominación y dependencia. Considerar todas las formas de dominación entre las personas que caracterizaron la vida social y económica del periodo, incluyendo la encomienda, el trabajo personal del indígena, las relaciones entre amos y esclavos, las clientelas familiares (figura de los paniaguados), las relaciones entre amos y criados, los inquilinos. Considerar la proyección de este tema a los siglos XIX, XX e incluso el XXI, a través del servicio doméstico, por ejemplo. La reforma agraria, por ejemplo, podría considerarse un punto de inflexión en esta historia.

- Matrimonio, familia y diversas formas de unión informal: considerar el matrimonio cristiano como el tipo de unión aceptada y normada por la Iglesia y la Corona, que propendía al aumento del patrimonio y a la preservación del linaje legítimo (ilegitimidad comprendida como “infamia de hecho” que tachaba a los sujetos e imposibilitaba su acceso al honor y a una serie de empleos en la administración). Ahora bien, el guion también debiera considerar que la realidad contrastaba con la norma, pues la historiografía ha comprobado la existencia de un gran número de uniones informales, de relaciones esporádicas que propiciaban las elevadas tasas de ilegitimidad de la población chilena (como han demostrado Jean Paul Zúñiga y René Salinas, por ejemplo).

- Mujeres: visibilizar el papel de las mujeres en el mundo colonial a partir de la diversidad de sus condiciones. Para el Chile central presentar la

posición de las mujeres en el contexto del orden patriarcal (por ejemplo, su inclusión en la categoría jurídica de “miserables”, es decir, como menores de edad, y su relevancia en la configuración del honor familiar), pero evidenciando también sus actuaciones -como agentes de su historia- en los intersticios del sistema patriarcal. Como plantea Sonia Montecino, este análisis debe considerar las diferencias étnicas y de estatus. Algunos sujetos femeninos a incluir: monjas, beatas, pulperas, mujeres de élite, recogidas, mujeres transgresoras, criadas, esclavas, viudas (que gozaban de mayor independencia que las mujeres casadas. Ver artículo de René Salinas en el primer tomo de la *Historia de las mujeres*, dirigido por Stiven y Fernando).

Este tema debe incluir, además, a las mujeres en el contexto de la sociedad fronteriza y a las mujeres mapuche (consultar a especialistas en el tema).

- Jerarquizando las mezclas: mestizaje y “españolización” de Chile central. Comprender la sociedad colonial de Chile central como una sociedad mestiza y al mestizaje como un fenómeno biológico y cultural. Si bien los mestizos representaban el grupo más numeroso de la población, durante el periodo colonial ellos fueron invisibilizados (cargaban la tacha de la ilegitimidad -pese a que en realidad esta también era muy alta en el grupo de “españoles”- y se hallaban excluidos de los dos grupos reconocidos jurídicamente, a saber, la “república de los indios” y la “república de españoles”). Esta invisibilización de los mestizos se expresó en el siglo XVIII en las cifras del Censo del Obispado de Santiago (1777-1778), cuyo altísimo número de “españoles” correspondía en realidad a mestizos que disfrazaban su origen. Esto último daba cuenta del mestizaje y de la construcción de la “calidad” como fenómenos culturales, por tanto, sujetos a manipulaciones y usos estratégicos. La “españolización” de Chile central nos habla de nuestros esfuerzos por ocultar nuestros orígenes mestizos.

Plantear cómo el imaginario de una sociedad binaria dividida en “república de indios” y de “españoles” dio paso a una jerarquización de las mezclas, que pretendía medir la limpieza o impureza de sangre, expresada en la sociedad o

régimen de castas. Visibilizar a las castas como agentes de la vida colonial, presentes en diversas dimensiones de la vida urbana (oficios artesanales, cofradías, etc.). Considerar el número representativo de las castas y negros registrados en el Censo del Obispado de Santiago.

- Fiestas, diversiones y formas de sociabilidad: aludir a las diversas formas festivas en el periodo (la fiesta civil como forma de fidelización al monarca y de visibilización del “buen orden” social -ver libro de Jaime Valenzuela, *Las liturgias del poder*-; las fiestas religiosas barrocas y el papel de las cofradías y las distintas órdenes religiosas en ellas). También presentar las diversas formas de diversión y sociabilidad no controladas por las instituciones, tales como las reuniones en pulperías (papel de las mujeres pulperas), bodegones y fandangos, y dar cuenta de los esfuerzos de la administración por disciplinar estos espacios de diversión (disciplinamiento de las costumbres, reglamentación de las diversiones a través de los bandos de buen gobierno).

Este tema se puede proyectar a los siglos XIX, XX y XXI, con las fiestas oficiales (conmemoración del Centenario y del Bicentenario, entre otras) y con las festividades populares, recogiendo las propuestas de Micaela Navarrete.

Institucionalidad Pública

- Reglamentación del estatus y de las formas de trabajo indígena.

- Órganos de la administración colonial (Gobernador, Cabildo, Real Audiencia, entre otros). Plantear que la configuración de la administración colonial fue producto de un largo proceso, que se consolida durante la segunda mitad del siglo XVIII con las Reformas Borbónicas. Dar a entender que la administración colonial descansó, en gran medida, en las élites locales, quienes participaron en ella de diversas formas (a través del Cabildo y a través del cargo de Corregidor, por ejemplo).

Dar cuenta de cómo el fortalecimiento de las instituciones durante el siglo XVIII implicó un

disciplinamiento social observado, por ejemplo, a través de la criminalización de ciertas conductas.

Dependencia administrativa del virreinato del Perú.

- La Iglesia: parroquias, obispados, cofradías, órdenes religiosas.

- Formas de administrar la guerra de Arauco: guerra defensiva, guerra ofensiva, malocas, parlamentos como formas de negociación política y de reconocimiento del mapuche. Dependencia del virreinato del Perú para el financiamiento de la guerra de Arauco y de las plazas de Valdivia y Chiloé (Reales situados).

Reglamentación de la actividad comercial: fundación de la Casa de Moneda, control del contrabando, reglamentación del trabajo artesanal por el Cabildo, entre otros.

8 de diciembre de 2014

Reseña de los expositores: curriculum de miembros



Margarita Alvarado Pérez

- Diseñadora, Escuela de Diseño, Universidad de Chile.
- Licenciada en Estética, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Magíster en Historia, Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Doctora en Estudios Latinoamericanos, Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile.
- Profesora Asistente, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ha realizado diversos estudios sobre representación fotográfica y textiles de pueblos originarios, en especial sobre mapuches, y fueguinos, colaborando en diversas publicaciones, proyectos de investigación, seminarios, simposios y comités editoriales. Se ha vinculado con diversos museos, en los que ha participado en investigación de sus colecciones, exposiciones y curatorías, así como en la elaboración de diseños y propuestas museológicas.

Ricardo Loebell Silva

- Licenciado en Cibernética, Universidad de Frankfurt (Alemania).
- Doctorado en Filosofía y Estética, Universidad de Frankfurt.
- Consultor en Psicoterapia, Sociedad de Psicoterapia Transpersonal, Friburgo (Alemania).
- Profesor en la Universidad de Talca, la Universidad Playa Ancha, la Universidad Mayor, la Universidad Diego Portales y la Universidad Técnica Federico Santa María.

Es artista visual y ha trabajado en numerosas publicaciones y curatorías. Es autor de obras

literarias sobre teoría y literatura y ha participado como artista y curador en diversas exposiciones temporales nacionales e internacionales de arte y literatura. Ha integrado comités de arte y cultura, y asesora actualmente proyectos de curatoría y museografía. Ha recibido el Premio ChACO por su labor de mediación de arte y literatura.

Sergio Martínez Baeza

- Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad de Chile.
- Estudios de Derecho Histórico, Universidades de Sevilla y Madrid (España).
- Profesor de Historia del Derecho, Universidad de Chile.
- Director del Archivo Bernardo O'Higgins.
- Presidente Honorario de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.
- Presidente del Instituto de Conmemoración Histórica de Chile.

Es autor de múltiples libros y artículos sobre derecho e investigaciones históricas publicados a nivel nacional e internacional y es miembro de diversas academias de historia e institutos históricos en Chile y Latinoamérica, de los cuales ha recibido diferentes distinciones y condecoraciones.

Sonia Montecino Aguirre

- Licenciada en Antropología, Universidad de Leiden (Holanda).
- Doctora en Antropología, Universidad de Leiden.
- Profesora Titular del Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

- Subdirectora del Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

- Titular de la Cátedra UNESCO en Estudios de Género.

Ha publicado obras entre las cuales se cuentan estudios de género, sociales y raciales, mitológicos, culinarios, dando lugar a publicaciones tanto académicas como de difusión masiva. Ha incursionado en el tema de las identidades de género y étnicas en Chile desde los distintos sectores que componen la sociedad. Ha recibido el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales.

Micaela Navarrete Araya

- Licenciada en Pedagogía en Historia y Geografía, Universidad de Chile.

- Licenciada en Historia, Universidad de Chile.

- Estudios de posgrado en Patrimonio Inmaterial, España.

- Creadora y conservadora del Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional, Dibam.

- Docente del área Patrimonio Inmaterial en la Universidad Alberto Hurtado.

Ha trabajado en la Biblioteca Nacional dedicada a estudiar de los saberes tradicionales, el patrimonio oral, y las artes y oficios tradicionales. Se ha dedicado especialmente a trabajos en terreno y dictando talleres en regiones para promover el valor y el rescate del patrimonio local. Ha publicado sobre la literatura popular en general -poesía popular, cuentos, cancionero y música de tradición oral-, y en concreto ha estudiado la Lira Popular y su vigencia hasta la actualidad.

Francisco Navia Bueno

- Licenciado en Educación en Historia y Geografía, Universidad de Santiago de Chile.

- Profesor de Estado en Historia y Geografía, Universidad de Santiago de Chile.

- Máster en Didáctica de las Ciencias Sociales y del Patrimonio, Universidad de Barcelona (España).

- Académico en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

- Académico en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Profesor en la Universidad Internacional SEK.

Ha participado en numerosos estudios de investigación, congresos y seminarios sobre didáctica de la historia y la enseñanza de la historia en Latinoamérica, así como en la elaboración de guías didácticas para profesores, estudios sobre investigación, patrimonio y enseñanza con nuevas tecnologías. Ha participado como miembro de diversos comités editoriales de revistas educativas, comisiones académicas curriculares y en la elaboración de material didáctico.

Rafael Sagredo Baeza

- Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Magister en Historia, Colegio de México.

- Doctor en Historia, Colegio de México.

- Profesor titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Conservador de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional, Dibam.

- Editor Responsable de la revista *Historia* y de las publicaciones del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam.

Autor y coautor de textos sobre historia de Chile y América. Entre sus investigaciones recientes están las referidas a la delimitación y demarcación de la frontera entre Argentina y Chile en el cambio de siglo entre el XIX y el XX. Ha

estudiado, editado y participado en la coedición de obras de naturalistas e hidrógrafos que exploraron América y ha desarrollado investigaciones sobre la historia de las ideas económicas en Chile, las ideas y prácticas políticas, la historia de las mentalidades, de la vida privada y del cuerpo en Chile.

Bernardo Subercaseaux Sommerhoff

- Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile.
- Magíster en Lenguas y Literaturas Romances, Universidad de Harvard (Estados Unidos).
- Doctor en Lenguas y Literaturas Romances, Universidad de Harvard.
- Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Director de la *Revista Chilena de Literatura*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Ha sido docente en diversas universidades, ha participado en numerosos seminarios, simposios, proyectos de investigación y diversas publicaciones científicas y de divulgación, siendo su campo específico de estudio la modernización y la cultura latinoamericana, especialmente en las áreas de literatura, historia de las ideas, sociedad y comunicación, habiendo estudiado temas específicos como la historia del libro en Chile, la diversidad cultural y la globalización o las vanguardias.

Isabel Torres Dujisin

- Licenciada en Historia, Universidad de Chile.
- Doctora en Historia, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Académica del Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Ha participado en numerosas mesas redondas y ha sido docente e investigadora, participando en diversas publicaciones sobre la historia del tiempo presente y la historia política e intelectual, analizando procesos políticos, sociales e ideológicos que han ocurrido, fundamentalmente, durante la segunda mitad del siglo XX, centrándose en comprender los avances democratizadores, el rol del Estado y las crisis, rupturas y discontinuidades democráticas.

Verónica Undurraga Schüller

- Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Doctora en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Académica del Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Editora Asociada Revista *Historia*, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Miembro del Laboratorio de Historia Colonial, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ha participado en numerosos simposios, seminarios, proyectos y estadías de investigación a nivel nacional e internacional, así como en comités evaluadores y diversas publicaciones, siendo su tema de investigación principal la historia sociocultural de la América colonial, habiendo incursionado en temas como el honor y la resolución de conflictos en Chile en el siglo XVIII.

Equipo del Museo Histórico Nacional

Director
Diego Matte P.

Directora (S)
Isabel Alvarado P.

Subdirectora de Colecciones
Carla Miranda V.

Subdirectora de Educación y Comunidad
Javiera Müller B.

Subdirectora de Administración, Finanzas y Personal
Marta López U.

Prensa y Comunicaciones
Sofía Ortigosa I.

Asistencia a Dirección y Coordinación de Proyectos
Raquel Abella L.

Arquitecto
Cristóbal Sánchez M.

Colección de Artesanía y Arte Popular, Colección de
Arqueología y Etnografía
Gregory Ortega S.

Colección de Armas y Armamentos, Colección de
Herramientas, Equipos e instrumentos, Colección de Libros
y Documentos
Carolina Barra L.

Colección de Fotografía
Carla Franceschini F.

Colección Textil y Vestuario
Isabel Alvarado P. (Curadora),
Fanny Espinoza M. (Conservadora)

Colección de Mobiliario, Colección de Artes Decorativas y
Escultura, Depósito de Colecciones
Brian Smith H.

Colección Numismática, Colección de Pinturas y Estampas
Carla Miranda V.

Departamento de Conservación
Gregory Ortega S., Rocío Pérez-Aguilera S., Moisés Rivera R.

Documentación y Registro Patrimonial
Natalia Isla S., Marcela Covarrubias P.

Asesor de Colecciones
Hugo Rueda R.

Laboratorio y Archivo Fotográfico
Marina Molina V., Juan César Astudillo C.

Catálogo Fotográfico
Carolina Suaznábar B.

Producción Gráfica
Mario Ormazábal A.

Biblioteca
Alejandra Morgado H.

Departamento Educativo
Marcela Torres H., Mauricio Soldavino R., Fernanda Venegas A.

Extensión y Comunidad
Grace Standen C.

Recursos Financieros, Contabilidad y Adquisiciones
Luis Escobar O.

Apoyo Subdirección de Administración y Finanzas
María Teresa Torres S.

Secretaría
Alejandra Mundaca C., Alejandra Ortiz V.

Administrador Edificio
Mauricio Navarro M.

Mayordomía
Héctor Carrasco G., Cecilia Pinto M.

Boletería
Patricio Latorre A.

Jefe Vigilancia
Francisco Catrileo R.

Vigilancia
Héctor Aranis A., Alex Aravena C., César Garrido V., Danilo
Ormeño C., Mauricio Milla M., Julio Vega Z., Juan Cayuqueo
S., Juan Carlos Muñoz O.

