

MUSEOS

14 COORDINACION NACIONAL DE MUSEOS • CHILE 1992



DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS



Don Edwyn C. Reed

pág. 16

INDICE Pág.

Editorial 2

Conservación y restauración
de la ex-Oficina Salitrera
Chacabuco 3

Ocho textiles de Micronesia 6

Las Metawefe
de Roble Huacho 8

Don Edwin C. Reed. Creador
del Museo de Concepción 10



Lanza con los lobos 12

Taller: Investigación y
conservación en arqueología 15

Conversando con:
Carmen Vergara 16

A los pies del Pucará
de Punta Brava 19

Arqueología en el Parque
Nacional La Campana 21

Noticias 23

Museo Regional
de Magallanes 24



EDITORIAL

MUSEOS

Nº 14 - DICIEMBRE - 1992

DIRECTOR DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

Sergio Villalobos R.

COORDINADOR NACIONAL
DE MUSEOS

Daniel Quiroz L.

EDITOR

Daniel Quiroz Larrea

ASISTENTE EDITOR

M. Irene González

DISEÑO Y DIAGRAMACION
JANO (Ricardo Pérez Messina)

PRODUCCION GRAFICA
Línea Gráfica: 6391784

ISSN 0716-7148

DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

U

no de los problemas más significativos que enfrentan en la actualidad los museos en el mundo se refiere al constante perfeccionamiento de sus trabajadores y a la actualización de su mensaje. Los museos deberían destinar parte importante de sus recursos, considerando su relativa escasez, para el cabal cumplimiento de estas dos tareas. Muchos esfuerzos se han realizado pero, desgraciadamente, han sido puntuales y su beneficio poco extendido.

En el transcurso de este año fue financiado con fondos estatales el Proyecto Fondec 8787 **Capacitación Museológica para trabajadores de Museos Regionales**, con el objeto de «mejorar y actualizar los conocimientos museológicos del personal que trabaja en los museos de regiones», esfuerzo notable del sector público pero que sólo se dirige a los museos fiscales. No sabemos, pensamos que no, si en los otros museos existen esfuerzos en este sentido. No debemos olvidar que uno de los principales recursos que tienen los museos son sus trabajadores y tenemos que preocuparnos de ellos.

En este sentido se debe destacar también la realización de las **VII Jornadas Museológicas Chilenas**, organizadas por ICOM-Chile y el Museo Aeronáutico Nacional, donde se discutieron en torno a mesas redondas temas museológicos de gran interés para los trabajadores de museos: **Investigación y Conservación, Educación, Gestión de Museos y Museografía y Documentación**. Creemos que los resultados de estas jornadas, a las que asistieron un gran número de personas ligadas a nuestras instituciones, serán de utilidad en el campo del perfeccionamiento museológico.

La actualización de los museos tiene que ver con una serie de aspectos, a veces de naturaleza muy variada. Quisiera destacar uno: los museos deben ser lugares agradables, espacios donde el visitante se sienta cómodo y experimente sensaciones que no sólo tengan como objetivo el conocimiento sino también la entretención y el esparcimiento. En los museos hemos sacrificado muchas veces esta dimensión y la consecuencia ha sido que potenciales visitantes prefieran otros lugares donde jamás podrán sentir lo que los museos son capaces de ofrecerles.

Poner a los museos en el Siglo XXI no sólo quiere decir usar tecnología de punta sino ser capaces de ofrecer alternativa al cada vez mayor tiempo de ocio que tendrá el hombre del tercer milenio. ☉

PORTADA

LOS ALFAREROS



La alfarería o cerámica hizo su entrada en la historia de la humanidad hace unos 8000 años como lo atestiguan los restos encontrados en las ciudades de Jericó, en Jordania, y Çatal Hüyük, en Turquía. Los primeros objetos alfareros eran contenedores de líquidos y vasijas para cocinar alimentos.

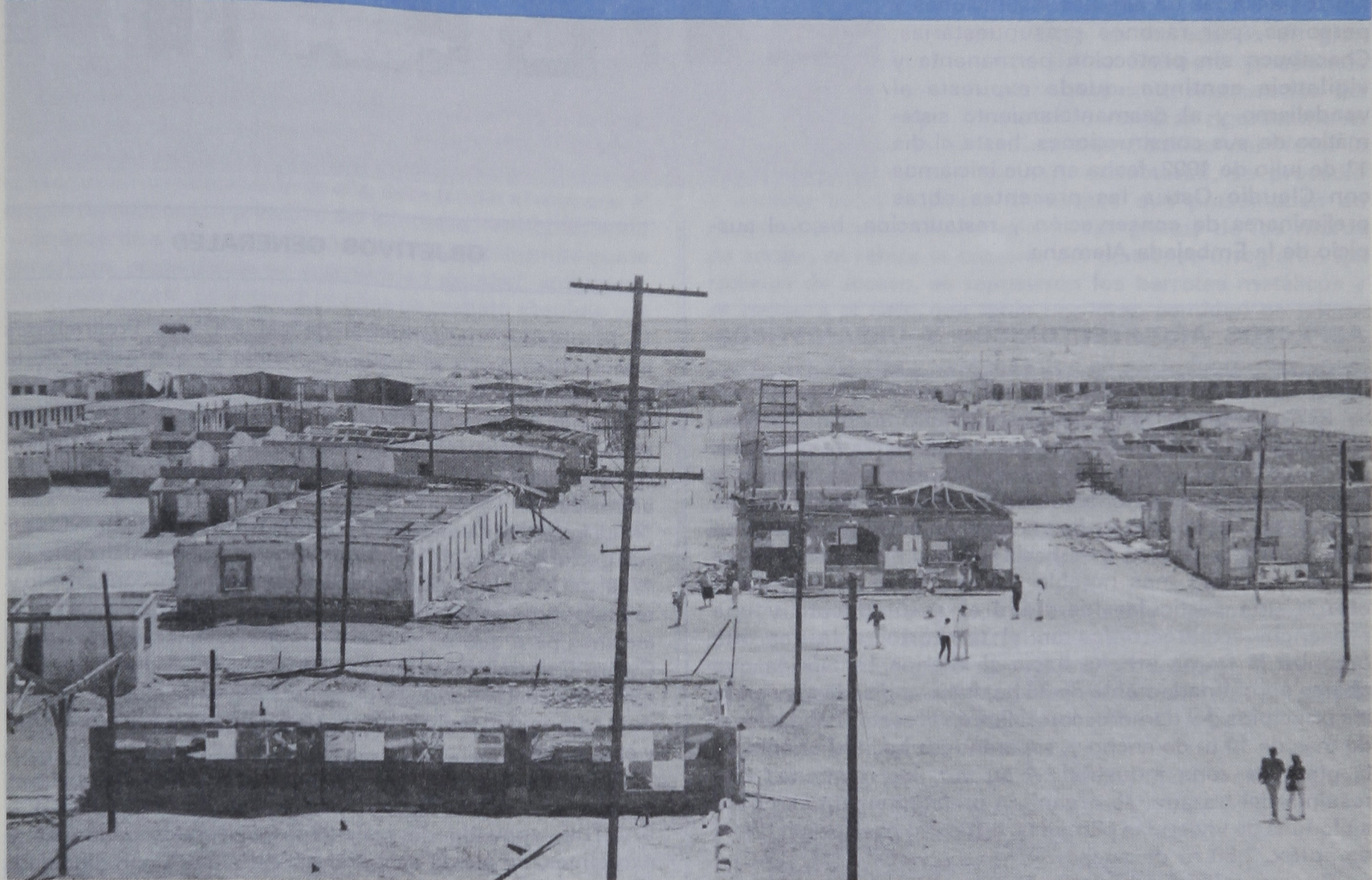
En nuestra América la presencia de cerámica tiene ya más de 5000 años, como en Puerto Márquez, México, y Machalilla, Ecuador. En Chile Central tenemos alfarería desde unos 300 años A.C., como en Arévalo, cerca de San Antonio.

La alfarería continúa siendo una actividad importante para considerables grupos de personas que residen en diversas zonas de nuestro país (Pomaire y Quinchamalí, entre los más conocidos), a pesar que la tecnología moderna ha reemplazado la nobleza del barro por derivados del plástico.

Daniel Quiroz

Conservación y restauración de la ex-Oficina Salitrera Chacabuco: obras preliminares

JOHANNA THEILE



HISTORIA

La oficina Chacabuco se construye entre los años 1922 y 1924 por la empresa The Lautaro Nitrate Co. Ltd., alcanzando su costo de instalación al millón de libras esterlinas de la época.

Se localiza en el llamado Cantón Central, en el desierto de Atacama a 23°-30° de latitud sur, junto a más de una veintena de oficinas salitreras en un valle rico de depósitos de caliche, que ocupó una extensión de cerca de 90 km en el eje longitudinal Antofagasta-Calama, entre Baquedano y Sierra Gorda.

Chacabuco fue considerada una oficina modelo en cuanto cubría las necesidades recreativas, culturales y de salud de la población residente, que alcanzó los 7 mil habitantes. Equipada con una tecnología británica de vanguardia, en base a una máquina del sistema Shanks, alcanzaba una producción anual equivalente a 180 toneladas métricas de salitre, en su fase de mayor auge. Después del descubrimiento del salitre sintético y cuando María Elena y Pedro de Valdivia compraron plantas más modernas se vio obligada a paralizar sus faenas en 1938. Conservaron en Chacabuco sus edificios e instalaciones intactos aproximadamente hasta 1960.

En el año 1971 es declarada Monumento Nacional y, posteriormente, se realizan en la Ex-Oficina las primeras

obras de restauración entre julio 1972 y julio 1973, a cargo de la oficina provincial de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, bajo la dirección del prof. Don Roberto Montandón.

En las postrimerías del año 1973, Chacabuco fue entregada en Comodato por la Sociedad Química y Minera de Chile, SOQUIMICH, al Ejército de Chile, institución que finalmente traspasó el inmueble al Ministerio de Bienes Nacionales, organismo público que se hace cargo de su protección a fines de 1988.

Lamentablemente y a pesar de los esfuerzos aislados de algunas instituciones y personas, por razones presupuestarias, Chacabuco sin protección permanente y vigilancia continua, queda expuesta al vandalismo y al desmantelamiento sistemático de sus construcciones, hasta el día 11 de julio de 1992, fecha en que iniciamos con Claudio Ostria las presentes obras preliminares de conservación y restauración, bajo el auspicio de la Embajada Alemana.



ASPECTOS ARQUITECTONICOS Y URBANISTICOS

El Conjunto de la Salitrera se levantó en plena pampa salitrera, en un contexto natural extremadamente desértico, en medio de un paisaje geográfico impresionante, gigante y completamente aislado, sólo con el ruido del viento que se levanta en las tardes. La forma de implantación cerrada en base a muros —casas más hacia el sur y sur-poniente— es tal vez el rasgo más notable del conjunto, por cuanto le otorga una particular identidad al asentamiento y una presencia arquitectónica en el territorio, a la vez que organiza la trama urbana hacia el interior. La Oficina que abarca aproximadamente de 36 ha, fue planificada siguiendo los principios del damero, con calles en el sector habitacional de más de 10 m de ancho y, separándose hacia el oriente de la plaza, la zona industrial. A su vez, las manzanas que resultan del trazado, se organizan preferentemente en base a bloques de viviendas pareadas, armando pasajes interiores de aprox. 2,50 m de ancho.

Su superficie edificada sobrepasa los 120.000 m², abarcando viviendas, instalaciones industriales e equipamiento, dominando principalmente construcciones de un piso. Se destacan el correo, el hotel, la casa de huéspedes, la escuela, el gimnasio, y la capilla que fue incendiada en 1981 y que ocupa una ubicación poco usual, alejada de la plaza.

Otra característica morfológica de interés, la definen las diferentes tipologías de viviendas que se ordenan jerárquicamente de norte a sur, desde la casa del administrador y el chalet del inspector general, pasando por las casas de los empleados hasta las casas para obreros en familias o solteros, cada una en relación al estado social al que pertenecían y respondiendo en mayor o menor medida a las condiciones ambientales del lugar en donde se implantan.

OBJETIVOS GENERALES

El objetivo fundamental de estas Obras Preliminares intenta resguardar al máximo posible lo que queda de la ex-Oficina Chacabuco que ha sido expuesta al vandalismo y al saqueo más despiadado en los últimos años. Esto es, evitar su destrucción definitiva preservando —en la medida de lo posible— sus características arquitectónicas y ambientales.

La iniciativa de recuperar progresivamente este Bien Cultural, declarado en 1971 Monumento Histórico por decreto N° 1749, del Ministerio de Educación, nos permitirá conservarlo y revitalizarlo, dándole un uso adecuado a sus espacios e instalaciones para que en un futuro próximo se convierta en un Centro Cultural, Recreativo y Turístico, en el que coexistan museos de sitios con eventos científicos y artísticos, al servicio de la comunidad regional como también del visitante nacional y extranjero.

Estamos seguros que mediante un reciclaje funcional con el propósito de hacer de Chacabuco un gran MUSEO DEL SALITRE, apoyado de actividades culturales continuas y excelentes, se puede asegurar su vida futura con dignidad, garantizando, a su vez, la rentabilidad del inmueble y un autofinanciamiento.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

En esta primera etapa se pretende evitar la vulnerabilidad y el saqueo del inmueble, restaurando los cierres perimetrales y rehabilitando un sector de edificaciones anexas a la maternidad, como viviendas para ser habitadas por 2 vigilantes en forma permanente, los cuales fueron contratados por el Ministerio de Bienes Nacionales.

Detener el deterioro y la destrucción física —por razo-

nes de estabilidad— de algunas obras de arquitectura que resultan trascendentes por su significación histórica y social, como son el teatro y la plaza. Para la vivienda y el teatro, se pretende devolver e incrementar las características estructurales y constructivas que han sido alteradas, sin destruir las cualidades espaciales originales. Esto es, respetar todas las formas, dimensiones, paramentos, texturas y colores, que constituyen la esencia arquitectónica y ornamental de conjunto.

CRITERIOS DE RESTAURACION

Sostenemos que la restauración arquitectónica involucra el intento de recuperación de las leyes esenciales de un Bien Cultural, cautelando siempre una relación con el contexto en el que se inserta.

La historia nos indica que Chacabuco representa una etapa sobresaliente de nuestro pasado socio-económico, asociado a la explotación del salitre. En este sentido, cualquier intento de conservación y restauración de ella, debe tender a recuperar el estado de estimación primitivo del inmueble, reestableciendo —de acuerdo a los requerimientos actuales— el espíritu que le dio origen, protegiendo su autenticidad espacial, ambiental, como estructural. Lo anterior implica un respeto absoluto por los elementos arquitectónicos existentes, restringiendo al máximo las obras de reconstrucción, a la vez, que toda obra nueva imprescindible de realizar debe estar al servicio de las formas tradicionales y ser reconocida por la impronta de nuestro tiempo. Esto involucra por una parte, la recuperación de las técnicas tradicionales por ejemplo del adobe, como también la incorporación complementaria de materiales y tecnologías contemporáneas, con el propósito de generar ámbitos más dignos y seguros para el usuario en general.

En síntesis, nosotros apuntamos en términos generales a consolidar al máximo las construcciones existentes, deteniendo el deterioro en ellas y asegurando su estabilidad y particularmente en esta fase —de acuerdo al presupuesto disponible— rescatar algunos de sus edificios y espacios más notables, como son el teatro y la plaza.

RESTAURACION Y CONSERVACION

En términos globales, podemos afirmar que, el conjunto Chacabuco está lesionado física y cualitativamente, en estado de abandono, de alteración progresiva por vandalismo e intemperismo y de decrepitud, por vejez.

Con esta intervención se intenta congelar, en cierto sentido, el estado de ruina en que se encuentra en la actualidad la Salitrera, abarcando las siguientes obras concretas de restauración:

a) Reconstrucción del cierre exterior de madera y plancha de fierro ondulado, agregando hacia el norte, nor-oriental y nor-poniente.

b) Restauración de forados en el cierre de muros de adobe, que forman las casas paredañas hacia el sur y sur-poniente.

c) Tensado y mantenimiento de apoyos de vientos de la chimenea.

d) Limpieza de la plaza y reposición de madera faltantes en los quioscos.

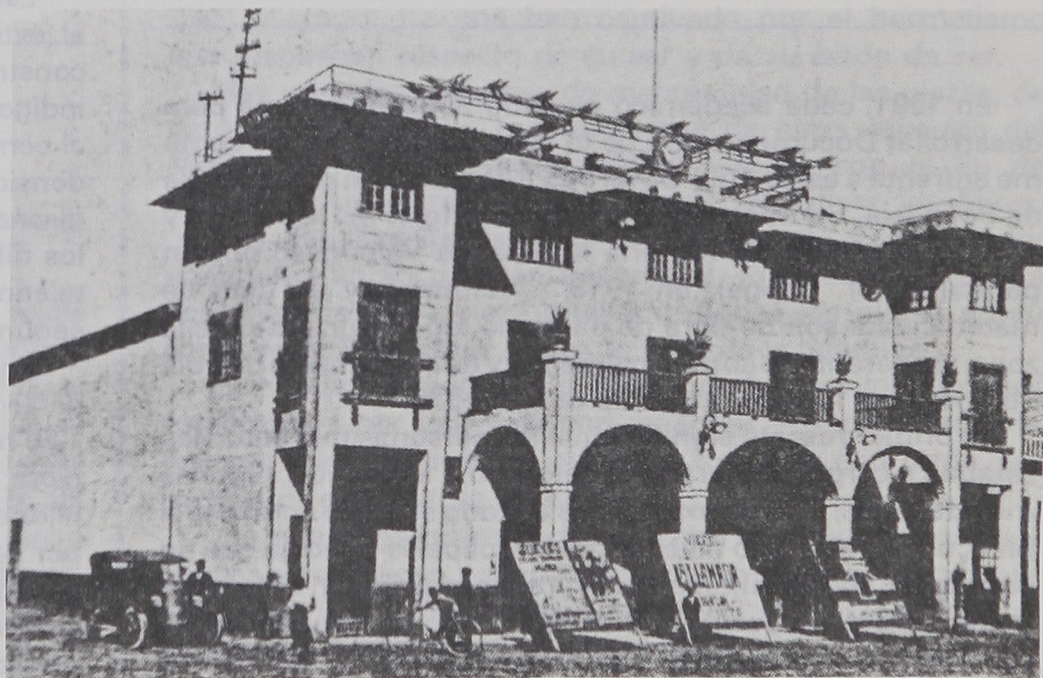
e) Rehabilitación de viviendas para vigilantes.

f) Consolidación estructural del teatro.

El estado de alteración del teatro se debe, por una parte, a que existen en sectores del edificio hundimientos diferenciales y fracturas por fallas del subsuelo, ocasionados por movimientos sísmicos y compresibilidad del suelo, y por otra, en gran medida a que se sustrajeron las costaneras y las cubiertas y, al no existir éstas, los muros han quedado expuestos a la intemperie y sin amarra superior, lo que ha ido provocando a su vez, fisuras y grietas de diversas magnitudes. Además tampoco se escapó del vandalismo y del saqueo. Como es un edificio de gran importancia cultural dentro de la Salitrera y, además es precioso, se concentró el trabajo en la restauración del teatro (primera fase). Después de estudiar rigurosamente con un ingeniero de la Universidad Católica del Norte la estabilidad del edificio (peritaje estructural), se procedió a apuntar todos aquellos elementos que presentaban un riesgo de colapso. Se arreglaron las grietas de los muros de adobe, se rehizo la cubierta del teatro, se arreglaron los radieres de acceso, se repusieron los barrotes metálicos y se restauró el cielo que tenía una gran cantidad de faltantes. También fue necesario reponer marcos y dinteles, restaurar las puertas y ventanas que en parte fueron robados. Fue necesario restaurar las barandillas de madera, como también la tabiquería. Muy dañado estaba el escenario, al cual se le hizo el techo nuevamente, se restauraron los pilares y el entablado de madera.

Para poder usar el teatro cómodamente durante la inauguración, se arreglaron los balcones y las graderías. También fue necesario restaurar las barandas y pasarelas de tramoya.

El teatro fue inaugurado en septiembre, pero queda mucho por hacer en la ex-Salitrera Chacabuco, de lo cual se encargará la Intendencia Regional la que formó, en la inauguración, un grupo que velará por la conservación de Chacabuco para que nuestro esfuerzo no haya sido en vano. ☉



Ocho textiles de Micronesia: Un desafío inquietante

LAURA PATRICIA GÜNTHER

ENCUENTRO CON LAS PIEZAS TEXTILES

En el año 1989, el Museo de Historia Natural de Valparaíso, invitó a tres profesionales de la Universidad de Valparaíso a colaborar en la conservación y documentación de parte de la colección de objetos arqueológicos y etnográficos que mantenía en sus bodegas. Fue así que junto a dos académicos más de la Escuela de Diseño, me incorporé hacer trabajos de conservación preventiva y ordenación de los textiles que allí existen.

En el año 1990 se hizo un catastro de la existencia textil del Museo; elaboramos una Ficha de Descripción Previa para las piezas y se completaron todas las que correspondían a material arqueológico.

El material etnográfico, eminentemente textil, pues hay gran cantidad de objetos combinados con textil o bien relacionados con él, consiste en 12 piezas de Bolivia; 13 piezas de México; 23 piezas Mapuches; 25 piezas de Pascua; y 31 piezas de Polinesia.

En el grupo catalogado como Polinesia se encuentran 8 interesantes textiles que llaman la atención por sus efectos de tejeduría.

HISTORIA Y CATALOGACION DE LAS PIEZAS. PRIMER ACERCAMIENTO

En 1991, cada académico invitado abordó un tema para desarrollar Documentación de lo allí existente y así fue como me enfrenté a estas "ALFOMBRAS-PASILLO, con procedencia de Polinesia, Samoa; con una data de origen del siglo XIX; y donada al Museo de Historia Natural de Valparaíso por un particular (Sr. Poppe), en 1916." Además hay un dato de materialidad: son de fibra de pándano, que es un árbol de la zona, emparentado con las palmeras, y de cuya hoja es posible obtener fibra larga susceptible de ser tejida.

El primer rescate significó que las personas que entonces estaban a cargo, liberaran del deterioro a estas telas, algunas muy dañadas. Fueron extendidas en todo su largo entre papel blanco con muy bajo nivel de acidez, papeles-bandeja que no sólo sirven para mantenerlas estiradas individualmente junto a todo lo que se desprenda de ellas, sino que operan como camillas para su traslado a la mesa de trabajo. Esta misma

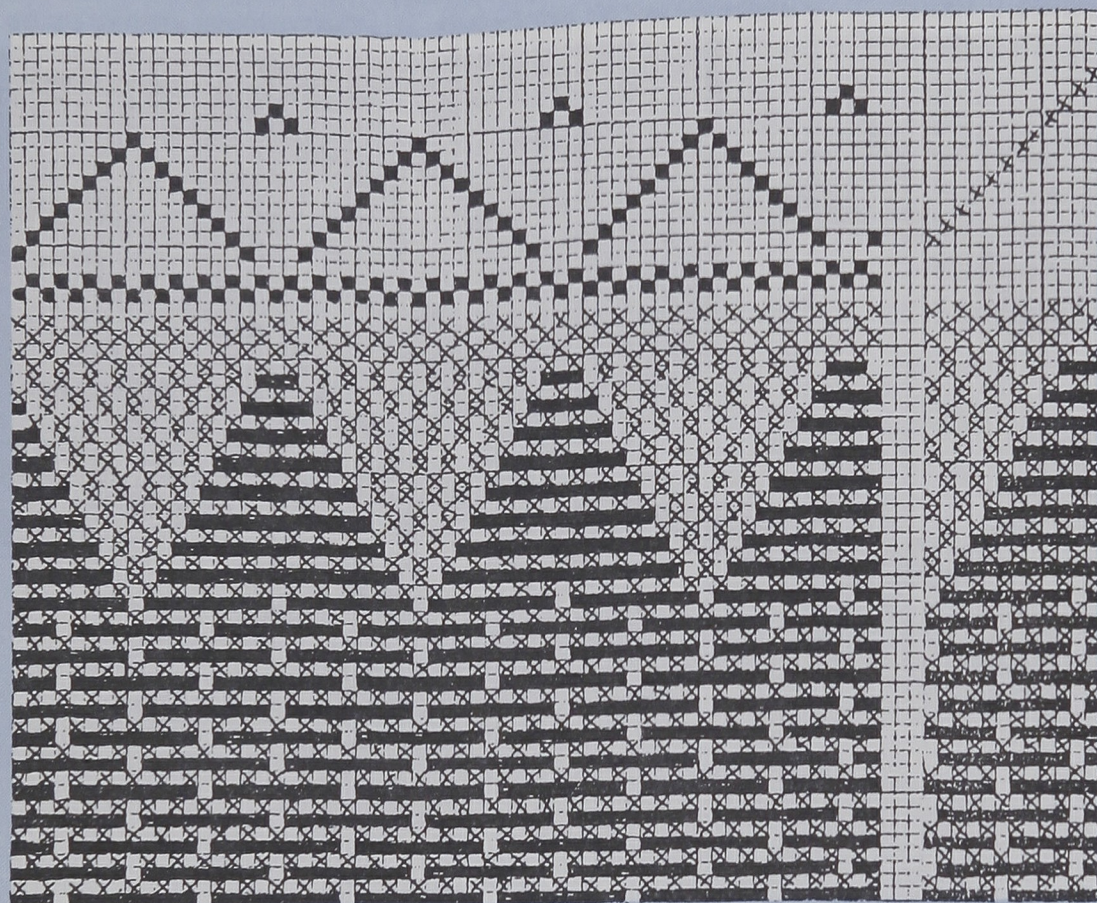
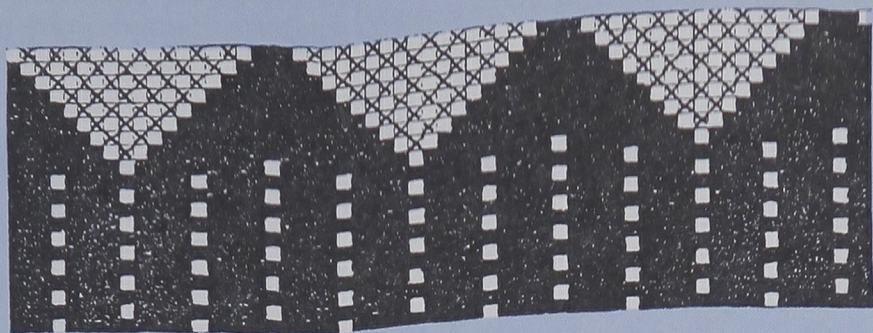
labor se hizo con las piezas de "tapa" y ambas se mantienen estiradas en mesones.

La donación de 31 piezas textiles de la Polinesia cuenta con 8 de estas alfombras-pasillos, las cuales son atractivas desde el punto de vista técnico de la tejeduría, pues fueron hechas a telar; con fibras vegetales muy largas, que presentan nudos por urdimbre para alargarlas sin haber sido hiladas ni sufrido torsión. Las fibras son de dos tipos y colores: la de color crudo es brillante y más fina y es ocupada en mayor cantidad tanto en urdimbre como en trama, y la de color café oscuro (parece color natural), es más tableada, opaca y gruesa, y también se usa en urdimbre y trama pero con una decisión más ornamental aunque también estructural. Ambas se presentan muy irregulares en su grosor.

En cuanto a la tejeduría de las piezas, todas tienen ligamento, tela o tafetán; varias tienen un derivado de éste con efecto de color (crudo y café); otras (5) agregan 2, 3, ó 4 franjas transversales ubicadas en los extremos del paño, con ligamento Efecto de Perdido por Trama, que demanda ciertas exigencias técnicas en su elaboración. En un primer intento de análisis, para lo que recibí la colaboración de algunos estudiantes de 4º año de Diseño Textil de la Universidad de Valparaíso, se observa que las franjas de efecto de un mismo extremo no guardan relación unos con otros en cuanto a hilos de urdimbre trabajando coordinadamente para las 2, 3, ó 4 líneas de efecto. Por ello queda descartado el uso de telares con lisos y se supone que el efecto se logra con lisos falsos (tonones) o contando hilos con los dedos.

Estas franjas de efectos, se repiten en simetría reflexiva en el extremo opuesto del paño, lo que no significa que sea construido por los dos extremos a la vez (como ciertos tejidos indígenas en Chile): es muy largo el tejido y no se verifica huella al centro de la pieza que tendría que presentar variación de densidad (tejido más apretado). Esto habla de una memoria del diseñador-ejecutor, para repetir en simetría reflexiva casi exacta los dibujos del otro extremo que ya no están a la vista del tejedor, pues la tela ya estaría enrollada u oculta en el reverso, según sea el tipo de telar.

En cuanto a las dimensiones éstas son variables (hay deformación en sus perímetros) pero fluctúan alrededor de 1.80 m x 0.48 m; su peso es de aproximadamente 116 grs. la pieza; y su densidad es variable (hilos irregulares) de 9 a 18 hilos de urdimbre por centímetro y de 11 a 13 pasadas de trama por centímetro, todo esto en el ligamento tela, y de 25 a 26 pasadas por trama en zonas de efecto de perdido en donde se cuentan las pasadas de fondo (tela) más las de efecto (efecto de perdido).



REFLEXION EN TORNO A LAS PIEZAS. SEGUNDO ACERCAMIENTO.

* Otras referencias

Consultados los museos en Chile, se averiguó que nadie posee similares textiles o sabe algo acerca de ellos, y por un momento esto me llevó a pensar que su identificación en el Museo de Historia Natural de Valparaíso era errada y que su origen correspondería a otro lugar del planeta. Envié cartas con fotos al extranjero y así fue que Adrienne Kaeppler del Smithsonian Institution (Washington, U.S.A.), aseguró, luego de corroborar que las piezas son producto del tejido en el telar, que no son de Samoa pues allí no existió nunca el telar, pero sí en Micronesia.

Yosihiko Sinoto del Bishop Museum en Hawaii, asegura que son faldas (y no alfombras), que probablemente sean de las Islas Carolinas y envió un artículo de cinturones o fajas tejidos allí, con similares características a las 8 piezas en cuestión. Además sugirió otras materialidades: hibisco y banano.

Finalmente Donald Rubinstein de la Universidad de Guam, en Guam, corrobora la posibilidad de estos materiales enunciados y agrega que el hibisco tiñe bien. Sugiere que la procedencia puede ser la isla Yap en Western Caroline Islands; las piezas serían faldas de mujer y se denominan PEYG y GULUCH según su complejidad de diseño. Más tarde envió artículos escritos por él en donde afirma que estos textiles visto como manifestación cultural contienen condensadamente una expresión visual de relaciones económicas y sociales, asuntos de ritual e ideales estéticos de la sociedad Micronesia. Esta importante afirmación, que le es propia a cualquier grupo humano que se rodea de objetos hechos por él, en donde deposita algunas cualidades funcionales, manifestaciones estéticas y el contenido de sus creencias expresadas en símbolos, en este caso se ve reforzada por la falta de dioses, aún cuando afirma Rubinstein que la realidad es que quienes presuntamente regalaron este arte a Micronesia fueron los indonesios.

MIS INTENCIONES

En este momento cuento con mucho material para trabajar estas piezas que me han cautivado por el hermetismo

que mantienen respecto de su ser y de su razón de ser.

Hay tomadas muestras de materialidad de las piezas, de virutas desprendidas, lo mismo que de otras especies del Museo que acusan materialidad similar, con el fin de establecer comparación y así lograr identificar las fibras.

Hay estudios parciales de ligamento que necesitan ser analizados en su relación contextual, lo que significa una comprensión de la pieza total y de todas las piezas en su conjunto de 8, desde el punto de vista de la tejeduría.

Esto último conduce a la lectura de formas (dibujos) allí establecidos por una voluntad creadora y que invitan a la interpretación a través de paralelos formales con otros elementos de esta cultura, textiles o no.

Las exquisitas curiosidades que han resultado ser estos 8 textiles etnográficos, esperan para entregar sus secretos, que venga por fin una investigación sistemática y con los recursos adecuados. Al menos el interés ya despertó. ☉

LAS METAWEFE DE ROBLE HUACHO

HECTOR ZUMAETA, HECTOR MORA, MARCO SANCHEZ, WLADIMIR FLORES

El Museo Regional de la Araucanía y la Universidad Católica de Temuco, conservan una importante colección de objetos etnográficos que provienen de comunidades mapuche ubicadas en la Región de la Araucanía. Clasificados bajo la denominación de textiles, cueros, astas de animal, cestería, maderas, alfarería y metales.

Fueron ingresados a los registros e inventarios, cautelando datos formales, a saber, N° de Inventario, fecha de ingreso, nombre del objeto, (en castellano) origen étnico y otros datos relativos a su conservación, usando los criterios, Bueno, Regular y Malo.

El manejo técnico de la colección adquiere dos dimensiones, primero, en el interior del Museo, la ausencia de investigaciones etnográficas realizadas en el área de origen de los objetos no permite una posterior documentación y catalogación bajo parámetros antropológicos y se afecta indirectamente los programas de innovaciones para poner en valor este patrimonio cultural.

En segundo lugar, las corrientes de transformaciones y cambios se manifiestan como procesos inminentes en las comunidades o reducciones unidos a aquellos que provienen de la sociedad mayoritaria. Estos fenómenos culturales paulatinamente provocan la desaparición de los diseños, formas, conocimientos de las materias primas y técnicas de confección ancestrales.

Los usuarios que acuden al Museo por diversos motivos, por ejemplo, turismo, estudios, entretenimiento, investigación, etc. plantean requerimientos ineludibles respecto a la condición de estas colecciones, se formulan interrogantes sobre el origen, nombres tradicionales, uso en el seno de la familia, materias primas utilizadas, antecedentes relativos al artesano, continuidad del objeto como artefacto utilitario, ceremonial, mortuario, adornos y otras interrogantes que el Museo no



puede responder por carecer de la información etnológica adecuada.

En consecuencia se ha formulado un programa de investigación, con el patrocinio del FONDECYT, que se propone en lo sustancial; (a) generar un marco teórico, metodológico y empírico, para el conocimiento de las colecciones etnográficas existentes en el Museo y la Universidad Católica de Temuco con apoyo de información de campo; (b) provocar innovaciones relevantes y prácticas en los métodos tradicionales empleados para la documentación de estos objetos mediante un acercamiento étnico. (c) Incorporar sistemas computacionales para la catalogación, documentación e inventarios.

El Proyecto se formula en un momento histórico, la sociedad occidental a través de múltiples canales tiene una amplia gama de alternativas para las familias campesinas que requieren satisfacer diversas necesidades. Las consecuencias de este proceso permiten que las actuales generaciones sean socializadas en ambientes domésticos, sensibles a las tendencias transformadoras que desplazan paula-

tinamente parte de las tradiciones y costumbres del pasado.

El auge del comercio en aldeas, villorrios y pueblos circundantes a las comunidades, ofrece a los habitantes la posibilidad de reemplazar en la vida cotidiana los objetos etnográficos para asumir aquellos de manufactura industrializada y satisfacer necesidades domésticas, ornamentales, laborales, etc.

Se inserta en esta problemática los cambios producidos en el entorno ecológico que provocan el agotamiento progresivo de las materias primas naturales, por ejemplo, el avance de las dunas en los sectores costeros, esencialmente en el sur de la Provincia de Arauco; la eliminación de fibras vegetales nativas como el *coirón*, *ratonera*, *ñocha*, y otras mediante roces a fuego para incorporar tierras a la producción agrícola, generalmente siembras de papas, trigo y avena.

En resumen, apreciamos la pérdida del "status" del artesano en su propia comunidad y el abandono de las técnicas y tradiciones vernáculas.

Proponemos como metodología el reencuentro de los miembros de las comunidades mapuche con sus antiguos objetos etnográficos y obtener mediante un acercamiento ético el conocimiento y la información necesaria para iniciar el proceso de documentación de estas importantes colecciones.

Nuestra hipótesis de trabajo se sustenta en que la tradición oral permite la proyección de la cultura a través de la lengua madre como vehículo fundamental.

Sin embargo, las presiones económicas, sociales, políticas y culturales que emergen de la sociedad mayoritaria, favorece la pérdida de la lengua ágrafa *mapudungun* y se pierde el traspaso por la tradición oral del conocimiento de técnicas y materias primas originales.

Desde otra perspectiva, la marginación histórica en que se ha mantenido la sociedad mapuche dentro de un esquema de economía de subsistencia, con niveles amplios de extrema pobreza, se adoptan mecanismos defensivos que se manifiestan a través de la comercialización desventajosa de sus productos etnoartesanales. La presión por adquirir estos objetos y la lentitud que tiene la elaboración del trabajo manual, hace que el artesano olvide la complejidad de las simbologías ancestrales, cambie las materias primas e insumos para satisfacer la creciente demanda.

Los artesanos otorgan mayores prioridades a la comercialización y descuidan la riqueza y calidad de los objetos. Olvidan que en el pasado el objeto etnográfico y el hombre constituían una comunión inseparable para la satisfacción de necesidades de sobrevivencia.

El sector *Roble Huacho*, en la Provincia de Cautín, IX Región, es un lugar morfológicamente compuesto por mantos de arcilla utilizados como materia prima para la alfarería. Los alfareros o *Huidufio Metawefe* mantienen esta actividad como una tradición de la familia más que una necesidad de confeccionar sus propios objetos domésticos.

En la Comunidad de Jacinto Mariqueo las *Metawefe* son herederas de los conocimientos dejados por doña Marcelina

Llaupe, fallecida hace algunos años. Actualmente sus hijas, hermanas, sobrinas y nueras continúan con esta actividad. La producción alfarera está destinada al comercio y algunas *Metawefe* son incentivadas para participar anualmente en Ferias Artesanales donde acuden con una parte importante de su producción anual.

La materia prima es extraída de un lugar denominado *Los Pinos*, distante 3 km de *Roble Huacho*, manteniéndose las técnicas de manufactura casi inalterables.

Los meses de primavera y verano con la preparación de la greda que mezclan pacientemente con el *Uco*, descomposición rocosa que contiene cuarzo y mica, que extraen de un yacimiento de piedra Laja. Estos componentes le otorgan mayor consistencia al ceramio.

El proceso plástico es lento, las manos de las *metawefe* crean y pulen el *metawe* hasta lograr las formas deseadas, finalmente realizan la *cochura* en un fogón a ras del suelo o en el interior de la *ruca*. Durante este último proceso consumen la escasa leña que restan a la cocción de los alimentos y calefacción del ambiente doméstico.

Las *Metawefe* conservan la tradición de ofrecer un *Nguillatun* o rogativa en el momento de extraer la materia prima para la alfarería. Agradecen a *Ngenechen*, Dios, por entregarles los elementos necesarios que dan nacimiento a

un nuevo *Metawey* dejan en el lugar algunas ofrendas. Antiguamente una figurilla de arcilla, hoy depositan cintas de colores u otros pequeños regalos destinados a agradecer a *Reikuse*—el Dios protector de la cerámica—.

Las *Metawefe* tienen especial cuidado de mantener vigente esta tradición para que la actividad que van a emprender resulte sin tropiezos y beneficiosa.

Al observar la producción de cerámica en *Roble Huacho*, notamos la tendencia a producir formas no tradicionales, apreciamos la in-

fluencia de las corrientes transformadoras que afectan a la sociocultura mapuche en general como procesos imperceptibles pero dinámicos que se reflejan en la cultura material.

En *Roble Huacho* predomina la alfarería con formas de aves o animales como los tradicionales *metawe* o jarros pato de textura áspera y paredes gruesas. El tamaño varía entre 30 y 40 cm de alto. A estos objetos se les adscribe posteriormente un valor pecuniario razonable para facilitar con rapidez su comercialización.

Roble Huacho es uno de los lugares más tradicionales dentro de las áreas aledañas a Temuco, pero algunas edificaciones de moderna estructura y diseño, como la escuela, posta y otras viviendas contrastan con las vestimentas conservadoras de las mujeres, compuestas por un reboso de lana de fondo negro y franjas verdes y una pañoleta de variado colorido, cubriendo la cabeza.

Las *Metawefe* o alfareras mantienen esta antigua tradición, y los procesos de manufacturas son simples como antaño, pero es frecuente en el hogar la convivencia de estos objetos con aquellos industrializados. ●



Don Edwyin C. Reed.

Creador del Museo de Concepción

JOSE VERGARA

Don Edwyn Charles Reed Broockman nació el domingo 7 de noviembre de 1841, en Green Street, Bristol, Inglaterra. Sus padres fueron don Samuel Reed y doña Elisa Broockman Hollis.

"Desde muy temprano, gracias a sus conocimientos de historia natural y especialmente de entomología, llegó a relacionarse con eminentes naturistas de su tiempo en la ciudad de Londres.

Fue secretario ad-honorem de la Sociedad Entomológica de Bristol y de la Sociedad Microscópica de la misma ciudad como asimismo ayudante también ad-honorem, del Museo de su ciudad natal" (Escobar, 1923).

El gobierno británico, en 1864, cuando apenas contaba con 23 años, le encomendó viajar al Brasil a estudiar y recoger información sobre insectos. En aquel país contrajo la malaria, enfermedad que no lo mató, "pero lo marcaría para siempre".

Pocos años después, bajo el período gubernamental de don José Joaquín Pérez viajó a Chile, comisionado para clasificar especímenes de la flora y fauna. Arribó en marzo de 1869, integrándose al Museo Nacional de Historia Natural por decreto del 7 de junio.

En él se desempeñó por siete años. "El acierto de Rodolfo Philippi en considerar a Mr. Reed, permitió avanzar mucho en los trabajos del Museo. Se hizo cargo del departamento de entomología, y su trabajo fue principalmente en la clasificación de insectos" (Reed, 1991). En 1871 describió un coleóptero, la *Cicindela gormazi reed*. Durante los meses de verano,



aprovechando el clima favorable, salía de excursiones hacia la cordillera, o bien visitaba Valdivia, Chiloé e islas del sur, en busca de nuevos ejemplares.

Regresó a Europa en 1873 con la intención de recorrer los principales museos y observar sus organizaciones, así como también lo relacionado con la entomología y taxidermia. Allí permaneció 6 meses. Una vez en Chile pasó a ser "Ayudante General del Museo", trabajando en fructífera unión con el Dr. Philippi.

En 1875, aprovechando las experiencias captadas en su viaje, "solicitó y consiguió permiso (sin remuneración) para formar un Museo" particular en los Baños de Cauquenes. Al año siguiente "éste fue presentado a la Exposición de 1876 y obtuvo una medalla de oro" (Escobar, 1923).

Tras su retiro del Museo Nacional de Historia Natural, a fines de 1878, pasó a radicarse en Valparaíso. En el Liceo porteño dio un nuevo impulso al museo allí creado por su rector don Eduardo de la Barra. También en Valparaíso, "formó un Museo Escolar en el Seminario de San Miguel Arcángel", y publicó una serie de artículos científicos y museológicos en el período de la colectividad británica "West Coast Mail". Como complemento de estas actividades, su intervención fue esencial en la creación del primer Observatorio Astronómico de este puerto. Aquel año falleció su padre, en la localidad inglesa de Keysham.

En Valparaíso contrajo matrimonio con Doña Elvira Rosa Rodríguez, de origen español, nacida en Santiago. Estableció su hogar en la calle del Colegio N° 11, naciendo su primer hijo Edwyn Pastor en 1880.

Dejó su cargo del Museo para dedicarse, desde 1881 a 1887, a dictar clases de Historia Natural y Geografía Física en la Escuela Naval Militar. Al seguir creciendo la familia, decidió cambiar de casa; llevando a su esposa, sus dos hijos, más el que venía en camino, a vivir a la calle San Ignacio N° 35, hasta que "el mal estado de su salud lo obligó a trasladarse a los Andes", aprovechando de estudiar el entorno natural de la región. Por este tiempo escribió varias monografías de grupos de insectos.

Muy pronto la familia Reed volvió a Santiago. Fijó su estadía en los Olivos 73, pero, igualmente por poco tiempo, pues retornaron a la Hacienda de Cauquenes, donde hacía quince años don Edwyn Reed había echado a andar su primer museo. Aquí nació el último de sus nueve hijos.

En 1900 mediante un *memorandum* dirigido a parlamentarios de ambas Cámaras, y con pertinaz insistencia, trató de conseguir presupuesto para la creación de un Museo en Concepción, lo cual solamente vino a conseguir mediante el Decreto Supremo N° 4427 de fecha 11 de Septiembre de 1902. Con una asignación de \$ 3.000 anuales y \$ 600 pesos mensuales para arriendo, estableció su residencia en Concepción, en calle San Martín entre Colo Colo y Aníbal Pinto, hasta donde llegó con ocho de sus hijos, ya que el mayor Edwyn Pastor estudiaba medicina en Santiago.

Abrió el museo en octubre de aquel año en calle Chacabuco N° 29, dejando expuestos, gratuitamente, algunos estantes con animales aportados por él. Pero, desgraciadamente, a los cinco o seis meses, por falta de presupuesto, se vio en la necesidad de trasladarlo a la Capilla del Liceo de Hombres, único local disponible sin pago mensual; resguardando eso sí, los objetos más delicados en su gabinete de estudio, en

su casa, hasta donde también acudían entusiasmados visitantes a presenciarlos.

Desde los inicios, trabajó acompañado del preparador, taxidermista señor Gabriel Castillo, asesorado además, durante los seis primeros años por su segundo hijo, Carlos (ad-honorem). A él le correspondió, en ausencia de su padre, servir de guía al presidente Riesco en una imprevista visita al Museo, quedando su excelencia muy "complacido de los adelantos" (Reed, 1991).

"En 1904, su hijo Charles Samuel, recibió Medalla de Oro en una exposición Industrial y Agrícola celebrada en la ciudad de Concepción. Esto llenó de alegría a Mr. Reed, quien de tarde en cuando debía permanecer en cama enfermo". Al año siguiente "recibe otra gran noticia, esta vez desde Santiago, su primogénito Edwyn P. Reed se titula de médico-cirujano, y le dedica la memoria "Osteo-Artropia Hipertrofiante" (Reed, 1991)

Después de cinco años el Museo contaba ya con tres secciones, la primera en la capilla del Liceo para todo público; una segunda, algo especializada en casa del Director; y la última, en una bodega contigua, dedicada exclusivamente a estudiantes y profesores.

El Museo de Concepción era ya parte de la vida penquista, y le afluían constantemente heterogéneas donaciones. Con el esfuerzo y dedicación de su Director comenzaba a darse a conocer en el país y en el extranjero, hasta que en abril de 1909, por orden del intendente, la capilla del Liceo fue destinada a dormitorio anexo del internado, por lo cual todas las colecciones debieron ir a parar al extremo norte de la ciudad, a un derruido edificio, húmedo e inhóspito, destinado al futuro manicomio. Su ubicación estaba en la Avenida Miguel Ignacio Collao, a una cuadra del actual emplazamiento del museo, en la Plaza Luis Acevedo.

El incierto devenir del museo, más los roces con el Intendente que, a la vez, le controlaba los exiguos fondos destinados desde Santiago, y con quien el señor Reed mantenía ásperas discrepancias sobre conservación, contribuyeron a empeorar su ya resentida salud, manteniendo a pesar de todo, de manera lúcida su preocupación por el museo. "Estaba atareado cuando le llegó la muerte, en ordenar metódicamente hasta donde le era posible en ese inadecuado recinto las colecciones". (Reed, 1911)

El sábado 5 de noviembre de 1910, a las 9:55 horas, casi al cumplir los 69 años, en calle O'Higgins 940, rodeado por su esposa e hijos, falleció de broncopulmonía don Edwyn C. Reed.

Las exequias se realizaron el lunes 7 a las 16:00 horas. Encabezaban el cortejo sus hijos Edwyn, Carlos, Edgardo, y Roberto Reed Rosa, acompañados de amigos y vecinos.

Sus restos yacen junto a los de su esposa en la tumba N° 386 de la calle Camilo Henríquez, entre Allende y Fidel Cabrera, en el Cementerio de Concepción. (Reed, 1991). ●

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ESCOBAR V., ANIBAL, 1923 *Gran Bretaña en Chile*.
REED S., CARLOS S. 1911. *Apuntes para la historia del Museo de Concepción*.
REED V., FERNANDO, 1991. Información escrita (nieta de don Edwyn C. Reed vecinado en Valparaíso).

La Isla Mocha se encuentra a 35 km del continente, frente a las costas de la Provincia de Arauco, VIII Región, y viven en ella ahora cerca de un millar de personas, dedicadas principalmente a la agricultura y ganadería. La caza de lobos marinos fue una de las estrategias adaptativas desarrolladas por los habitantes de la Isla Mocha como complemento importante de sus trabajos agropecuarios. Las cacerías se iniciaron tempranamente, tal vez hacia fines del siglo XIX, y finalizaron recién en la década de los 60: "cincuenta, cien años atrás, ya se mataban lobos, cuando llegamos acá, en 1936, se vivía nada más que de eso" (CB, 1990).

Sin embargo muchos de los mochanos que hoy aún viven en la isla recuerdan con nostalgia su participación como loberos en las expediciones realizada a Quechol, islote ubicado a unos 5 km al sur de la Isla Mocha, donde se juntaban, a veces, hasta 10.000 lobos de mar.

Este relato se basa en los testimonios que tres antiguos loberos nos han entregado durante nuestra permanencia en Isla Mocha, recuerdos que reflejan la importancia y el profundo significado que las cacerías de lobos de mar representaron durante gran parte de sus vidas.

Los preparativos

La caza de lobos de mar estaba muy bien estructurada. Iba a cargo de un capitán de pesca, elegido por los propios loberos, con dos ayudantes, obedecidos en todo por los demás: "entre los capitanes que había aquí estaba Segundo Riffo y después Félix Durán, y Gregorio Parra, esos eran los capitanes antiguos" (AH 1990). No todos los participantes (que en algunas oportunidades llegaba al centenar de personas), como veremos más adelante, desarrollaban las mismas tareas en las cacerías de lobos.

La primera misión del capitán de pesca era convocar la cacería, cuestión que ocurría normalmente una o dos semanas antes de su realización: "el lobo se iba a matar cuando era el tiempo, porque el lobo subía arriba al planchón que había en Quechol y ahí se espera, ahí se espera el tiempo cuando puede ir a matar, hay un señor que está nombrado para que ordene la cacería, entonces, cuando es tiempo, este mismo señor manda avisar o avisa él mismo que tal día hay que ir a la cacería, eso era lo que se hacía, no era cosa de ir a matar no más, para eso hay órdenes y las órdenes son para obedecerlas" (JA, 1991).

LANZA CON LOS LOBOS

La caza de lobos marinos en Isla Mocha



Comenzaban entonces los preparativos, se arreglaban las embarcaciones, "usábamos unas chatas, que hacíamos nosotros mismos" (CB, 1990) y las herramientas, palos, lanzas y cuchillos, y la gente se congregaba en un lugar preestablecido en el lado sur de la isla. Desde ese momento quedaban todos bajo las órdenes del capitán de pesca: "ese hombre, el que iba a cargo de toda la patota, de unos cien loberos pongámosle, era el responsable y lo que pasara le caía a él la Capitanía de Puerto, así, el hombre era muy enérgico y tenía que ser así" (AH, 1990).

La Caja de Colonización Agrícola "nos había sacado la concesión de los islotes y playas de la Isla Mocha a todos nosotros y pagábamos un derecho por esto a la Capitanía de Puerto de Talcahuano" (CB, 1990), por lo que sólo los mochanos podían ir a cazar lobos a Quechol.

La cacería se iniciaba con "la vuelta de la luna", es decir cuando el capitán "veía las condiciones que reunía el mar, las bajas mareas, en menguantes o crecientes, con viento sur, pues así el lobo no se daba cuenta de la llegada de nosotros" (CB, 1990).

La matanza

Una vez que se tenían las condiciones ambientales necesarias, el capitán de pesca ordenaba embarcarse hacia Quechol. Llegando, "él decía que saltáramos a la playa y nos dividíamos en dos grupos, unos corrían por un lado y otros por el otro, para encerrar a los lobos" (AH, 1990). Para encerrarlos

"pasábamos corriendo y los llevábamos a una parte angosta, para que pasaran juntos todos los lobos" (JA, 1991).

En ese lugar se realizaba la matanza: "el capitán ordenaba ir a lancear y meta palo y meta lanza" (AH, 1990); "con un palo o una lanza usted mata el lobo que quiere; con el palo le pega en la nariz al lobo, que es la parte más delicada, y el hombre con la lanza la entierra por abajo, en el corazón, tiene que ser muy rápido porque el lobo se parece a la lechuza" (CB, 1990). La matanza se ordenaba, entonces, en parejas, con un lancero y un palero: "usted iba a lancero y el palero atrás, cuidándole el cuerpo a usted, porque a veces se está lanceando y el lobo lo puede pescar de atrás lo manda al suelo, y usted para lancear al lobo tiene que traer la lanza abajo, sin tirársela, ensartándolo" (JA, 1991). Se mataban cerca de 2.000, 3.000 lobos en cada cacería, "buenas llamábamos nosotros esas cacerías en las que matábamos más de 4.000 lobos" (CB, 1990).

"Ir a pelar"

Cuando los lobos están muertos el capitán de pesca ordenaba *ir a pelar*: "el capitán ponía en fila a la gente, que no hiciera lo que se le ocurriera, y luego les gritaba, ¡ya, a pelar!, ahí partíamos todos, agarrar un lobo, darlo vuelta para acá y vamos corriendo cuchillo, el lobo no se parte y se pela redondo, con el cuero y la grasa pegados, la carne queda pegada en el cuerpo, sale muy poca en el cuero, ve que el lobo se pela redondo" (JA, 1991). *Ir a pelar* era "sacar las bolsas del lobo, dos por cada lobo, una adelante y otra atrás" (AH, 1990). Se llamaban *bolsa* al cuero completo del lobo con la grasa adherida.

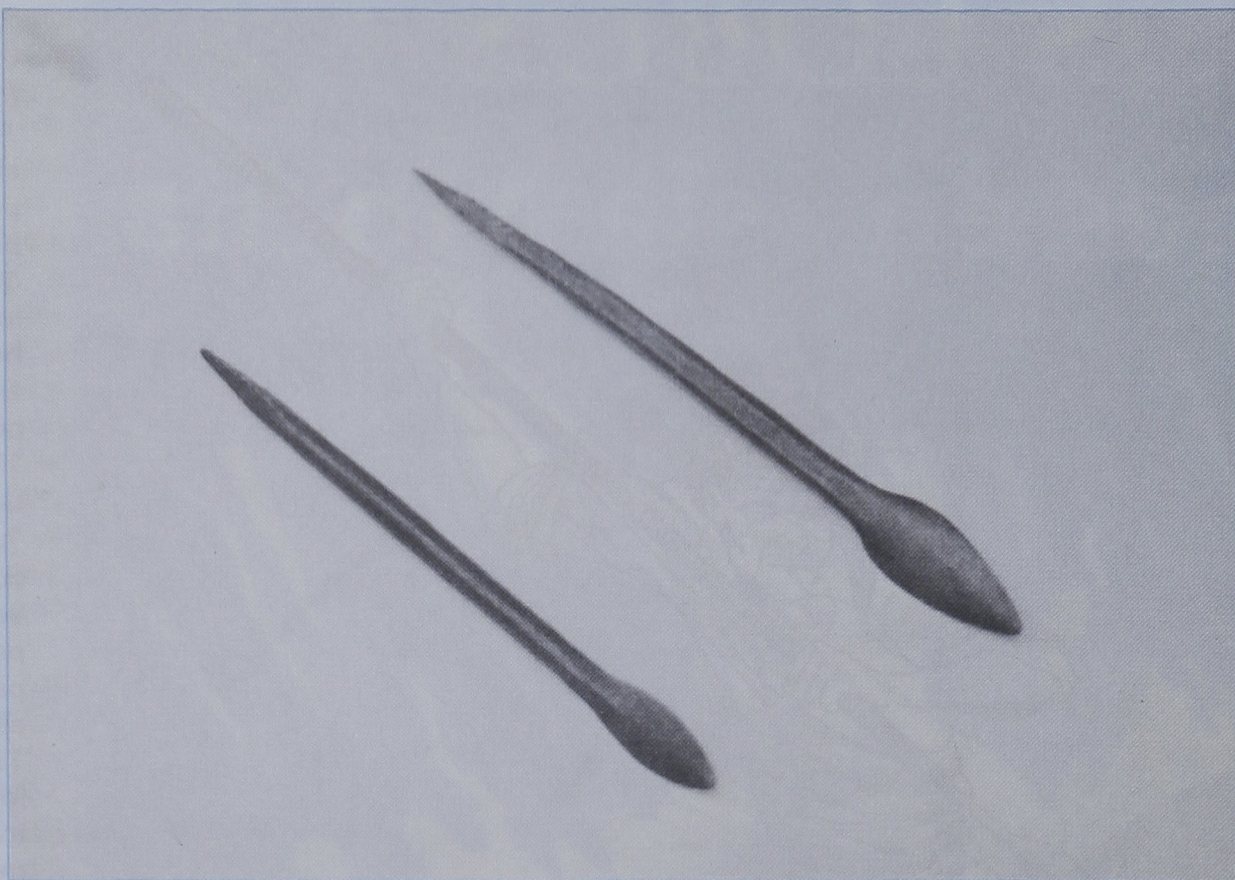
Una vez pelado el primer lobo, "ya ahí tiene un lobo, tiene que pelar otro, y otro, que no le gane nadie, todos a pelar lo que pueden, cada uno pela lo suyo" (JA, 1991). Los loberos sacaban 30, 40 hasta 60 bolsas cada uno.

Los implementos

El palo *lobero* era una gran maza de madera de boldo, de unos dos m de largo: "era un palo con una cachiporra atrás, lo hacía de una rama de boldo y de la parte que da al tronco sale ahí altiro con el coco aquí pegado, le hacían ahí una especie de pelota" (AH, 1990).

La *lanza lobera* tenía una punta de fierro, "en forma de hoja de peumo, de unas 14 pulgadas de largo, ensartada en un palo de unos 2 m de largo" (CB, 1990). La lanza debía estar muy bien afilada, "como navaja de barbero, porque el capitán la tanteaba y si no estaba muy buena, se la botaba y mandaba afilarla" (AH, 1990). En el Museo de Cañete se conservan dos ejemplares de estas puntas de fierro de las lanzas loberas, donadas por descendientes de antiguos loberos.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar una "herramienta" que la descripción anterior ha resaltado lo suficiente: el *cuchillo lobero*, "tomábamos desayuno, su pancito, su pedacito de ave, lo que llevara uno, con el cuchillo en la boca, lleno de sangre, como venía, no se podía dejar el cuchillo en la arena" (AH, 1990).



El retorno

Cuando se terminaba la faena de pelar lobos, la gente "iba a sacar sus huellas, y a echarlas al bote, a su bote, había que cargar los botes rápido y el capitán decía la cantidad de carga que debía llevar cada bote" (AH, 1990). Se llamaba *huella* a las bolsas amarradas, 20, 30, las que cada lobero sacara: "por si viene peligrando, entonces usted bota las bolsas al agua no más, entonces quedan flotando las bolsas" (AH, 1990).

Una vez cargadas las embarcaciones se regresaba al lugar de partida: "el capitán nos traía, de un bote a otro, y de ahí a la casa; se veía la mar, se perdía, le tiritaban los lomos a uno, medio mojado y tonto que venía y la barra era muy mala, la llegada a tierra, llegábamos por donde Mario Hahn, a la playa, cuando estaba muy mala la mar agarrábamos la lancha y nos dábamos vuelta no más" (AH, 1990).

El mercado

En la práctica, la cacería de lobos entregaba dos productos comercializables, cuero y aceite: "del cuero se sacaba todo lo que es correa, con esa correa se vendía toda la coyunda a todo Chile, no había nylon, no habían tractores, a puros bueyes, en eso se aprovechaba el cuero" (CB, 1990). La grasa se ocupaba para hacer aceite, "en una cacería se hacían cuarenta, cincuenta mil litros de aceite" (CB, 1990).

En la isla existían también algunos compradores: "había un señor en la isla que compraba la coyunda y la grasa, el aceite que se llama" (JA, 1991). Uno de ellos era Carlos Hahn, "se freía la grasa y la compraba, también compraba la coyunda del cuero del lobato nuevo" (AH, 1990). También los Hermanos Brendel compraban coyunda y aceite. Ellos, a su vez, vendían los productos en el continente.

Ocaso y fin

En la década de los 60 comenzó el ocaso de la caza de los lobos de mar en Isla Mocha: según algunos porque "cuando salieron los tractores, salieron los nylon, cosas así, los cordeles, porque los tractores sirven como bueyes, la agricultura no necesitó más de coyundas y ahí para nosotros se terminó lo de los lobos" (CB, 1990); según otros porque "no llegan los lobos ahora, porque el lobo tiene las narices para escuchar desde muy lejos el olor y se manda a cambiar" (JA, 1991).

La caza de lobos de mar era "una verdadera guerra, la primera vez costaba, pero después uno se acostumbraba" (AH, 1990), "uno se sabía ya las tretas, por eso abusábamos con los pobres lobos, muchas veces hicimos una cacería de lobos, matamos ahí unos 4.000 lobos y quedaron como 50 durmiendo a pata suelta, y después los matamos a ellos, porque uno tiene que ser, en cierto sentido, un poco hereje con el lobo, porque por donde pasa un lobo, pasa toda la manada y si uno deja arrancarse un negrito, un lobito chico, o lo que sea, se perdía toda la cacería" (CB, 1990). El mercado terminó definitivamente con esta guerra.

Agradecimientos

Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt 92-1129, **Estrategias adaptativas en ecosistemas culturales insulares: el caso de Isla Mocha**. Mis agradecimientos a Juan Aguirre y Alfredo Herrera, loberos en alguna época de su vida, por su generosa entrega de tiempo y recuerdos y mi reconocimiento público tardío, por su afectuosa acogida, a Carlos Brendel, recientemente fallecido. ☺

Taller: investigación y conservación en arqueología

MAURICIO MASSONE, ROXANA SEGUEL, EDUARDO MUÑOZ, JORGE INOSTROZA

Durante los días 6 y 7 de octubre del presente año se llevó a cabo en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, el taller de reflexión "Investigación y Conservación en Arqueología: experiencias compartidas", organizado por el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y el Centro Nacional de Conservación y Restauración, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

La reunión tuvo como propósito central reflexionar acerca de las experiencias comunes que conservadores y arqueólogos de distintas instituciones han desarrollado en el campo metodológico en diversos puntos del país, a través de diferentes proyectos atinentes al Patrimonio Arqueológico Nacional.

El encuentro se estructuró sobre la base de dos paneles en los que participaron representantes de la Universidad de Tarapacá, Universidad de Antofagasta, Universidad Católica del Norte, Universidad Austral, Universidad de Chile, Sociedad Chilena de Arqueología, Museo Chileno de Arte Precolombino y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

El panel número 1 "Complementariedad de enfoques metodológicos en sitios arqueológicos con estructuras" fue coordinado por el Sr. Eduardo Muñoz. Se llevó a cabo el día 6 de octubre y versó sobre los siguientes temas:

- La conservación y restauración de sitios monumentales: una toma de conciencia en el tiempo (Patricio Núñez).
- La conservación y mantención de los sitios arqueológicos: una responsabilidad no asumida (Rubén Stehberg).
- Evolución y análisis del trabajo complementario entre arqueólogos y conservadores (Mónica Bahamóndez).
- Arqueología y conservación en el sitio de Turi (Carlos Aldunate y Victoria Castro).
- Patrimonio monumental al aire libre: un enfoque para su estudio (María Eugenia Van de Maele).
- Conservación e investigación: aciertos y desaciertos (Juan Chacama).

El panel número 2 "Complementariedad de enfoques metodológicos en los sitios sin estructuras", fue coordinado por el Sr. Jorge Inostroza. Se realizó el día 7 de octubre y trató las siguientes materias:

- Proceso histórico de la conservación en el campo de la arqueología (Roxana Seguel).
- Por qué y para qué conservar sitios arqueológicos sin estructuras (Mauricio Massone).
- La investigación en conservación (Bernadita Ladrón de Guevara).

- Enfoque metodológico para los estudios de conservación en áreas arqueológicas (Donald Jackson).

- Puesta en valor de sitios y trabajo con la comunidad (Francisco Mena).

- Conservación de sitios arqueológicos y minorías étnicas (Marco Sánchez).

Cada panel de reflexión fue acompañado por un rico y variado intercambio de opiniones entre panelistas e invitados especiales, arqueólogos y conservadores que trabajan a contar de la década de 1980 en la materia.

Como consecuencia de este intercambio efectuado en un ambiente coloquial muy grato, se llegó a concluir la necesidad de implementar los siguientes aspectos:

1. Clarificar los campos de competencia de arqueólogos y conservadores en función de los objetivos específicos de cada disciplina, a fin de propender a una mejor complementación en terreno y laboratorio.
2. Abordar las investigaciones en forma interdisciplinaria a partir de la formulación de los proyectos, con el propósito de alcanzar un mayor conocimiento del patrimonio arqueológico y un adecuado equilibrio de los diferentes campos que éste involucra.
3. Adecuar los criterios internacionales para la conservación y restauración a la naturaleza particular de los sitios y materiales arqueológicos del país.
4. Enfocar la puesta en valor de los sitios arqueológicos con una visión educativa y desde una perspectiva de participación de la comunidad en orden a una mantención permanente de su patrimonio.
5. Incorporar los conceptos básicos de la conservación preventiva a los programas de formación de arqueólogos.
6. Crear un organismo técnico asesor en materias de conservación y restauración de patrimonio arqueológico, con el objeto de colaborar con el consejo de Monumentos Nacionales en su protección permanente.

Con el propósito de estudiar una propuesta en relación al punto número 6 de las conclusiones, la asamblea solicitó la formación de una comisión y eligió a los señores Juan Chacama, Patricio Núñez, Eduardo Muñoz, Mónica Bahamóndez, Roxana Seguel, Rubén Stehberg y Mauricio Massone como miembros de ella.

La comisión se constituyó el día 8 de octubre pasado y deberá elaborar a corto plazo una proposición concreta sobre la materia. ●

Conversando con

CARMEN VERGARA

Un proyecto revolucionario:
ARTEQUÍN — UN ESPACIO PARA EL ARTE

FRANCISCA VALDES

Carmen Vergara lidera un proyecto que **Museos** quiere destacar por su impacto comunicacional. Se trata de Artequín —Arte en la Quinta Normal— que consiste en crear un «espacio para el arte» en el conocido Pabellón París de la Quinta Normal de Agricultura en Santiago, edificio que hasta hace poco albergó al Museo Aeronáutico de Chile. El proyecto se inaugura en mayo de 1993.

Carmen, casada y madre de tres hijos, es profesora de historia y master en tecnología educativa audiovisual. Fue la creadora del Programa de Medios Audiovisuales de la Universidad Católica de Chile donde trabajó por ocho años. Gerenta de Artequín, ha sabido dirigir el proyecto y a su equipo con creatividad y absoluta fe en sus novedosos postulados.

¿Cómo surgió el proyecto Artequín, —Arte en la Quinta Normal—?

La idea original fue hacer un museo de reproducciones que mostrara una visión panorámica del arte universal; para darlo a conocer a personas que no tenían acceso a las obras originales. Esta idea, de Malú del Río de Edwards, fue acogida por la Fundación Andes, quien convocó a un equipo de profesionales para que desarrollara un proyecto de un museo de reproducciones dirigido a un amplio espectro de chilenos. Eso fue hace dos años, en enero de 1991.

Fueron invitados a participar en el proyecto el diario El Mercurio, la Ilustre Municipalidad de Santiago, la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones y, más tarde, Empresas Cochrane.

Desde un principio sentimos que trabajar con reproducciones nos daba libertad para pensar en una propuesta más audaz, que permitiera una mayor participación del público. A poco andar, el equipo proyectaba un «espacio para el arte» ...

¿A qué te refieres al mencionar una propuesta más audaz?

Me refiero a que hemos querido desarrollar y ofrecer en este «espacio para el arte» actividades que promuevan, no sólo el aprendizaje intelectual, sino también el afectivo y psicomotor.

Por lo general, existe una concepción muy arraigada de que el aprendizaje se obtiene principalmente por la vía intelectual. Artequín ofrece oportunidades de emoción y también de acción.

¿Cómo se enlazan esos objetivos en la realidad de Artequín?

La visita en sí se inicia en el anfiteatro del edificio, especialmente construido por Artequín en el subterráneo. Allí se proyecta un diaporama realizado por el cineasta Rodrigo Fernández, cuyo objetivo principal es sensibilizar al espectador



acerca del arte, la expresión del artista y la creatividad. En otras palabras, entrega una preparación y un estímulo para luego ver las obras que se exhiben en la planta principal. También queremos motivar la creación en cada visitante, despertar su vocación de artista.

En el primer piso se exhiben reproducciones de muy buena calidad —proviene de una exigente investigación en empresas de reproducción europeas y norteamericanas— ordenadas de acuerdo a un criterio temático.

¿Por qué se ha escogido presentar las reproducciones ordenadas por temas y no en una secuencia cronológica, que es la forma más conocida de aproximación al arte?

En la búsqueda de una comunicación más fluida entre Artequín y el visitante tomamos la decisión de ordenar esta muestra de reproducciones en torno a temas del arte en toda su trayectoria. Los temas escogidos fueron el paisaje y la naturaleza muerta, que incluye obras milenarias relacionadas con la naturaleza; los rostros y retratos; la figura humana; las creencias o expresiones de espiritualidad; la crónica y el intimismo, obras relativas a las situaciones históricas, de la vida privada y las costumbres. Por último, siglo XX y la creatividad contemporánea.

Estos temas, sin duda, son muy motivadores porque están próximos a nuestra experiencia personal. Pienso, por ejemplo, en el retrato y la popularidad que éste ha alcanzado en la fotografía...

¿Cómo se emplea el resto del espacio en Artequín?

Siguiendo con el recorrido, en el segundo piso está la sección activa de Artequín. Allí el espacio se ha dividido en dos grandes áreas, una de juegos donde están los módulos en madera o plástico y otra de computación.

Los juegos son actividades relacionadas con los componentes del arte: ritmo, forma, composición, expresión, luz y sombra, técnicas, donde, a través de una pregunta muy simple esperamos que el espectador se sienta interesado en conocer y profundizar las obras de arte.

En el juego se participa manipulando, armando, contactándose con las propias emociones.

En el área de computación se han creado cuatro estaciones con pantallas interactivas.

Quiero destacar que uno de los incentivos más ingeniosos en el tema computacional son los tres personajes que recibirán al espectador en la pantalla. Son seres animados bautizados como Colorina, Pincelino y Artequín. Los tres acompañan al visitante, que, eligiendo opciones, recorren el arte en toda su trayectoria. El diseño gráfico de este programa es de Andrés Meneses, y el guión de Cecilia Infante e Inés Stranger, dramaturga.

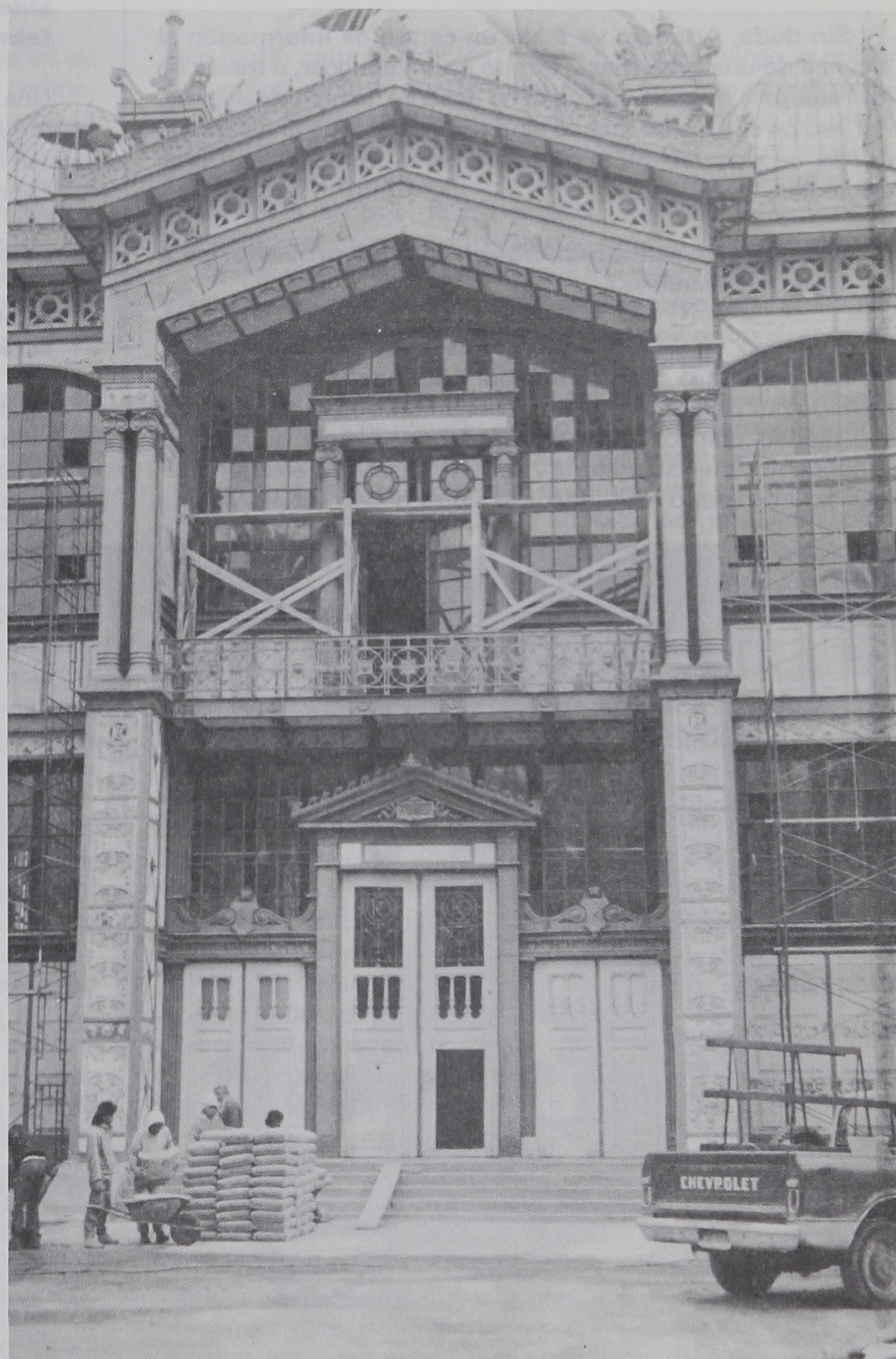
También existirá una base de datos para conocer en profundidad la biografía y la obra de los grandes

artistas. Se está desarrollando un glosario de términos para la mejor comprensión del lenguaje del arte.

Para proporcionar al público toda esta compleja gama de información y sistemas comunicacionales, ¿qué estudios se hicieron y a qué fuentes se recurrió?

Contamos en primer lugar con nuestra propia experiencia. La mía en comunicación obtenida de mis estudios en Estados Unidos y Cecilia Infante de su conocimiento en antropología y de un largo trabajo en educación en los museos de Chile como también su participación en seminarios en Inglaterra.

Además fuimos a observar los museos de Estados Unidos donde constatamos que nuestra proposición apuntaba a una corriente ya en existencia en ese país.



¿Saben Uds. con qué conocimientos de arte accederá el público a Artequín?

En nuestro país se sabe poco de arte. Existe mayor énfasis en su producción —dibujar, pintar, modelar— que en la enseñanza de su historia. Las horas que se le dedican en el sistema educacional son muy pocas. Para paliar esta carencia nuestro equipo profesional ha dedicado mucho tiempo al estudio de la historia del arte, de modo de crear un contenido propio. Este contenido será transmitido al público a través de las cédulas o fichas de la exhibición como también en una serie de publicaciones, material didáctico impreso, audiovisuales, programas computacionales y módulos didácticos.

¿Se podrá también leer y estudiar en el recinto de Artequín?

Sin duda, Artequín va a ser un centro de información al alcance de una gran masa, donde podrá conocer, a través de los múltiples medios que ya te he descrito, la historia del arte. Por eso no somos un museo sino un lugar donde una persona puede capacitarse para posteriormente apreciar las obras originales.

¿En materia comunicacional, que les propondrías a nuestros museos?

El museo es un lugar que por esencia es comunicativo. No hay nada más desincentivador para un visitante, que ser recibido por personas que no tienen interés en mostrarlo. Por eso pienso que los guías son personas claves que deben conocer muy bien su materia y deben transmitirla en el lenguaje propio de grupo asignado. Los guías deben ser excelentes

comunicadores. También es importante que la gráfica de un museo invite a ser leída. A mi juicio, es necesario que el guión integre y proponga un recorrido al visitante, comunicando muy bien sus contenidos.

¿Existen otras iniciativas similares a Artequín en Chile?

Creo que no. Artequín pondrá a prueba tanto la capacidad participativa del público, como su actitud frente a materiales y equipos que estarán a su disposición.

Es importante señalar aquí que hemos contado en todo momento con la fe y la confianza de las instituciones y empresas privadas que han financiado este proyecto.

¿Como van a conservar estas reproducciones, considerando la fragilidad del material en que están fabricados?

Una parte importante de nuestro patrimonio radica en reproducciones elaboradas en un papel especial cuya durabilidad está garantizada por una década.

Tenemos sí el problema del exceso de luminosidad en el edificio por lo que estamos estudiando un sistema de filtros para atenuar el daño que causa la luz.

¿Han pensado realizar actividades o exhibiciones satélites en regiones?

Sí, después de nuestra inauguración en mayo pretendemos itinerar por Chile y también por Latinoamérica. Artequín, como espacio interactivo de arte, es algo único, y estoy segura interesará a muchos países de nuestro continente. ☼



A LOS PIES DEL PUCARA DE PUNTA BRAVA

HANS NIEMEYER

Atardecer del 12 de Septiembre. Miguel trajo en su segundo viaje a la ciudad, una gran parrilla, carbón, carne de asar, longanizas y vino tinto. Ese día la faena de excavación en el poblado indígena, situado al pie del Pucará de Punta Brava, se suspende más temprano para que la gente tenga tiempo de ir hasta el río y ayude en seguida en los preparativos. Se oscurece y el cielo nos hace el regalo de alumbrarnos con la luna en cuarto creciente que aparece por detrás del pucará. Miguel pone otra nota emotiva al tocar una cinta de música andina. Era el toque que faltaba para reproducir un ambiente de magia entre los cerros ásperos de ese sector medio del valle de Copiapó. Haciendo un poco de esfuerzo, nos imaginamos a los indígenas de las postrimerías del siglo XV moverse entre los sesenta recintos que forman el pueblo, o ascender con sus hondas y quizás con sus arcos, escudos y mazas por el embudo de rodado, única ruta que conduce a la cima de la fortaleza, salvando los 150 m de altura sobre el valle. Por todo el resto del perímetro el cerro es absolutamente inaccesible. Cuenta la crónica (Vivar, 1558) que don Pedro de Valdivia se lo tomó en un día, seguramente subiendo a caballo por ese embudo, una hazaña que sólo los españoles del siglo XVI podían realizar. Años antes, según el mismo cronista, el Inca había tardado un año en doblegar a sus defensores, los naturales del valle. Claro, aquí las armas y los medios eran equiparables.

Tres arqueólogos, académicos del Proyecto del FONDECYT, con cinco operarios y la señora Selva, a cargo del campamento, nos esforzamos durante catorce días en el completo levantamiento topográfico del pucará y áreas aledañas; y en la excavación de los recintos del poblado y de varias plataformas habitacionales construidas contra la pendiente del rodado, en el embudo de acceso.

La primavera del lluvioso año de 1991, nos permitió advertir la riqueza florística de la quebrada, donde abunda el retamo en flor (*Bulnesia chilensis*); calandrina o pata de guanaco (*Calandrina sp.*); el suspiro (*Nolana coelestis*); uno que otro carbonillo (*Cordia decandra*); el sandillón, una Cactácea suculenta; la coronilla del fraile (*Encelia oblongifolia*); la maravilla (*Flourensia thurifera*); oreja de zorro (*Aristolochia chilensis*); el amancai o flor de San José (*Balbisia peduncularis*); ortiga caballuna (*Loasa tricolor*); tabaco cimarrón (*Nicotiana sp.*); campánulas amarillas en varas. Así, estos pedregales por lo general tan desprovistos de adorno, lucían esta vez como un

gran jardín natural. Árboles, ninguno. Sin embargo, a orillas del camino antiguo, quedan chañares y uno que otro algarrobo. Entre dicha vía y la ribera del río, parronales en plena producción en terrenos antes ocupados por el matorral. La presencia florística se complementa con presencia faunística: golondrinas en pos de los jerjeles; lagartos *Callopistes* y *Lelemus*; roedores y zorros; varias especies de mariposas.

Una característica que distingue a la quebrada Punta Brava y la hace reconocible entre las decenas de quebradas análogas, es la existencia en su vértice, donde el abanico aluvial comienza su expansión, de dos cascadas en serie teñidas de blanco por la depositación de las sales calcáreas disueltas en una finísima película de agua. Ese cono aluvial, cubierto de piedras de variados tamaños, se desarrolla ampliamente hasta alcanzar un ruedo de más de 600 m que el camino antiguo contornea. El flanco derecho del cono está limitado por una estribación rocosa importante que se desprende de la mayor altura del cerro Buenos Aires y del cual forma parte el pucará. Se yergue con altitud de 150 m sobre el valle en el extremo de ese cordón transversal, el que penetra a éste, y queda separado del cerro madre por un portezuelo, que es parte de su único acceso. El resto de su perímetro son laderas acantiladas que impiden todo intento de ascensión.

Subo a la cumbre para hacer su topografía. La destrucción de las instalaciones de la cima, mil veces hollada por los buscadores de tesoros y curiosos —bárbaros inocentes de nuestros tiempos— aflige, da angustia y provoca a la reflexión. Pone a prueba la paciencia y el coraje. La cima del pucará que conocí en 1958 en compañía de Jorge Iribarren no tiene mucho que ver con el que ahora tengo a la vista: recintos y muros destruidos; hoyos de excavaciones irreverentes por doquier, reflejo de las acciones más irreflexivas e incongruentes que es dable imaginar.

En el poblado indígena, situado al pie del pucará y en el ala derecha del cono aluvial, ocurre algo semejante a lo de la cumbre. Las primeras excavaciones son desalentadoras. La cerámica del tipo bautizado por Iribarren como "Punta Brava", otrora abundantísima en el sitio, ha quedado reducida a una fragmentación atomizada que no ayuda a la reconstrucción de formas. Felizmente, no descubrieron las plataformas escalonadas en el rodado del embudo de acceso. Allí Gastón encuentra un campo fértil, sólo destruido por agentes naturales, que al excavar entregan en su piso una serie de materiales. Por

ejemplo, recupera casi completa una hermosa urna con decoración tricolor de diseños productos de la aculturación inca-diaguita. La reconstrucción en el laboratorio de esta pieza cerámica es todo un aporte del proyecto. No es la única. Aparte de la cerámica tipo Punta Brava, lejos la más abundante del sitio, se halla la "Copiapó Negro sobre Rojo", con una variedad de diseños algunos antes desconocidos; infinidad de asas y grandes tiestos aplastados por las piedras de más arriba, ricamente decorados en tres colores o con aplicaciones modeladas. Miguel, a su vez, ha vencido la desilusión de los primeros días al darse cuenta que los recintos del poblado con exceso de piedras caídas desde los muros, no han sido mayormente tocados por la dificultad que ofrece el terreno al intruso, y han conservado mejor la fragmentación cerámica, puntas de proyectiles, restos de moluscos y pescados y, otros materiales de alto interés diagnóstico.

A la segunda o tercera tarde reflexionamos en torno a los problemas que emanan de las excavaciones clandestinas, no autorizadas por la institución competente que es el Consejo de Monumentos Nacionales. Gastón estaba enojado de veras. Nunca le había visto así, tan alterado en su apacible habitual temperamento. Los arqueólogos tienen que hacer su trabajo científico con los despojos que dejan los "huaqueros", los que son incentivados en sus excavaciones por coleccionistas — gente en su mayoría culta, pero no lo suficiente — y reducidos inescrupulosos de antigüedades. Los coleccionistas poseen muchas veces las mejores piezas cerámicas arqueológicas y tienen en sus manos las formas y diseños decorativos que los arqueólogos con dificultades tratamos de inferir de los fragmentos. Para detener el comercio ilícito, la Ley no es eficiente y continúa la destrucción de evidencias, útiles para el avance de la ciencia prehistórica. Sólo una educación dirigida desde la Escuela Básica respecto a la necesidad de preservar, para la ciencia y el conocimiento de nuestras raíces, el patrimonio nacional arqueológico podría tener algún efecto positivo. Unas lecciones y actitudes que inspiren amor por este patrimonio.

El domingo se destinó a la exploración del entorno de la quebrada Punta Brava, divididos en dos grupos. El mío salió por la ladera izquierda de la quebrada principal, siguiendo un sendero que asciende en zig zag hasta alcanzar el filo de la divisoria de aguas con otra quebrada de menor desarrollo que le sigue valle arriba; continuó por el sistema de nacientes de ésta, hallando con enorme sorpresa a lo menos tres antiguos establecimientos mineros a mucha altura, junto a sus respectivas bocaminas. Construcciones esmeradas de piedra calzada, canteadas en el granito cerca del contacto; cuidadosos emplantillados de piedra plana, como un mosaico para defenderse de la tierra suelta de las explanadas que hubo que preparar para hacer posible la instalación en cerros abruptos; vanos de puertas bien logrados, etc. Obviamente las cubiertas no están. Hay indicios de que en parte eran de caña, abundante a orillas del río.

Ahora no nos cabe dudas que las construcciones arquitectónicas de piedra calzada diseminadas en el cono aluvial de la quebrada Punta Brava, separadas pero vecinas del poblado indígena, estuvieron al servicio de estos establecimientos mineros. Estas construcciones conservan algunos



Pucará de Punta Brava. Urna tricolor de diseño inca-diaguita.

rasgos indígenas como poyos a modo de camastros; hornacinas en el interior de las paredes; vanos de acceso algo trapeziales, escalinatas, umbrales bien señalados, pisos de barro batido apisonado. Seguramente los operarios que los construyeron conservaban tradiciones arquitectónicas incaicas.

Aparentemente la quebrada Punta Brava traía antaño algo más de agua que hoy, lo que posibilitaba la existencia de instalaciones.

El dominio inca sobre este poblado de Punta Brava se manifiesta sobre todo en una estructura rectangular de típico estilo incaico, implantada en una especie de plaza amplia delimitada por pircas.

La excavación de este complejo arqueológico nos ha venido a confirmar de que el Inca dominó la cuenca media y superior del Copiapó con la ayuda de aborígenes diaguitas, provenientes seguramente del valle de Elqui con quienes se había aculturado. La cerámica, en todos los yacimientos tardíos de estos sectores del valle es elocuente al respecto al mostrar los típicos rasgos de esa aculturación. ●

Arqueología en el Parque Nacional La Campana

JORGE INOSTROZA

En el año 1992, el Museo de Historia Natural de Valparaíso comenzó un proyecto de investigación arqueológica al interior del Parque Nacional La Campana con el fin de identificar el patrimonio cultural existente y evaluar su estado de conservación a fin de iniciar acciones tendientes a su preservación o puesta en valor. Apoyados en un convenio existente entre la DBAM y la CONAF se presentó una iniciativa al Fondo de Apoyo a la Investigación de la DBAM, que permitió financiar su primera fase.

Entre los objetivos planteados para esta etapa se encuentran realizar un catastro del patrimonio cultural; determinar la asignación temporal de cada sitio en el contexto de la prehistoria regional y evaluar las condiciones actuales de conservación de ellos, considerando el grado y los factores de riesgo que cada uno manifiesta en función de una posible puesta en valor.

El Parque Nacional La Campana se encuentra ubicado en el sector noroccidental de la cordillera de la costa, en el tramo que le corresponde a la subárea Aconcagua-Maipo. Comprende un amplio territorio enclavado entre el Cerro El Roble (2.204 m.s.n.m.) al oriente y el Cerro La Campana (1.880 m.s.n.m.) al poniente, más el sector montañoso que se ubica inmediatamente al sur de esta área. Geográficamente se vincula, en su mayor parte, a la cuenca del estero Rabuco que forma una serie de pequeños valles enclavados en las quebradas, que caen del cordón montañoso que une ambas cumbres mencionadas (Qda. El Cuerzo, Qda. La Arena, Qda. La Cortadera y Qda. El Amasijo) entre otras más pequeñas. Su calidad de áreas silvestre protegida está dada por su configuración vegetacional que muestra la concentración de gran cantidad de Palmas chilenas (*Jubaea chilensis*) asociada a un matorral compuesto por Litre (*Cryptocarya alba*), Espino (*Acacia caven*), Trebo (*Trevoa trinervis*) y otras especies asociadas que le otorgan una grata



impresión del paisaje relictual. Con un comportamiento climático característico, la unidad nos muestra un ambiente que bien pudo corresponder a una parte importante de la zona en tiempos antiguos y que, tanto desde el punto de vista geográfico como arqueológico, debemos vincularla al desarrollo del valle del río Aconcagua.

Metodológicamente, la prospección realizada se asumió siguiendo la subdivisión sectorial asignada por la CONAF para la administración de esta unidad. Vale decir, se tomaron como base de la exploración los sectores de Ocoa, Granizo y Cajón Ancho, los cuales poseen accesos distintos, planteando de esta manera un problema extra a la investigación. Cada uno de estos sectores se recorrió sobre la base de una cartografía previa que nos llevó a determinar las zonas más aptas para el establecimiento humano, evitando recorrer inútilmente aquellos sectores no propicios. Los sitios detectados fueron señalados en una carta 1:25.000 (I.G.M.) y designados con un código especialmente diseñado para la investigación.

Cada uno de los yacimientos fue fichado desde el punto de vista arqueológico y de conservación a fin de dejar un registro actualizado de su situación. En aquellos en que se encontró material de superficie, se recolectó una muestra para análisis en laboratorio.

LOS RESULTADOS

El análisis de los resultados hasta este punto de la investigación debe pasar por la consideración de que se trata sólo de un primer avance en un proyecto de largo alcance. En este contexto, toda conclusión que se pueda obtener deberá tomarse como hipótesis de trabajo para los futuros períodos.

Con respecto a los objetivos netamente arqueológicos, ellos se refieren a la identificación de 16 sitios distribuidos principalmente en las Quebradas La Cortadera, La Arena y El Amasijo. Cada uno de ellos tiene características distintas en superficie, como son la presencia de cerámica fragmentada, manos y morteros de molienda y piedras tacitas que, en un número variable, se distribuían en grandes lajas de piedra.

Algunos sitios manifestaron también evidencia de trabajo en lítico —puntas de proyectil y lascas— aunque el material principal en superficie es, de todas formas, la cerámica. Un aspecto interesante de considerar es la reutilización de los mismos lugares para el asentamiento en distintas épocas, incluyendo tiempos muy tardíos. Invariablemente, los sitios con piedras tacitas han sido frecuentemente reutilizados, encontrándose cerca de ellos restos de habitaciones subactuales y evidencias de agricultura y ganadería moderna (corrales, terrenos arados, etc.).

Estas categorías no son sin embargo excluyentes, puesto que sus elementos constitutivos principales se manifiestan muchas veces en forma conjunta. Llama la atención por otra parte, la presencia esporádica y aislada de grandes morteros para molienda que se encuentran sin un ordenamiento aparente en relación a otros sitios. Pensamos, en este nivel de la investigación, que representan áreas de actividad recolectora aisladas, pudiendo o no tener relación con algún lugar de habitación no descubierto hasta ahora.

El análisis de la cerámica encontrada en los distintos sitios del área de Ocoa nos muestra, por el momento, una fuerte tendencia a los tipos sin decoración pulidos o alisados, que podrían insinuar una alta frecuencia de cerámica "utilitaria", no ceremonial. La presencia de algunos fragmentos incisos lineal-punteados no invalida este supuesto aún cuando podría insinuar un rango mayor de tiempo en el proceso de ocupación del área referida. Los bordes, por otra parte, están mostrando un espectro de formas relativamente abundantes. (El análisis específico de la cerámica del Parque Nacional La Campana es materia de un trabajo específico y no corresponde al propósito de esta información).

A manera de hipótesis de trabajo podemos mencionar los siguientes aspectos:

1.- El área de Ocoa, al interior del Parque Nacional La Campana, se vincula culturalmente al desarrollo del curso medio del río Aconcagua, generando zonas de ocupación permanentes o semipermanentes, que se relacionarían con actividades cazadoras-recolectoras y/o pastoriles.

2.- La relativa abundancia de piedras tacitas al interior de estas quebradas sugiere la necesidad de verificar la variable ceremonial que podría vincularse, a su tiempo, con las actividades económicas.

3.- El uso permanente en el tiempo de ciertas rutas establecidas —senderos— que unen esta zona con las áreas de Quebrada Alvarado al NW y Caleu-Tiltal al NE de la cordillera de la Costa sugiere una interesante variable de investigación por cuanto vincula grandes zonas geográficas con desarrollos estilísticos particulares, a saber, el Valle de Aconcagua y la gran Cuenca de Santiago.

Según vemos en este punto de la investigación, se abren varios caminos a seguir. Las hipótesis planteadas provocan un replanteo permanente de los objetivos, enriqueciéndolos y haciendo de su verificación un aspecto importante para aportar al conocimiento del desarrollo cultural en Chile Central. ☉

COLABORARON EN ESTE NUMERO

Wladimir Flores

Doctor en geografía, Director Regional de Turismo IX Región.

Laura Patricia Günther

Diseñadora textil, Universidad de Valparaíso.

Jorge Inostroza

Arqueólogo, Museo de Historia Natural de Valparaíso.

Mauricio Massone

Arqueólogo, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Héctor Mora, profesor de Arte, Universidad Católica de Temuco.

Eduardo Muñoz

Restaurador, Universidad de Antofagasta.

Hans Niemeyer

Arqueólogo, Sociedad Chilena de Arqueología.

Ruth Pérez

Bibliotecaria, Museo Regional de Magallanes.

Marco Sánchez

Arqueólogo, Conservador Museo Regional de la Araucanía.

Roxana Seguel

Conservadora de material arqueológico, Centro Nacional de Conservación y Restauración.

Johana Theile

Licenciada en Arte, Museo Nacional de Historia Natural.

Desanka Ursic

Conservador Museo Regional de Magallanes.

José Vergara

Licenciado en Arte, Museo Regional de Concepción.

Héctor Zumaeta, antropólogo, Museo Regional de la Araucanía.

22 JUN. 1993

DEPOSITO LEGAL

REUNION DE CONSERVADORES

Entre el 27 y 30 de octubre se realizó en las Termas de Quinamávida la Reunión Anual de Conservadores de Museos, organizada en el lugar por el Museo de Arte y Artesanía de Linares. El programa incluía la visita al Museo Histórico de Yervas Buenas y al Complejo Hidroeléctrico Colbún-Machicura.

En esta jornada se trataron los temas a) **Nueva estructura jurídica para los museos**, b) **Proyectos de los museos**, c) **Capacitación trabajadores de museos**, y d) **Consejo de Museos y Desarrollo**, para los cuales cada moderador exponía el tema, apoyados por invitados especializados en la materia. Una de las conclusiones más importantes dice relación con hacer un nuevo diagnóstico de los museos de la Dirección, para lo cual se formó una comisión integrada por los Conservadores de los Museos Regional de Antofagasta, Regional de Atacama y Regional de Rancagua. ☉



La Coordinación Nacional de Museos desarrolló el Proyecto FONDEC 8787, que tuvo como propósito mejorar y actualizar los conocimientos museológicos del personal que maneja las colecciones, desarrollar el potencial educativo y fomentar el intercambio entre museos regionales nacionales y los del extranjero, cumpliendo para ello tres importantes actividades:

Curso de Capacitación en Museología y Patrimonio Cultural. Este curso destinado al personal administrativo y auxiliar de los museos regionales, se efectuó entre el 11 y 15 de noviembre en el Museo Regional de Atacama, Copiapó. Asistieron 18 funcionarios de los museos dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, desde Antofagasta a Punta Arenas. Fue dictado por el Sr. Alfonso Madrid, museólogo, Coordinador Programa de Intercambio de Expertos con Países en Desarrollo, Statens Historiska Museum, Suecia, y por el Sr. Miguel Cervellino, Conservador del Museo Regional de Atacama.

El intenso programa del curso incluyó una revisión de todas las áreas de la museología, tales como Historia, Administración, Documentación, Conservación, Educación, Extensión y Patrimonio Cultural y Ética, considerando también salidas a terreno a dos lugares de la región, la ciudad de Caldera y el Centro Metalurgista Incaico Viña del Cerro.

Pasantías en el extranjero. Don Daniel Quiroz Larrea, Coordinador Nacional de Museos, efectuó una pasantía por los museos de Suecia, Bélgica y Alemania, entre el 22 de noviembre y 17 de diciembre. Su viaje tuvo como propósito conocer la situación y desarrollo de los museos en esos países, así como también tomar contacto con instituciones en el ámbito de los museos y del patrimonio cultural de Suecia.

Pasantías nacionales. Dos funcionarias de museos regionales, Sra. Nancy Montenegro y Srta. Juana Paillalef desarrollaron un programa de capacitación en museos y educación que comprendía el conocimiento de los departamentos educativos de los museos nacionales y la participación en una Mesa Redonda sobre el tema en el marco de las VII Jornadas Museológicas Chilenas. ☉

PROYECTO FONDEC 8787 "CAPACITACION MUSEOLOGICA PARA TRABAJADORES DE MUSEOS"

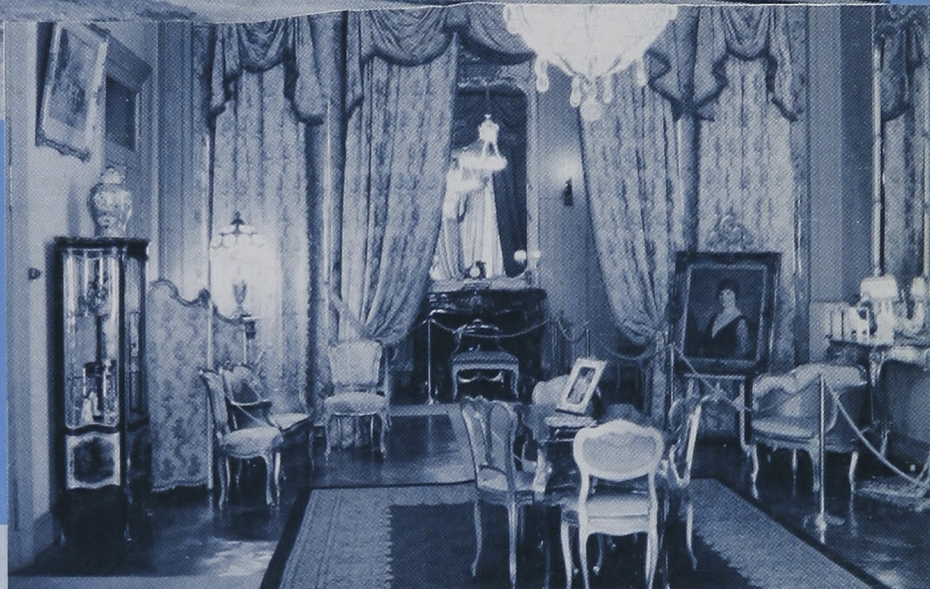


Conozcamos Nuestros Museos:

DESANKA URSIC
RUTH PEREZ



MUSEO REGIONAL DE MAGALLANES



El edificio que hoy alberga al Museo Regional de Magallanes, en Punta Arenas, se construyó el año 1903 —en pleno auge económico regional— para ser la residencia particular del matrimonio Braun-Menéndez, quienes encargaron el diseño al arquitecto francés Antonio Beaulier. Su alhajamiento se trajo en su mayoría desde Europa, siguiendo los dictados de la moda que imperaba en las grandes capitales, decisión que la convirtió en una de las de mayor categoría de la ciudad.

Declarado Monumento Nacional en 1974, fue donado por los descendientes del matrimonio Braun-Menéndez el año 1982 a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos para que se creara en él un Centro Cultural que preservara el patrimonio magallánico.

La casona alberga en la actualidad dos muestras: la primera es un resumen histórico del período que va desde 1520 hasta 1920 y que abarca el descubrimiento del Estrecho de Magallanes, el poblamiento chileno, la inmigración europea, la época del oro que culmina con el auge económico y cultural de comienzos de siglo y decrece al abrirse el Canal de Panamá y estallar la Primera Guerra Mundial.

La segunda parte es el Museo de Epoca, que conserva todo el amoblado y decoración original, lo que permite apreciar en magnitud el refinamiento cultural alcanzado en estas lejanas tierras.

Las colecciones de la exhibición y en depósito proceden en parte del Museo de la Patagonia creado en 1968, del legado de la familia Braun-Menéndez y de nuevas adquisiciones. Ellas están conformadas por material arqueológico proveniente de los sitios Fell y Marassi, una biblioteca especializada en historia patagónica, archivos históricos, fototeca y una pinacoteca iniciada en 1970 con pintura chilena contemporánea y que incluye también artistas locales.

Como Centro Cultural acoge diversas instituciones, eventos y formas de expresión artística, de manera que en el encuentro del pasado y presente, actuales y futuras generaciones conozcan, rescaten y preserven bienes y formas de vida que sustenten su peculiar identidad. ☼

