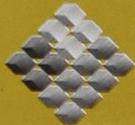




MUSEOS

Nº 25 • SUBDIRECCIÓN DE MUSEOS • CHILE 2001

ÍNDICE	Pág.
Museos de Chile: una unión esperada	2
Conociendo mejor a nuestros usuarios	4
	
Análisis del material lítico de los sitios de la costa del Calafquén	7
Estudios de Público en los Museos de la Dibam	13
Un relato museológico	17
	
Especulaciones (a falta de evidencias) en torno al poblamiento de Isla Mocha	19
La representación del músico en el Complejo Alucinógeno: Tres casos en la Colección Max Uhle	21
Investigaciones arqueológicas sobre el período Alfarero en Papudo	23
El Proyecto SUR en Internet	30
Las nuevas exhibiciones en los museos de la Dibam	33
Museo del Limarí	38



GOBIERNO DE CHILE
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS Y MUSEOS

**Director
y Representante Legal**

CLARA BUDNIK

Directora de Bibliotecas,
Archivos y Museos

Subdirector de Museos

ALAN TRAMPE

Editor

DANIEL QUIROZ

Asistente Editor

M. IRENE GONZÁLEZ

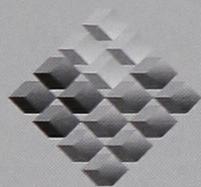
Diseño

JANO

(Ricardo Pérez Messina)

Impresión

LOM ediciones



GOBIERNO DE CHILE
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS Y MUSEOS

**SUBDIRECCIÓN
DE MUSEOS**

Clasificador 1400
Santiago • Chile

Foto portada:
Representación de escena cotidiana de
una alfarera diaguíta. Dibujo realizado por
José Pérez de Arce.

Museos de Chile: una unión esperada

ALAN TRAMPE

Nuestro país, en su joven historia, ha visto surgir con sólidas bases a una serie de instituciones dedicadas a la protección y difusión de nuestro patrimonio cultural, entre las que podemos mencionar a los Museos de Historia Natural de Santiago (1830) y de Valparaíso (1876), el Museo Nacional de Bellas Artes (1880), el Museo Mineralógico Ignacio Domeyko de La Serena (1887), el Museo Salesiano de Punta Arenas (1893), por nombrar algunos de los más antiguos. Desde aquella época fundacional la creación de museos en Chile ha sido tan constante como inestable. La fuerza del entusiasmo progenitor encuentra su dolorosa contraparte en los efímeros compromisos personales, en la incomprensión y el desinterés de las autoridades de turno y en las insoslayables prioridades sociopolíticas, dentro de las cuales los museos no encabezan la lista.

Actualmente en Chile funcionan, siendo flexibles con los requerimientos establecidos para su clasificación, aproximadamente 200 museos. El mayor porcentaje corresponde a iniciativas locales apoyadas por las respectivas municipalidades — tan prolíferas como efímeras— le siguen el conjunto de 25 museos estatales dependientes de la Dibam y las, cada vez más numerosas, iniciativas privadas.

Hablar de una “cifra aproximada” es una clara señal de uno de los mayores problemas a los que están enfrentadas las entidades administradoras del patrimonio cultural en Chile, esto es, la falta de información y coordinación entre ellas y el consecuente desperfilamiento del todo¹. ¿Quién sabe cuántos museos funcionan actualmente en Chile?, ¿quién puede discriminar cuáles de éstos cumplen con los requerimientos para serlo?, ¿quiénes son las personas que trabajan en museos y cuál es su capacitación? De estas preguntas se desprenden, igualmente, otras interrogantes: ¿existe un catastro de nuestro patrimonio cultural?, ¿en qué estado se encuentra?, ¿cuáles son las prioridades para su salvaguarda? Tantas consultas nos deben, al menos, hacer pensar en lo que falta, los datos que no tenemos, los fundamentos que justifican nuestro quehacer. La falta de información y la descoordinación acentúan la indefensión de nuestros museos, que luchan con escaso respaldo para seguir en pie.

“Pensar antes de actuar”, sentencia poco original —que sin duda acapara la anuencia de la mayoría —pero que en la práctica, en el día a día, no siempre es respetada— podría ser el eslogan de lo que deberíamos hacer con nuestros museos. “Pensar antes de abrir”, “pensar antes de intervenir”, “pensar antes de cerrar”; dedicar tiempo y recursos —humanos y financieros— a la reflexión, al pensamiento; trabajar al ritmo de lo posible y necesario, concentrar la mirada en lo esencial, sin

distracciones ni presiones, hacer lo que se debe hacer y en su momento, entender prioridades, canalizar esfuerzos y optimizar recursos.

Las crecientes exigencias, provenientes de usuarios y autoridades, a las que están sometidos hoy los museos, son un elemento distorsionador que descompensa los procesos y desvía y desvaloriza los productos. Presiones, en algunos casos justificadas y en otros inconsecuentes, que debemos liberar para recuperar ese valioso tiempo de diagnóstico, evaluación, análisis, planificación e implementación que, sin duda, nos acercará a nuestras metas.

La apertura al conocimiento global nos ha traído una gran cantidad de información y, por consecuencia lógica, comparación. Ahora sabemos más que antes —nosotros y nuestro público— y ese saber nos desnuda, nos pone en evidencia, nos sacude. Ya no hay excusas para no hacer, los argumentos tradicionales se desvanecen, ahora trabajamos dentro de una vitrina más amplia, nuestras minucias y temores se hacen evidentes y ya no tenemos dónde escondernos. Es menester tomar decisiones y actuar, solucionar los problemas y satisfacer a nuestros usuarios.

La Subdirección de Museos tiene como misión "promover el desarrollo armónico y sostenido de los museos de Chile" y, en ese sentido, es que nos hemos propuesto impulsar su organización y coordinación. Tratar de solucionar los problemas a los que nos referimos antes y las positivas experiencias realizadas con la creación de asociaciones o coordinaciones regionales de museos² es el mayor incentivo para asumir de manera seria y sistemática la creación de un sistema organizado de museos. Nuestra tarea es dar a conocer lo que hasta ahora se ha realizado y transmitir los beneficios obtenidos mostrando resultados concretos. Las experiencias han sido diversas y la manera de realizar cada acercamiento también, pero la motivación original, la misma. Conocer, traspasar, capacitar, fortalecer, mejorar, son palabras que han recobrado sentido para quienes están participando de estas iniciativas. En este contexto, la experiencia que desde la subdirección hemos recogido nos confirma la importancia de saber qué están haciendo nuestros pares, la relevancia de la transmisión de experiencias, conocer cómo funciona tal o cual ini-

ciativa y entender este intercambio como una de las fuentes de capacitación más directas y prácticas.

Las organizaciones regionales permiten un conocimiento detallado de la realidad de los museos en cada zona y de cada uno de aquellos aspectos que antes mencionamos como deficitarios, generando un flujo de información interno que se transforma en el eje para priorizar, planificar e implementar las líneas de acción. Este orden interno permite, por ende, entregar una información fidedigna y actualizada de la situación de esos museos, datos que comienzan a llenar los perniciosos vacíos de información en el ámbito nacional.

Si pensamos que cada una de nuestras regiones contará con algún tipo de organización de sus museos podemos avizorar que muchos de los problemas y carencias que hoy nos ocupan podrían solucionarse o, al menos, conocerse y dimensionarse. Obviamente, organizaciones de este tipo nos llevaría al siguiente paso que sería la organización de una Red Nacional de Museos, una Red que permita canalizar información, coordinar esfuerzos y generar las anheladas reformas que aseguren el buen funcionamiento de los museos y la conservación del patrimonio que resguardan, y que permita vincularse con otros organismos, nacionales e internacionales, y trabajar con el respaldo que genera la unidad. Contar con una organización de museos y para museos, con representantes escogidos por sus pares y con cobertura nacional no parece tan malo. Pero cada cosa a su tiempo y aún queda mucho camino por andar, camino en el que se deben ganar confianzas y perder escepticismo, camino en el que el temor y las suspicacias deben dar paso a la integración y a la actitud corporativa.

- 1 El escaso corpus de publicaciones que contienen información sobre los museos de Chile está compuesto por: MOSTNY, G. 1975. Los Museos de Chile. Colección Nosotros los Chilenos. Santiago. DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS. 1984. Los Museos de Chile (Diagnóstico). Colección Chile y su Cultura, Santiago. ICCROM. 1987. Diagnóstico de Conservación del Patrimonio Mueble de Museos Chilenos, Santiago. GUZMAN, F. & TRAMPE, A. 1992. Diagnóstico de Museos en Regiones. Informe realizado para Fundación Andes, Santiago. BAHAMÓNDEZ, M., ESPINOZA, B. & TRAMPE, A. 2000. Situación y necesidades de los museos de Chile 1997 - 1998. Santiago.
- 2 En 1998 se formó la Coordinación de Museos de la X Región; en el 2000 se creó la Asociación de Museos Magallánicos, y durante el 2001 se formalizaron organizaciones de museos en las regiones VIII y II.

Conociendo mejor a nuestros usuarios

CLAUDIO GÓMEZ¹

Museo Antropológico P. Sebastián Englert, Isla de Pascua

Una creciente necesidad de los museos es poder identificar a sus usuarios con el fin de definir y adecuar diferentes aspectos propios de este tipo de organizaciones. El artículo de González y Castro describe los esfuerzos más sistemáticos que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) ha emprendido para tratar de reunir información sobre las personas que visitan sus museos². La evidencia presentada permite sugerir que en el contexto de la realidad chilena, la recolección de datos básicos sobre los visitantes es tanto o más importante que la realización de estudios de público destinados a conocer determinados elementos de la experiencia museal (como la exposición, actividades educativas u otros servicios y experiencias provistos por el museo).

En efecto, la capacidad de poder identificar elementos sociodemográficos claves como la edad, el sexo y el nivel educacional, así como información acerca del lugar de residencia de los usuarios y su experiencia previa como usuario de museos, puede transformarse en una herramienta útil de planificación y gestión de los museos. En la medida que se generan perfiles de visitantes y se definen tendencias generales sobre el uso de los museos, las evaluaciones de exhibiciones y otros enfoques más específicos cobran mayor sentido y validez.

Este artículo presenta algunas ideas y sugerencias para la recolección y análisis de información sobre usuarios, así como para su aplicación como herramienta de gestión en los museos. Aunque parcialmente basado en experiencias y procedimientos en práctica en los museos de la DIBAM, los planteamientos de este artículo se aplican a cualquier museo.

Lo que sabemos ahora: información básica acerca de los usuarios

En la actualidad, los museos de la Dibam recolectan información diaria sobre sus usuarios basados en dos tipos de clasificaciones:



- Edad: esta categoría se descompone en adultos (mayores de 18 años), adultos mayores de 65 años, menores de entre 8 y 18 años, y menores de 8 años, y está basada en las tarifas de acceso a los museos. En este caso, los mayores de 18 años pagan la entrada regular, los menores de entre 8 y 18 años y los adultos mayores de 65 años pagan una entrada equivalente a la mitad de la entrada de adulto, mientras que los menores de 8 años tienen acceso gratuito.
- Tipo de entrada: definido sobre la base de si el visitante pagó su entrada o tuvo acceso liberado al museo y/o alguno de sus servicios.

Además, los museos de la Dibam registran si los usuarios acceden al museo de manera individual o si lo hacen en grupos organizados (delegaciones). En el último tiempo, también se ha registrado si el visitante accede a un servicio especial distinto de la exhibición permanente, como por ejemplo, usuarios de la biblioteca del museo, o asistentes a algún evento especial (conciertos, conferencias, etc.). Finalmente, toda esta información está registrada por día y mes, lo que permite definir aspectos como estacionalidad de la demanda y capacidad máxima de servicio.

Esta información se recolecta al tiempo del ingreso del visitante al museo, especialmente en el proceso de cobro de entrada y acceso al museo. En este sentido, los museos que cobran entrada tienden a tener registros más específicos de sus visitantes, dada la necesidad de aplicar la tarifa de acceso correcta. Este sistema es el que está en uso en la mayoría de los museos del mundo, independientemente del tipo y número de categorías básicas que se hayan definido.

1 Becario Fulbright-Andes, Universidad de Pittsburg, 2000-2002

2. En este artículo, los términos "visitante" y "usuario" se utilizan indistintamente para referirse a la persona que accede a un museo con el fin de usar sus servicios.

Por medio de esta información básica se puede (Department for Culture, Media and Sports (DCMS), 1999: 14):

- Calcular los niveles generales de demanda de acceso a los museos.
- Estimar el costo por visitante (es decir cuánto le cuesta al museo proveer sus servicios por cada usuario individual) y el gasto por visitante (cuánto gasta el usuario durante su visita al museo)³.
- Identificar patrones y tendencias en el acceso al museo que permitan asignar recursos de manera consistente.

El siguiente paso: indicadores socio-demográficos

Una vez que la recolección de información general se integra al sistema de acceso de los usuarios al museo, es posible diseñar una estrategia que permita conocer qué tipo de personas son las que visitan la organización. Esta información puede ser útil en distintas áreas de la actividad museal, incluyendo la programación de exhibiciones, la evaluación de actividades y proyectos, la recolección de fondos⁴ y en cualquier otra área en la que el museo debe relacionarse con su público. Algunos indicadores especialmente importantes son: edad, género, lugar de residencia permanente, nivel educacional, ocupación, origen étnico y necesidades especiales.

Esta información puede ser clasificada en categorías actualmente en uso en agencias públicas o privadas, tales como el Instituto Nacional de Estadísticas, MIDEPLAN o agencias de publicidad⁵.

Sin embargo, es importante asumir que en la práctica no es posible conocer esta información acerca de cada uno de los visitantes al museo. Es por ello que cada institución puede utilizar alguna técnica de muestreo que permita recolectar este tipo de datos a partir de una muestra representativa. Los sistemas de recolección de información más usados en estos casos son encuestas y cuestionarios. Los cuestionarios son instrumentos que no requieren de la presencia de una persona que formule las preguntas. Su grado de confiabilidad no es muy alto ya que es común que las personas contesten parcialmente el cuestionario, limitando el nivel de información obtenido. Las encuestas consisten en una serie de preguntas formuladas al visitante por un representante de la organización, lo que usualmente asegura mayor confiabilidad en el registro de las respuestas. Las encues-

3. Esto es particularmente importante cuando otros servicios pagados se ofrecen en el museo, tales como tienda de recuerdos, cafetería, entradas especiales a exhibiciones temporales, y otros cobros similares.

4. Traducción del inglés *fundraising*.

5. Las agencias de publicidad tienen la experiencia de la "clasificación social" de acuerdo al sistema ABC1C2DE, basado en los ingresos de las personas.

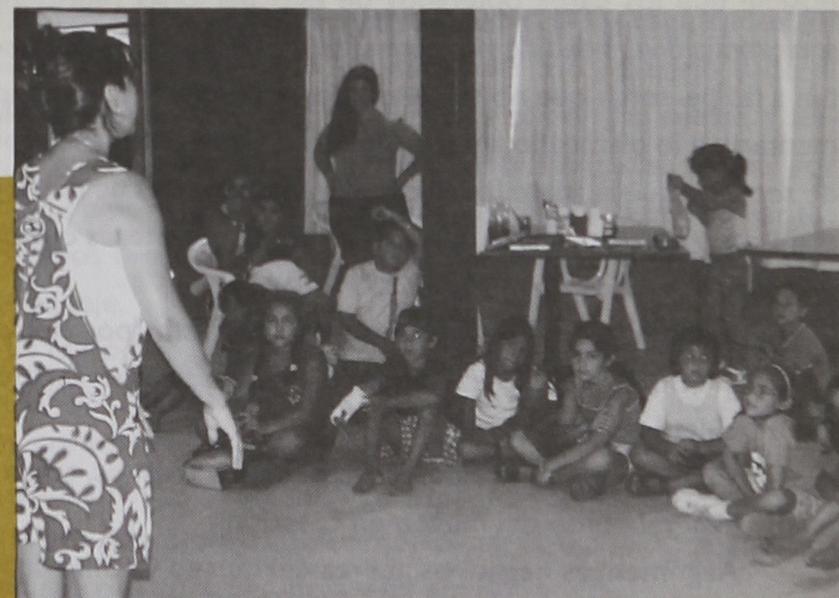
tas son usualmente "cerradas", es decir quien responde debe escoger entre un número limitado de alternativas a la pregunta formulada, por lo que es posible complementarlas con entrevistas, cuyo formato asemeja al de una conversación entre dos personas y durante la cual el visitante no está limitado a escoger una alternativa específica.

Actitudes, motivaciones y expectativas

Si un museo puede recolectar información de tipo general y socio-demográfica, tal vez decida entonces tratar de responder la pregunta ¿porqué la gente viene a este museo? Al recolectar información acerca de las actitudes, motivaciones y expectativas de los visitantes, el museo trata de conocer a sus usuarios desde una perspectiva más cercana, lo que a su vez le permite entender las razones que llevan a las personas a visitar ese museo en particular (en vez de ir al cine o a otro museo, por ejemplo). Algunos de los temas que se pueden investigar en este tipo de enfoques son (DCMS, 1999: 15):

- Los intereses y preferencias en el uso del tiempo libre en general.
- Cuál es el objetivo de la visita (por ejemplo, visitar la exposición, usar la biblioteca, etc.).
- Los elementos de juicio que determinaron visitar el museo hoy (por ejemplo, tenía tiempo para venir, me juntare con un amigo, hoy día no se paga entrada, etc.).
- Los días que la gente preferiría visitar el museo, así como los días en los que efectivamente puede visitarlo.

Recolectar este tipo de información requiere un diseño metodológico que permita llegar a usuarios que visitan el museo en diferentes días y temporadas, y los que acuden a diferentes





actividades o servicios (no sólo la exhibición permanente). Para captar esta información se pueden utilizar encuestas y cuestionarios, pero también *focus groups*. Esta es una técnica originalmente desarrollada por las compañías de publicidad y consiste en reunir un grupo de personas con algunas características en común y permitirles opinar acerca de ciertos temas planteados por un facilitador. Éste debe sugerir temas o formular preguntas de una manera neutral, con el fin de no introducir prejuicios o sesgos a los comentarios de los participantes.

Más allá de los usuarios

Uno de los mayores sesgos en este tipo de estudios es el problema de la auto-selección, es decir el sesgo que se crea al recoger información sólo de aquellas personas que voluntariamente participan en las actividades que se pretenden analizar. Aunque es muy posible que los datos obtenidos de esas personas representen una amplia diversidad de opiniones, de ninguna manera representan a las personas que no van a los museos. El desafío es complementario a lo planteado anteriormente y la pregunta central puede ser ¿por qué la gente (o los estudiantes, personas de la tercera edad, etc.) no viene a este museo? Los temas de interés que pueden ser abordados son (DCMS, 1999: 14):

- Identificación de las razones para no asistir (por ejemplo, precio de la entrada, disponibilidad de tiempo libre, dificultad en llegar al museo, etc.).
- Cual es la imagen que se tiene de los museos, tanto en general como del museo en cuestión.
- Argumentos negativos acerca del museo y cómo se formaron.

Al igual que en los casos anteriores, se necesita un diseño metodológico formal que asegure que la recolección de información incluya a distintos tipos de personas que no visitan el museo. Las estrategias de recolección de información son las mismas que ya se ha mencionado, sin embargo su uso y diseño estará particularmente determinado por el tamaño de la muestra.

Usando la información

Ninguna información será útil si es que no hay una intención real de aplicar ese conocimiento a las diferentes actividades del museo. En ese sentido, tiene que haber una clara visión de lo que se espera hacer con los datos recolectados ya que de otro modo se habrá desperdiciado tiempo y dinero, además de comprometer la motivación del personal involucrado en este proceso.

La información recolectada puede ser utilizada para distintos objetivos, entre los cuales se pueden mencionar (DCMS, 1999: 23-25):

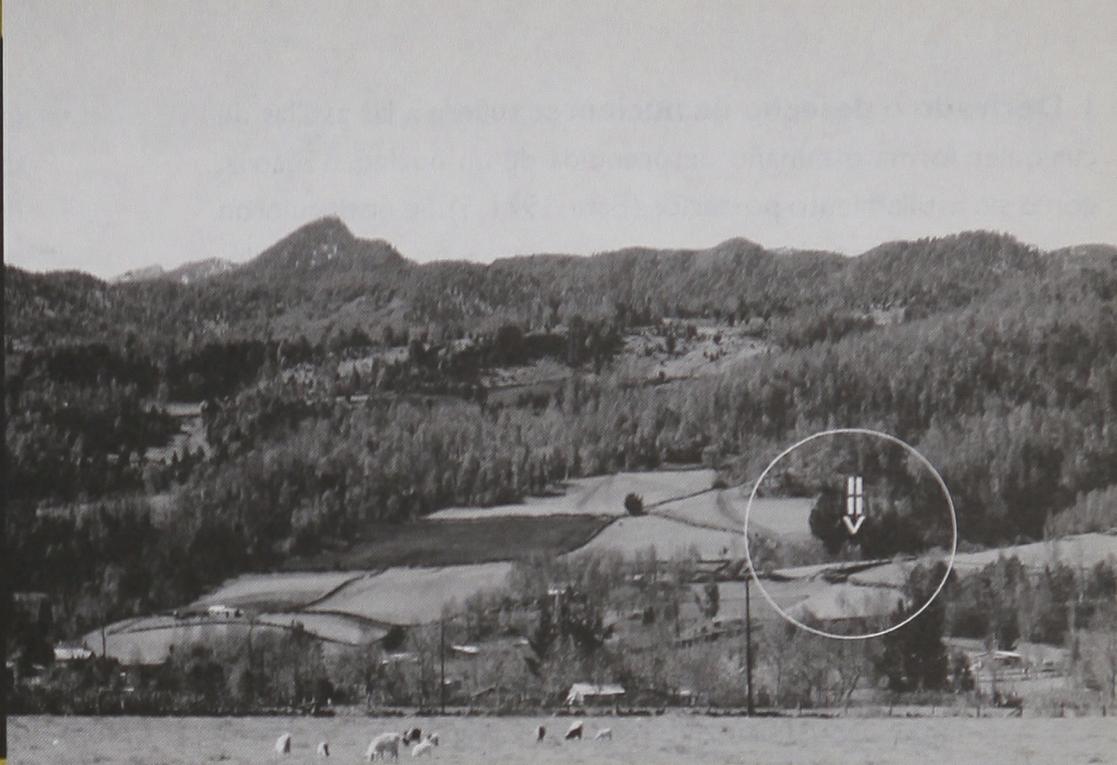
- Identificación de tipos de usuarios potenciales y diseño de estrategias para atraerlos al museo.
- Programación de actividades tales como exposiciones, conferencias y otros programas públicos.
- Planificación del uso de las instalaciones del museo, especialmente servicios tales como baños, áreas de descanso, tiendas y cafeterías.
- Políticas estratégicas de la organización, especialmente para la medición de logros y cumplimiento de metas institucionales.

Un museo que recolecte este tipo de información tendrá la capacidad de demostrar que está cumpliendo con su misión o, en su defecto, de identificar las posibles áreas deficientes y por lo tanto, tendrá la ventaja de poder realizar los ajustes necesarios sin esperar que ellos sean evidentes por alguna crisis mayor. De igual modo, un museo que conoce a sus visitantes tiene la capacidad de recolectar más recursos financieros, ya que es capaz de demostrar a las agencias proveedoras (fundaciones, empresas, FONDART, etc.) cuál es el público objetivo que se beneficiará con esos recursos.

Referencia Bibliográfica

DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORT (1999). *Efficiency and Effectiveness of Government-sponsored Museum and Galleries*. Department for Culture, Media and Sport, London.

Análisis del material lítico de los sitios de la costa del Calafquén¹



Ubicación del sitio Alero Marifilo-I, costa norte del lago Calafquén, X Región-Chile.

RODRIGO MERA
MARCELA BECERRA

El lago Calafquén (IX y X Regiones) se ubica en el sector precordillerano de la región Centro-Sur de Chile. El entorno del lago es un ambiente de bosques templados, en que el volcán Villarrica resulta un importante hito geográfico, determinante en la extensión de la vegetación y de las posibilidades de la ocupación humana. Durante los últimos 14.000 años ha mostrado una constante actividad, tal que desde el siglo XVI hasta ahora, se registran, al menos, 60 eventos volcánicos.

El lago es parte de una de las zonas más tempranamente habitadas en el sur de América y lo sigue siendo, a pesar de la amenaza que representa el volcán. En ella, luego de tres años de investigación, hemos registrado en los alrededores de su costa 65 nuevos asentamientos arqueológicos, ellos representan la historia de la actividad humana desde hace más de 10 mil años en esta región.

El universo de estudio de este trabajo alcanza más de 11.400 piezas líticas, las que provienen de la selección que hemos hecho del total de sitios registrados. Son, entonces, 37 sitios del total de 65 asentamientos, de ellos, 21 entregaron sólo material superficial, los 17 restantes puesto que fueron sondeados también proveyeron material subsuperficial. Del total de sitios analizados, gran parte (33) corresponden a sitios abiertos y sólo 5 son aleros o cuevas (Adán, Ms.).

¹ Este trabajo ha sido realizado en el contexto del Proyecto Fondecyt 1010200 Tradición arqueológica de bosques templados en el centro-sur de Chile. Poblaciones arcaicas y formativas adaptadas a los sistemas lacustres andinos (Lago Calafquén, IX y X Región), cuya Investigador responsable es la arqueóloga Leonor Adán A.

Se ha considerado, además del total de los análisis presentados en forma sintética, la comparación de los 3 principales asentamientos. Dos de ellos corresponde a aleros (Marifilo y Ñilfe), el otro, un sitio abierto (Laguna Musma-I).

Marifilo tiene una secuencia que va desde los 10.190 a.P. hasta los 1.410 d.C., siendo uno de los sitios más tempranos hasta ahora conocidos en la región. Ñilfe, con una fecha de 890 d.C. se asocia al Complejo Pitrén (Aldunate 1989; Dillehay 1990); por último Musma, también asociada al mismo período alfarero, representa la fecha más tardía, 1.265 d.C.

Metodología y variables utilizadas en el análisis

En primer lugar, conviene señalar, que las muestras consideradas son un porcentaje muy parcial de los sitios registrados. En general, los sitios abiertos, producto del uso pecuario dado al suelo, presentan un alto grado de disturbación; las cuevas y aleros, a su vez, han sido recurrentemente utilizadas ya sea por animales o por el hombre también, a lo que habría que sumar los periódicos eventos volcánicos que han modificado intensamente el paisaje.

La metodología utilizada consistió en la aplicación de fichas de registro para las distintas clases, de acuerdo a una clasificación morfotecnológica: derivados y desechos, instrumentos, puntas, instrumentos sobre guijarro y núcleos. En las fichas de registro se consideraron variables morfológicas, tecnológicas, funcionales, métricas, petrográficas y de conservación.

Se definieron los siguientes tipos líticos:

1. Derivado o desecho de núcleo: se refiere a las astillas de cualquier forma o tamaño desprendida de un núcleo o matriz, con o sin astillamiento posterior (Bate, 1971: 5). Se distinguieron cuatro tipos: lascas, láminas, trozo aberrante y no determinado.

En esta categoría se consideraron las siguientes variables: morfología de la pieza; ondas radiales; estrías longitudinales; bulbo de percusión; tipo de talón; cobertura de córtex y la orientación de las facetas.

Se consideraron, además, las siguientes *categorías tecnológicas* (definidas por su posición en la fase de producción dentro de la cadena operativa).

- *Derivado primera serie de reducción:* son piezas primarias, que presentan la cara dorsal cubierta completamente con corteza y son de tamaño mediano a grande (> 3 cm).
- *Derivado segunda serie de reducción:* presenta un tamaño similar al tipo anterior, pero la presencia de corteza es parcial.
- *Desecho de adelgazamiento primario:* es de tamaño mediano a pequeño (menos de 3 cm), de sección delgada y con presencia total de corteza.
- *Desecho de adelgazamiento secundario:* es de tamaño y sección igual al anterior, pero con presencia parcial o nula de corteza.
- *Desecho de retoque:* es de tamaño pequeño (menor a 1.5 cm) y de sección delgada, morfología de lasca o lámina.
- *Lasca bipolar:* es la mitad de un guijarro o canto, que presenta corteza en su cara dorsal, puede ser de cualquier tamaño, y tiene las huellas de su extracción.

En relación con las eventuales *características funcionales*, se consideró la presencia/ausencia de modificaciones del borde.

- Se pueden ubicar, en la porción distal, (extremo terminal de la pieza) proximal, (se ubica el punto de percusión y el talón) lateral derecha o lateral izquierda (se observa desde la cara dorsal), u otro.
- Estas modificaciones son del tipo: astillamiento por percusión, por retoque, por uso u otro tipo.
- La extensión es de tipo unifacial, si el astillamiento cubre total o casi totalmente una de las caras de la pieza; marginal simple, si las cicatrices del astillamiento sólo comprenden la parte adyacente al borde, sin llegar al centro de la cara; marginal doble, si el astillamiento modifica la parte adyacente al borde hacia las dos caras, u otro (Bate, 1971: 6).

2. Punta: artefacto que se caracteriza por un extremo penetrante, formado por dos bordes convergentes. Este extremo se considera distal y el opuesto proximal (Bate, 1971: 18)

La *clase tecnológica* considerada, se dividió en dos:

- *Instrumento:* pieza confeccionada y formatizada en su totalidad con el fin de cumplir una función determinada.
- *Preforma:* corresponde a la matriz que se utiliza para la confección de un instrumento o artefacto de factura incompleta. Puede ser monofacial, cuando la formatización a través de astillamientos cubre total o casi en su totalidad una de las caras de la pieza, o puede ser bifacial, cuando el astillamiento abarca la totalidad de la superficie de ambas caras de la pieza (Bate, 1971: 6).

Las variables observadas fueron: forma base (lasca o lámina); reciclaje (reavivado-retomado); función (punta, punzón-perforador-lezna, cuchillo); fragmentación; ángulo de borde activo (filo); borde (tipo, forma, terminación, clase, ubicación); retoque (tipo, ubicación, forma, disposición, regularidad); forma de negativos; sección y tipo de sección; morfología de base y ancho; profundidad y ancho medio de escotadura y huellas de uso (microastillamiento, estrías, fractura, evidencia de empuje, pulimento y trituramiento).

3. Artefactos - instrumentos: se refiere a la descripción general y funcional de distintos tipos de herramientas formatizadas (con bordes o extremos trabajados). Esta denominación es netamente funcional.

Para la *clase tecnológica* se consideró dos tipos:

- *Artefacto:* con su base en un núcleo, o en un derivado de núcleo (lasca o lámina).
- *Instrumento:* formatizado en su totalidad y con morfología definida.

Las variables observadas fueron: forma de base (lasca, lámina o núcleo); función (buril, chopper, chopping tool, raspador, raedera, cuchillo, cepillo, cuchillo-cepillo, hacha-azuela, u otro); cobertura de córtex; reciclaje; fragmentación; ángulo de borde activo (filo); borde (tipo, forma, clase, ubicación); retoque (tipo, ubicación, forma, disposición, regularidad); forma de negativos; sección y tipo de sección; y huellas de uso (microastillamiento, estrías, fractura, evidencia de empuje, pulimento y trituramiento).

4. Artefactos sobre guijarros: son los guijarros, cantos, lascas o núcleos modificados (por formatización o por uso), para ser utilizados como instrumentos. Esta denominación es netamente funcional. Según Bate (1971: 7) son artefactos que presentan huellas de trabajos sobre los nódulos, que están en estado natural (con presencia de corteza).

Se consideraron los siguientes *tipo de matriz*:

- *Guijarros o canto*: instrumentos sobre la base de guijarros que mantienen su corteza.
- *Laja*: clasto anguloso natural que se ha desprendido según planos de foliación sensiblemente paralelos entre sí (Orquera y Piana, sf).
- *Núcleo*: son nódulos de materia prima, que han sido astillados para obtener lascas o láminas (Bate, 1971: 8).

Las variables observadas fueron: morfología (sección transversal, sección longitudinal y sección planta); tipo de modificación (tritramiento, desgaste, astillamiento y otros); ubicación de modificaciones (facial, lateral y extremo); extensión de modificaciones (total o parcial); elementos asociados a modificaciones (pigmento y otro); asignación funcional; (mano de moler, molino/mortero, conana, mano-percutor, percutor, pulidor, sobador, yunque, yunque-percutor y hacha).

5. Núcleo: son nódulos de materia prima que han sido astillados para obtener lascas y láminas. Proporcionan abundantes antecedentes acerca de los procesos tecnológicos de la industria de piedra tallada (Bate, 1971: 8).

Las variables observadas fueron: tipo de cicatrices (lascas, láminas o mixto); preparación del núcleo (no preparado y preparado); dirección del astillamiento (unidireccional, bidireccional y multidireccional); regularidad del astillamiento (regular e irregular); modificaciones de tipo funcional (retoque, trituramiento, desgaste y otro).

Marco teórico

La importancia del estudio de los restos líticos asociados a las ocupaciones humanas pretéritas se fundamenta en la idea de obtener información considerada relevante para comprender aspectos de la vida que resultan abordables teórica y metodológicamente, acerca de los cuales se puede, por tanto, establecer comparaciones, realizar análisis y finalmente interpretar. Para ello, debemos considerar y definir cuáles son estos aspectos de la vida cotidiana que pueden ser abordables. Uno de los primeros puntos a acotar es el posicionamiento espacial del grupo respecto a la fuente de origen de determinados recursos líticos, que resulta para cada zona geográfica distinto, puesto que se relaciona con la disposición de materias primas efectivamente útiles y con el conocimiento y accesibilidad que tendrá el grupo de ellas, por tanto la importancia y valoración se establecerán, dentro de su sistema tecnológico, para cada materia prima.

Las características que presenta la disponibilidad y distribución de recursos líticos dentro de un área geográfica determinada,

es el concepto operativo que define Gould y Saggers (1985) como paisaje lítico. Este, además de ser influido por variables como: calidad de materia prima, escasez/abundancia del recurso, accesibilidad al lugar de extracción y otros parámetros geográficos y petrográficos, también es afectado, en gran medida, por el sistema cultural al cual se ha adscrito una población y que desarrolla una organización tecnológica, que se acomode a sus necesidades.

En cuanto a estrategias de organización tecnológica, clásicamente se definen dos tipos, que son: curación y expeditividad (Binford, 1975, 1996). La primera es la elaboración de artefactos con anterioridad a su uso, como resultado de una planificación y la utilización de los instrumentos en distintos lugares, con su posterior mantención; en cambio, una tecnología expeditiva se refiere a la confección de artefactos en el lugar de uso, lo que implica su descarte inmediato post uso y la nula inversión de tiempo para su mantención. Dentro del concepto de expeditividad se ha considerado en los últimos años una estrategia tecnológica que se llama oportunista (Nelson, 1991), que se caracteriza por ser situacional: los recursos líticos utilizados serán aquellos que estén a la mano, en el lugar de actividad y no los más apropiados para dicha acción. En cambio la expeditividad es parte de la curación, forma parte de la planificación en la obtención de recursos y sus usos.

Las características de la organización tecnológica, que pudieron desarrollar las poblaciones del Calafquén, tanto en el arcaico, como en el alfarero temprano, están dentro de estos tres conceptos (curación, expeditividad y oportunista), los cuales no son excluyentes uno de otro. Por lo tanto, poblaciones arqueológicas de esta área, pudieron haber operado con componentes propios de cada concepto.

Resultados

Debido a las diferencias en cuanto al trabajo desarrollado en los sitios -sólo el alero Marifilo I generó una colección numerosa- hemos distinguido entre los resultados del total de sitios analizados (sin incluir el alero) y los tres sitios que registraron más material lítico (Ñilfe, Musma y Marifilo).

I. Resultado y análisis del total de sitios (sin considerar el alero Marifilo I)

No se consideran los resultados de Marifilo I para no distorsionar los análisis, puesto que fue el sitio más intensamente trabajado. Señalábamos que se trabajó un total de 17 sitios, que arrojaron un total de 378 piezas líticas, de acuerdo a las categorías seleccionadas. Las frecuencias y porcentajes totales en el siguiente cuadro.

Categorías	Frecuencia	Porcentaje (%)
Artefactos sobre guijarro	45	11,90
Instrumentos	6	1,59
Núcleos	1	0,26
Puntas	5	1,32
Derivados y desechos	321	84,92
Totales	378	100

En relación con los derivados y desechos, que representa la categoría más importante y la que mejor da cuenta del proceso tecnológico, se tiene que:

- El tipo de derivado más representado en los sitios es la lasca con un 85,98% del total de esta categoría.
- Las materias primas más representadas son: andesita porfírica con 44,86%, seguida del basalto porfírico con 33,02%. La obsidiana tiene un 9,03%, de la muestra. La fuente local es la de mayor frecuencia, con 88,79%.
- Las categorías tecnológicas más frecuentes son los derivados y desechos secundarios (43,30% y 32,09%, respectivamente) lo que indicaría que se trata de sitios en que se están realizando los primeros pasos de la cadena operativa, probablemente con la intención de seleccionar aquellas materias primas que resulten más adecuadas. El desecho de retoque se presenta en un 15,58% de la muestra.
- La presencia de modificaciones del borde es de sólo 6,54%, de la muestra. Así, se observa una clara tendencia hacia piezas que no presentan modificaciones en el borde, sean estas modificaciones producto de la formatización de ellas o producto de huellas de uso.

II. Resultado y análisis de sitios comparables.

Se define como comparables aquellos sitios que presentan una frecuencia total mayor a 80 piezas analizadas ($n > 80$). Los sitios seleccionados corresponden a 2 aleros (Marifilo I y Ñilfe) y 1 sitio abierto (Laguna Musma I).

En todos ellos se han realizado excavaciones de carácter sistemático anteriormente. Por último, Los cuadros descriptivos de los tres sitios se resumen en la sección de análisis.

Alero Ñilfe

Ñilfe ha sido asignado como un sitio monocomponente de período Alfarero Temprano (Complejo Pitrén), con una fecha en TL de 890 +/- 100 d.C. (Adán & Mera, 2000 Ms.).

- Existe una notoria mayoría del tipo de derivado lascas (83,72%), estableciéndose ésta como la más importante categoría. Para ella prevalece la morfología irregular.
- Alto porcentaje (60,47%) de andesita porfírica y un 19,77% de obsidiana; siendo ésta la segunda categoría más frecuente.
- Las materias primas en su mayoría (76,74%) son locales.

- En cuanto a las categorías tecnológicas: se tienen los derivados de segunda serie (39,53%) y los desechos de adelgazamiento secundario (43,02%) como los más importantes, le siguen los desechos de retoque (11,63%).
- Modificación del borde mantiene casi una total ausencia (93,02%) en la muestra.

Laguna Musma

Laguna Musma I, ubicado en el sector sur del lago Calafquén, también ha sido relacionado a Pitrén, pero con una fecha más tardía, 1.265 +/- 50 d.C. (Adán & Mera, 2000 Ms.).

- El tipo de derivado más frecuente es la lasca con un 90,38%.
- La materia prima con mayor frecuencia es la andesita porfírica (42,31%), seguida del basalto porfírico (37,50%); la obsidiana presenta un 9,62% de la muestra.
- La fuente local es la más alta con un 88,46%.
- La categoría tecnológica más representada es el desecho de adelgazamiento secundario con 35,58%; sigue el desecho de retoque con 30,77% (bastante alto) y el derivado de segunda serie de reducción con 26,92%.
- La ausencia de modificación del borde se eleva a 96,15%, de la muestra.

Alero Marifilo I

Marifilo tiene una secuencia que va desde el Arcaico Temprano hasta el Alfarero Tardío, distinguiéndose 4 ocupaciones (Arcaico Temprano, Arcaico Medio I y II y Alfarero Tardío), fechadas entre el 10.190 a.P. y el 1.410 d.C. (Adán et. al. 2000 Ms; Mera 2002 Ms.). Se excavó un total de 13.5 m³, de los cuales 11.6 m³ corresponden al depósito cultural. Se recuperó un total aproximado sobre 11.400 piezas líticas, de las cuales se descartaron unas 9.000 (85%). De las categorías morfo-tecnológicas analizadas se registraron los siguientes totales.

Categorías	Frecuencia	Porcentaje (%)
Artefactos sobre guijarro	3	0,72
Instrumentos	2	0,48
Núcleos	19	4,53
Puntas	1	0,24
Derivados y desechos	394	94,03
Dudosos	722	0,00
Descarte	10.000	0,00
Totales	11.141	100

En los cálculos de los porcentajes y frecuencias, no hemos considerado un total de 722 piezas dudosas y un número aproximado de 10.000 piezas que fueron descartadas. Ambas categorías corresponden a porcentajes muy altos (6,48% y 89,76%) lo que mostraría el grado de dificultad que representó el reconoci-

miento de las huellas (o evidencias) del trabajo humano sobre las rocas.

a. Derivados y Desechos

A manera de resumen se puede decir, que:

De un total de 394 piezas, las lascas representan el 84,01% de la muestra.

- En cuanto a la materia prima más representada es el basalto porfírico con un 80,46%, del sitio.
- En Marifilo I, existe un predominio casi absoluto de materias primas, sino del sitio (93,91%), locales (5,33%). Incluso estas últimas, que en general corresponden a basaltos de grano fino, se pueden obtener -con algo de trabajo- de las mismas rocas que se desprenden del alero. La obsidiana se ha considerado de origen dudoso, puesto que no se conoce el volcán desde donde se obtiene.
- Las categorías tecnológicas más representadas son los derivados de segunda serie de reducción con un 51,27%, seguido de los desechos de adelgazamiento secundarios con 28,43%. En forma mínima se presentan los desechos de retoque (2,54%), lo cual da pie para ratificar la escasa formatización de los instrumentos en el sitio.
- En las características funcionales, la modificación de borde se muestra en forma mínima con un 9,89%

b. Núcleos

En relación con los núcleos registrados en el sitio, cabe mencionar que no fue una categoría fácil de definir, de acuerdo al mencionado hecho del clivaje columnar típico del basalto que conformaba las paredes del alero. En ese sentido, se seleccionaron aquellas piezas de las cuales no existía duda que se trataran de núcleos. Se observa una regularidad notoria en esta categoría.

Se registraron 19 núcleos, todos en basalto grano grueso, cuyo origen es el sitio mismo. Sólo 1 ha sido definido como mixto y ha sido utilizado como tajador, presenta además algunos retoques en uno de sus bordes. Se registran núcleos desde el estrato 1 (alfarero) hasta el estrato 4 (arcaico medio I).

c. Artefactos sobre guijarros

Se registran 3 artefactos sobre guijarros. Dos de ellos corresponden a las ofrendas líticas depositadas junto y sobre el cuerpo de un infante que fue enterrado en el alero y que ha sido asignado a la ocupación definida como «Arcaica Media II» (Mera, 2002 Ms.). La otra pieza es un pulidor cerámico, elaborado sobre un pequeño guijarro de basalto y que presenta un sector facetado y pulido por uso.



Foto 1: Ofrenda lítica, sobador sobre guijarro de basalto

En relación con las ofrendas fúnebres, se destaca el hecho del origen alóctono de las piezas. La primera, un guijarro redondeado e irregular de granito, se presenta bastante deteriorado por la humedad del depósito. La ubicación, sobre el cráneo del infante, probablemente sea resultado de la intención de indicar el entierro. La segunda pieza es un «sobador» con claras huellas de desgaste en ambas caras, elaborado a partir de un guijarro de basalto, se encontraba junto a las manos del niño (Foto 1). La forma ovalada del guijarro evidencia el mayor trabajo que sobre ella se ha producido al trasladarse ésta río abajo, lo que denota su origen de valle, de una cota inferior a este sector precordillerano². El pulidor se asocia al estrato 1 (alfarero) y las ofrendas al estrato 3 (arcaico medio II).

d. Instrumentos

Se registran 2 instrumentos: un cepillo y un raspador. El primero está asociado al estrato 4 (arcaico medio I) y el segundo al estrato 3 (arcaico medio I). Ambos se definen más bien por sus huellas de uso, siendo el primero el que presenta medianamente formatizado su borde activo.

e. Puntas

Se registra el sector medial de una punta fracturada, elaborada sobre calcedonia, presenta retoque bifacial y sección biconvexa. A partir del fragmento obtenido se aprecia que corresponde a una pieza pequeña. Se asocia a los niveles asignados al Período Alfarero Tardío.

2 Buscamos a lo largo de la costa del lago y no encontramos guijarros que presentaran un trabajo similar.

Cuadro Comparativo

Categoría tecnológica	Alero Marifilo-I	Alero Ñilfe	Laguna Musma-I
Derivado primera serie de reducción	9,14 (%)	3,49 (%)	0,96 (%)
Derivado segunda serie de reducción	51,27 (%)	39,53 (%)	26,92 (%)
Desecho de adelgazamiento primario	8,63 (%)	2,33 (%)	4,81 (%)
Desecho de adelgazamiento secundario	28,43 (%)	43,02 (%)	35,58 (%)
Desecho de retoque	2,54 (%)	11,63 (%)	30,77 (%)
Lasca bipolar	-	-	0,96 (%)
TOTAL	100 (%)	100 (%)	100 (%)

Materia Prima	Alero Marifilo-I	Alero Ñilfe	Laguna Musma-I
Andesita grano fino	-	3,49 (%)	-
Andesita grano grueso	2,03 (%)	60,47 (%)	42,31 (%)
Basalto grano fino	16,75 (%)	1,16 (%)	8,65 (%)
Basalto grano grueso	80,46 (%)	5,81 (%)	37,50 (%)
Obsidiana	0,76 (%)	19,77 (%)	9,62 (%)
Silices	-	1,16 (%)	0,96 (%)
Piedra pómez	-	1,16 (%)	-
Lava	-	6,98 (%)	-
Riolita	-	-	0,96 (%)
TOTAL	100 (%)	100	100

Conclusiones

En los contextos estudiados, los recursos líticos locales presentan secuencias de reducción bastante completas (dentro de su expeditividad); por el contrario, en estos sitios las materias primas alóctonas presentan secuencias de reducción incompleta, representadas sólo por los procesos finales de la cadena operativa. Bajo la idea anterior, las poblaciones arcaicas que ocupan sitios de aleros utilizan materias primas que se encuentran en el mismo lugar teniendo un acercamiento oportunístico a tal recurso; en cambio los grupos alfareros tempranos, indistintamente del tipo de sitio (aleroabierto) utilizan recursos locales y foráneos.

En cuanto a la tecnología empleada por cada población, varía al parecer por la calidad de la materia prima utilizada, lo cual suena bastante lógico. Las materias primas locales son de regular calidad, asociadas a la fabricación de artefactos expeditivos y poco formatizados, mientras que materias primas alóctonas de muy buena calidad se relacionan con instrumentos no expeditivos y con alto grado de formatización (bifaciales).

La materia prima más frecuente es de origen local en prácticamente todos los sitios analizados. Corresponde a un basalto o andesita basáltica de grano grueso y en ocasiones de grano más fino, en las que se utilizan los filos vivos o bien se elaboran sencillos instrumentos por retoque marginal. Esta roca está presente en numerosos afloramientos a lo largo de toda la costa del Calafquén y corresponde a los antiguos cuellos volcánicos del sistema del volcán Villarrica. Estos afloramientos, además, han formado los numerosos aleros que ocuparon los grupos humanos que habitaron la región, como es el caso de «Marifilo I». En este alero, se

hace mayor aún el porcentaje de materias primas de origen local asociado al sitio.

En todos los aleros, los artefactos utilizados corresponden a lascas naturales desprendidas del techo y las paredes del alero en que se han aprovechado aquellos bordes de ángulos más agudos, a modo de filo vivo, lo que caracterizaría una industria oportunística. En todo caso resta por dilucidar el alcance de la naturaleza (natural o cultural) de las lascas y su uso, mediante la observación de las piezas bajo aumento. También, los aleros en términos comparativos, son los que concentran una mayor representación de instrumentos más elaborados (formatizados) y de materias primas alóctonas, dadas por obsidiana, calcedonia y jaspe. Aunque estas rocas se consideran alóctonas, en rigor, por encontrarnos en un ambiente pre-cordillerano, no se deberían encontrar más lejos que un par de días de camino.

En todos los sitios, las muestras analizadas presentan escaso «grado de trabajo», lo que permite pensar que -en general- en los sitios no se realizarían actividades de elaboración y/o reavivado de materiales, sino más bien de utilización de ellos. Los sitios que presentan instrumentos más elaborados, en orden de importancia son Alero Ñilfe, Laguna Musma y el Alero Marifilo I. Todos muestran esta mayor frecuencia en sus niveles asociados al período Alfarero, los 2 primeros al Temprano y el último al Tardío.

Referencias Bibliográficas

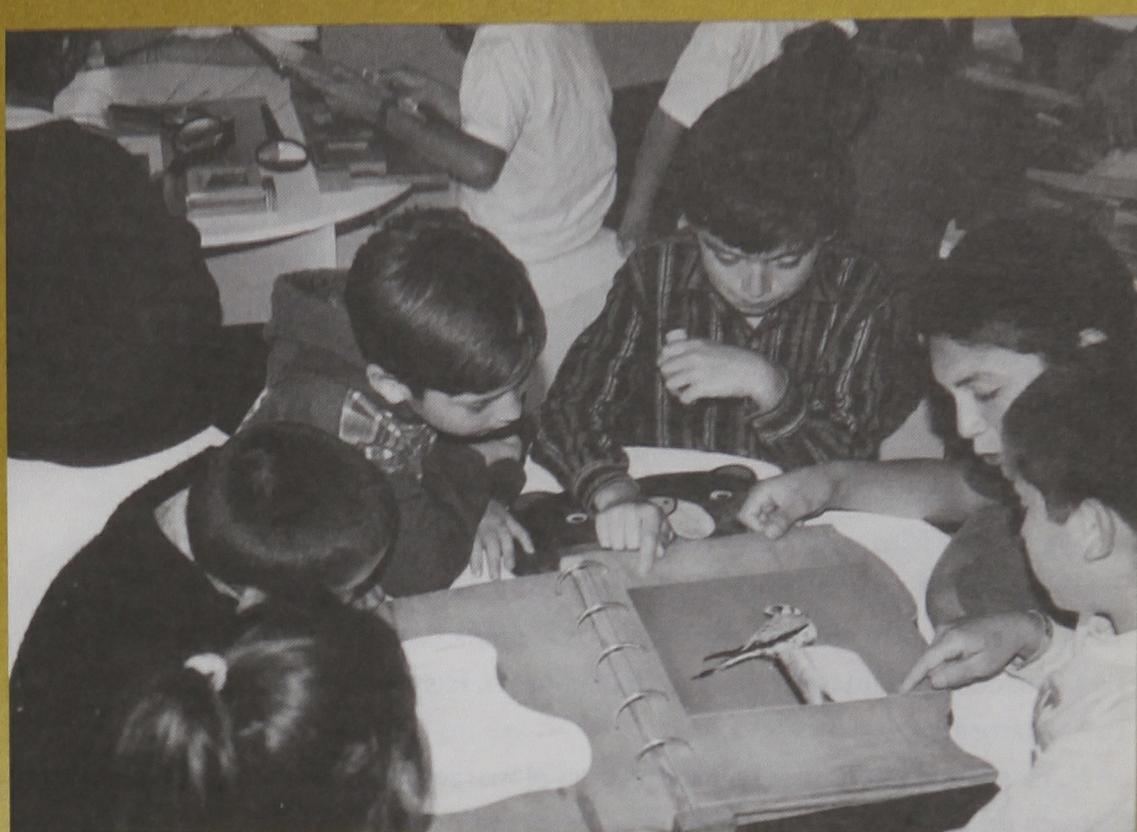
- ADÁN, L. 2000. (Ms.) «Nuevos sitios arqueológicos en la región del Calafquén». Informe Ms. del proyecto Fondecyt 1970105.
- ADÁN, L. y R. Mera. 2000. (Ms.) «Síntesis de las excavaciones practicadas en seis sitios arqueológicos del Complejo Pitrén localizados en la Región del Calafquén». Presentación al XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Arica.
- ADÁN, L., R. Mera, Becerra y Godoy. 2000. (Ms.) «Ocupación Arcaica en territorios boscosos y lacustres de la región precordillerana andina (IX y X Regiones): el sitio «Marifilo I» de la localidad de Pucura». Trabajo presentado al XV Congreso de Arqueología Chilena. Arica.
- ALDUNATE, C. 1989. «Estadio alfarero en el sur de Chile». *Culturas de Chile*. Prehistoria. Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile.
- BATE, L. 1971. «Material lítico: Metodología de clasificación» en *Noticiero Mensual del Museo Nacional de Historia Natural*. Año XVI, N° 181-182, agosto-septiembre. Santiago
- BINFORD, L. 1996. «Willow Smoke and Dogs Tails: Hunter - Gatherer Settlements Systems and Archaeological Site Formation». *Contemporary Archaeology. A Reader*. R. Preucel e I. Hodder Eds. Blackwell Publishers, Oxford.
- BINFORD y Binford. 1975. «Utensillos de Piedra y Conducta Humana». *Selecciones de Scientific American*, Editorial H. Glume. Madrid.
- DILLEHAY, T. 1990. *Araucanía: presente y pasado*. Editorial Andrés Bello, Santiago.
- GOULD y Sagers. 1985. «Lithic procurement in Central Australia: a closer look at Binford's idea of embeddedness in Archaeology». *American Antiquity* 50 (1): 117 - 136
- MERA, R. 2002. (Ms.) «Sitio Alero Marifilo-I. Informe de excavación». Informe de avance. Proyecto Fondecyt 1010200.
- NELSON, M. 1991. «The study of technological organization». En *Archaeological Method and Theory 2*, Michael Schiffer, Phoenix, University of Arizona Press. 57 - 100
- ORQUERA y Piana. Normas Para la Descripción de Objetos Arqueológicos. CADIC (Centro Austral de Investigaciones Científicas). Publicación Especial.

Estudios de Público en los Museos de la Dibam

MARÍA IRENE GONZÁLEZ

MARIO CASTRO

Subdirección de Museos



En Chile, los museos en general no han sopesado la importancia de los estudios de público y por ello no ha habido evaluaciones sistemáticas que permitan monitorear los cambios y tendencias en las respuestas de los visitantes a los programas públicos que desarrollan estas instituciones. Más aún, los pocos estudios realizados sólo se han referido a un número reducido de museos, la mayoría de ellos vinculados al Estado.

Los estudios de público tienen una larga tradición en los países desarrollados, particularmente en Norteamérica, y su utilización continua ha permitido conocer la imagen que proyectan los museos en sus usuarios a lo largo del tiempo (Korn & Sowd, 1990). Así, por ejemplo, ha sido posible descubrir que la mayor crítica de los medio de comunicación y algunos líderes de opinión, respecto de que los museos sirven a un segmento reducido de la población, no es compartida por la gran mayoría del público. Por otra parte, estas investigaciones han demostrado, entre otros aspectos, que los museos introducen a los niños a nuevas oportunidades y experiencias; son participantes activos en la educación; y además entregan una experiencia común que las familias pueden compartir a lo largo de generaciones (America's Museums, 1999)

A través de los estudios científicos de público, los profesionales que laboran en instituciones museales pueden conocer mejor a sus usuarios, permitiéndoles diseñar mejores exhibiciones, programas y servicios. El acopio sistemático de información sobre el comportamiento y las percepciones de los visitantes obliga a los funcionarios de museos a clarificar sus objetivos y a medir el impacto de sus propuestas en función de los objetivos

planteados, es decir, se evalúa la planificación. Por tanto, los estudios de público serán útiles en la medida en que sean empleados como herramienta para comprender la interacción entre el museo (a través de sus programas y servicios) y sus usuarios (Munley, 1987).

Estudios de Público en la Dibam

Desde su creación en 1982, la Subdirección de Museos ha llevado un registro formal de los usuarios de los museos de la Dibam, no obstante posee antecedentes estadísticos desde 1979. Dicha información, que es únicamente cuantitativa, ha permitido conocer limitadamente a nuestros visitantes puesto que sólo consigna el número total de ellos en forma mensual, quienes cancelan entrada o ingresan en forma liberada; quienes asisten en días festivos o liberados, aquellos que utilizan los servicios de las bibliotecas especializadas y los que concurren a actividades de extensión, tales como inauguraciones, ceremonias, ferias, charlas o conferencias, cursos, etc.

En los museos Dibam, la percepción del visitante sobre los servicios ofrecidos así como el grado de satisfacción respecto de estos últimos, no ha sido evaluada científicamente de manera periódica. El Libro de Sugerencias y Reclamos y las opiniones recibidas directamente por los funcionarios son las únicas alternativas que tenían los museos para conocer a sus usuarios. Ello a pesar de conocerse que los visitantes de museos que expresan su opinión por escrito son un porcentaje muy reducido del total (menos del 1%) y las observaciones son, en su mayoría, felicitaciones por la muestra o por la atención recibida y aquellas que

pueden ser consideradas negativas, por lo general, son reparos menores.

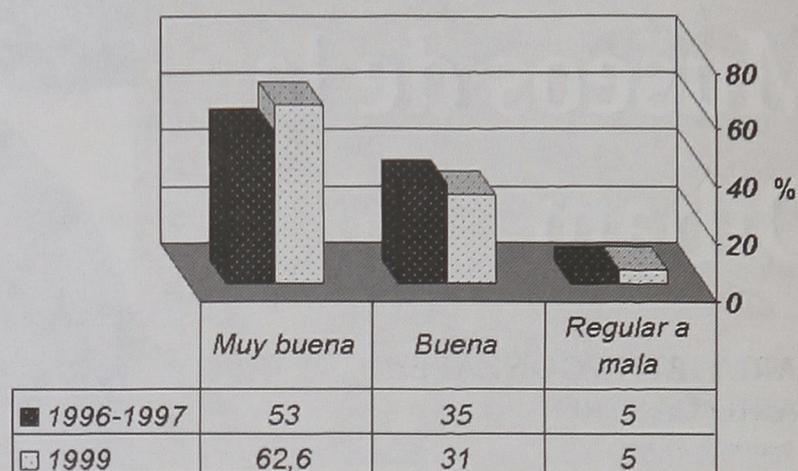
Frente a esta situación y con el propósito de conocer a quienes visitan los museos y comprender mejor sus intereses y preocupaciones, gustos y necesidades, en 1996, la Subdirección de Museos desarrolló, junto a la empresa MORI, un primer estudio denominado *Estudio del Público de los Museos de Chile*, cuyo objetivo era «tener un diagnóstico general a lo largo del país, sobre la opinión de los usuarios acerca de nuestros museos y los servicios que éstos ofrecen» (Garretón, 1998). Este estudio se realizó sólo en museos del Estado, abarcando 22 de los 25 museos Dibam que se encontraban abiertos al público, incluidos los tres museos de carácter nacional (Bellas Artes, Histórico e Historia Natural).

Una segunda iniciativa se concretó en el marco del Proyecto *Sistema de Gestión Participativa*, que se desarrolló entre los años 1998-2000. Este proyecto, instalado transversalmente en la Dibam tenía como propósito elaborar una estrategia destinada a incorporar a los usuarios a la gestión cultural de las unidades, entendiéndose como gestión participativa el “conjunto de métodos, técnicas y prácticas sociales dirigidas a generar mecanismos de integración entre la sociedad civil y la institucionalidad cultural” (López et. al, 1998). Para el caso de los museos, ello implicó “la búsqueda y apertura de canales efectivos de participación de segmentos de la comunidad local, provincial o regional en la institución pública museal” (ibid). Este nuevo estudio de usuarios se diseñó y ejecutó a través de la aplicación de una encuesta de calidad de servicio, incorporando la dimensión comunitaria, con el propósito de “proporcionar datos para alimentar la dimensión calidad de servicio del Sistema de Indicadores de Desempeño” y “contar con un estudio amplio que posibilite la comparación entre unidades y a la vez contar con un análisis particularizado de cada museo” (Estudio Calidad de Servicio de los Museos pertenecientes a la Dibam, 2000).

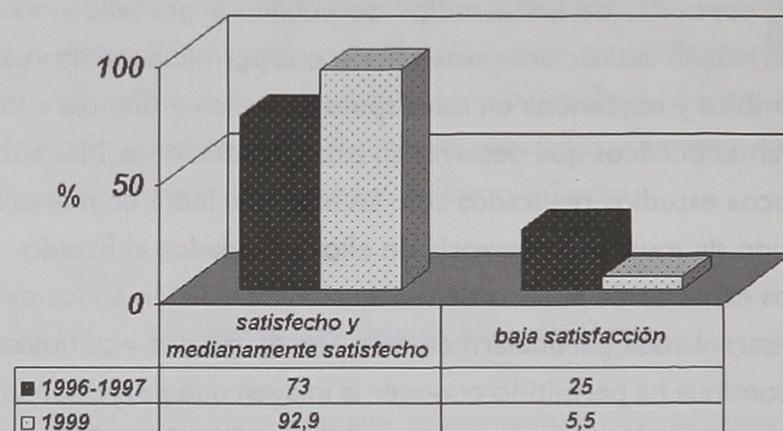
Si bien ambos estudios tenían objetivos similares, sus enfoques fueron diferentes. No obstante, y aunque el público general carece de referentes o de elementos de juicios suficientes para comparar museos (los adultos enjuician los museos basados en una definición limitada del concepto), puede concluirse de manera global que los museos: (1) son entidades bien evaluadas (Fig. 1 y 2), (2) son más requeridos por estudiantes y docentes, y son las dueñas de casa quienes habitualmente acompañan a las delegaciones de cursos de colegios con sus profesores y forman parte de los grupos familiares que concurren los días domingos y festivos; (3) son visitados por individuos con un perfil educacional mayoritariamente universitario, lo que contradice el perfil social de la población chilena y obligaría a nuevas políticas socia-

les de los museos para hacer más cercano su público a la realidad sociodemográfica nacional.

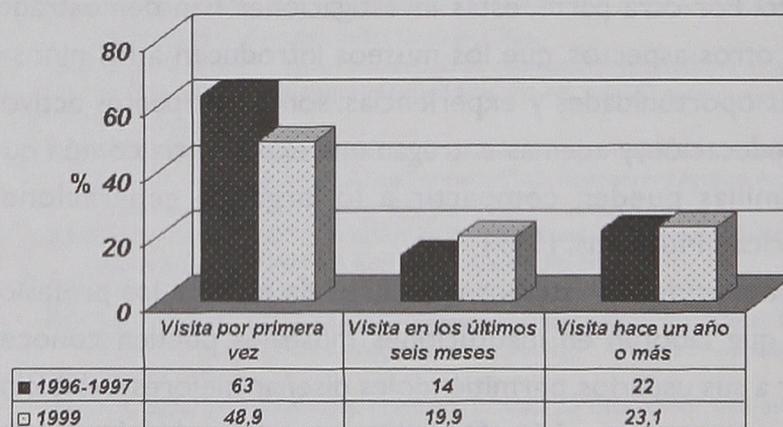
Conclusiones similares se desprenden de un estudio reali-



Percepción de la atención recibida de parte del personal del museo



Grado de satisfacción de la información



Frecuencia de visitas al museo

zado en cuatro museos entre los años 1979-1980, tres de los cuales pertenecían a la Dibam (Museo Nacional de Bellas Artes, Nacional de Historia Natural y Arqueológico de La Serena) (Agüero, 1980). En dicha investigación se señala que el museo es más requerido por niños que por adultos, los cuales acuden principalmente por motivos de educación formal y representan un espectro sociocultural más amplio que el de los adultos. Asimismo, los museos tienen un carácter localista, poco abiertos al turismo y a los extranjeros, y donde el público nacional visitante tiene, la mayoría de las veces, experiencias museológicas anteriores. (Fig. 3). Por otra parte, el museo aparece como una institución elitista, donde la presencia más común es la de un profesional, a quien le motiva un interés cultural que desea compartir con la familia.

Un importante cambio observado entre la investigación de 1980 y los estudios recientes de la Dibam, es la creciente concurrencia de adultos mayores de 50 años a los museos. Esta tendencia, sin embargo, se explica más por la introducción de políticas de Estado que procuran el mejoramiento de la calidad de vida de las personas de la tercera edad, que por el resultado de propuestas de los museos dirigidas a este segmento de la población.

A continuación, se sintetizan los resultados de los estudios Dibam, con sus metodologías y conclusiones finales.

I. Estudio del Público de los Museos de Chile 1996-1997

Metodología: 7.500 encuestas fueron aplicadas por el propio personal de cada museo en dos épocas del año: entre diciembre de 1996 y febrero de 1997 y en el mes de julio de 1997. Una vez aplicado el cuestionario, los datos fueron procesados por una empresa externa, consignándose un total de 4.972 casos, que corresponden al total de encuestas efectivamente respondidas y sobre las que el sociólogo, Manuel Antonio Garretón, elaboró un informe final.

Conclusiones del estudio

1. Los museos son visitados por la población más instruida, joven o adulta joven, antes que la infantil. Así, los museos son visitados por segmentos no mayoritarios de la sociedad. El perfil dominante del visitante es un individuo (hombre o mujer) cuya edad fluctúa entre los 15 y los 44 años, más específicamente, se concentraría entre 25 a 34 años y con estudios universitarios.

2. Los museos, para ampliar su cobertura, debieran implementar estrategias capaces de sensibilizar a una población potencialmente interesada pero poco asidua al sistema

de museos (en especial niños y tercera edad).

II. Estudio Calidad del Servicio de los Museos DIBAM, 1999

Metodología: No obstante el estudio fue diseñado para ser aplicado en dieciocho museos, solo quince de ellos respondieron. Se determinó como universo de estudio el 10% de los usuarios estimados del mes de julio, tomando como base las cifras de igual mes en años anteriores, con una muestra total de 2.002 personas. En total se aplicaron 1.269 encuestas, ya que siete museos no pudieron completar su muestra y cuatro no respondieron. El análisis fue realizado por GDS consultores en conjunto con el equipo del Proyecto Sistema de Gestión Participativa. El informe final arroja resultados tanto a nivel nacional como desagregados por cada museo regional y especializado que participó en el estudio.

Conclusiones del estudio

1. En general, los museos aparecen bien evaluados en cuanto a los servicios que prestan a los visitantes. Específicamente, se observan grados bastante altos de satisfacción, respecto de aspectos como: horarios de atención, facilidad de acceso, infraestructura, atención de personal, entre otros.

2. Hay una percepción positiva por parte de los visitantes respecto de la promoción de la participación comunitaria que realizan los museos.

3. La diversidad de percepciones entregadas por los visitantes participantes del estudio, muestra que al mismo tiempo que se realizan críticas y sugerencias, se entrega una valoración positiva hacia la existencia de los museos, en la medida que son espacios de preservación y difusión del patrimonio cultural nacional. En algunos casos se visualiza una sensación de orgullo local por la calidad del museo, pero por sobre todo se reconoce en los museos una labor educativa y formadora de valores; las sugerencias por tanto se orientan a mejorar aún más esta tarea.

4. En la misma línea de lo señalado anteriormente, se recogen valiosas sugerencias que se vinculan a un rescate de potencialidades locales y que al mismo tiempo promueven la difusión de elementos, objetos e historia que se afirma en un fortalecimiento de la identidad y las raíces de la zona. Esto implicaría que en el diseño de metas de perfeccionamiento de cada museo deben considerarse rasgos propios de cada comunidad y localidad e incluso con una visión participativa de planificación. Asimismo, se deben incorporar lenguajes que también puedan ser comprendidos y atraigan a un público más general e incluso visitantes internacionales (articulación entre inquietudes locales y tendencias globales).

5. Las proposiciones de los visitantes, a lo largo de todo el país, giran en torno a los siguientes temas:

a. Difusión de la existencia de los museos a través de múltiples mecanismos, con propuestas multimediales, de manera de ampliar el público visitante;

b. Incremento del personal del museo y capacitación en temas como: manejo de idiomas, atención de público, manejo temático específico de lo que se exhibe, conservación e investigación de cada museo, dominio metodológico y pedagógico para orientar y educar a los visitantes, entre otros;

c. Profundización y precisión del aporte o contenidos culturales de los museos, lo que podría expresarse en la ampliación de las muestras; adquisición o muestra de nuevas colecciones de objetos; aumento del material informativo para el acceso del público (paneles, folletos, videos, cartillas, etc.);

d. Diversificación de exposiciones ampliando el área temática central del museo. Como ejemplo, se proponen muestras itinerantes que exhiban objetos de otras regiones o temas.

e. Búsqueda de nuevas formas de exhibición. En esto el público visitante demanda una modernización de las técnicas museográficas, incorporando con mayor fuerza el concepto de museo interactivo y la combinación de medios de exhibición. Se sugiere la incorporación de salas didácticas; muestra de videos; sistemas de audio que guíen la visita; sistemas de consulta computacional; juegos para jóvenes y niños; maquetas, entre otros. Con lo anterior se busca trascender la exhibición estática que estimula principalmente lo visual y la incorporación de nuevos conocimientos, a través de la lectura y observación, y se propone incorporar elementos que estimulen la audición, el tacto y el vivir experiencias más integrales de conocimiento de la cultura.

f. Refuerzo de la infraestructura del museo, lo que combina dos elementos claves: por un lado, la tendencia de los visitantes a visualizar este espacio como un lugar estéticamente pensado y por otro, donde es posible contar con servicios complementarios que hacen grato y estimulante el paso por ellos.

g. Ampliación de horarios de visitas y días en que los museos se encuentran abiertos. En esta misma línea de facilitar el acceso del público, se menciona el tema de gratuidad de la entrada o de convenios para colectivos.

En la medida que la oferta de museos se incremente y el público disponga de un repertorio de instituciones que le permita comparar propuestas, las exigencias para los nuevos proyectos museográficos y programas serán mucho mayores. Si hace algunos años los niños no tenían opciones de recorrido y sólo se limitaban a observar lo señalado en una actitud pasiva, en la actualidad, la introducción de la interactividad y la virtualidad en

conjunción armónica con el mensaje y el patrimonio institucional son los nuevos desafíos que enfrentan los responsables de los programas públicos de los museos.

La modernización de la gestión de los museos chilenos debe considerar los estudios de público como una herramienta fundamental para establecer una interacción fluida con nuestros usuarios actuales, potenciales y el "no público". El impacto de las propuestas de museos y su éxito dependerán esencialmente de cómo los profesionales de estas instituciones interpreten las nuevas demandas de los visitantes y la satisfacción de sus expectativas de programas y servicios. No obstante, la imagen positiva que generan los museos del país, es preocupante que a pesar de los esfuerzos realizados, ellos todavía no estén al alcance de toda la población. Por tanto, la pregunta que todo museo deberá hacerse es cómo romper la clausura institucional para aproximarse a la dueña de casa, al campesino o a los adultos mayores de manera que estos grupos se sientan partícipes de un patrimonio cultural y natural que en definitiva les pertenece.

Dados los procesos de renovación y modernización que enfrentan muchos museos del país, junto al creciente vínculo que estas entidades buscan establecer con sus comunidades, la Subdirección de Museos de la Dibam procura sistematizar los estudios de público en los museos del Estado con el propósito de desarrollar modelos de gestión centrados prioritariamente en los usuarios.

Referencias Bibliográficas

AGÜERO, M, P. Domínguez y V. Segure. 1980. El museo y el niño. Informe Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO. Manuscrito sin publicar.

AMERICA'S MUSEUMS. BUILDING COMMUNITY (1999). American Association of Museums, Washington, D.C.

ESTUDIO CALIDAD DE SERVICIO DE LOS MUSEOS PERTENECIENTES A LA Dibam (2000). Proyecto Sistema de Gestión Participativa, Subdirección de Planificación y Presupuesto, Dibam. Manuscrito sin publicar.

GARRETÓN, M.A. 1998. *Estudio de Público de los Museos de Chile*. Informe de Análisis de Resultados de la Encuesta a Usuarios realizada por la Subdirección de Museos de la Dibam, 1996-1997. Manuscrito sin publicar.

KORN, R. y L. Sowd. 1990. *Visitor Surveys: A User's Manual*. American Association of Museums, Resource Report. Washington, D.C.

LÓPEZ, R. 1998. Documento de trabajo. Propuesta para Museos. Proyecto Gestión Participativa en Museos.

MUNLEY, M.E. 1987. Intentions and accomplishments: Principles of museum evaluation research. En: J Blatti (Ed.) *Past Meets Present*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

El relato museológico

CECILIA INFANTE

Subdirección de museos

Definiendo el mensaje

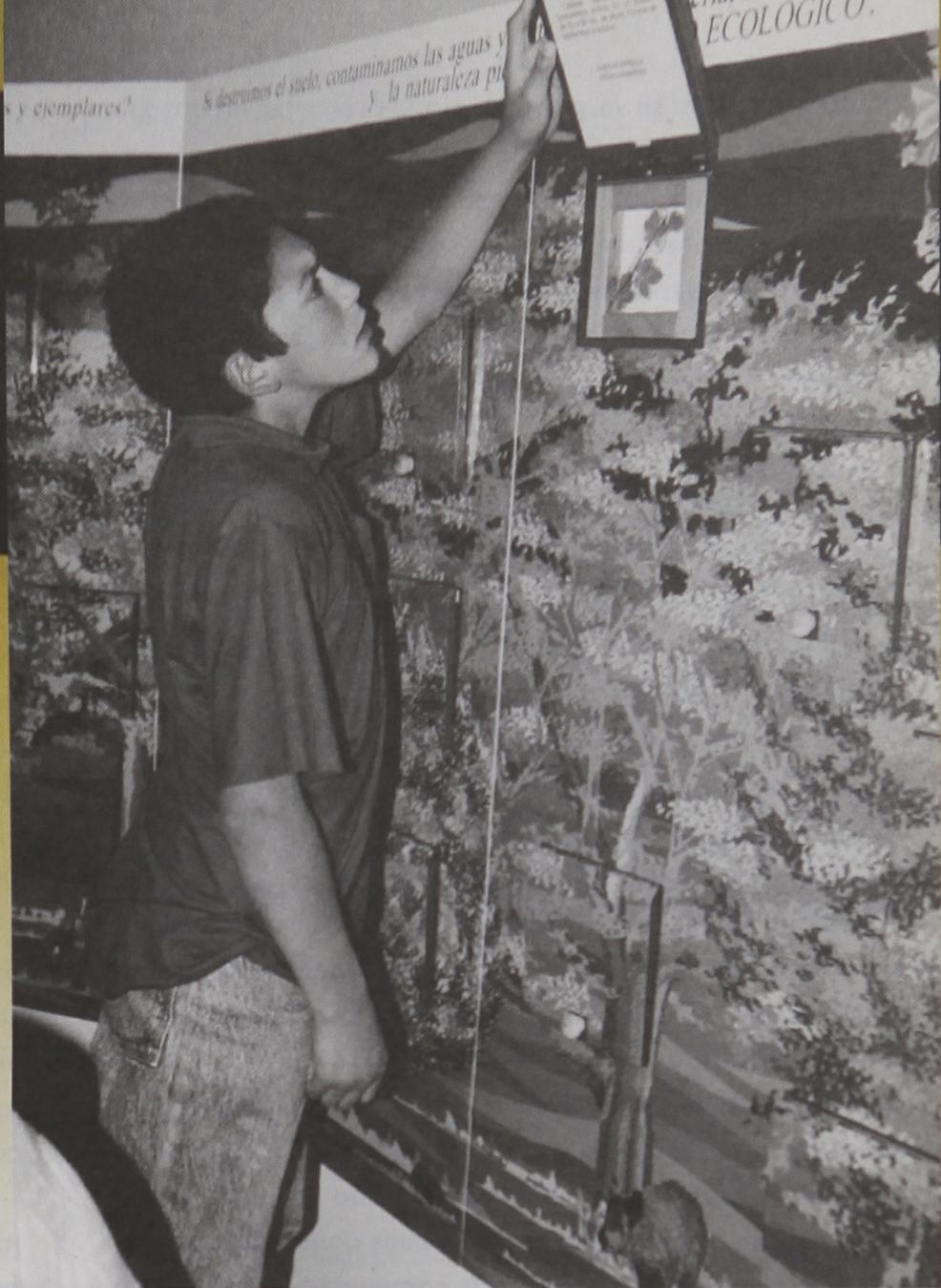
Este breve artículo es una reflexión sobre lo que hemos hecho durante más de veinte años en el área de educación en los museos. Me he puesto a pensar qué es lo medular que se ha transmitido durante este largo período de ensayos y experimentaciones en lo referido a la educación para el patrimonio.

Algunos aspectos, o contenidos teóricos, necesarios para entender la relación entre educación y museos ya han sido escritos, sea en números anteriores de esta misma revista, en una serie de trabajos de circulación interna en la Subdirección de Museos o a través de las nueva línea de publicaciones que estamos implementando mediante Internet.

Sin embargo, en ninguna de estas publicaciones hemos resaltado las bases del concepto de *educación en los museos*, concepto que, a mi modo de ver, pasa a ser hoy en día un planteamiento esencial que, a pesar de su simpleza muchas veces se desdibuja. Esta idea es la definición del elemento u objetivo a ser comunicado y el papel que le cabe al educador. Su rol comienza cuando el proyecto se inicia, al constituir junto a otros especialistas, un equipo multidisciplinario. El mensaje, lo que queremos decir, se va a transmitir mediante la muestra museológica.

Una muestra museológica se define al plantear una narración al usuario, de tal manera que el visitante tome el rol de "viajero", donde podrá ir descubriendo el mensaje, no encerrado en los objetos, sino develado gracias a una puesta en escena: la exhibición museográfica.

Si reunimos una serie de objetos y los colocamos sin un sentido específico no somos más que en unos fetichistas. Los objetos por sí solos no transmiten un mensaje determinado, éste se encuentra en la conjunción de diferentes elementos: objetos, textos, gráficos. Estos elementos deben seguir ciertas pautas para



llegar a ser comunicativos, entre otros aspectos está su extensión, tamaño de las letras, tipo de títulos, etc.

Entonces, estamos frente a un dilema: ¿qué y cómo comunico todo un quehacer del pasado, de las artes o de la naturaleza, para que llegue a nuestro público, en forma simple, tanto sensorial como cognitivamente? Por lo tanto tenemos que revisar nuestras herramientas comunicativas.

Es así como en nuestros últimos trabajos nos hemos centrado en lo referente a la concepción de los montajes. El primer paso es cuestionarnos. Por ejemplo, frente a la necesidad de exhibición de la Colección Dominica, surgen preguntas tales como ¿qué es lo propio de la Orden Dominica?, ¿en qué se destacó su quehacer en la historia de Chile?, ¿qué la diferencia de otras órdenes religiosas llegadas a nuestro país? El cuestionamiento debe plantearse junto al equipo que trabajará la exhibición desde un primer momento. El artista y los especialistas: educadores, investigadores, conservadores, entre otros, definirán cómo hacer que este planteamiento sea evidente para el visitante.

En otros casos, si se va, por ejemplo, a presentar un bosque, nos preguntaremos ¿qué es lo relevante en el bosque?, ¿qué es lo característico de un bosque determinado?, ¿cómo mostrar la importancia e interacción entre el suelo, el árbol, el agua, el clima, los microorganismos, etc.? o ¿qué es el desierto?, ¿qué queremos destacar en la VIII región? ¿vamos a mostrar los elementos de la naturaleza por su belleza o por ser únicos?, ¿por estar en peligro o porque conforman una unidad con otros elementos exhibidos?

Muchas de estas preguntas y sus respectivas respuestas implican una decisión, una opción de montaje, la que debe ser trabajada por el equipo, debe ser definida y actualizada en el momento en que se constate que no todo puede ser dicho a través de los objetos. Debemos tener presente que nuestro discurso es visual y evitar caer en textos como referentes exclusivos del mensaje. El texto es "una herramienta de apoyo", por lo tanto el guión debe ser primordialmente visual.

Los textos son un apoyo y deben seguir un objetivo previamente definido y consensado entre los diversos especialistas, en un diálogo constante con la comunidad, quienes validarán si la propuesta es o no es interesante, para ser desarrollada y finalmente visitada.

Este es un camino que lleva a decidir como seleccionar una muestra, permite percibir aquellos factores que influirán en lo que se debe informar y, por otra parte, como se va a comunicar. Se conjugan una serie de factores tales como dar una respuesta a la comunidad científica, a la comunidad en la que está inserta el museo y a la transmisión valórica que se ha propuesto la institución. El conjunto de estos factores permite definir los caminos de las comunicaciones, tratando de no privilegiar una sola instancia.

Comunicación e interacción con el visitante

La educación y el deleite están hoy concebidos en forma unificada, pero también relacionados con la comunicación, ya que se va descubriendo un sentido en el mismo camino, en la narración de la exhibición, y esto produce agrado. El sentido puede ser un descubrimiento estético, cognitivo, asociativo, o cualquier otro.

Para ello, es viable y deseable el uso de diversos medios que aciliten la comunicación de los significados y los procesos que nos transmiten los objetos.

Es de la mayor importancia dar a la exhibición una narración que se pueda ir descubriendo o leyendo a través del sentido de la vista en primer término, sin descuidar los otros. Como toda narración, debe contar con un **rítmico**, que en algunos casos, según el tema o los autores del montaje, puede ser rápido y en

otros candencioso. Debe la narración contar con un **clímax**, un punto culminante de la visita, y con un desenlace, con un final.

En este punto se aplica realmente el concepto de interacción entre el objeto y el visitante, es cuando el "cuento" transmitido va envolviendo al visitante, va entusiasmándolo, cuando lo lleva de una mano y lo hace partícipe de la propuesta, de la reflexión. Al igual que en la exhibición los visitantes tienen distintos ritmos. Hay visitantes que van rápido y otros lento. Este puede ser conducido por una guía experta en la narración oral o seguido en forma solitaria por la aventura sensorial: Es el interés particular lo que va moldeando y definiendo el recorrido.

Los museos hoy en día se manifiestan como espacios que reflejan el quehacer de una comunidad determinada o de una institución. Pero en todos los museos se busca exponer una mayor diversidad de objetos para mostrar todas las posibilidades de una exhibición. Los museos deben dejar de ser lugares donde sólo se guardan objetos para llegar a ser, cada día más, espacios de comunicación y entretenimiento.

El coleccionista, en su anhelo de conservar y amplificar el patrimonio, se olvida del soporte de memoria colectiva que poseen los objetos, del dinamismo dramático que envuelven. El arte del museo implica darle el sentido de su originaria creación, evitando que se vuelva un mausoleo petrificado. Dar espacio a la contemplación es una manera de comunicar.

Hoy la constitución del patrimonio se realiza a partir de una masa diseminada de desechos de objetos abandonados, que han perdido su finalidad utilitaria. Hace unos años, estaba centrado en la intención de mostrar un pasado glorioso, héroes, mobiliario aristocrático. Hoy se busca mostrar realidades de la vida privada, de los gremios, de las industrias, de las instituciones, de la visión ecológica, etc.

Los museos son o deberían ser la antítesis de **lo detenido**, por tratarse de un espacio a cruzar, a navegar. Deben ser **una aventura**, deben invitar a recorrer sus espacios. Ellos reclaman un relato, una estructura diseñada que prescindan de un buen comediante. Su travesía debe ser significativa, articulada por una narración activa. Su implementación debe estar diseñada de manera tal que invite a experimentar sensiblemente un viaje imaginario y que no distraiga la atención de lo fundamental hacia aspectos menos relevantes. Lo fundamental es el relato, de acuerdo a la definición de una sociedad, de un escritor, de un planteamiento plástico, de una visión frente a la naturaleza.

Sólo así, se aprenden las citas históricas, las vidas pasadas, las anécdotas y los recuerdos, y es posible proyectarlos a nuestra experiencia cotidiana. De lo contrario son sólo datos, sin repercusión alguna.

Especulaciones (a falta de evidencias) en torno al poblamiento de Isla Mocha¹



DANIEL QUIROZ

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales

Isla Mocha es un espacio donde pudieron converger tradiciones de múltiple origen. Las poblaciones que primero llegaron, ¿venían de las tierras continentales cercanas, o bien de las islas australes lejanas? Evidentemente, el estado de la investigación en estos momentos sólo nos invita a realizar algunas especulaciones respecto de las posibles causas de su poblamiento.

Nos hemos planteado, hipotéticamente, cuatro “causas” que podrían explicar el poblamiento temprano de la isla. Estas cuatro causas no son necesariamente excluyentes y, probablemente, son más bien concurrentes. El problema tiene que ver con la “posibilidad” que el registro arqueológico, tal como lo hemos construido, pueda entregar algunas claves para corroborar o rechazar algunas de ellas. Los planteamientos siguientes solo son enunciativos: pensamos que la posibilidad de comprobarlos, de una manera u otra, pasa por un acrecentamiento del propio registro arqueológico.

La búsqueda de recursos o la causa material. Uno de los moti-

vos más socorridos para explicar el poblamiento de un determinado espacio territorial es la búsqueda de recursos, sean estos alimenticios o materias primas para la elaboración de instrumentos. El problema es la inexistencia de material comparativo de otros sitios de la zona que mostraran la falta de recursos. Dos sitios que estamos trabajando en el sector costero continental [Le-1 y Le-4] muestran un registro arqueológico muy similar al de los sitios de la isla. Se ha planteado que hacia el 4000 a.P. ocurrió un fenómeno climático que produjo el despoblamiento de la costa, con una gran escasez de recursos, disminución de los tamaños, etc., lo que habría obligado a estas poblaciones a explorar nuevos ambientes, entre ellos Isla Mocha.

La isla de las almas resucitadas o la causa mental. La isla puede representar elementos simbólicos muy relevantes para las poblaciones continentales. Si utilizamos una analogía etnográfica con las salvedades muchas veces mencionadas, podemos plantear que en los tiempos del contacto hispano-mapuche existía la creencia que la Isla Mocha era un lugar donde iban las almas después que una persona había fallecido, rumbo al *kulchenmajey*, una especie de “cielo” nativo. Incluso hay relatos donde se muestra que los isleños se aprovechaban de esta creencia para sacar beneficio económico de los parientes de los muertos en el conti-

¹ Este trabajo ha sido realizado en el contexto del Proyecto Fondecyt 1990027 Estrategias adaptativas de poblaciones insulares del litoral higromórfico chileno. Contó con la participación de los museos de Historia Natural de Concepción, Mapuche de Cañete y Regional de la Araucanía.

nente. Existe, por ende, la posibilidad que la isla tuviera algún significado simbólico en el imaginario de los isleños, asociado con concepciones de la muerte o asuntos parecidos, y que las visitas que realizaban a esos lugares se debieran a una reafirmación de ese imaginario. La isla está a la vista, forma parte del paisaje y no es posible ignorarla. Desgraciadamente no hemos encontrado restos óseos de estos primeros pobladores y no sabemos nada de su parafernalia funeraria. Ni un sólo hueso humano de este período hemos logrado recuperar.

Un rito de iniciación o la causa social. El acceso a la isla no es sencillo. El mar en el canal es difícil y, atravesarlo y permanecer en la isla durante algunos días puede ser una experiencia que todo hombre deba tener para ser un verdadero hombre. La persona que logra cruzar el canal y sobrevivir en ella y luego volver, deja testimonio de su valor y de la seguridad que será un hombre digno de su grupo después. Encontrar restos que permitan sugerir actividades de esta naturaleza sería en verdad sensacional [y muy adecuado a nuestra racionalidad: los ritos de iniciación deben ser una prueba de nuestras habilidades y capacidades]. Para un pueblo de navegantes, manejar la canoa y sobrevivir en una isla desierta resulta ser una prueba de arrojo y madurez. La abundancia de caracoles en el registro muestra un conocimiento muy somero y residual de la riqueza de los recursos que la isla proporciona. Parece una comida de neófitos, de recién llegados.

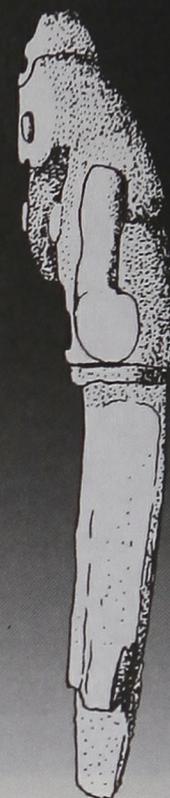
La aventura o el azar o la causa sin causa. La navegación, el clima, puede jugar algunas malas pasadas a los navegantes y que lleguen a lugares donde no piensan ir. Una vez allí la isla puede ser significada de diversas maneras y permanecer o volver a abandonarla. Resulta interesante aplicar el modelo de poblamiento de las islas en Polinesia en este caso. Hemos encontrado un par de anzuelos que no tienen parentesco con aquellos conocidos para los grupos vecinos. No es difícil aventurar un parentesco con los anzuelos compuestos de polinesia. De Isla Mocha al continente, un pequeño salto.

Ahora bien, ¿es pertinente la pregunta por las causas, si no tengo evidencias para contestarla? Es necesaria una reflexión respecto de la pregunta misma: ¿cuáles son las causas de los primeros poblamientos en Isla Mocha? No tenemos, por ahora, evidencias pero también es indudable que no podemos ser esclavos del registro contemporáneo. Las preguntas, sin respuestas, pueden ayudarnos a mejorar el registro, instrumento construido por el propio arqueólogo. Tal vez, buscar indicadores de significados simbólicos, de actividades iniciáticas, simplemente, testimonios de la conducta azarosa de los seres humanos puede ser provechoso para mejorar la comprensión de los fenómenos del pasado.

La representación del músico en Tres casos en la C

ELIANA DURÁN

Sección Antropología, Museo
Nacional de Historia Natural.



Entre las colecciones arqueológicas que conserva el Museo Nacional de Historia Natural, se encuentra la colección reunida por el Dr. Max Uhle en el sitio de Chunchurí, pequeño caserío ubicado en la banda sur del río Loa, hacia el sur de Calama (II Región), durante la expedición realizada en el año 1912. Esta colección compuesta, entre otros objetos, por tabletas, tubos, cajas, espátulas, forman parte del equipo insuflatorio del Complejo Alucinógeno, como elementos de la parafernalia necesaria para la inhalación de polvos psicoactivos.

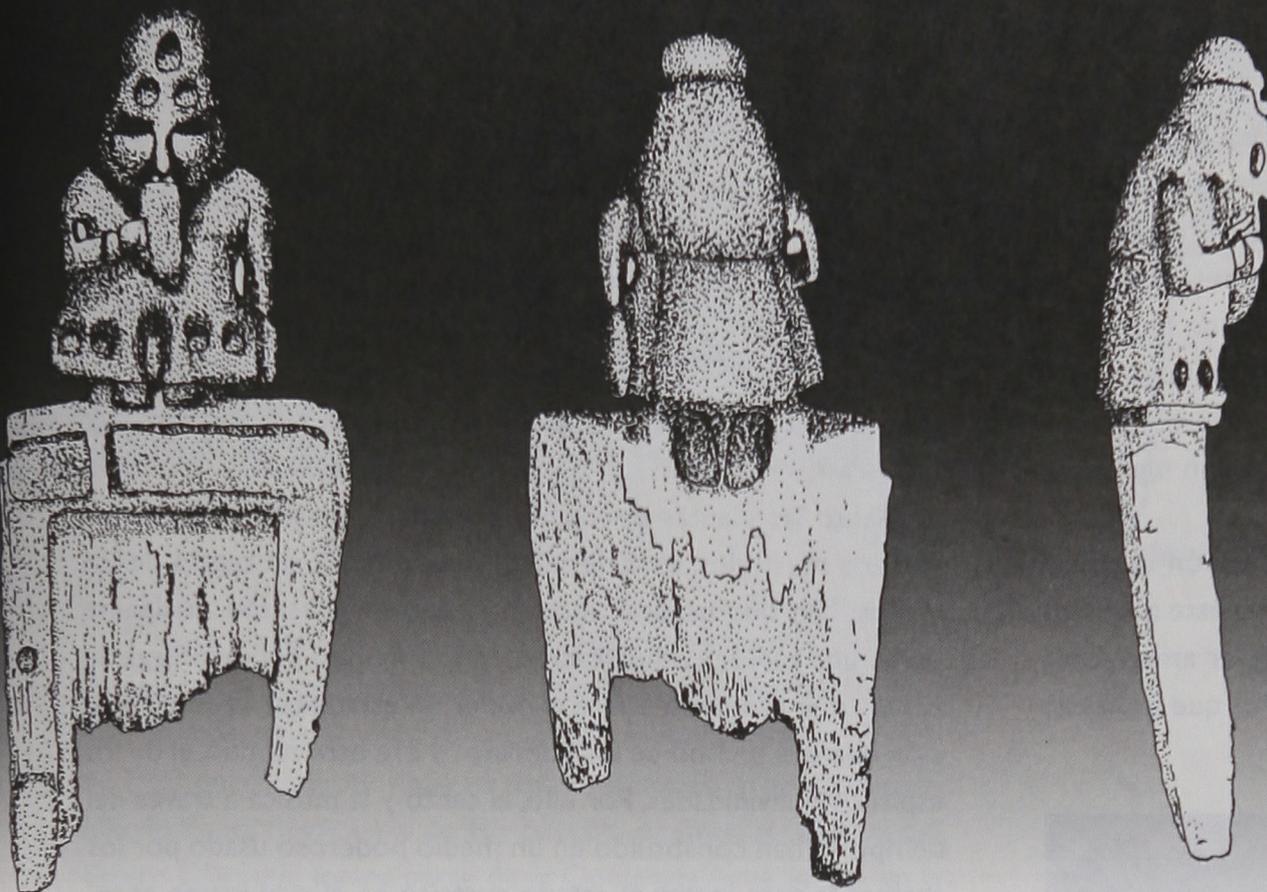
Fig. 1. Tableta N° 1999.I.178

La música y el Complejo Alucinógeno

En el arte atacameño, una de las expresiones plásticas de mayor calidad y riqueza de simbolismo la constituyen las esculturas talladas en las tabletas para alucinógenos y también las miniaturas que decoran otros objetos relacionados con el ritual de la inhalación o insuflación de sustancias psicoactivas, conocido como Complejo Alucinógeno.

En dichos objetos, como tubos, cajitas y cucharas están representados felinos, aves, figuras antropomorfas y antropozoomorfas asociadas con El Sacrificador y diseños geométricos. La simbología expresada en ellos proviene de una compleja cosmovisión en la que lo natural y sobrenatural se con-

Complejo Alucinógeno: Selección Max Uhle



0 3
cm

funden y trasfunden a través de los “estados de alta sensibilidad” logrados con las sustancias alucinógenas.

Podemos considerar que sus expresiones artísticas no son sino el reflejo de ese mundo diferente de ideas, creencias y prácticas ceremoniales, constituyendo un verdadero arte litúrgico, cuyos creadores serían los chamanes, quienes tienen como función intervenir en el mundo sobrenatural donde viven los seres mitológicos y reside el control del mundo terrenal.

En el mundo indígena americano, a través del sonido, del canto, de la plegaria o de una melodía, fue posible invocar determinados espíritus, posibilitando así la comunicación entre el mundo terrenal y el mundo supranatural. Existe una fuerte unión o relación entre el sonido y el dominio de lo sagrado y de la naturaleza. Por ello, el canto y la música fueron, y aún lo son, un medio poderoso e imprescindible usado



Fig. 3. Cajita N° 1999.1.250

por los chamanes para ingresar a la otra realidad y manejarse dentro de ella. En este contexto, la música fue y es, mucho más que una mera expresión artística.

La llamada “flauta de Pan”, *antara* en aymara y *siku* en quechua, es un instrumento de viento de origen precolumbino, cuyo uso es frecuente aún en el mundo andino. Está formada por un conjunto de varios pitos o tubos de fondo cerrado o abierto. La aparente similitud en la forma externa de este instrumento suele esconder una diversidad sonora otorgada por el material en que se fabrica, siendo el más común la caña, pero también se ha usado la madera, la piedra, el metal y la cerámica.

Este tipo de flauta ha sido hallada en ofrendas funerarias, en directa relación con el conjunto de objetos destinados al uso ritual de plantas psicoactivas, lo que concuerda y ratifica la presencia generalizada de la música en el contexto de prácticas chamánicas en América. Debido a la frecuencia con que aparecen, podemos apreciar la fundamental importancia que la música ocupó en la vida de estos pueblos y el papel que ésta jugaba en sus fiestas, ceremonias religiosas o mágicas, actividades económicas y bélicas.

Este tipo de flauta ha sido hallada en ofrendas funerarias, en directa relación con el conjunto de objetos destinados al uso ritual de plantas psicoactivas, lo que concuerda y ratifica la presencia generalizada de la música en el contexto de prácticas chamánicas en América. Debido a la frecuencia con que aparecen, podemos apreciar la fundamental importancia que la música ocupó en la vida de estos pueblos y el papel que ésta jugaba en sus fiestas, ceremonias religiosas o mágicas, actividades económicas y bélicas.

La música, del mismo modo que lo hace hoy, debe haber tenido un papel comparable al lenguaje, inspirando alegría o tristeza, misticismo o valor, recogimiento o temor, prepara el clima adecuado para llevar a cabo complejos rituales y, a través de ella es posible comunicarse con las deidades.

Descripción de los tres objetos

Destacan entre los objetos, por su representación iconográfica, una tableta, un tubo y una caja que representan un personaje o músico tocando una *antara*, un tipo de flauta de pan precolombina.

El personaje de la tableta N° 1999.1.178 está en posición arrodillada, vistiendo una amplia túnica con cinco pequeñas oquedades en el ruedo, en donde probablemente tuvo incrustaciones de piedras semipreciosas a modo de adornos, y un tocado cefálico convexo con una prolongación frontal también con tres pequeñas oquedades como las anteriormente mencionadas. El personaje toca una *antara* o *siku* de tres tubos que sostiene con la mano derecha, mientras que en su mano izquierda sostiene un objeto circular, de difícil interpretación, no descartándose la posibilidad que dicho objeto sea un *tumi* o cuchillo ceremonial (Fig.1)

El tubo N° 1999.1.209 es el único de la colección que presenta un motivo antropomorfo, correspondiendo éste a un personaje vestido con una especie de faldón triangular amarrado a la cintura. En la cabeza porta un casco similar a los que se hacían

con una estructura de fibra vegetal y que le recubrían con lana, además con un adorno posiblemente de plumas en la parte posterior el que sobrepasa la parte superior del casco. Su posición es erguida y está tocando una *antara* de cuatro tubos, la cual sostiene con la mano izquierda, mientras que en la mano derecha y a la misma altura del cuerpo, sostiene una hacha, elemento asociado al tema de El Sacrificador (Fig.2).

La cajita para colores N° 1999.1.250, es la única en la colección que presenta un personaje de pie, vestido con una amplia túnica y que, al parecer, en la cabeza lleva un peinado o tocado que deja al descubierto las orejas. Se encuentra tocando una *antara* de tres tubos, en esta ocasión sosteniéndola con sus dos manos (Fig.3).

A modo de conclusiones

Tanto las plantas psicoactivas, como la música y los instrumentos musicales, considerados estos últimos un regalo de los dioses, han sido usados juntos para lograr un estado alucinante para una mejor comunicación con el mundo sobrenatural. Se estima que el sonido posee el poder de establecer la comunicación entre el mundo de los humanos y ese otro mundo, el de los espíritus y divinidades. Por ello, el canto y la música a través del tiempo se han constituido en un medio poderoso usado por los chamanes para lograr el estado extático en el cual logran acceder al mundo espiritual y manejarse dentro de él.

La música, entre los pueblos americanos, se presenta íntimamente relacionada con la cosmovisión, con el proceso de aprehensión y con un concepto estético-espiritual. Por tanto, los personajes representados en estos objetos, un músico tañendo la *antara* o *siku*, es probable que aluda a personajes simbólicos en una actitud que podría corresponder a una situación ritual específica, ya que en los eventos rituales, la música, el canto y la danza habrían ocupado un lugar preponderante.

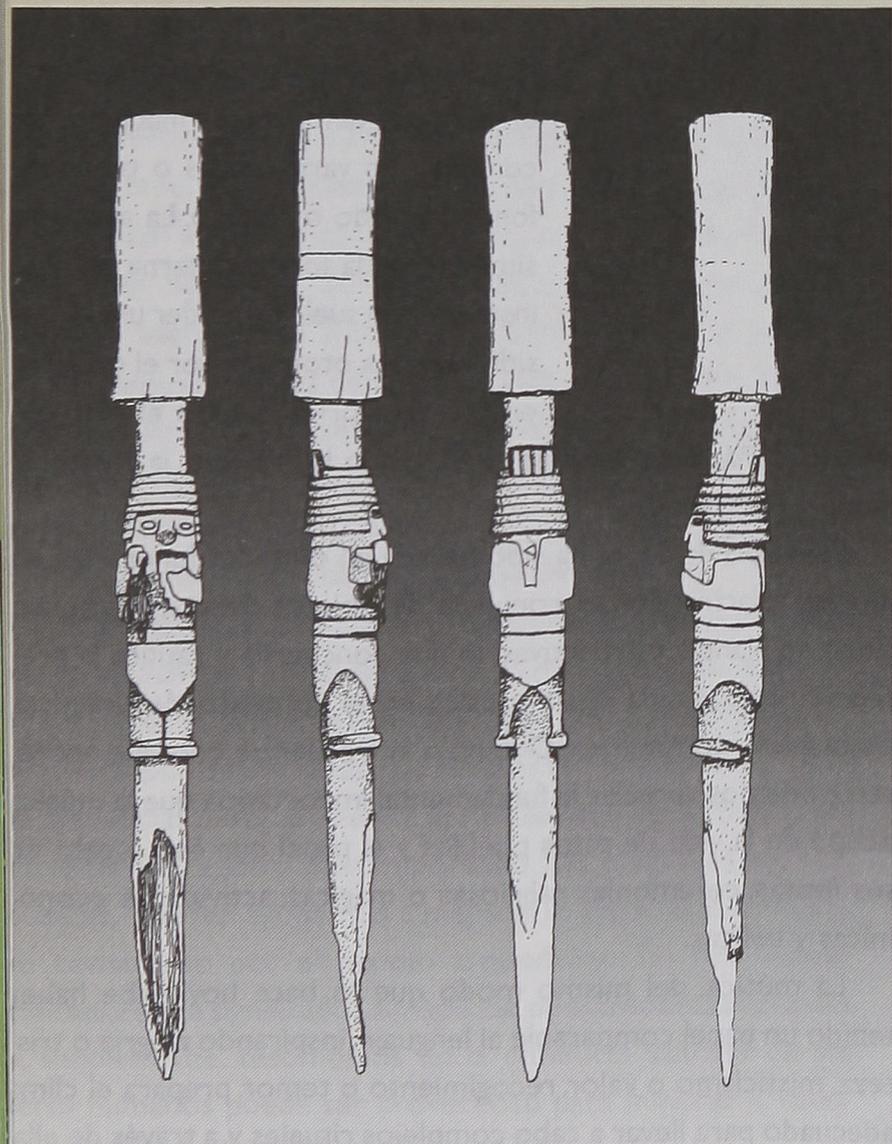


Fig. 2. Tubo N° 1999.1.209

Referencias Bibliográficas

- Durán, E., M. Kangiser y N. Acevedo. 2000. *Colección Max Uhle: Expedición a Calama 1912*. Publicación Ocasional 56: 5-49. Museo Nacional de Historia Natural. Santiago.
- Mena, M.I. 1974. *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Musicología: 103pp, Universidad de Chile. Santiago
- Mercado, C. 1995. *Música para encantar el mundo*. Sonidos de América. Museo Chileno de Arte Precolombino: 9-18. Santiago
- Núñez, L. 1961. *Esculturas antropomorfas prehistóricas del norte de Chile*. Boletín Universidad de Chile 26: 56-60. Santiago.
- Pérez De Arce, J. 1995. *Música prehistórica*. Sonidos de América. Museo Chileno de Arte Precolombino: 19-31. Santiago

Investigaciones arqueológicas sobre el período alfarero en Papudo

HERNÁN AVALOS

Museo Histórico Arqueológico de Quillota.

ALVARO ROMÁN

Facultad de Física, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Este trabajo da a conocer los resultados obtenidos en una prospección arqueológica efectuada en septiembre de 1996, así como de las excavaciones realizadas en febrero de 1997 en los terrenos que formaron parte del proyecto inmobiliario Punta Puyai, en el sector costero de desembocadura del Estero Lilén que forma parte de la Quebrada Agua Salada en la comuna de Papudo, provincia de Petorca, V Región.

El estudio permitió descubrir 21 sitios arqueológicos y la excavación, en tres de ellos, documentaron la ocupación alfarera durante los períodos Temprano e Intermedio Tardío de este sector costero, al fecharse ocupaciones del Complejo Cultural Bato y la Cultura Diaguita respectivamente.

Metodología prospección y excavaciones

La prospección arqueológica cubrió completamente el terreno de 134 hectáreas que comprende el proyecto, posibilitando la identificación de 21 conchales. De ellos se seleccionaron 3 para realizar pozos de sondeo, de acuerdo a la presencia de materiales superficiales más diagnósticos recolectados en la prospección, escogiéndose los sitios Punta Puyai 1, 2 y 7, rebajados en niveles de 10 cm. Los 13 primeros sitios se ubican en la terraza norte de la quebrada Agua Salada y los 8 restantes en la terraza sur.

Resultados

A continuación se entrega la descripción de cada sitio arqueológico de acuerdo al orden de descubrimiento y a su ubica-



ción, además de las principales características del entorno en que se encuentra y los rasgos que lo distinguen.

Punta Puyai 1: Corresponde a un conchal de 100 m x 60 m que se encuentra bastante disperso en superficie, perteneciente a poblaciones alfareras, el que es visible sólo porque quedó al descubierto al construir por el sector norte el camino de ingreso por la denominada Puerta 2 (hacia la Propiedad del Sr. Zegers) y también por una gran cárcava de casi 2.5m de profundidad ubicada unos 30 m hacia el sector sur antes de descender al camino de vehículos. El conchal se asienta 15 msm encima del talud de la terraza marina cuyos estratos superiores corresponden a una antigua duna, sobre la cual el viento suroeste aún deposita partículas de arena, manteniendo activa la duna. La cárcava demuestra que el depósito se encuentra sepultado por unos 40 a 60 cm de arena y tiene una potencia de 30 cm.

La recolección superficial permitió rescatar distintas especies de moluscos de roca (*Concholepas concholepas*, *Tegula atra*, *Fisurella* sp., *Quiton* sp.), como de arena (*Mesodesma donacium*, *Protothaca* sp.), junto con un mortero, dos manos de moler y varios fragmentos cerámicos. El sitio es importante ya que según informantes se ex-

trajo de él un esqueleto humano alrededor del año 1990, caso que fue conocido incluso por el Juzgado de La Ligua.

La excavación realizada a través de un pozo de sondeo de 3m x 1m alcanzó los 100 cm de profundidad. El rescate de 8 fragmentos cerámicos, aunque escasos, permiten confirmar que el sitio fue ocupado por poblaciones alfareras, adscribibles concretamente al Período Alfarero Temprano y específicamente al Complejo Cultural Bato, lo cual quedó confirmado con el resultado obtenido del análisis por TL de un fragmento cerámico café alisado exterior-interior, de paredes medianas y cocción oxidante recolectado en el pozo de sondeo, nivel 0 - 10 cm (ver Tabla de fechados). Además, se recuperó una punta de proyectil

triangular confeccionada en cuarzo, de base levemente convexa (Fig. 2: 12), típica de esta fase temprana.

Punta Puyai 2: Conchal cerámico de 180 m x 110 m asentado en el estrato superior de la duna, con algunos sectores en forma de montículos y formando parte de la cubierta vegetal baja. Está cubierto además por arbustos y árboles hacia el sector norte y oeste. Quedó al descubierto principalmente por la erosión de las aguas lluvias y el viento al producir cárcavas bastante profundas que permiten extender sus dimensiones en 100 m hacia el sur.

Es un sitio arqueológico importante por su gran extensión superficial y su potencia, que alcanza hasta los 60 cm, como lo registró el pozo de sondeo de 3 m x 1 m que se excavó en él. En

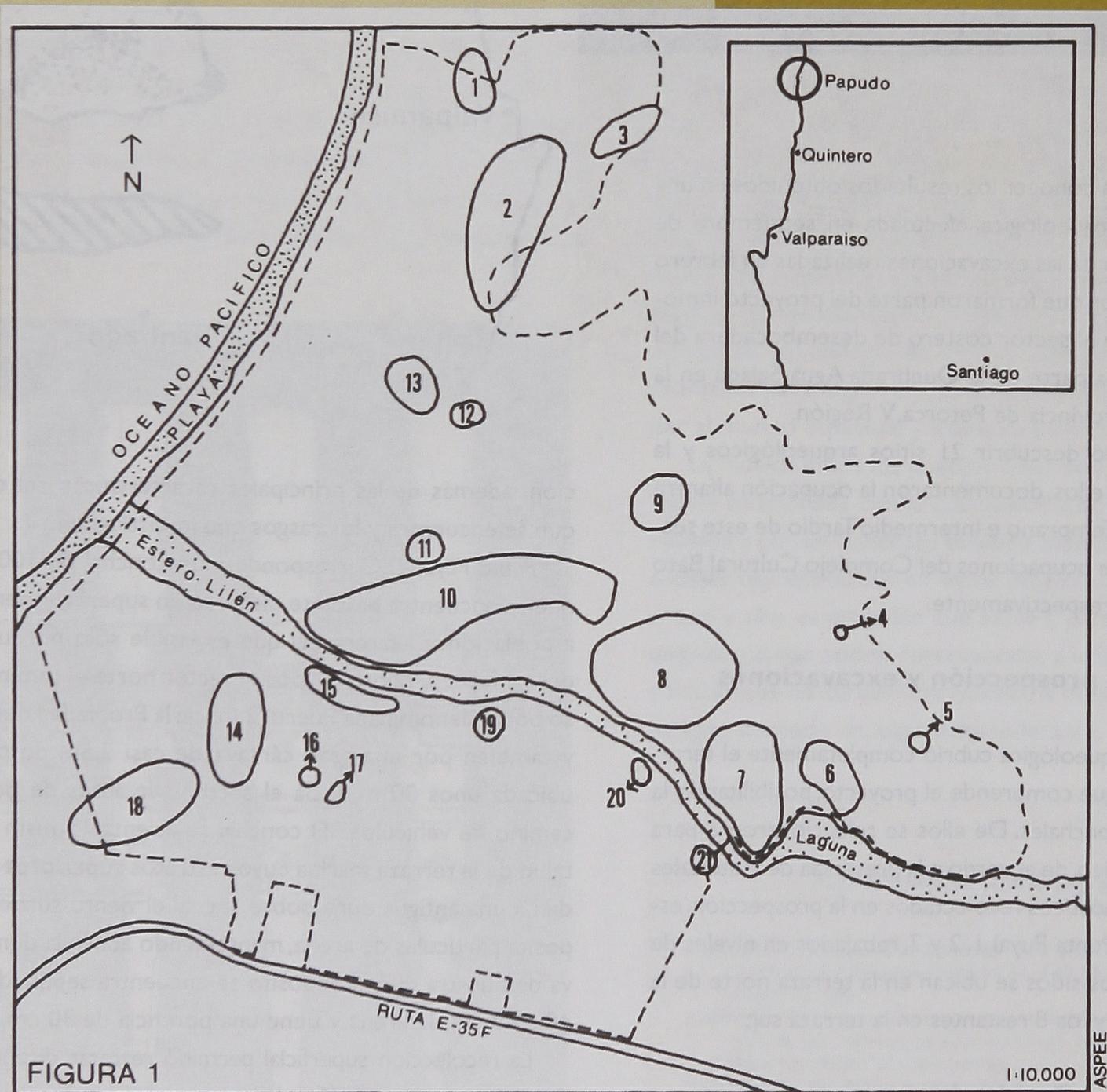


Figura 1. Plano de localización de los sitios arqueológicos descubiertos en el sector de desembocadura del Estero Lilén, Quebrada Agua Salada, Papudo. Los números identifican a los sitios y la línea segmentada el perímetro del proyecto inmobiliario.

superficie se rescataron tres puntas de proyectiles de forma triangular (Fig. 2: 8 de sílex; 9 de cuarzo y 10 de calcedonia); en la excavación del pozo de sondeo, nivel 40-50 cm, se recuperó una cuarta punta de proyectil (Fig. 2: 11 de jaspe). Además, se rescataron de superficie un fragmento cerámico con decoración incisa de motivo lineal y punteado (Fig. 1: 4), y dos objetos cerámicos de forma tubular que pueden corresponder a tubos de pipa (Fig. 2: 6 y 7), elementos que en su conjunto permiten adscribirlo al período Alfarero Temprano y específicamente al Complejo Cultural Bato (ver tabla de fechados). Otros elementos, como la mitad de una tortera de cerámica, un fragmento de toqui-mano y cerámica con incisiones en el borde interior (Fig. 2: 3), atributo este último bastante común y frecuentemente registrado en la zona durante el Intermedio Tardío (Ávalos y Román, 1996; Ávalos et al., 1999), detectado incluso por el sur hasta el valle del río Aconcagua (Ávalos et al., 2002) son los que permiten confirmar una reocupación tardía del sitio.

Punta Puyai 3: Corresponde a un conchal cerámico de 120 m x 50 m ubicado a 50 m de distancia del sitio anterior en dirección noreste. Es menos denso en superficie y con una potencia no mayor a 30 cm de profundidad. El sitio quedó al descubierto por la erosión que ha sufrido el terreno por la suave pendiente en que se encuentra, debido tanto a las aguas lluvias y de escorrentía como a la acción del viento. Tiene poca visibilidad en superficie, sin embargo, se distingue claramente en la gran cárcava de erosión que lo corta. Aún cuando identifica a poblaciones alfareras, los materiales recolectados en superficie no permiten, por el momento, precisar a qué período de los conocidos por la arqueología de la zona pertenece. Tal vez, por hallarse tan cerca del sitio Punta Puyai 2, sea contemporáneo con él, eso sólo lo resolvería su estudio más detallado.

Punta Puyai 4: Este sitio arqueológico está definido por la presencia de una piedra tacita de 3 m de largo, 2.3 m de ancho y 1.5 m de alto, con 11 orificios claramente desarrollados y algunos insinuados no mayores a 5 cm de diámetro y 3 cm de profundidad. Forma parte de un sector con grandes afloramientos de roca, tanto dentro de los terrenos del proyecto inmobiliario como fuera de él, no sería extraño que pudieran hallarse otras similares fuera de la propiedad. No se registró material cultural en los alrededores.

Punta Puyai 5: Conchal cerámico de 30 m x 30 m que ha sido bastante removido, tanto por el trazado de un camino adyacente, como por la aparente construcción de una casa, ya que el terreno fue emparejado. Se recolectaron en superficie, además de la cerámica, algunos instrumentos como un fragmento de mano de moler, dos pulidores de piedra y un percutor. Lo poco diagnóstico de los materiales no permiten una segura adscripción.

Punta Puyai 6: Este conchal se emplaza en la terraza fluvial junto a la ribera norte de la laguna y mide 130 m x 80 m. El hallazgo de abundantes fragmentos cerámicos, dos morteros, seis trozos de manos de moler, más una potencia del depósito mayor a 10 cm de profundidad permiten suponer que el sitio representa un sector habitacional de las comunidades alfareras que poblaron este sector. Para su adscripción cultural se requiere un estudio más profundo.

Punta Puyai 7: Este es uno de los sitios arqueológicos más importantes registrados durante la investigación dada la gran extensión superficial, 200 m x 140 m, y una potencia que va desde los 30 cm en su límite norte (hilera de eucaliptus) hasta casi el metro en el borde de la terraza fluvial junto a la laguna. Al final de la hilera de eucaliptus, la existencia de un pozo de 1.5 m de diámetro denota claramente la potencia del conchal, siendo notoria la mayor densidad de conchas y materiales culturales que en los sitios antes descritos. En superficie se observan manos de moler, morteros y gran cantidad de fragmentos cerámicos. Este sitio corresponde al que Silva (1964) excavó y denominó Agua Salada I. La excavación, en esta oportunidad, de un pozo de sondeo de 4 m x 1 m permitió confirmar la distinción de dos momentos ocupacionales registrados por este autor durante el alfarero. Uno temprano, identificado claramente ahora como Bato, con presencia de incisos lineales rojo sobre hierro oligisto (Fig. 2: 5, nivel 10 - 20 cm) y una punta de proyectil partida confeccionada en jaspe rojizo (Fig. 2: 13). El otro momento corresponde al intermedio tardío, específicamente Diaguíta (Fig. 2: 1, pozo de sondeo nivel 0 - 10; y 2, recolección superficial). Ambos componentes del sitio fueron fechados por TL (ver Tabla). De acuerdo a información entregada por habitantes de la zona, se conoce con certeza la aparición de restos humanos en este sitio hacia el sector cercano a la laguna.

Punta Puyai 8: Corresponde a un conchal cerámico con características muy similares a los sitios Punta Puyai 6 y 7. Se ubica entre la segunda y tercera terrazas fluviales y mide 230 m x 180 m. Su emplazamiento cerca del estero está demostrando que las poblaciones indígenas que habitaron este sector de Papudo privilegiaron la ocupación de este ambiente fluvial por la disponibilidad del recurso agua y de recursos alimenticios en un ecotono de desembocadura junto a playas de arena y roqueríos.

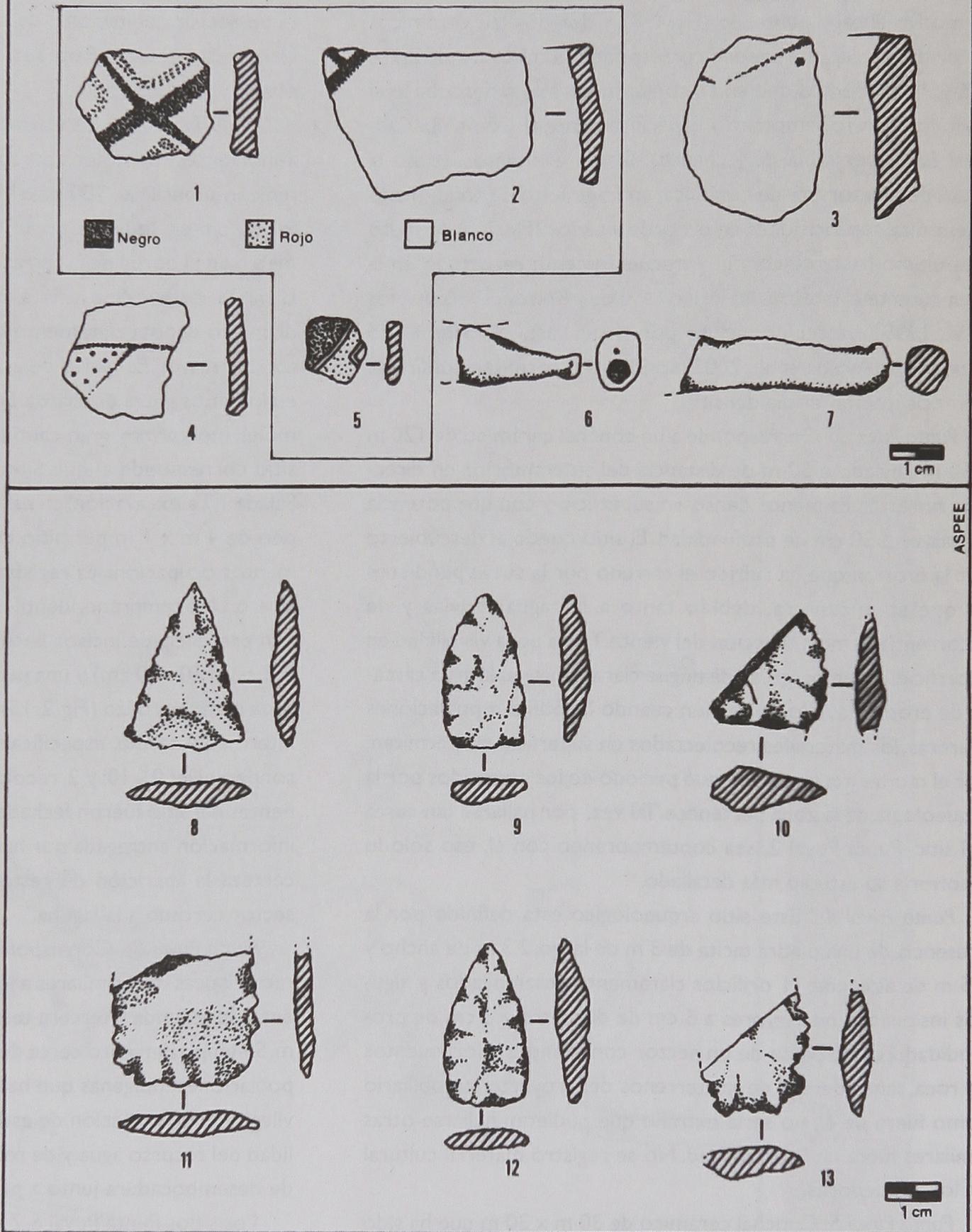
Los sitios Punta Puyai 6, 7 y 8, precisamente por sus emplazamientos, podrían corresponder a un sólo gran sitio con distintas áreas de actividades (habitación, enterramiento, etc.), que tal vez estaba siendo ocupado por un número importante de población pues el límite de separación entre cada uno es muy tenue y difuso. Su estudio los convierte en antecedentes fundamentales para reconstruir el poblamiento prehispánico de Papudo.

Punta Puyai 9: Se distingue, al igual que los sitios anteriores, por la presencia en superficie de fragmentos de conchas; sin embargo, es de menor tamaño, mide 90 m x 80 m. No se recolectaron materiales en superficie.

Punta Puyai 10: Corresponde a un conchal cerámico ubicado en la tercera terraza fluvial, bastante disperso en superficie, pero muy extenso, 400 m x 140 m. La mayor concentración del depósito se ubica en el talud entre la segunda y la tercera terrazas y principalmente, sobre esta última. En su límite oeste se extiende en forma más débil, hasta incluir las construcciones de la instalación de faenas del proyecto. Se pudo apreciar una potencia mayor a 10 cm. Se recolectaron algunos fragmentos cerámicos, incluso de loza y un percutor. No se ha logrado determinar a qué período alfarero pertenece, pero parece representar una continuidad, por el lugar de asentamiento y la similitud en los materiales recolectados con los sitios Punta Puyai 6, 7, 8 y 9, mas, al igual que los casos anteriores, para poder precisar su adscripción cultural y temporal requeriría de un estudio más profundo.

Punta Puyai 11: Conchal cerámico de 60 m x 50 m, bastante concentrado y bien delimitado, ubicado en la tercera terraza fluvial, contiguo y al norte del Sitio 10. La vegetación baja abundante, pero achaparrada permitió identificarlo más fácilmente recolectando como muestra algunos fragmentos cerámicos, varios percutores, manos de

FIGURA 2



moler y mano-percutores, poco diagnósticos como para intentar su adscripción cultural. No fue posible delimitar su potencia. Sin embargo, es un sitio importante, de fácil acceso y bastante

transitado hoy por personas y vehículos.

Punta Puyai 12: Corresponde a un conchal cerámico de 50 m x 40 m ubicado en la duna aún activa cercana a la playa. En superficie se recolectaron muestras de cerámica y una mano de moler; evidencias que no hacen posible todavía intentar una adscripción cultural muy precisa.

Punta Puyai 13: Conchal cerámico emplazado sobre dunas activas, pero de mayores dimensiones, está situado más hacia la playa y mide 100 m x 80 m. Fue removido en su costado oeste con maquinaria pesada. En superficie presenta escasos restos cerámicos y algunos fragmentos de percutores y pulidores, que no permiten su segura adscripción cultural.

Este sitio y el anterior son importantes pues están ubicados sobre dunas activas y en un lugar de bastante tránsito, incluso de maquinaria pesada, hechos que hacen presumir que pueden quedar sepultados o corran riesgo de destrucción durante la ejecución del proyecto inmobiliario.

Punta Puyai 14: Este conchal alfarero mide 180 m x 90 m y se encuentra sepultado por arena removida con maquinaria pesada, pues en la parte alta de la ladera el depósito está a 45 cm de profundidad, mientras hacia el camino de acceso a la obra desde la puerta principal está en superficie. El sitio presenta cuatro calicatas de 0.8 m x 0.8 m por 1 m de profundidad, los cuales permitieron observar claramente la potencia del depósito que en promedio alcanza los 30 cm de espesor. El material recolectado no permite, por ahora, determinar su adscripción cultural.

Punta Puyai 15: Conchal cerámico de 160 m x 40 m, cortado por un camino de tierra para vehículos. El depósito es claramente visible, tanto en el corte del camino, en el talud entre la segunda y tercera terrazas, como también en un pozo de un 1 m de profundidad existente en el lugar, el que permite apreciar una potencia mínima de 70 cm de espesor. El sitio corre a lo largo del borde de la tercera terraza y traspasa unos metros hacia el este el portón, hacia el sur su rastro es visible sólo en el corte del camino. Por ahora, no es posible su adscripción.

Punta Puyai 16: Es un sitio arqueológico e histórico de 40 m x 40 m, de características especiales, pues está integrado por tres componentes. El primero está representado por lo que parece ser un antiguo horno de fundición, ubicado casi en la cumbre de este pequeño cerro, y del cual sólo quedan su forma casi circular, escorias y restos de óxido de cobre, junto con los fragmentos de ladrillos quemados, loza y vidrio. Cabe recordar que Papudo fue durante el siglo XIX un importante puerto de embarque de cobre. El segundo, 60 m hacia el este permite apreciar un corte bastante profundo que corresponde al antiguo trazado de la línea del tren que llegaba a Papudo, hecho histórico que puede convertirse en un interesante atractivo turístico, pues

el tren siempre es recordado con nostalgia. Y el tercero, corresponde a una piedra tacita, que a 8 m del borde se encuentra muy cubierta por la vegetación, pero formando parte de la matriz del conchal y con fragmentos cerámicos dispersos en superficie. Es una piedra pequeña con una sola tacita. Es un sitio importante, cuyo estudio permitiría rescatar varios elementos de la historia de Papudo, en que se encadenan su antiguo poblamiento indígena y posteriores actividades mineras ligadas también al recordado ferrocarril.

Punta Puyai 17: Identifica a un conchal cerámico de 40 m x 20 m que fue cortado por la construcción de la antigua línea del tren, se ubica frente al Sitio 16. Tal vez la piedra tacita que se encuentra al otro lado haya pertenecido a este sitio, pero son tantos los metros de arqueología que se llevó el ferrocarril, que sólo una excavación en ambos lados podría intentar unir este espacio sin tiempo. En el gran corte se aprecia el depósito cultural con más de 30 cm de espesor. La recolección superficial permitió registrar algunos fragmentos cerámicos poco diagnósticos, además de un mortero partido. El conchal no alcanza a llegar hasta los eucaliptus que existen hacia el costado este.

Punta Puyai 18: Conchal del período alfarero con una potencia mayor a 10 cm, que ha sido bastante disturbado producto de la remoción de las arenas, presentándose cubierto en varios sectores con basuras y escombros. El sitio se extiende fuera de la propiedad hacia el oeste, sector donde se nota que el basurero continúa, permaneciendo sepultado por los escombros, mide 200 m x 100 m. Los materiales son poco diagnósticos.

Punta Puyai 19: Por la ribera sur del estero se encuentra este pequeño conchal de 50 m x 40 m, poco visible en superficie, abarca desde el borde de la segunda terraza hasta antes del camino de tierra para vehículos que corre casi paralelo al estero. La recolección de cerámica poco diagnóstica no permite, por ahora, determinar una mejor adscripción.

Punta Puyai 20: Conchal alfarero que se extiende desde el borde de la terraza hasta el camino de tierra que corre más arriba y donde es visible el sitio al quedar cortado por dicho camino, mide 40 m x 20 m. Está cubierto por una gran cantidad de vegetación herbácea, arbustiva y arbórea. En superficie se pudieron recolectar algunos fragmentos cerámicos poco diagnósticos.

Punta Puyai 21: Corresponde a un pequeño conchal alfarero de 40 m x 30 m, ubicado al final del camino de tierra, que era la antigua línea del ferrocarril, el cual lo corta, prolongándose casi hasta el cerco, límite este de la propiedad. Algunos cortes del camino permiten determinar que tiene una potencia de 10 cm. La recolección registró algunos fragmentos cerámicos, pero que no permiten intentar una segura adscripción cultural.

Fechados por Termoluminiscencia

Muestra	Sitio y Nivel	Descripción Cerámica	Fecha AP	Fecha d.C.
UCTL-950	Punta Puyai 1: 0-10	Café alisado mediano	1220 ± 120 AP	775 d.C.
UCTL-951	Punta Puyai 2: 0-10	Café anaranjado alisado mediano	1400 ± 140 AP	595 d.C.
UCTL-952	Punta Puyai 7: 10-20	Inciso lineal con hierro oligisto sobre rojo	1645 ± 160 AP	350 d.C.
UCTL-953	Punta Puyai 7: 0-10	Negro y rojo sobre blanco exterior, blanco engobado interior	585 ± 55 AP	1410 d.C.

Discusión y Conclusiones

La prospección permitió identificar 21 sitios arqueológicos, correspondientes todos a conchales. De ellos, el sitio Punta Puyai 1 presenta una única ocupación alfarera temprana Bato, si a él se agregan los sitios Punta Puyai 2 y 7, cuyos niveles inferiores también contienen ocupación de este complejo, se deduce para el sector de Papudo, al menos, una ocupación Bato superior a los 400 años. Los tres sitios cuentan con fechas por TL que cubren desde el año 775 d.C. y 595 d.C., hasta el año 350 d.C. respectivamente. Este rango de fechas se correlaciona perfectamente con las obtenidas para esta población en el territorio comprendido por el río Quilimarí por el norte y los ríos Petorca y la Ligua por el sur, que la sitúa entre los años 30 a.C. y 630 d.C. (Ávalos et al., 2000). Lo importante es que los sitios estudiados ahora en Papudo, zona inmediatamente al sur de la desembocadura del río La Ligua, permiten ampliar la fecha de término del poblamiento Bato conocido para este sector meridional costero del norte chico hasta casi el año 800 d.C. Los otros sitios que registran presencia Bato son: El Chivato 122 (Nivel 0-30: 30 a.C.); Longotoma 50 (Nivel 0-20: 270 d.C.); Longotoma 51 (Nivel 0-10: 290 d.C.), y el cementerio Los Coiles 136 (30 a.C. a 630 d.C.), sitio este último donde enterraron a dos individuos jóvenes, flectados y sin ofrenda cerámica (Rodríguez y Avalos, 1994 y 1995).

El sitio Punta Puyai 7 es particular, pues coincide con los recuerdos de habitantes de la zona sobre excavaciones efectuadas durante la década del '60, permitiendo comprobar que corresponde al sitio Agua Salada 1 estudiado por Silva (1964). Para este autor, el sitio presentaba dos ocupaciones alfareras: una inicial e inferior que vincula con los sitios Bato 1, Bato 2, Enap 3 y Las Dunas 2, a través de los tipos cerámicos caracterizados como de paredes muy delgadas, con incisiones lineales, punteadas y con relleno blanco, además de la presencia de tembetás, antecedentes que hoy son confirmados con el fechado obtenido para este sitio y que comprueba pertenecen al Complejo Cultural Bato. La segunda ocupación del sitio es tardía, y el autor la identifica como "la tradición tricroma, presenta por su decoración afinidades con la cerámica Diaguita" (Silva et al, 1964). Hecho que también quedó

demostrado ahora con el fechado de 1410 d.C. Los sitios Punta Puyai 2 y 7, además, son los únicos en los que se pudo comprobar

ocupación durante el Intermedio Tardío en este sector de Papudo, a través de poblaciones Diaguitas. En la zona precordillerana de Petorca, la presencia Diaguita se ha registrado especialmente a través de cerámica Fase II en los sitios Quebrada El Cobre (alero con

estructuras), Quebrada del Chorrillo (habitacional) y Quebrada Maquicito (habitacional). Igual situación hacia el sur se ha comprobado en el valle interior de Alicahue, en los sitios Potrero El Chape (habitacional y cementerio) y Potrero El Tordo (habitacional). En ellos no se han realizado fechados.

Dos sitios poseen un bloque de piedra con tacitas, Punta Puyai 4 y 16, que si bien podrían pertenecer al período Arcaico, su cercanía con los otros sitios alfareros, tanto tempranos como tardíos y las características de sus emplazamientos en la terraza fluvial y sus depósitos, permiten adscribirlos inicialmente a poblaciones alfareras, de todos modos sería aconsejable realizar excavaciones estratigráficas en ellos a futuro. Además de Punta Puyai 4, el otro sitio que no registró fragmentos cerámicos en la recolección fue Punta Puyai 9; sin embargo, su emplazamiento y características generales lo asimilan a los sitios circundantes, por lo que se podría asegurar su adscripción alfarera, sin poder definir por ahora su fase. Situación especial de análisis merecería el sitio Punta Puyai 16, por reunir componentes arqueológicos e históricos (fundición de cobre - ferrocarril) que lo podrían convertir en un interesante atractivo turístico. Los otros sitios descubiertos: Punta Puyai 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20 y 21 corresponden a sitios alfareros, pero que, dado lo poco diagnóstico de los materiales recuperados, no permiten por ahora intentar definir una adscripción más precisa, por lo que sería ideal realizar sondeos o excavaciones más amplias en ellos.

Además del estudio de Silva, están los trabajos de Schweikart y Krumm (1964) y Brügggen y Krumm (1964), específicamente en Zapallar y Cachagua, cuyos resultados son integrados por el equipo del Centro de Estudios Antropológicos (Berdichewsky, 1964). Estos grupos realizaron sus estudios no precisamente en Papudo, pero sí en localidades cercanas. Así se logra la identificación de los sitios Longotoma 1 y 2, conchales cerámicos emplazados en las dunas ubicadas entre el sector de desembocadura de los ríos Petorca y La Ligua. El primero, en la terraza alta poseía escasa cerámica, rescatándose dos cráneos dolicocefalos, puntas triangulares de base recta y cóncava y algunas foliáceas, incluso una barba de arpón; y el segundo, en la terraza inferior, con mayor presencia de fauna malacológica de arena tenía entre la cerámica decoración grabada. El sitio Punta Pite, es el único que se localiza

en Papudo y corresponde a un conchal cerámico, del que no se entregan mayores detalles. Luego, al sur de Papudo, se describen los sitios Pullalli 1 y 2, ambos conchales con cerámica incisa. A continuación se registran los sitios La Raspa 1 y 2; del primero se recuperaron dos esqueletos, pero no cerámica; el segundo corresponde a algunos abrigos rocosos cerca del mar, con presencia de restos óseos y cerámica, sin mayor descripción. Por último, más hacia el sur en el balneario de Cachagua, se describen 8 conchales: Cachagua 1, 3, 5 y 6, poseían cerámica, destacándose el sitio 3 pues se rescataron *pequeños ceramios botelliformes*. Cachagua 2 y 4, y al parecer 7, son descritos como precerámicos; el sitio 5 es el único que además presenta un nivel precerámico inferior. Cachagua 2 registra 12 enterratorios, aparentemente flectados y dolicoideos, y Cachagua 4, un esqueleto con cráneo muy dolicoide; Cachagua 7 está asociado a una piedra tacita con 26 oquedades. El octavo sitio se encuentra en la playa, es bastante extenso, registra cerámica, pero podría incluir también antiguas líneas de playas.

De esta descripción se deduce que algunos sitios identificados como cerámicos se pueden adscribir al período Alfarero Temprano y podrían corresponder a poblaciones Bato (Longotoma 2, Pullalli 1 y 2 y Cachagua 3). La revisión de estos materiales permitiría comprobarlo, no obstante, el conocimiento que se tiene de la zona hace suponer que es así. Destacan las referencias a sitios precerámicos y sorprende la prácticamente nula referencia de estos autores al hallazgo de cerámica tardía (Aconcagua, Diaguita o Inca) para la zona comprendida entre Longotoma y Cachagua, donde queda incluida la localidad de Papudo.

En este contexto el estudio del sector de desembocadura del Estero Lilén, en Papudo, permite comprobar una importante ocupación temprana del Complejo Cultural Bato en esta zona costera, conocimiento que se agrega al que ya existe para esta fase alfarera en el resto de los territorios que comprenden los valles de La Ligua, Petorca y Quilimarí, reafirmando la hipótesis de desplazamientos Bato desde Chile Central (Cachapoal/Maipu-Aconcagua) hacia este sector meridional del semiárido al encontrar estos grupos condiciones territoriales y climáticas apropiadas y similares, que luego cambian durante el intermedio tardío (Avalos et al., 2000). Importante es que ahora se cuenta con tres nuevos fechados para el Bato costero que se insertan perfectamente bien en la secuencia cronológica planteada para esta área. Si a esto se agregan los nuevos datos recientemente descubiertos en el cementerio Escuela de Placilla en La Ligua (Avalos et al., 1999) que reúne evidencias sobre el contacto de poblaciones Diaguitas y Aconcagua, más los datos que han comenzado a aportar los estudios de los sitios Punta Puyai 2 y 7, a través de contextos Diaguitas cada vez más recurrentes por la continuidad y mayor cobertura territorial de las investigaciones en la

zona y especialmente a través de este último sitio, al aportar el fechado más tardío de la secuencia son antecedentes que en su conjunto están permitiendo tener una mejor comprensión del período alfarero en este sector meridional del norte chico, y en particular, del proceso de poblamiento durante el Intermedio Tardío y su continuidad durante el Horizonte Inca ya registrado y fechado en el sitio Ligua (Avalos y Román, 1996).

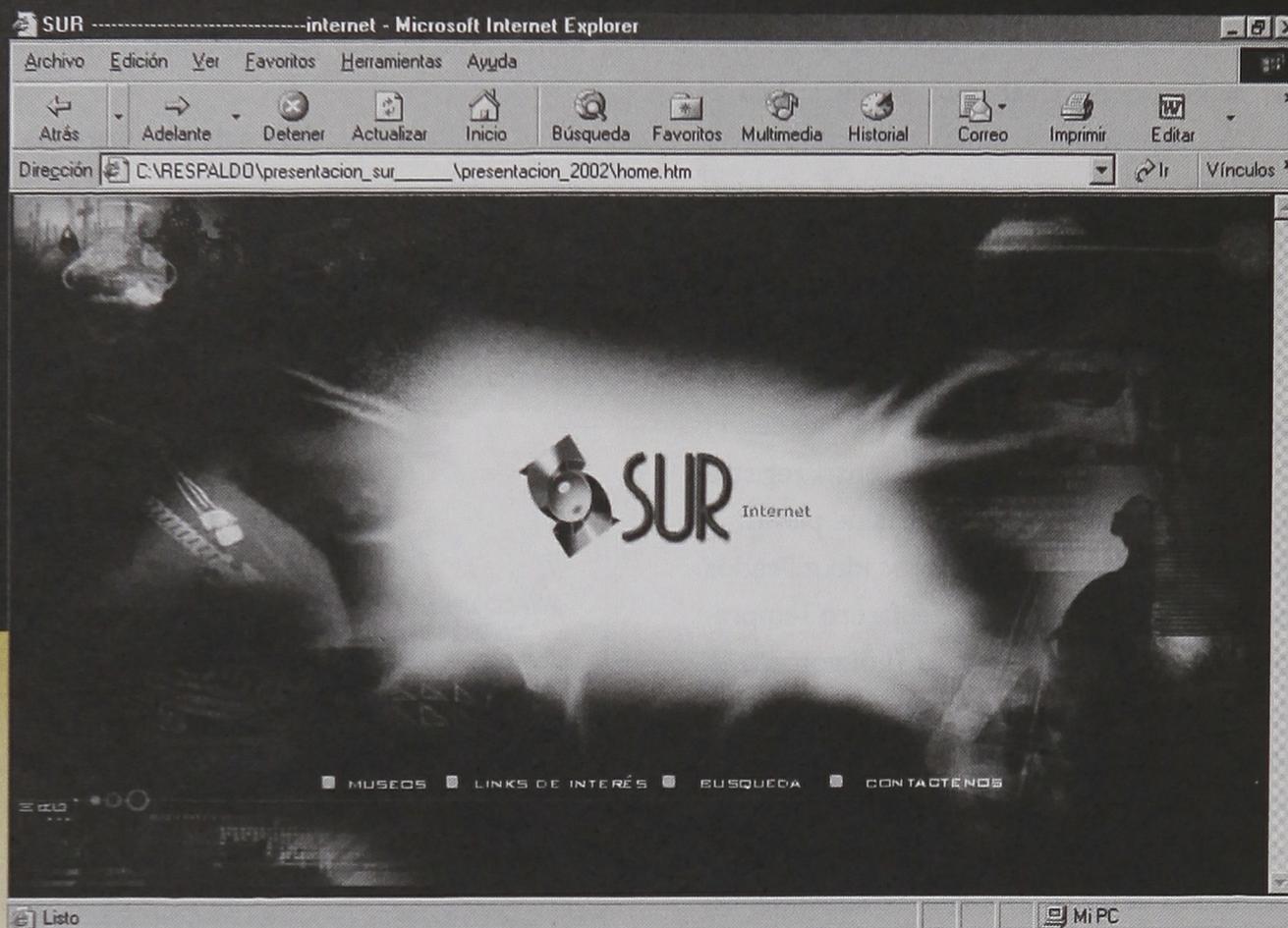
Agradecimientos

Eugenio Celedón, Juan Carlos Bravo, José Leyton y Luis Pinto de Inmobiliaria Punta Puyai; Isidoro Castillo, Pedro Tobar, Juan Palacios, Miguel Pulgar, Alejandro Tapia, Héctor Lemus y Arturo Quezada; a Andrea Aspeé por los dibujos.

Referencias Bibliográficas

- ÁVALOS, H. y A. Román. 1996. Presencia Inca en el valle de La Ligua. *Revista VALLES* N°2: 29-54. Museo de La Ligua.
- ÁVALOS, H. y J. Strange. 1999. Evidencias del período Alfarero Temprano en el curso medio del río Aconcagua: sitio Calle Santa Cruz, comuna de La Cruz, Chile Central. *Boletín del Museo Histórico Arqueológico de Quillota: VALLE DEL CHILI*, N°2: 7-11. Octubre.
- ÁVALOS, H.; J. Strange; E. Valenzuela; A. Román y M. Henríquez. 1999. Evidencias Aconcagua en el curso inferior del río La Ligua: sitio Escuela de Placilla. *Revista VALLES* N° 5, La Ligua (en prensa).
- ÁVALOS, H.; E. Valenzuela; J. Rodríguez y A. Román. 2000. Arqueología y Estratigrafía del Holoceno de Los Molles en Chile Central: Antecedentes Paleoclimáticos. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Tomo I: 637-658. Copiapó.
- ÁVALOS, H.; G. Carmona; J. Strange; E. Valenzuela; A. Román y P. Brito. 2002. Período alfarero en el curso medio e inferior del río Aconcagua. Chile Central. *Actas XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Arica, octubre (En prensa).
- BERDICHEWSKY, B. 1964. Arqueología de la desembocadura del Aconcagua y zonas vecinas de la Costa Central de Chile. *Arqueología de Chile Central y Areas Vecinas*. Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena. Viña del Mar: 69-107. Imprenta Los Andes. Santiago.
- BRÜGGEN, H. y G. Krumm. 1964. Tipos cerámicos de Cachagua. *Publicación de la Sociedad Científica de Chile*. Santiago.
- CARMONA, G.; H. Ávalos; E. Valenzuela; J. Strange; A. Román y P. Brito. 2001. Consolidación del Complejo Cultural Bato en la costa central de Chile (curso inferior del río Aconcagua): Sitio Los Eucaliptos. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología*, N° 31: 13-25, Marzo, Santiago.
- RODRÍGUEZ, J. y H. Ávalos. 1994. Los Coiles 136: evidencias de contactos entre poblaciones alfareras del Norte chico y Chile Central. *Actas Coloquio Estrategias Adaptativas en Poblaciones Costeras de la Región Centro Sur y Extremo Sur de Chile*. Boletín N°5: 27-40. Museo Regional de la Araucanía. Temuco, 29 al 31 de julio de 1993.
- 1995. Cambio y continuidad durante el período Alfarero Temprano en el interfluvio costero Petorca-Quilimarí. *Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. HOMBREY DESIERTO. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad de Antofagasta. Tomo II: 199-205, Comunicaciones.
- SCHWEIKART, H. y G. Krumm. 1964. Informe preliminar de la zona arqueológica de Zapallar. *Arqueología de Chile Central y Areas Vecinas Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena en Viña del Mar*. 181-182. Imprenta Los Andes. Santiago.
- SILVA, J. 1964. Investigaciones arqueológicas en la costa de la Zona Central de Chile, una síntesis cronológica. *Arqueología de Chile Central y Areas Vecinas*: 263-273. Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena en Viña del Mar. Imprenta Los Andes. Santiago.
- SILVA, J., H. Niemeyer y V. Schiappacasse. 1964. Síntesis de las discusiones de la sesión de clausura del Congreso. *Arqueología de Chile Central y Areas Vecinas Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena en Viña del Mar*: 275-279. Imprenta Los Andes. Santiago.

El proyecto SUR en Internet



LORENA CORDERO

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales

El Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), organismo dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), tiene como misión administrar la información existente de las colecciones patrimoniales y promover el manejo eficiente de los sistemas, herramientas y procesos de documentación que se desarrollan en los museos.

En esta línea de trabajo el CDBP, ejecutó entre los años 1995–2000, el proyecto *Registro Automatizado de Colecciones Museos Dibam*, que consistió fundamentalmente en:

- Creación del software SUR, hecho en el país, de estructura flexible, que permite el ingreso normalizado de información de las colecciones de los Museos Dibam, los que se caracterizan por tener una amplia y variada gama de tipologías de colecciones.

- Implementación de equipamiento computacional, tanto para los museos Dibam como para el CDBP.
- Desarrollo de las bases de información de colecciones en texto e imagen.

El CDBP ha mantenido un trabajo de asesoría permanente en cada museo, el cual se caracteriza por su realización en forma sistemática, personalizada, apuntando a detectar y resolver la situación de documentación que presenta cada caso individual. Por su parte los museos, son los encargados de registrar en el software SUR la información de sus colecciones, asumiendo el CDBP la función de supervisar y capacitar en las tareas de documentación. De esta forma, el CDBP, ha establecido a un responsable del área de documentación por museo con quien se establece un plan

de avance global que determine metas con respecto al ingreso de información. Si bien el avance cuantitativo en el ingreso de registros al software SUR es menor al esperado, cualitativamente la consistencia y veracidad de éstos es de gran calidad.

Desde el año 1999, el CDBP ha impulsado actividades de capacitación tendientes a implementar y preparar la aplicación definitiva del software SUR en los museos, mediante el *Programa Nacional de Capacitación en Documentación de Colecciones*, financiado por la Fundación Andes, que comprende tres años de ejecución y cuyo objetivo es capacitar en forma sistemática a los profesionales de los museos en el conocimiento y manejo de las herramientas de documentación antes mencionadas. El *Programa de Capacitación*, durante el año 2000 – 2001, contempló la ejecución de los 7 cursos, los que se dictaron en tres áreas geográficas del país. Se capacitó al finalizar este proyecto a un total aproximado de 150 personas de diferentes instituciones, ya sean estatales o privadas.

En el transcurso del año 2000, se ha dado inicio al *Proyecto Desarrollo, Administración y Difusión del Art & Architecture Thesaurus al Español*, presentado a la Fundación Getty, que comprende 3 años de ejecución. Este propone desarrollar manejar y difundir, para Hispanoamérica, la versión en español de esta herramienta por el CDBP, soportado en un sistema automatizado vía Internet. Incluye además la normalización del lenguaje del software SUR, mejorando el intercambio de información entre los profesionales de diferentes áreas e instituciones.

Sin embargo, persiste el problema del aislamiento de la información y comunicación entre las instituciones, imposibilitando un conocimiento cabal del patrimonio en los museos.

Por otra parte, esta falta de comunicación conlleva problemas de normalización de terminología (vocabulario) en las distintas áreas del conocimiento, inhabilitando a los investigadores para compartir un lenguaje común y evitar así duplicación de trabajos.

Esto implícitamente lleva a la necesidad de estructurar un sistema de información y de comunicaciones, que actualmente no existe, y que constituye el núcleo de este proyecto.

Otro aspecto del problema, es el paulatino poblamiento de datos ingresados a SUR, cuestión que hace indispensable contar con herramientas que permitan consolidar esta información en una gran base de datos documental, evitando así la pérdida de ella. Esta consolidación permitirá realizar correcciones y homologaciones de términos y nomenclaturas, de acuerdo a los estándares adoptados, para posteriormente poner a disposición de especialistas e investigadores dicha información.

En respuesta a lo anterior, se torna indispensable conside-

rar dentro del proyecto, la migración de los datos a un ambiente Internet. Esto significa portar el software SUR a un lenguaje compatible con esta tecnología, habilitar un Servidor WEB, considerar los sistemas de seguridad, tanto de acceso como de continuidad operativa, e implementar los servicios de usuarios locales y remotos vía Internet y los servicios de publicación.

Esto permitirá a los museos Dibam, investigadores y público en general, tener un amplio acceso a la base de datos SUR, con el consiguiente ahorro de tiempo y enriquecimiento de su trabajo como consecuencia de la calidad y vigencia de la información, tanto en formato de texto como de imagen.

Proyecto SUR-Redes [SUR en Internet]

Durante largos años el CDBP, ha evaluado y estudiado una serie de alternativas para resolver los problemas detectados en materias de documentación de colecciones en los museos de nuestro país.

En este sentido, la creación de un sistema de información interconectado entre el CDBP y los museos Dibam, basado en parámetros de normalización, con un soporte tecnológico y de comunicaciones acorde con la dimensión de su estructura y contando con lo disponible en el mercado de acuerdo con las tendencias actuales, soluciona problemas antes no superados.

Luego, para el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, se considera la implementación de una red de área local, que centralice la información, para efectos del adecuado manejo de la información, y el uso de los recursos informáticos.

Sus funciones serán las de: respaldar, consolidar datos y revisar la información de manera de asegurar su consistencia, veracidad y permanencia en el tiempo.

Desventajas:

Al obviar esta solución queda la alternativa de mantener la estructura individual disgregada que hoy existe, en la cual cada museo ingresa información a sus propias bases de datos, al tiempo que en el CDBP se realizan los esfuerzos, inversiones de tiempo y de recursos, tratando de consolidar y normalizar manualmente y con herramientas rudimentarias la información.

Esto imposibilita el suministro de la información para ponerla a disposición de la comunidad. Se podrían realizar algunos esfuerzos y contratar enlaces de datos con cada museo, sin embargo, dado el volumen de información sería imposible administrarla y manejarla con los equipos e infraestructura con los que el CDBP cuenta en la actualidad.

En cuanto a la publicación, si bien es cierto que se podría prescindir de dicho servicio, renunciar a Internet, sería negar las tecnologías de vanguardia, siendo este medio en el cual las personas y empresas trabajarán y colaborarán en el futuro.

Otra opción es la instauración de una red de carácter privado con enlace dedicado punto a punto, entre los museos Dibam y el CDBP, en este tipo de red sólo pueden ingresar usuarios autorizados. Esta solución es mucha más costosa, por el tipo de enlace que requiere, además, las restricciones que impone no permiten entregar un servicio al público amplio y abierto que es uno de los objetivos de este proyecto y, por ende, no responde a las tendencias actuales de desarrollo tecnológico que actualmente se visualizan.

Ventajas:

La realización del proyecto Sur-Redes, responde a objetivos y beneficios fundamentales:

- La urgencia de lograr un conocimiento cabal del patrimonio custodiado en los museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, cuantificándolo para conocer su magnitud, tipología y distribución.
- Contar con información precisa y confiable en torno al

patrimonio custodiado en cada museo, permitiendo a los usuarios, investigadores y público en general acceder a esta información.

- La instauración de esta tecnología permitirá grandes ahorros económicos y de tiempo, por cuanto optimizará las tareas de manejo, documentación y control de las colecciones en los museos DIBAM y en el CDBP, facilitando y enriqueciendo las labores desarrolladas en estas instituciones y el servicio que entregan al público.
- Integrar este sistema de información a otras redes de información nacionales e internacionales.

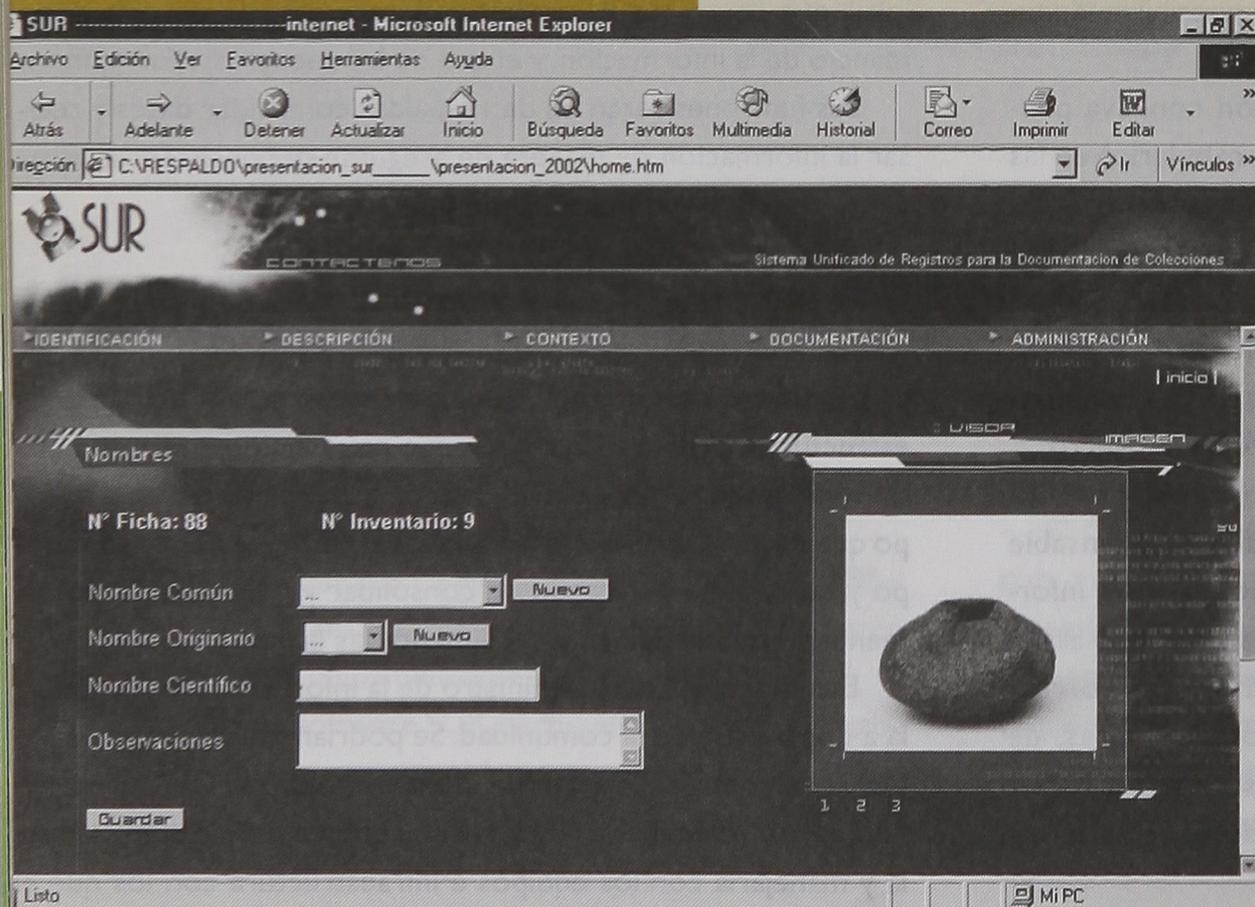
Especificaciones técnicas de la red:

El tamaño de la red de área local, que se considera para el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, cuenta con 6 estaciones de trabajo, más un servidor con capacidad de almacenamiento de 18 GB. El servidor web se conectará a Internet por medio de un enlace digital dedicado a 128 KB de ancho de banda como mínimo.

En el mediano plazo, cuando se implemente el servidor web, el CDBP dispondrá de un espacio físico con control climático y de seguridad, que incluirá los servidores (Intranet y web), los equipos de comunicaciones (Router y Switch) y los sistemas de almacenamiento masivo de información.

Expectativas

Nuestro interés es, sin duda, que la mayor parte de los museos se pueda integrar en una red de datos sobre las colecciones que custodian. Indudablemente una primera etapa se deberá realizar con los museos dependientes de la Dibam, pero en el mediano y largo plazo se deberá buscar integrar a los otros museos del país con el fin de tener un Inventario del Patrimonio Cultural Chileno, herramienta eficaz para contribuir a la programación de las políticas de largo plazo de desarrollo cultural del país. Si no conocemos hoy nuestro patrimonio seguiremos en la oscuridad cultural, sin un ancla con el pasado y una luz en el futuro.



Las nuevas exhibiciones en los museos de la Dibam

FRANCISCA VALDÉS

Subdirección de Museos



Nueva exhibición en Museo del Limarí. Diseño de José Pérez de Arce, Ovalle. 1995

El desafío de la globalización

Para un museo, el tema de las exhibiciones es hoy un asunto crucial. Todos los días tenemos noticias de nuevas propuestas museográficas creativas, que complementan aprendizaje con entretenimiento. Exhibiciones con propósitos educativos claramente establecidos y evaluables, que fascinan a quienes las visitan.

Por tanto, en este mundo globalizado, los estándares para Chile son ahora mucho más altos que en otros tiempos. Nuestros museos son comparados con los museos mexicanos, norteamericanos, asiáticos y europeos. Cada día son más las personas que los visitan. También el público tiene acceso a conocerlos a través de Internet recorriendo en forma virtual galerías, muestras permanentes o exposiciones temporales. Se suma a lo anterior la amplia gama de documentales que muestran museos a lo largo del mundo en toda la amplitud de sus colecciones y pormenores de su trabajo profesional.

Frente a esta realidad la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) incorporó, hacia 1994, como una de sus metas

institucionales, el desarrollo y transformación de las exhibiciones de sus museos, idea que tenía eco en los equipos de los propios museos. Se creó entonces un fondo interno concursable para proyectos de esta índole. Esto sirvió como contraparte para obtener recursos, tanto de empresas privadas como de Fundación Andes, quienes colaboraron con este propósito.

Asimismo, las unidades técnicas de la Dibam querían participar en forma mancomunada con los museos, formando equipos multidisciplinarios, abordando la temática de la exhibición y las colecciones en forma integral. Era el caso del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP) y de la Subdirección de Museos.

El camino recorrido

Uno de los primeros museos donde se trabajó bajo este prisma, en 1995, fue el decaído **Museo del Limarí**, ubicándolo en un nuevo emplazamiento, en la recién restaurada Estación de

Ferrocarril de la ciudad de Ovalle. El museo, postergado por años, conservaba una valiosa colección arqueológica consistente en objetos diaguitas recuperados por excavaciones arqueológicas realizadas en el siglo XX.

Se debió iniciar allí un proceso de puesta en valor de las colecciones, creando una modalidad de conservación y documentación que permitiera un correcto traslado y ordenamiento y exhibición de las colecciones, restaurándose una cantidad significativa de piezas. Especial preocupación revistió la factura de un guión, que fue consultado con la Sociedad Chilena de Arqueología y con otras autoridades en la materia. Se determinó centrar el discurso en la fortaleza de la colección diaguita, y luego se buscó la mejor forma de interpretarla. Se seleccionaron temas como “diaguitas alfareros”, “el almacenamiento de alimentos”, “salud y dieta”, “la sociedad: diferencias de rango y riqueza”, “el medio geográfico”, entre otros. Un cronograma, ubicado al final del recorrido, tenía como objeto ayudar a la comprensión temporal de la colección. El diseñador fue José Pérez de Arce, quien con su equipo realizó una tarea museográfica de gran calidad y belleza.

El año 1996 se inició en el **Museo Regional de Atacama** un gran proyecto, que ha tomado 6 años de duración, consistente en la transformación total de sus instalaciones y de su exhibición permanente. Se trabajó en todos los frentes y en todos los espacios. Primero las colecciones. Después la exhibición. También los equipos técnicos del CNCR y del CPBP trabajaron a la par con el equipo del Museo.

En cuanto a la exhibición, se hizo una transformación profunda. La primera decisión consistió en mejorar el alhajamiento del Salón de Época, mediante la importación desde Inglaterra de géneros para cortinajes y papel mural. Asimismo se adquirieron en anticuarios luminarias y otros objetos de época. Este desafío significó consultar expertos externos, especialistas en estas materias, única forma de no cometer y repetir errores¹.

A partir de esta decisión se consideró pertinente iniciar el recorrido desde el Salón de Época, retrocediendo en la historia de la región, desde el siglo XIX hasta el paleoindio. La parte final del proyecto fue habilitar una sala de la minería, que recreó un pique minero, de gran aceptación para el público por su realismo. Participaron Jaime Alegría y, en la Sala de la Minería, el diseñador Arturo González.

En 1998 se remodeló la exhibición del **Museo Sebastián Englert de Isla Pascua**, última etapa del proceso de desarrollo del Museo. A la fecha, la comunidad Rapanui sentía desazón por la escasa colección mostrada en su museo, y por la imposi-

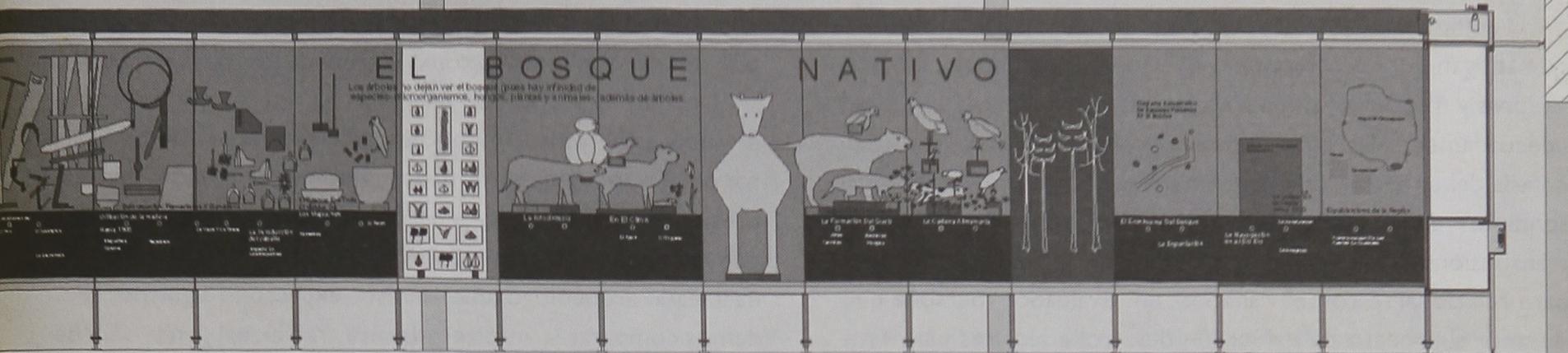
bilidad para ellos de conocer las obras conservadas en otros museos de Chile y el extranjero. Como forma de remediar esta pobreza, el director consiguió en préstamo colecciones de los museos del Limarí, Talca, Concepción y de La Araucanía, enriqueciendo de este modo su pequeña colección original. En cuanto al guión, éste relató diversos aspectos de la cultura rapanui como “poblamiento”, “navegación”, “sociedad pascuense”, “vivienda”, “cómo se transportaron los moai”, “los ahu”, entre otros. También se realizó, en la Subdirección de Museos y a cargo de Cecilia Infante, un interactivo que mostraba las colecciones pascuenses conservadas en museos del mundo. Al abrirse al público, la comunidad quedó muy impresionada al ver colecciones que sólo conocía por referencia.

En 1999 se inició un nuevo proyecto de exhibición, tal vez el más difícil y ambicioso hasta la fecha: la exhibición del **Museo de Historia Natural de Concepción**. Ambicioso porque se tuvo que enfrentar una nueva exhibición con colecciones deterioradas, una documentación casi inexistente, vacíos en colecciones regionales, una museografía de vanguardia e inmensas expectativas de una comunidad penquista que ha visto cerrado su museo por largos años.

Para su gestación y ejecución se creó un equipo ampliado, interdisciplinario, que creó objetivos y contenidos. Por primera vez se trabajó con objetivos de exhibición explícitos. Estos fueron: “El Cariño por la Conservación y el resguardo de las especies”, “El Museo: Deleite de la Naturaleza y el Patrimonio”, “La Diversidad y su Valoración”, “Desarrollo Sustentable”. Luego, se realizó un proyecto que fue uno de los ganadores del Programa de Museo de Fundación Andes y significó sacar adelante la colección, crear un guión dinámico y actualizado y llamar a concurso a tres diseñadores nacionales para que, estudiando los guiones, buscaran soluciones originales, las que se debían presentar en un seminario frente a la comunidad y expertos en museología. Se eligió el anteproyecto de Pablo Álvarez de la empresa Americanda S.A., quienes propusieron una museografía tremendamente interesante, moderna, estética y de un claro mensaje a un público de hoy, exhibición a inaugurarse en el año 2002.

Siguiendo su propia metodología, el **Museo Azul de Chiloé**, realizó en 1997, una interesante renovación tendiente a brindar a sus usuarios la posibilidad de develar los estilos de vida de los chilotes, y en su enfrentamiento con la modernidad, contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades del archipiélago. Casi la totalidad del trabajo, tanto la concepción intelectual de contenidos como la producción y fabricación fue realizada por su propio equipo, que contó con el apoyo del diseñador Arturo González. Esta transformación incorporó —con apoyo de la Subdirección de Museos— por primera vez módulos educativos

¹ Aún hoy museos de la DIBAM alhajan o remodelan espacios “de época” sin estudios sólidos de respaldo ejecutados por expertos, lo que demuestra que aún en este ámbito, falta rigor profesional y curaduría.



Plano y corte vitrinas ecosistema "El Bordo Costero"

Plano con propuesta museográfica tema *El Bosque Nativo* Anteproyecto Museo de Historia Natural de Concepción. Empresa Amercanda. 2002

de carácter interactivo en la propia exhibición. También significó un movimiento global desde los cimientos del museo, con todo un trabajo de rescate, documentación, depuración y puesta en valor de colecciones y la capacitación de sus funcionarios.

Del mismo modo, el **Museo Regional de Rancagua** creó una nueva exhibición permanente, cuya última etapa será inaugurada en el año 2002. La temática dice relación con la historia regional y hace énfasis en las formas de vida tradicionales y populares, los oficios que conviven en la sexta región. Para enfrentarlo hubo que adquirir colecciones, documentarlas, y organizarlas de modo atractivo y didáctico. La museografía, que estuvo a cargo de Militza Agusti y las maquetas y escenografías de Marcial del Real, más el trabajo del propio equipo del Museo, fue muy lograda pues consiguió el objetivo de mostrar los oficios en una dimensión humana que los dignifica.

Otros museos que han realizado un esfuerzo en torno a la renovación de su museografía son el Museo Regional de Antofagasta, el Museo Gabriela Mistral de Vicuña, el Museo Benjamín Vicuña Mackenna de Santiago y el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

Todo este proceso se ha llevado a cabo con equipos interdisciplinarios que han tenido que "hacer camino al andar", porque todo ha sido nuevo, tanto el modo de hacer las cosas como la forma de trabajar con profesionales externos a la institución. Sin duda ha sido un experiencia interesante, pero queda aún mucho que aprender a partir de lo realizado.

La necesidad de un cambio

I.- La reflexión inicial

La necesidad de reflexionar como institución y desde los inicios del trabajo las siguientes preguntas, todas de igual impor-

tancia, que deben resolverse antes de continuar avanzando.

- La exhibición que queremos realizar ¿se orienta hacia la misión del museo?, ¿está claramente señalada en la planificación estratégica del museo y cuenta con el respaldo institucional?
- De ser así, ¿en qué número de etapas va a producirse la exhibición?, ¿cuál es el cronograma de estas etapas y cuándo se inaugura cada una de ellas?
- ¿Cuáles son los objetivos y propósitos de la exhibición?
- ¿Para qué público se quiere realizar la exhibición y qué interés puede tener sobre el tema?
- Las colecciones, ¿están profesionalmente seleccionadas? Asimismo, ¿están preparadas para ser exhibidas en términos de conservación y documentación?
- El espacio destinado en el museo ¿ha sido bien evaluado?, ¿es el más adecuado?, ¿su acceso es bueno?
- ¿Quién va a conformar el equipo de esta exhibición? ¿Qué personas debieran trabajar en el proyecto para darle mayor profundidad, (tanto en contenidos como el proyección educativa u otra), mayor dinamismo, amplitud, interés, belleza, originalidad, creatividad, actualidad?
- Con respecto al museo y su relación con la exhibición, ¿cómo se trabajará la señalética tanto urbana como exterior e interior del museo que oriente al público a encontrar y recorrer la institución?, ¿cómo se está ejecutando la mantención de jardines, parques, patios, corredores y espacios exteriores e interiores del museo que el público visitará?, ¿cómo están funcionando los servicios de estacionamiento, guardarrope, cafetería, seguridad, higiénicos, y medios de accesibilidad?, ¿qué tan capacitadas están las personas que atenderán al público en el museo y en la exhibición?

2.- Los equipos

El equipo debe estar constituido, sin duda, por especialistas que abogan por las colecciones que son los curadores, conservadores y diseñadores, que trabajando mano a mano, exhibirán adecuadamente las colecciones seleccionadas. Pero con igual énfasis deben existir en el equipo personas que sean los representantes de las audiencias: un educador (experto en temas de transmisión de los significados, modos de aprender, estrategias para relacionarse con el visitante), un evaluador (persona que durante el proceso de exhibición desarrolle técnicas para estimar la efectividad del argumento propuesto, diseño y logro de objetivos comunicacionales) y un escritor, que redacta la información en lenguaje atractivo y sencillo.

Con respecto al diseño, gran parte del éxito de la exhibición tendrá directa relación con la creatividad y la propuesta museográfica. Los avances en esta materia nos sorprenden cada día en las expos, stands, malls, arquitectura interior de librerías, joyerías, multitiendas etc., etc. Es importante entonces conectarse con equipos de diseño que se interesen por el trabajo museográfico para asociarse a ellos. Un buen diseñador enriquece tanto el guión como el producto final.

Desde otro ángulo, la incorporación de profesionales externos a la institución exige contar con contratos que expliciten las responsabilidades de cada cual. En nuestro caso también exige un conocimiento acabado en la forma de actuar frente a los procedimientos de ejecución presupuestaria existente en la administración pública. Ambos temas son actualmente materia de estudio en nuestra Subdirección de Museos.

El equipo debiera abrirse a otros especialistas y mostrar su trabajo para recibir críticas y sugerencias, para enriquecerlo.

3.- Los guiones

Nuestros equipos deben replantearse a fondo la manera de hacer el guión, es decir la línea argumental escrita que relaciona los objetos con su contextos, objetivos y diseño de la exhibición. **Debemos superarnos creativamente y no hacer más de lo mismo.**

El desafío es situar a la exhibición en medio de dos extremos posibles: los objetos utilizados sólo como complemento de textos, de construcciones recreativas o interpretación pura, es decir *objetos sub valorados* y, en el otro extremo, los objetos mostrados sin ningún contexto que los acerque al público, es decir *objetos mudos*.

Es necesario, entonces, que los curadores y expertos, pero también otras personas que tengan relación con los objetos y los temas, le entreguen al equipo encargado de la exhibición, argumentos posibles, enfoques temáticos, relatos vinculantes.

Por otra parte y, en forma simultánea, el equipo deberá investigar con apertura de mente y con mucha imaginación otros argumentos de interés que sirvan como hilo conductor de la exhibición.

Uno de las formas de despertar el interés del público es enriquecer el espectro conceptual y reconocer que los objetos encierran múltiples verdades y que, en realidad, pueden expresar distintas ideas, igualmente verdaderas, pero no necesariamente compatibles entre sí. Al respecto, David Hurst Thomas, destacado arqueólogo americanista, expresó lo siguiente: "Podemos comparar la visión académica tradicional con la obra de los maestros renacentistas, que intentaban capturar la realidad desde un único punto de vista. Nosotros, en cambio, sostenemos que una comprensión más cabal de los encuentros colombinos sólo es posible mediante una visión cubista. Ello excluye el enfoque según el cual el museo da la última palabra, como si mirara desde el único punto de vista de la perspectiva renacentista, y lo convierte en un foro donde se presentan múltiples perspectivas, igual que la pintura cubista ofrece visiones múltiples y simultáneas de un mismo objeto. La disciplina histórica puede establecer, como un hecho definitivo, que una batalla ocurrió en determinado lugar, pero las visiones que pudieron tener de tal acontecimiento el general y un soldado no habrían sido iguales; sus relatos —me aventuraría a afirmar— habrían descrito un conjunto enteramente diferente de valores y detalles" (Volkert, J., 1997).

Un factor importante es detenerse a pensar formas de introducir aspectos afectivos y emocionales a partir del argumento, que enriquecen la exhibición. Allí están los grandes logros que uno observa en museos europeos y americanos: la creatividad en temas de arquitectura interior y creación de atmósferas, las escenografías, la incorporación de los audiovisuales, puntos de lectura con libros para adultos y niños, aspectos interactivos, proyectos educativos asociados que enriquecen con el "factor humano" la relación de objetos y personas; toda una gran variedad de publicaciones que se aprecia hoy en día; las recreaciones de la realidad: maquetas, ambientaciones, recreaciones. Existe sí un peligro: que estos elementos no apunten claramente hacia los objetivos de la muestra y estén concebidos con otros objetivos y propósitos, lo que disminuye la fuerza del mensaje de la exhibición.

En cuanto a los textos, es preciso tener en mente que la comprensión lectora de casi la mitad de la población de nuestro país no alcanza niveles que le permitan hacer inferencias simples a partir de lo leído. Con criterios más exigentes, este déficit alcanza, en la población adulta, a 4 de cada 5 personas (Eyzaguirre y Le Foulon, 2001). Por tanto, debemos dejar de lado el lenguaje especializado para entregar uno amable y de fácil comprensión, que sea un aporte en la relación exhibición-personas. También, la gráfica debe estu-

diarse cuidadosamente, y evaluarse durante el desarrollo del proyecto, para que sea apropiada y accesible a las audiencias.

En síntesis, es relevante hacer guiones imaginativos y de interés como un medio de romper la imagen de los museos de lugares aburridos o inhóspitos.

4.- Los proyectos museográficos

Muchas veces los proyectos de exhibición adolecen de una visión global y de profundidad de todos los aspectos involucrados. Es importante que el proyecto explicita:

- El aporte de la exhibición a la misión del museo.
- Los contenidos.
- Importancia de los objetos seleccionados.
- Objetivos comunicacionales que el equipo se ha planteado y que son de importancia para la comunidad.
- Una descripción de los proyectos que se realizarán conjuntamente, como por ejemplo: la puesta en valor de las colecciones a exhibirse (documentación – conservación – restauración), la investigación de las colecciones o piezas de la colección seleccionada, la investigación para el guión, los proyectos educativos y de extensión.
- La museografía representada en planos de arquitectura (planta, elevación y corte); planos vitrinas, esquema de circulación; planos que indiquen la ubicación de los temas que conforman la exposición; planos de los objetos en sus vitrinas; planos del sistema de montaje de objetos; gráfica de la exhibición; señalética; sistema de iluminación.
- Descripción detallada y/o planos del material de interpretación (maquetas, videos, publicaciones, etc.).
- Cronograma que incluya todos los factores que intervienen en la gestación y producción de la exhibición.
- Costos detallados que incluyan los proyectos asociados, las adquisiciones bibliográficas y de información, las asesorías y los sistemas de evaluación de público. También los imprevistos, que no son pocos.

Un documento con estas características cuenta, sin duda, con mayor apoyo institucional y posibilidades de sumar recursos financieros de entidades externas. Proyectándonos hacia delante, se estará en mejor pie para afrontar la competencia que habrá entre distintos proyectos culturales en el país.

5.- Los proyectos asociados

No debiéramos pensar la exhibición aisladamente sino asociada a proyectos tales como: exhibiciones virtuales para el web del museo; nuevo material educativo y de entretenimiento con enfoques actualizados y de apoyo a la reforma educativa del país,

creando productos para distintas edades, intereses, y cuando se requiera, en diferentes idiomas; talleres y lugares de encuentro; trabajo organizado de guías educativas; autoguías (que adquieren cada día más importancia); voluntariados que desarrollen nuevas propuestas, exposiciones temporales complementarias; quioscos de computación y tantas otras iniciativas que pueden dar más vida a la exhibición.

6.- La evaluación

La exhibición, en sus distintas etapas, debe ser revisada y evaluada con la comunidad y los especialistas, tanto a nivel de guión, de proyecto como de producción terminada. Se tiene que tener muy claro sí qué cosa queremos medir y qué utilidad tiene hacerlo, porque la evaluación implica un trabajo adicional.

Los instrumentos de evaluación que se usan hoy (AAM, 1996) consideran:

- La respuesta del público: ¿La exhibición satisfizo a todos, a aquellos que pasaban rápido y a aquellos que se detenían y tomaban más tiempo?
- Contenidos: ¿Existen ideas significativas, expresadas con seriedad académica que den autoridad a la exhibición?, ¿las ideas: están claramente expresadas?, ¿existe evidencia que los contenidos reflejan conocimiento actualizado sobre el tema?
- Colecciones: ¿El número de objetos seleccionados es adecuado para la presentación del tema?, ¿los objetos están montados apropiadamente?, ¿se han tomado en cuenta los requerimientos de una buena conservación?
- Interpretación. ¿La información es ordenada y coherente?, ¿el título de la exhibición comunica el tema debidamente y suena atractivo?
- Diseño y producción: ¿Son los medios de comunicación empleados y los medios para su presentación espacial, diseño y presentación física apropiados para el tema de la exhibición, las colecciones y las audiencias?
- Confort, accesibilidad y seguridad. ¿Es la exhibición físicamente e intelectualmente accesible?

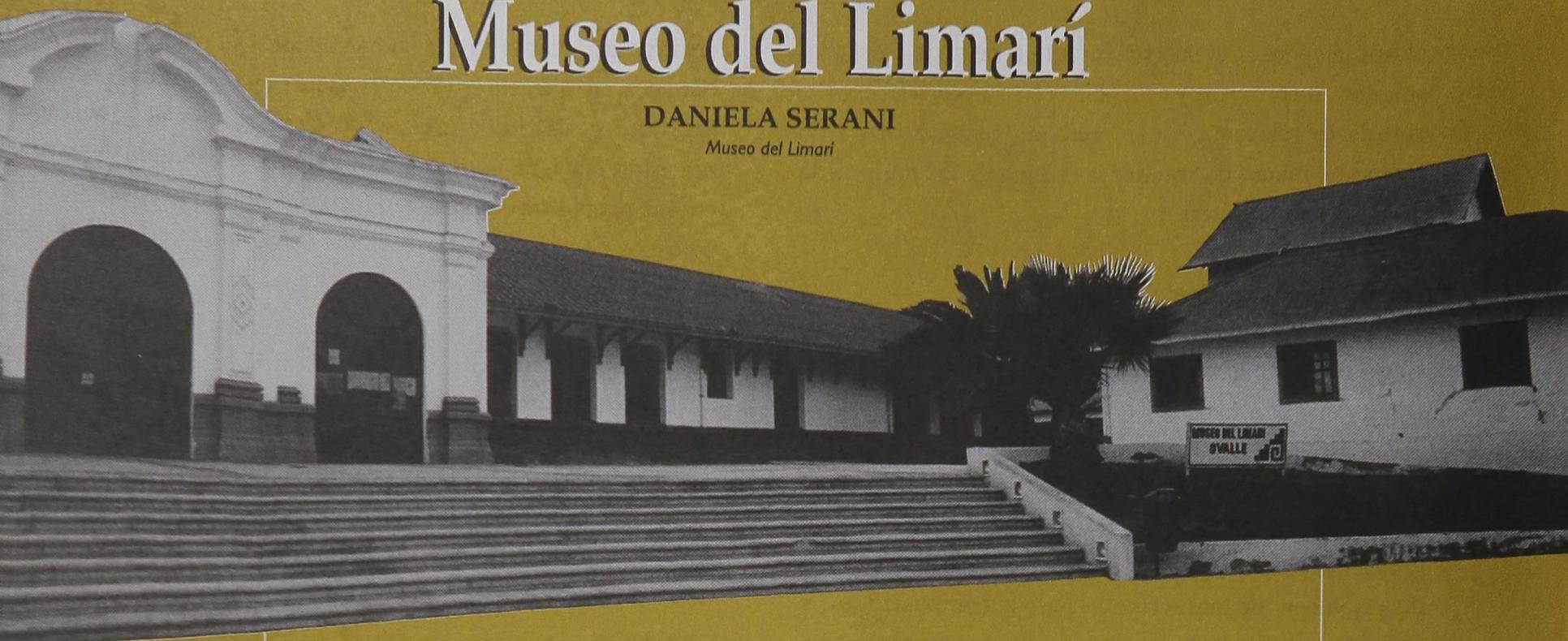
Referencias Bibliográficas

- VOLKERT, J. 1997. Los Museos en los albores del Siglo XXI. *Ciencia Hoy*, 7[39]. www.cienciahoy.org/hoy39/museo.htm
- EYZAGUIRRE, B. y C. Le Foulon. Chile necesita elevar sus estándares de educación. *El Mercurio, Suplemento Artes y Letras*, 23 de Septiembre de 2001.
- A. A. M. 1996. *Standards for museum exhibitions and indicators of excellence*. Washington: American Association of Museums SPC Council working draft as of July 1996. 4p.

Museo del Limarí

DANIELA SERANI

Museo del Limarí



El Museo del Limarí fue creado por la Sociedad Arqueológica de Ovalle el 17 de septiembre de 1963, con el fin de conservar y exhibir objetos prehispánicos encontrados en Ovalle y sus inmediaciones. Su fundación está íntimamente relacionada con el descubrimiento de un asentamiento de tiempos incaicos en el lugar donde actualmente se ubica el estadio municipal de la ciudad. Por esos años, varias personas ligadas a la provincia habían formado colecciones particulares a partir de recolecciones y excavaciones en la zona. Una vez creado el Museo, estas colecciones y los materiales encontrados en el estadio pasaron a constituir el patrimonio de la institución.

Con el correr de los años, la Sociedad Arqueológica de Ovalle quiso dar una mayor proyección a la institución, lo que motivó su transferencia a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam, en 1978. Seis años más tarde el Museo tomó el nombre de Museo del Limarí, adquiriendo así un rol tutelar sobre el patrimonio arqueológico provincial.

Sus colecciones:

El Museo del Limarí conserva colecciones atribuibles a todos los momentos de la secuencia ocupacional del valle. Sin embargo, cuando fueron donadas, la procedencia en muchos casos quedó solo consignada con referencias geográficas vagas.

Durante los últimos años, el museo ha desarrollado un exitoso proceso de organización de sus colecciones, destacándose el trabajo de dos de ellas: la primera recibe el nombre de "Guillermo Durruty", pues fue este afamado médico de la zona quien reunió el importante conjunto de objetos. La colección

está integrada fundamentalmente por vasijas cerámicas pertenecientes a la cultura Diaguita e incluye algunas piezas del complejo cultural Las Ánimas. La segunda colección recibe el nombre de "Estadio Fiscal de Ovalle" (EFO), ya que es en este sitio donde fueron encontradas todas las piezas que la conforman. En el lugar se excavaron básicamente tumbas pertenecientes a la cultura Diaguita. Posteriormente, en 1991, nuevas sepulturas fueron descubiertas bajo la actual Planta de Pisco Control. Recientemente, nuevas investigaciones han verificado la existencia de otras tumbas que en el futuro será necesario estudiar.

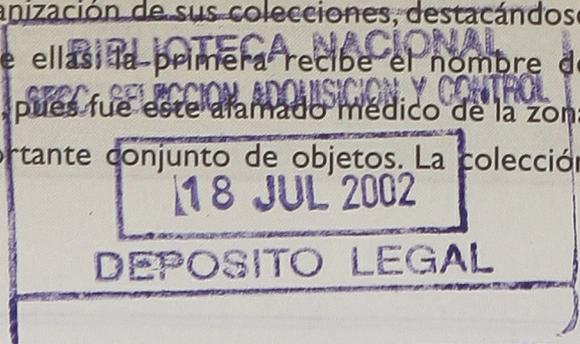
Servicios del museo

Exhibición Permanente: La exhibición permanente del Museo del Limarí contempla un 15% de las piezas que éste alberga. El eje global de la museografía es la caracterización de la cultura Diaguita, en la que la apuesta estética juega un rol fundamental en la distribución e iluminación de los objetos.

Visitas Guiadas: Las visitas deben ser solicitadas con anticipación, por vía telefónica o carta escrita, a fin de programarlas adecuadamente.

Programa Interactivo: Existe un programa multimedia denominado "Escrito en la Tierra", que describe atractivamente las culturas prehispánicas del Norte Chico chileno. Este servicio está a disposición de los usuarios durante el horario de atención del Museo.

Biblioteca: Posee cerca de 300 publicaciones con información básica relativa a arqueología, antropologías, etnografía, etnohistoria y antropología. Atiende los días viernes, de 9 a 13 y de 15 a 19 horas.





Archivos: Cuenta con un Archivo Histórico que reúne documentos municipales y de la Gobernación de Ovalle. Así mismo y producto de los proyectos desarrollados en los últimos años, las colecciones "Estadio Fiscal de Ovalle" y "Guillermo Durruty" cuentan con su archivo documental, consistente en fichas de registro descriptivo, fichas clínicas de restauración y un archivo fotográfico que, con un promedio de 4 vistas por pieza, posee un total aproximado de 3.700 fotografías. Este archivo se encuentra digitalizado e impreso como catálogo para cada una de las colecciones.

Asesorías: El Museo presta apoyo a museos de la localidad en materias específicas de su especialidad y a la comunidad en general en temas de patrimonio.

Dibamóvil: Bus cultural que recorre periódicamente 16 localidades de la región de Coquimbo, trasladando atractivas ofertas culturales en el ámbito de las bibliotecas, archivos y museos.

Horario de visita:

Lunes: Cerrado

Martes a Viernes: Mañana: 9 a 13 horas

Sábado, Domingo y Festivos: 10 a 14 horas

Contactos:

Centro Cultural Durruty

Covarrubias S/N°

Casilla 53 - Ovalle

Fono: 53-623450

Fono-Fax: 53-620029

e-mail: mdlim@ctcinternet.cl



Urna.
Diaguita, Fase III
Colección Estadio Fiscal de Ovalle (EFO)
Museo del Limarí.