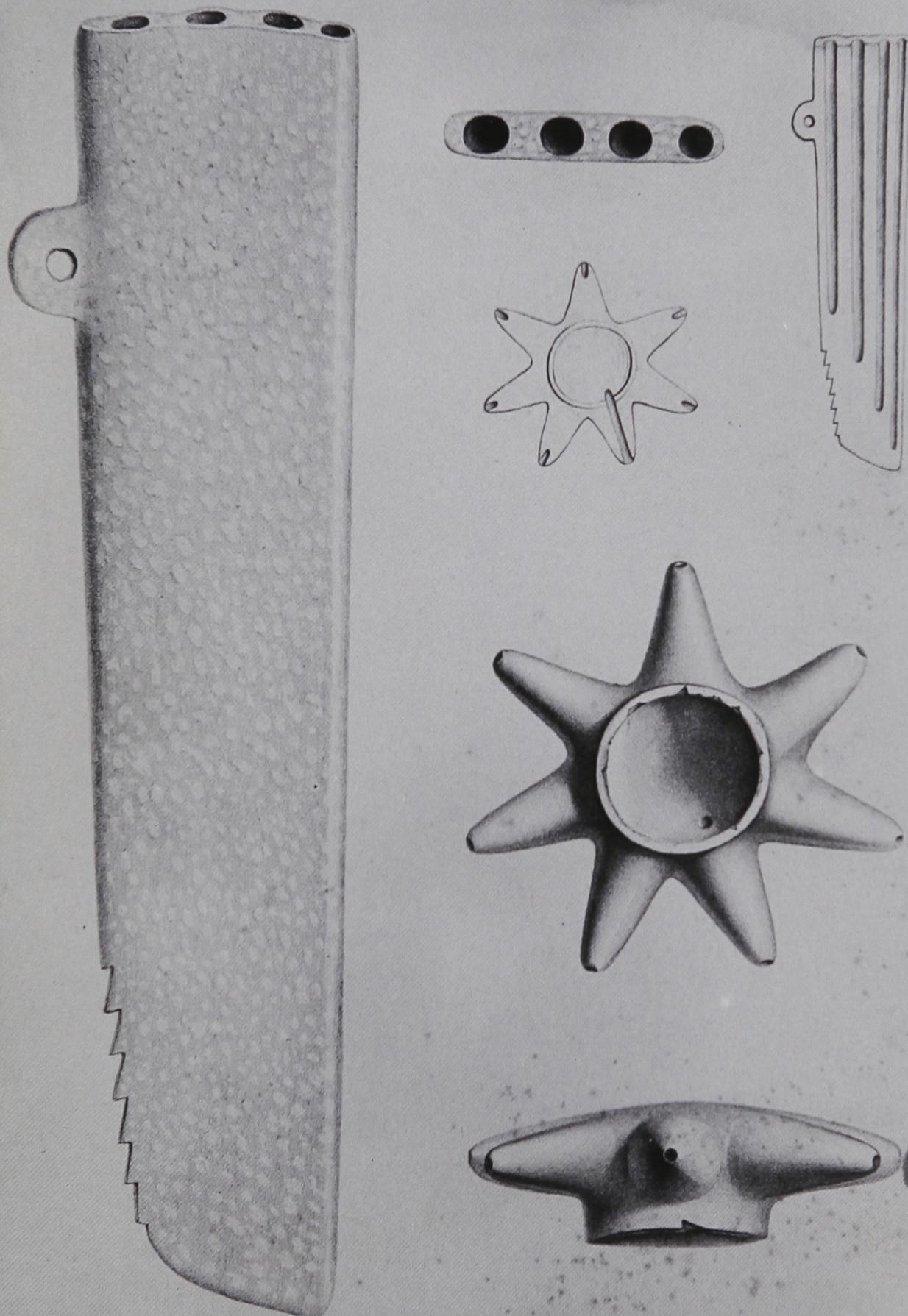


# MUSEOS

Nº 23 SUBDIRECCIÓN DE MUSEOS • CHILE 1999



Pedro Luna



## ÍNDICE

Editorial	2
Hacia una política de museos	3
Pedro Luna en la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares	6
QP-1: un campamento El Vergel en las costas de Arauco	13



Embalaje para colecciones osteológicas humanas: cráneos	17
Don Claudio Gay y la primera colección antropológica chilena	20
Desierto y memoria: entre el recuerdo y el olvido	25
El documento gráfico: su valor en el control, evaluación y registro de colecciones de un museo	30
Colonia Nueva Transvaal de Gorbea: imágenes en el Museo de Hualpén	36
El Museo Municipal de Ciencias Naturales y Arqueología de San Antonio	40

"Miss Chile", Museo San Pedro de Atacama



**Director  
y Representante Legal**  
MARTA CRUZ-COKE  
*Directora de Bibliotecas,  
Archivos y Museos*

**Subdirector de Museos**  
MARIO CASTRO

**Editor**  
DANIEL QUIROZ

**Asistente Editor**  
M. IRENE GONZÁLEZ

**Diseño,  
Producción Gráfica**  
JANO  
(Ricardo Pérez Messina)

**Impresión**  
LOM ediciones

DIRECCION  
**dibam**  
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN  
DE MUSEOS  
Clasificador 1400  
Santiago - Chile  
e-mail: igonzale@oris.renib.cl

### LA MISION DE LOS MUSEOS\*

**P**ara la mayoría de nosotros, la palabra misión conjura imágenes de seres humanos extraordinarios, que hacen cosas excepcionales, personas que tienen una visión, que saben donde van y lo que desean alcanzar. Casos como los de Cristóbal Colón, Teresa de Calcuta, Thomas Edison, entre muchos otros. Todos tenemos misiones en la vida, misiones sin descubrir, ocultas. El problema es ¿cómo identificarlas?, y ¿qué hacer para cumplirlas?. Los museos tienen misiones y la planificación estratégica es una herramienta que permite cumplirlas.

Los hombres y mujeres vienen a los museos, de alguna manera, para ser más personas y a descubrir esa experiencia colectiva cargada con la energía que emana de ellos. Los museos, a través de sus colecciones, de sus programas, ofrecen enriquecedores encuentros con la realidad, con el pasado, con lo que existe ahora y con lo que será posible mañana. Estimulan la curiosidad, dan placer, aumentan el conocimiento.

Si los museos son capaces de:

- Identificar y usar sus talentos, capacidades y habilidades únicas
- Hacer algo que sea significativo para nosotros
- Hacer una contribución para mejorar el mundo
- Entonces, los museos llegarán a significar algo, no sólo para nosotros sino para todas las personas.

La planificación estratégica es un esfuerzo disciplinado para producir decisiones y acciones fundamentales que modelan y guían:

- Lo que una organización es
- Lo que hace
- Por qué lo hace

El propósito de la planificación estratégica es ayudar a una organización para hacer un mejor trabajo, a enfocar su energía en asegurar que los miembros de la organización estén trabajando hacia las mismas metas y en ajustar la dirección de la organización en respuesta a un medio ambiente cambiante.

La misión de un museo es, entonces, una proposición de acciones por cumplir en un diálogo con la comunidad a la que sirve. La misión necesariamente se adecúa a un espacio y tiempo en permanente cambio. El desafío para los museos es mantener su misión viva y vigente.

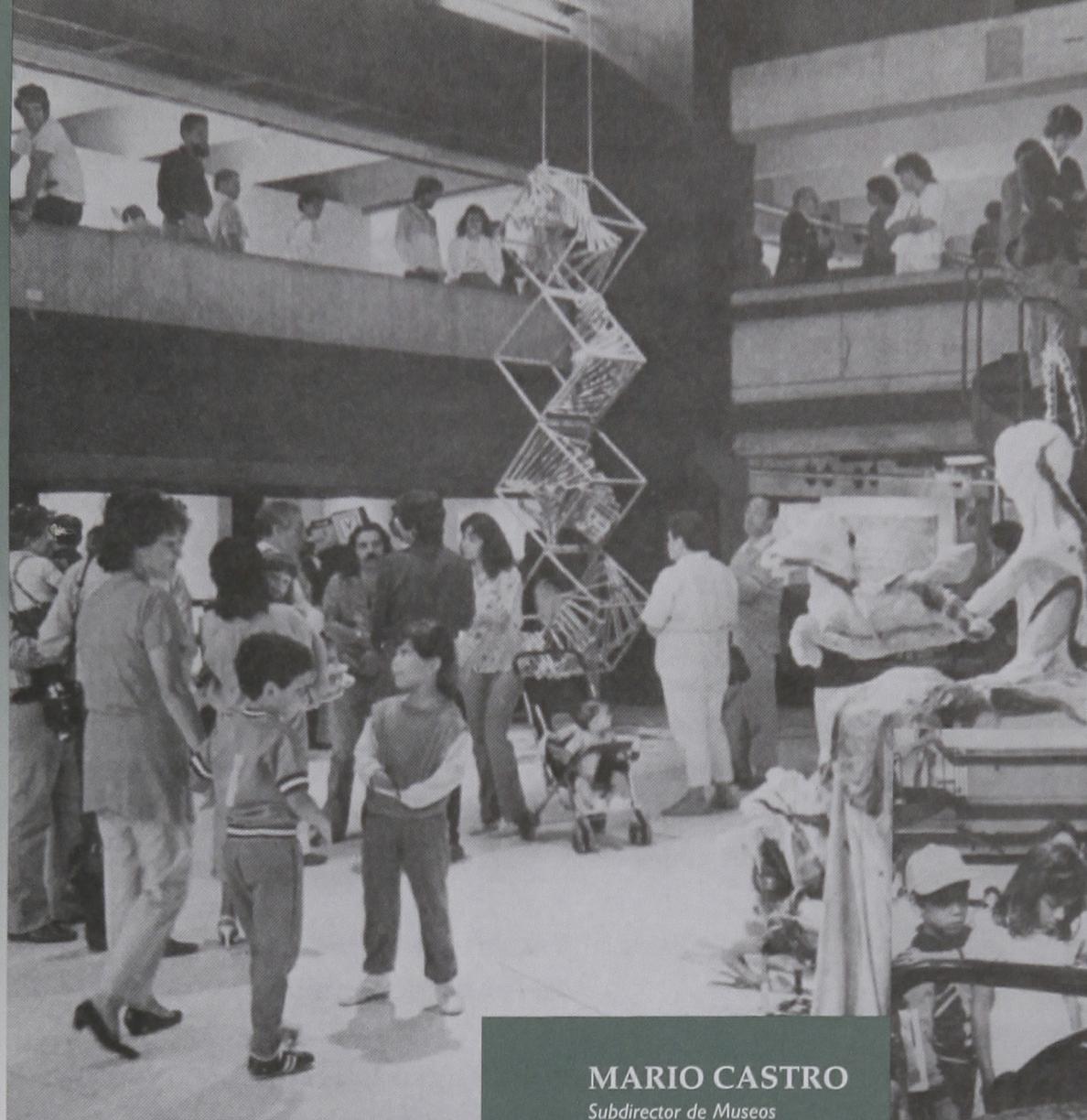
Una clara proposición de misión debe responder, sin duda alguna, la pregunta más terrible: ¿Qué perdería la gente si los museos dejaran de existir, si mi museo dejara de existir?. Una respuesta indiferente equivale a una misión formulada equivocadamente, a espaldas de sus audiencias.

La misión de un museo tiene que ver con su identidad, con sus particularidades, con esas características que transforman estrellas indiferenciadas en estrellas con nombre: Sirio, Aldebarán, Alpha Centauri.

El Editor

\* Agradezco sinceramente al Comité Chileno del ICOM la posibilidad y el desafío de reflexionar sobre la misión de los museos y compartirla con los compañeros que asistieron a las 8<sup>vas</sup> Jornadas Museológicas de Punta de Tralca.

# Hacia una política de museos



**MARIO CASTRO**  
Subdirector de Museos



**L**os museos son espacios donde las comunidades guardan la memoria de su pasado, se encuentran con su presente y se proyectan hacia el futuro. Son el espejo de su quehacer espiritual, social, económico, político y artístico y los lugares donde el patrimonio adquiere significado.

A lo largo del siglo XX, las instituciones museales tienen un gran desarrollo: aumentan significativamente en número; se diversifican y especializan; incrementan el volumen y variedad de sus colecciones; y se transforman en lugares apreciados por el público. Es decir, los museos dejan de ser repositorios de objetos para convertirse en centros educativos, de esparcimiento y de aprecio por el patrimonio. Como resultado de esta situación se produce un continuo aumento del flujo de visitantes a estas instituciones.

Ahora bien, para mantenerse vigentes y responder oportunamente a los desafíos que demanda el nuevo siglo, los museos deberán desarrollar una mayor capacidad de gestión (captación de recursos de diferentes fuentes de financiamiento y una mayor promoción), ya que enfrentarán una gran competencia en el ámbito del financiamiento, recursos humanos, colecciones y pú-

blico. Por otra parte, la globalización los obligará a competir con instituciones localizadas más allá de las fronteras nacionales, por lo que la tecnología adquirirá un rol cada vez más relevante en su desarrollo. El público demandará calidad y diversificación de los servicios, además de un mayor profesionalismo; mientras la comunidad procurará una participación en el proyecto de desarrollo institucional.

En América Latina, el turismo prácticamente se ha duplicado en la última década. El turista de hoy ya no sólo exige entretenimiento y emoción sino también educación. Es importante entonces que los espacios físicos de los museos sean lugares gratos y atractivos, con exhibiciones de gran nivel que exponen objetos reales, debidamente contextualizados y documentados y que consideran temáticas que posibilitan la comprensión, de manera pedagógica, del significado de los procesos culturales sociales, políticos, espirituales, económicos y artísticos de la comunidad o nación que representan.

En consideración a los antecedentes señalados y su misión de "promover el desarrollo armónico y sostenido de los museos", la Subdirección de Museos de la DIBAM, elabora una pro-



con las oportunidades que la conduzcan a la definición de su identidad cultural y fortalecer la responsabilidad de respetar y compartir su patrimonio cultural.

- Es preciso que los museos evalúen sistemática y permanentemente las demandas recreativas, educativas e informáticas de las comunidades donde están insertos y de las distintas audiencias o segmentos a los cuales están llamados a servir, asegurando una accesibilidad cada vez mayor.

- Los museos necesitan constituirse en centros de información cultural de su localidad o región.

### **El significado de los museos**

- El museo tiene por misión traducir el contenido y valor de las colecciones al lenguaje contemporáneo, extraer su significado, darles una dimensión actual y ponerlas al alcance de todos. El Museo es, entonces, un puente entre el pasado y el futuro a través de su presente.

### **El desarrollo y cuidado de las colecciones**

- Los museos tendrán un sistema de organización y acceso a la información contenida en sus colecciones, tanto para el personal interno como para los usuarios. Para ello deberán incorporar tecnologías modernas.

- Los museos realizarán programas de prevención, mantenimiento, conservación y restauración de sus inmuebles y colecciones.

- Los museos deben fijar un programa de investigación acorde a sus políticas y planificación estratégica.

- Como es muy variada la naturaleza de las colecciones que se pueden adquirir, los museos y las comunidades deberán crear equipos interdisciplinarios que diseñen una política de adquisiciones en función de la planificación estratégica del museo.

- La DIBAM deberá realizar estudios que orienten la formación de nuevos museos y colecciones. Como criterios orientadores se considerarán el significado nacional, regional o local; el interés para la exhibición, educación e investigación; y la importancia para la disciplina.

- Los museos propenderán a que exista una legislación respecto del patrimonio, a fin de protegerlo y así evitar el tráfico ilegal.

- La exhibición permanente deberá mostrar colecciones en forma moderna, educativa, interactiva, con textos actualizados y de fácil lectura, la que deberá renovarse con cierta asiduidad. Esta deberá ser evaluada por el público.

- Las exhibiciones temporales tendrán énfasis educativo y se orientarán a la búsqueda de nuevas audiencias.

puesta de políticas de desarrollo para los museos, la que después de diversas discusiones internas es presentada a la comunidad nacional de museos, en el marco de las VIII Jornadas Museológicas, organizadas por el Comité Chileno de Museos, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, en octubre de 1999. Es esta propuesta la que exponemos a continuación y que esperamos enriquecer con el aporte de todos los museos del país, sin distinción de ninguna naturaleza. La construcción de un documento sólido de Políticas para los museos requiere la mayor participación posible de la comunidad museal.

Los temas abordados por las políticas consideran (1) el vínculo de los museos con las comunidades y su rol en el desarrollo de las personas; (2) el significado de los museos; (3) el desarrollo y cuidado de las colecciones; (4) la educación y extensión en los museos; (5) la infraestructura museal; (6) la gestión museal; y (7) la relación de los museos con el mundo exterior. Además, se desarrollan políticas específicas para la DIBAM y sus museos, las que se presentan separadamente en el documento.

### **El vínculo de los museos con las comunidades y su rol en el desarrollo de las personas**

- Corresponde al Estado garantizar acciones dirigidas a recuperar, salvaguardar y divulgar el patrimonio cultural nacional, así como sensibilizar a la comunidad en su cuidado.

- Toda comunidad tiene el derecho de contar en los museos

## La educación y extensión en los museos

- La acción de los museos deberá estar dirigida hacia la educación informal permanente, complementándose con los programas educativos del Ministerio de Educación.
- Los procesos educativos se fundarán en el autoaprendizaje, conjugando educación y recreación.
- Los museos harán uso de diversos medios para facilitar la comunicación de los significados y procesos que nos transmiten los objetos reales.

## La infraestructura museal

- Los museos deberán velar por que los espacios donde funcionan sean gratos y acogedores y ofrezca condiciones apropiadas para el desarrollo de todas las funciones museales. Por tanto, se deberá procurar la existencia de una planta mínima o básica de personal, atendiendo al tamaño, naturaleza e importancia del museo, como también los recursos financieros necesarios para el cumplimiento cabal de todas sus funciones.

## La gestión museal

- Los museos implementarán políticas consensuadas con la comunidad para el desarrollo de cada una de sus áreas. Éstas deberán ser revisadas cada 4 ó 5 años. Asimismo, elaborarán planificaciones estratégicas escritas y acordadas con sus funcionarios y equipos de trabajo.
- Todas las entidades museales deberán propender a la profesionalización de los equipos de trabajo, mediante una capacitación continua.
- La gestión deberá evaluarse para constatar el cumplimiento del plan estratégico. Por tanto, se incorporarán herramientas de gestión, tanto públicas como privadas, para mejorar los estados de eficiencia.
- La formulación de proyectos atractivos y competitivos será esencial para obtener financiamiento adecuado. Asimismo, se deberá propender a la promulgación de una legislación que permita captar mayores recursos del sector privado.

## La relación de los museos con el mundo exterior

- Los museos deberán desarrollar o ampliar el intercambio entre ellos y entidades afines vinculadas al patrimonio, tanto nacionales como extranjeras.

## La Dibam y sus museos: políticas específicas

- La Subdirección de Museos será la entidad responsable de formular, en conjunto con los museos, las políticas museológicas, velar por su cabal cumplimiento y por su coordinación con las políticas generales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. La Subdirección de Museos tendrá la autonomía necesaria para tomar las decisiones que sean requeridas para una gestión eficiente en los museos del sistema.
- La Subdirección de Museos procurará mantenerse actualizada sobre las nuevas tendencias en el quehacer museológico mundial para constituirse en una entidad que asesora, capacita, promueve, norma y evalúa las acciones de los museos que coordina. Crea y sistematiza experiencias piloto que transfiere e implementa en los distintos museos DIBAM y constituyen modelos replicables en otros museos del país.
- El Consejo Nacional de Museos será una instancia institucionalizada no-jerárquica de representación de los museos de la DIBAM y, además, de participación en la formulación de sus propias políticas. Su función esencial será el perfeccionamiento constante de las políticas de museos, la definición de las estrategias de acción, la participación en las decisiones relativas a los museos y, la colaboración en la mantención de un sistema de museos participativo, cohesionado y eficiente.
- Todos los museos situados en las diversas regiones del país gozarán de autonomía administrativa y financiera. Asimismo, serán los encargados de participar en la elaboración e implementación de las políticas emanadas de la Subdirección de Museos, con el concurso y apoyo del Consejo Nacional de Museos. La propuesta museológica a desarrollar en cada región deberá ser el resultado de esfuerzos conjuntos, tanto de organismos de la propia comunidad, como de entidades estatales y privadas que estén enfocadas hacia la investigación, preservación y promoción del patrimonio cultural.

### Referencias bibliográficas

1981. *A National Museums Policy for the 80's*. Preliminary statement of intent and brief to the Federal Cultural Policy Review Committee. The National Museums of Canada.
1986. *Programa Nacional de Museos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
1998. *Australia's Heritage Collections*. National conservation and preservation policy and strategy. Cultural Ministers Council, Heritage Collections Council.
1998. *Caring for our Culture*. National guidelines for museums, galleries and keeping places. Museums Australia Inc.
- HERRERO, M. 1997. *Los Museos Costarricenses: Trayectoria y Situación Actual*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección General de Museos,



# Pedro Luna en la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares

**LORENA CORDERO**

*Subdirección de Museos*

**PAZ OLEA**

*Museo de Arte y Artesanía de Linares*

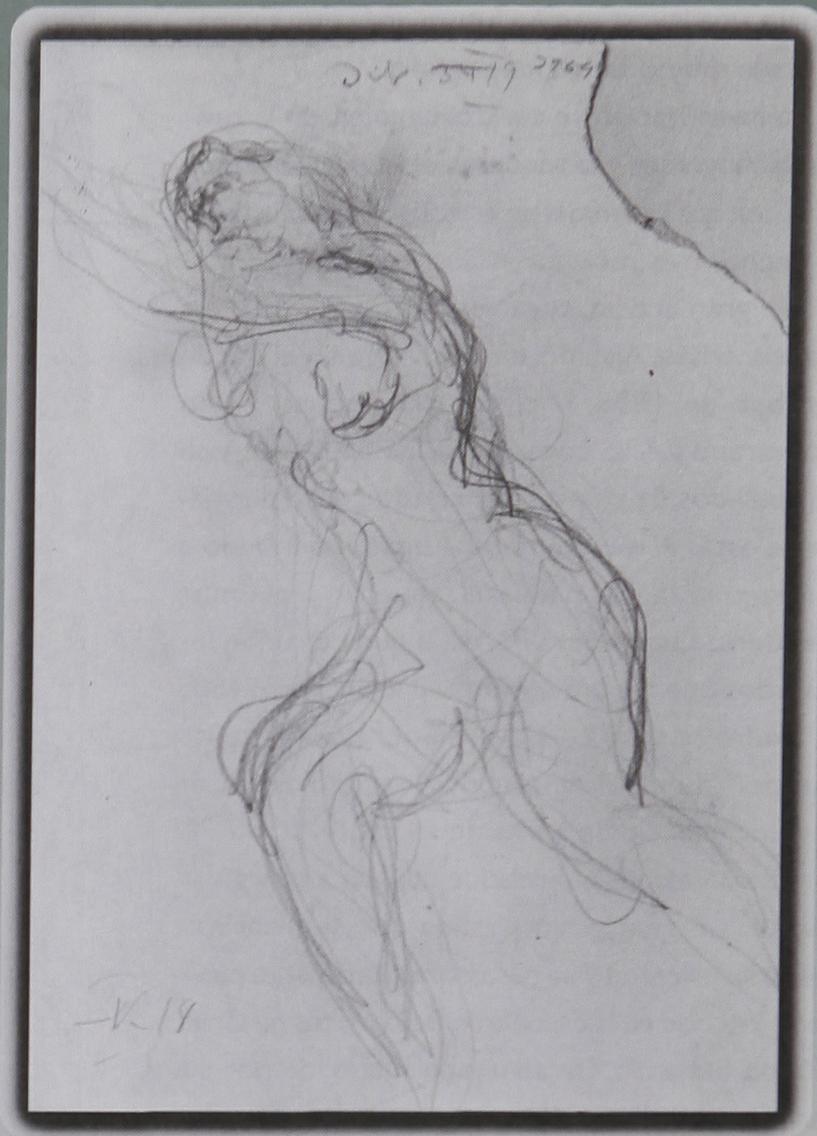
*“... Creo que no ha existido en la historia de nuestra pintura otro caso de temperamento desbordante de fuerza y audacia, de pasional y violenta extraordinaria expresión. En este Van Gogh chileno el colorido y la forma se agrupan torrencialmente, como un vendaval del Sur, y más allá del color y de la forma, como una huella de creación y misterio, se siente en su obra, en cada centímetro de su obra el viento huracanado de su gran corazón.”<sup>1</sup>*

Pablo Neruda

<sup>1</sup>Texto tomado del Catálogo Pedro Luna, Pasión y Temperamento, Corporación Cultural de La Ilustre Municipalidad de Las Condes, 1997



Título: Figura de hombre  
Técnica: Lápiz sobre papel  
Medidas: 31,5 x 24 cm  
N° Inventario: 278-19  
Notas autor: Dib. 530 Croq. de Figs. 264 PlzlaReclta



Título: Figura de mujer en movimiento  
Técnica : Lápiz sobre papel  
Medidas: 23,5 x 17,5 cm  
N° Inventario: 278-27c  
Notas autor: Dib. 2969V 18

**L**a investigación de la vida de artista chileno Pedro Luna Pérez (1896-1956) nace a partir de la necesidad de documentar y catalogar la colección de dibujos de propiedad del Museo de Arte y Artesanía de Linares, [proyecto financiado por el Fondo de Investigación Patrimonial Dibam, 1999]. La colección está formada, en su mayor parte, por donaciones hechas por su viuda, Rosaura Chaparro Pizarro, quien al morir el pintor vuelve a radicarse a Linares, lugar donde se conocieron y se casaron.

La colección está compuesta por 67 obras entre las que se cuentan: 47 dibujos (lápiz sobre papel), 12 carboncillos, 5 sanguinas y 5 tintas sobre papel y 2 pinturas (óleo sobre tela), son obras que reflejan la maestría del artista en la soltura y certeza del trazo y valorización de la línea, no obstante la precariedad del soporte. Los dibujos están realizados en

papel de cuaderno de apuntes, razón por la que su vulnerabilidad al deterioro es bastante alta. En consecuencia, en el marco de este proyecto y previa consulta al CNCR, Laboratorio de Papel a cargo de Paloma Mujica, la colección se encuentra hoy día debidamente resguardada. Se les confeccionó un caja y carpetas de conservación para cada dibujo, para su almacenaje en depósito, en espera de un financiamiento que permita su restauración y próxima exhibición. Las dos pinturas se encuentran en el Laboratorio de Obras de Arte a cargo de Lilia Maturana, para ser restauradas en el primer trimestre del año 2000.

Las obras fueron fotografiadas, escaneadas y publicadas en un catálogo que describe: título, técnica, medidas, N° de inventario y notas del autor [los dibujos están numerados y fechados por Pedro Luna]. Este trabajo, pretendió ser un punto de parti-

da para una investigación futura en la que se analice cada dibujo en su iconografía.

La investigación se centró, también, en la revisión bibliográfica y la recopilación de datos acerca del autor, que permitieron armar su biografía hasta los hechos más recientes acaecidos el año 1997.

Un gran artista, cuya vida comienza con una infancia triste. Nacido en Los Ángeles el 19 de octubre de 1896, hijo natural de Juan Pablo Altamirano y Alba Luna Pérez, fue bautizado con los apellidos de su madre y criado como hermano de ésta. A muy temprana edad fue llevado a Santiago a la casa de sus abuelos maternos Desiderio Luna y Sara Pérez, a quienes debe los cuidados que recibió durante su infancia. En 1905 su madre se casó con Javier González Yáñez, razón por la que el niño nunca recibió ayuda de ninguna especie de parte de su padre.

Fue un estudiante rebelde que, sin embargo, albergaba un gran genio plástico que se manifiesta desde su juventud y se desarrolla plenamente cuando se inscribe en la Escuela de Bellas Artes de Chile. Músico, bohemio, fue admirado y querido por sus pares, artista talentoso y pródigo en su creación plástica, fue junto a Arturo Gordon (1883-1944), quizás los únicos de su generación (1913) que lograron un estilo propio. Aún hoy día, muchos años después de su muerte, admiramos con asombro su legado.

Casi todo en su existencia le fue adverso y le produjo efectos negativos que se manifestaron desde la infancia y dieron origen a su egocentrismo, rebeldía y enorme desconfianza hacia sus semejantes, características éstas demostradas desde la adolescencia.

Realizó sus primeros estudios en el Liceo Santiago, ya a esta edad Pedro Luna demostraba especial predilección por el dibujo y la pintura. Ingresó a Instituto Nacional en 1910 al primer año de humanidades, pero no le fue bien. Se presentó en 1912 a la Escuela de Bellas Artes, que ya se encontraba instalada en el edificio del Parque Forestal.

Sus dibujos fueron evaluados por Richón Brunet y Oscar Lucares, quienes lo aceptaron de inmediato como alumno regular. Como también era aficionado a la música se sintió exhortado a matricularse en el Conservatorio Nacional, donde recibió clases de piano y órgano.



Título: Bosquejo 3 figuras escena mapuche  
Técnica: Tinta sobre papel  
Medidas: 20,5 x 12,7 cm  
N° Inventario: 280-9  
Notas autor: s/n

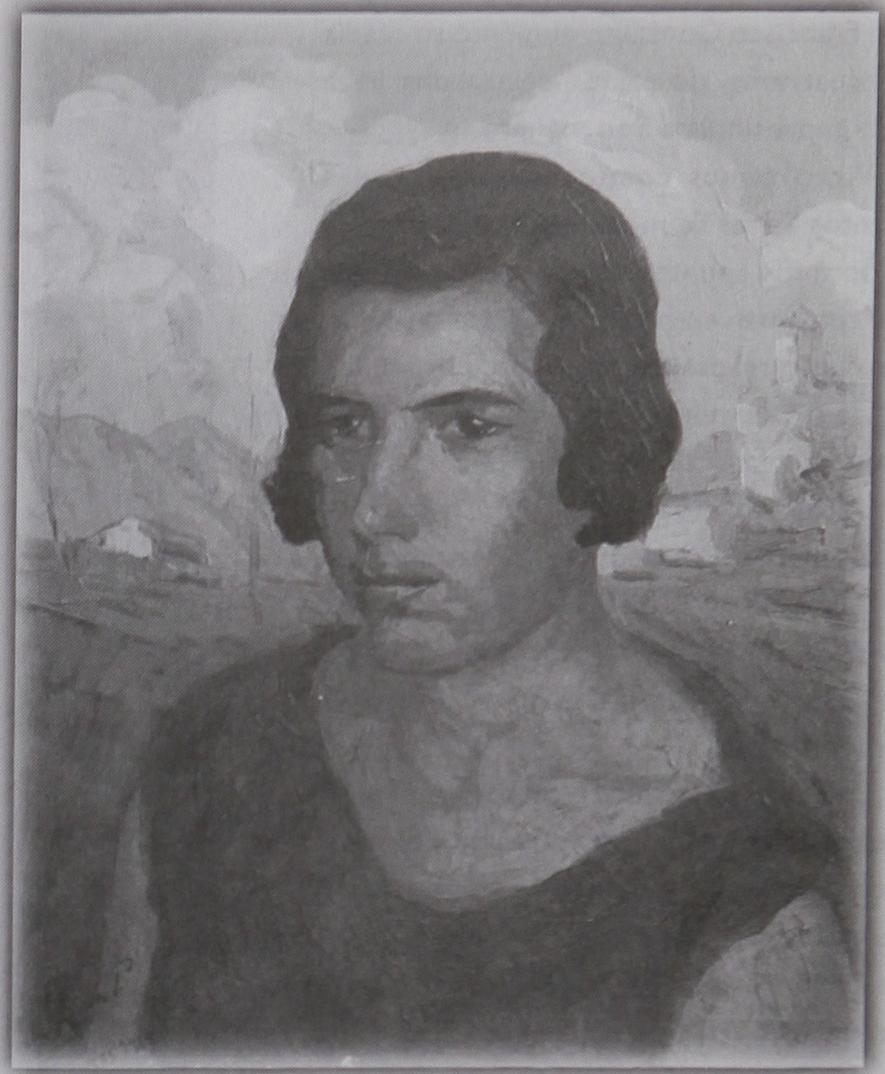


Título: Figuras junto a una carreta  
Técnica: Lápiz sobre papel  
Medidas: 25 x 34 cm  
N° Inventario: 278-36  
Notas autor: Dib. 3060 XII - 18 Croq. Figs. 1274

En la Escuela de Bellas Artes fue alumno de Fernando Álvarez de Sotomayor, quien lo nombró su ayudante. Fue también un aventajado alumno de Croquis con su profesor Juan Francisco González, quien destacaba su talento reconociendo en Pedro Luna un dibujo resuelto, personal y atrevido. Otros profesores de Luna, fueron: Ricardo Richón Brunet y José Mercedes



Título: Estudio de cabeza  
 Técnica : Sanguina sobre papel  
 Medidas: 23 x 29,5 cm  
 N° Inventario: 277-6  
 Notas autor: Dib.2323 est. Figs.Humanas  
 VIII 17 Dib. Figs. 817



Título: Retrato de Elsa Aguilar  
 Técnica : Óleo sobre tela  
 Medidas: 60 x 50 cm  
 N° Inventario: 267-111

Ortega en los cursos elementales de Estatuaria; José Backhaus en Dibujo y Pintura; Alberto Valenzuela Llanos, en Paisaje; Julio Fossa Calderón en Pintura y Composición y por último, Pedro Lira en la Cátedra Superior de Pintura.

Tenía apenas 17 años cuando exhibió sus obras por primera vez, en la exposición que se llevó a cabo en las salas del Diario El Mercurio en 1913. Desde entonces y junto a otros artistas que también participaron en la muestra como Arturo Gordon, Guillermo Vergara y Ulises Vázquez, José Pridas, y Abelardo Bustamante, entre otros, Luna pasó a ser miembro de la Generación de 1913.

Uno de los aspectos relevantes de esta generación, es producto de que sus integrantes son el fruto de cambios sociales. Debido a que la clase media chilena había comenzado a tener acceso más ampliamente a la educación y a la cultura, muchos de sus hijos hicieron del arte una vía para la crítica social.

Los pintores de la generación del 1913 provenían de estratos sociales muy distintos a los de la mayoría de los pintores de la segunda mitad del Siglo XIX, hecho que también se advierte en poetas, músicos y novelistas de comienzos de siglo. Casi todos pertenecían a la clase media la cual, a pesar de su aumento sostenido, todavía no estaba en condiciones de reclamar la dirección de la política nacional, como tampoco de ocupar una situación de privilegio en el ambiente artístico e intelectual. [Ivelic y Galaz, 1981]

### **Pedro Luna, pintor moderno**

Su vida bohemia comienza ya en esta etapa de estudiante, era y siguió siendo siempre autodidacta, vivía como quería y también pintaba y dibujaba impulsado por su propio yo. No obstan-

te, en esta época se vio muy influido por Juan Francisco González, aumentó su osadía y desparramo de pasta, seguía una línea post-impresionista a su manera.

Pintó temas costumbristas, grandes bocetos llenos de movimiento; aparecen en su obra los apuntes con faenas de la vega, que consistían en grandes manchas de color; carretas cargadas con frutos de la tierra; verde de las hortalizas; rojo de los tomates; nácar de las cebollas nuevas. Croquis repletos de vida en las multitudes de cargadores, verduleras, caballos, herramientas y carretelas. Germina en la obra de Luna la fuerza del color, abundante pasta sustentada en un sólido y bien estructurado trazo.

No dejó de estudiar piano y órgano, la música era para él una gran pasión y en algún momento de su vida le sirvió como apoyo económico. Luna compartía con un grupo de pintores, músicos y poetas sus afinidades culturales y artísticas, Pablo Neruda fue uno de sus compañeros de bohemia. Para sus compañeros era un excéntrico, distinguiéndose por su figura despreocupada; todos hablaban con simpatía de sus originales ocurrencias.

No obstante su apariencia, aquel buscador de color de exuberante pasta, incubaba a un verdadero creador, que tarde o temprano, debía afirmar su personalidad pictórica.

Un día la figura desaliñada de Luna sufrió un cambio sustancial, se presentaba ahora elegantemente vestido fumando finos habanos. Había conocido a Julia Larraín Martínez de Walker, una rica mujer que lo acompañaba siempre. Se casaron en 1920, a fines del mismo año partieron a radicarse a Italia. Luna viajó con pasaporte diplomático. Se establecieron en Roma, por casi dos años, ingresó a la Asociación Internacional de Bellas Artes de esa ciudad, su carta de presentación fue haber sido discípulo de Álvarez de Sotomayor.

En esta etapa concibió grandes



Título: San Pablo

Técnica: Sanguina sobre papel

Medidas: 28,5 x 22,5 cm

Nº Inventario: 277-7

Notas autor: Dib. 2487 VIII 17 Dib. de Mens 806

composiciones como *El Barco rojo*, obra que le valió la Primera Medalla (Premio Composición) en el Certamen Anual de Bellas Artes de Roma, en el que participaron artistas de todos los países.

Luna viaja, estudia, observa y vive su espíritu libre; reajusta, asimila y desecha. Pinta en Florencia, Roma, Venecia; después en el sur de Francia, en el Puerto de Marsella. De vuelta a la patria, realizó exposiciones, en las que se observa una nueva expresión plástica. Enormes cuadros denotan un gran esfuerzo que sin embargo no logran eclipsar la primera etapa. El contacto con el mundo europeo y la realidad del modernismo plástico que presenciaba el nacimiento del cubismo de Picasso, el dadaísmo y el surrealismo, no pudieron quedar exentos de su creación plástica, tenía que manifestarse en él una nueva concepción de lo plástico y lo estético. Definida la temática, el cambio se produjo en la formalidad de la técnica.



Título: Croquis figura mujer  
Técnica: Tinta sobre papel  
Medidas: 14 x 21 cm  
Nº Inventario: 280-8  
Notas autor: Dib. 4082 VIII – 19 Croq. mujer 1624



Título: Figura de mujer sentada  
Técnica: Lápiz sobre papel  
Medidas: 23,5 x 17,5 cm  
Nº Inventario: 278-27d  
Notas autor: Dib. 2970 Est. 3 Comp. 161 V 18

Hablando acerca de su filosofía artística, en una entrevista, Luna señaló: *Mi tendencia es reproducir la visión directa del natural, buscando siempre lo artístico y objetivo. Mis maestros Manet, Cezanne, Aman Jean. ... Mis gustos: La reproducción de escenas típicas y de paisajes de nuestro pueblo* [Luna 1922 en Montecinos 1962].

Un día terminó la racha de la fortuna, vuelve a Chile y se separa de Julia Larraín y he ahí de nuevo a Pedro Luna, pobre y aventurero pero dinámico como siempre. Se sumerge por varios años en los pueblos del Sur de Chile, y allá pinta sus grandes temas nativos del Machitún y sus estudios de figuras y costumbres de los indios araucanos.

La relativa libertad expresiva de la que dio muestras ejemplares en su juventud, el individualismo que caracteriza una obra en la que se da amplio curso a los estados de ánimo pero sin descuidar los criterios objetivos de los valores académicos, son

las directrices que marcan y definen la obra de Pedro Luna.

Se radica en Linares en el año 1930. Trabaja en una imprenta e instala su taller, enseña a algunos alumnos entre los cuales se encuentra Rosaura Chaparro, hija de una antigua familia vecindada en esa ciudad. Ella fue una niña educada en un ambiente refinado, con estudios de piano, violín, pintura y cestería. Tocaba la cítara, pintaba y tejía frivolité. Con ella, Luna vivió la pobreza del pintor que debe producir para comer y subsistir, sorteando todo tipo de embates económicos. Alrededor de 1937, el matrimonio se trasladó a vivir a Santiago, a la casa de la madre del pintor.

Luego en 1954, se instalaron en Viña del Mar. Dos años más tarde Pedro Luna aquejado por una grave enfermedad, muere pobremente el 19 de Diciembre de 1956 en el Hospital de esa ciudad.

Algunos años después, la Sra. Rosaura Chaparro vuelve a Linares donde reside hasta su muerte. Su legado, el amor de

su marido y algunas pinturas y dibujos, con los cuales trocaba para subsistir los últimos días de su vida, son la base de la colección que aún se conserva en el Museo de Arte y Artesanía. Algunos coleccionistas particulares de Linares incrementaron también sus colecciones con dibujos y algunos óleos que quedaron en poder de su viuda. Otra parte importante de la colección (152 obras) pertenece a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Es notable que el Museo Nacional de Bellas Artes tenga sólo una obra de Pedro Luna.

Recientemente, el nombre de Pedro Luna surge al realizarse dos actividades como homenaje póstumo al que fuera considerado un pintor *moderno*, en su forma de concebir y expresar la pintura. En abril de 1997, la Corporación Cultural de Las Condes, organiza una exposición retrospectiva, con más de cien obras de distintas colecciones particulares, y en 1998 la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, una muestra de 37 pinturas (parte de su colección) en Los Angeles, junto con el traslado de sus restos desde Viña del Mar al Cementerio General de la misma ciudad en donde nació. Este gesto constituye una ofrenda para aquel solitario gigante de la plástica nacional.



Título: Paisaje Castillo Yarur  
Técnica: Óleo sobre tela  
Medidas: 73,5 x 54,5 cm  
N° Inventario: 267-53

## Referencias bibliográficas

### I. Libros y Catálogos

- Bindis, R. 1981. *La generación del 13 y pintores afines*. Colección Calendario Phillips. Santiago: Lord Cochrane.
- Ivelic, M. y G. Galaz 1981. *La Pintura en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Lastarria, C. 1998. *Pedro Luna en el Casino*. La Estrella (Valparaíso), 17 de Abril, p. 22.
- Fernández, A. 1997. *Pedro Luna: Pasión y temperamento*. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes.
- Montesinos, N. y E. Lhin 1959. *Pedro Luna*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.
- Vera, A. S/D. *Pedro Luna*. Memoria de prueba para optar al título de Profesora de Estado en la Asignatura de Artes Plásticas.
- Vila, W. 1966. *Una Capitanía de Pintores*. Santiago: Editorial Pacífico.

### 2. Recortes\*

- Abell, M. C. 1997. *Expresionista Revolucionario*. El Mercurio (Santiago), 30 de Marzo, p. E20.
- Guajardo, A. 1997. *Entre Apolo y Baco*. La Época (Santiago), 4 de Abril, pp. 6-7.
- Mori, C. 1997. *Entre Apolo y Baco*. La Época (Santiago) 4 de Abril, pp. 6-7.
- S/A 1997. *Primer Moderno*. Ercilla (Santiago), 3056: 7-20 de Abril, p. 76.
- S/A 1999. *La rúbrica ignorada*. El Sur (Concepción). 30 de Mayo, p. 8.
- S/A, 1997. *S/T. Capital* (Santiago). 9 de Abril, p. 126.
- S/A, 1997. *S/T. La Segunda* (Santiago), 8 de Julio, p. 42.
- S/A 1997. *Una Pasión desbordada*. EL Mercurio (Santiago), 9 de Abril, p. C14.

\*Archivo Pintores Chilenos, Biblioteca Especializada Museo Nacional de Bellas Artes, Carpeta Pedro Luna.

# Qp-1: Campamento El Vergel en las costas de Arauco

DANIEL QUIROZ

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales

MARCO SÁNCHEZ

Museo Regional de Concepción



**E**l sector costero que se extiende entre Punta Lavapié y la desembocadura del Río Lebu es poco conocido arqueológicamente. Sánchez & Bustos [1984] prospectaron el sector que se extiende entre el Río Quiapo y el Río Lebu y, Sánchez [1990] realizó una excavación de rescate en Caleta Rumena, a 12 km al S de Punta Lavapié. En el marco del Proyecto Fondecyt 1990027 realizamos, en el mes de noviembre, una visita a Caleta Yane, a unos 25 km al S de Punta Lavapié y a 20 km al N de Lebu.

Caleta Yane se encuentra en la parte sur de una pequeña bahía que extiende al sur de Morro Carnero, una península delgada y escarpada que se interna en el mar. Un pequeño estero divide la bahía y desemboca en una playa que enfrenta un par de islotes, muy especiales. La caleta de pescadores, con una población cercana a las 100 personas, se encuentra al sur de la desembocadura del estero.

Prospectamos la pequeña bahía y encontramos tres sitios, de forma monticular, a unos 200 m de la línea de costa, que denominamos Qp-1, Qp-2 y Qp-3 [las letras se deben a que los sitios se encuentran en la carta 1:50.000 del IGM correspondiente a Quiapo], ubicados todos al norte de estero. Hicimos dos pozos de sondeo en el sitio Qp-1 y uno en el sitio Qp-3. En este trabajo mostramos los resultados del análisis de los materiales de los dos pozos realizados en Qp-1.

El montículo donde se encuentra el sitio Qp-1 está situado a unos 5 m sobre el nivel del mar y tiene unos 2 m de altura. En la ladera sur del montículo se observa, en un perfil expuesto producto de huaqueos variados, la composición del conchal [locos, lapas y caracoles, principalmente]. También se nota la presencia,

no muy abundante de restos óseos de animales [entre ellos, guanacos, aves y peces] y de cerámica.

Realizamos un pozo de sondeo [C1] de 1x1 m en Qp-1, cerca de la cima del montículo [dejando una columna de 20x20 cm en la esquina SW del pozo de sondeo para un análisis de la fauna malacológica]. Bajamos en niveles artificiales de 10 cm, recogiendo todos los restos culturales y faunísticos [vertebrados], que embolsamos separadamente. Con el fin de corroborar algunas apreciaciones generales y ampliar el tamaño de la muestra, hicimos otro pozo de sondeo [C2: de 0.5x1 m] desde el vértice SW de la C1, 0.5 m hacia el S y 1 m hacia el W. La C1 tiene una potencia máxima de 45 cm y la C2 de 40 cm. No se perciben en los perfiles, depósitos estériles en las ocupaciones culturales presentes en los dos pozos de sondeo.

Finalmente, tomamos una muestra de conchas de locos para un futuro fechado radiocarbónico del sitio.

## Restos Culturales

### Cerámica

El material cultural del sitio Qp-1 es casi exclusivamente cerámico. Se obtuvieron 136 fragmentos de cerámica de coc-

**Tabla 1**

Tipos	C1							C2							
	1	2	3	4	5	subtot	%	1	2	3	4	subtot	%	Total	%
Alisados	39	10	6	8		63	80,8	26	8	7	2	43	74,1	106	77,9
Pulidos						0	0,0	3				3	5,2	3	2,2
pintado rojo	1	3	4	3		11	14,1	1	1	2		4	6,9	15	11,0
pintado blanco		1	1			2	2,6	5				5	8,6	7	5,1
pintado rojo sobre blanco	1	1				2	2,6	3				3	5,2	5	3,7
<b>Totales</b>	<b>41</b>	<b>15</b>	<b>11</b>	<b>11</b>		<b>78</b>	<b>99,9</b>	<b>38</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>58</b>	<b>100</b>	<b>136</b>	<b>99,9</b>

**Tabla 2**

Taxas [grs]	C1							C2						
	1	2	3	4	5	subtot	%	1	2	3	4	subtot	%	Total
Camelidae	44	28	15			87	53,7	52	28	12	10	102	64,2	189
Otaridae	12	12	4			28	17,3	45				45	28,3	73
Cetacea		10				10	6,2					0	0,0	10
Aves	5	7	5	5	2	24	14,8		1	4		5	3,1	29
Peces	1	2	3	6	1	13	8,0	1	2	2	2	7	4,4	20
<b>Totales</b>	<b>62</b>	<b>59</b>	<b>27</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>162</b>	<b>100</b>	<b>98</b>	<b>31</b>	<b>18</b>	<b>12</b>	<b>159</b>	<b>100</b>	<b>321</b>

**Tabla 3**

Taxas de moluscos [nmi]/nivel	1	2	3	4	5	Total	%
<i>Choromytilus chorus</i>	2	2	2			6	2,0
<i>Colisella araucana</i>	15	15				30	9,9
<i>Concholepas concholepas</i>	5	14	3			22	7,3
<i>Crepidatella dilatata</i>	1	1				2	0,7
<i>Diloma nigerrima</i>	14	15	9		1	39	12,9
<i>Fissurella picta</i>	22	9	2	1		34	11,2
<i>Perumytilus purpuratus</i>	16	28	8	23	12	87	28,7
<i>Tegula atra</i>	48	29	4	1	1	83	27,4
<b>Totales</b>	<b>123</b>	<b>113</b>	<b>28</b>	<b>25</b>	<b>14</b>	<b>303</b>	<b>100</b>

ción oxidante, con antiplásticos en esquisto micáceo, elaborados por enrollamiento anular [en la Tabla 1 se muestra la frecuencia y porcentajes de los fragmentos cerámicos del sitio Qp-I]. Las formas de los fragmentos sugieren jarros de tamaño mediano, platos y ollas con borde reforzado. Un asa de gran tamaño per-

mite suponer la presencia de grandes jarros [no necesariamente urnas]. Uno de los fragmentos, pintado rojo exterior y rojo sobre blanco interior, sugiere la forma de un plato.

Los fragmentos claramente diagnósticos, que permiten adscribir la ocupación al Complejo El Vergel [pintado rojo, pintado



blanco, pintado rojo sobre blanco] representan cerca de un 20% del total de fragmentos del sitio.

#### **Industria Lítica**

Se encontró sólo un fragmento de un pulidor lítico, elaborado en un nódulo de basalto, con claras huellas de uso

#### **Industria Ósea**

Se encontró un punzón entero, elaborado en una astilla de hueso largo de camélido, probablemente *Lama guanicoe*.

#### **Industria en Valvas de Moluscos**

Encontramos también algunas conchas de machas [*Mesodesma donacium*] trabajadas [puntos de fractura y huellas de uso].

#### **Restos de fauna**

Los restos de vertebrados proceden de ambos pozos de sondeo. El material malacológico proviene exclusivamente del pozo de fauna. La presencia de crustáceos y equinodermos no fue considerada cuantitativamente dado su escasa representatividad en las muestras obtenidas en el pozo de fauna.

#### **Vertebrados**

Los restos de fauna de vertebrados rescatados en ambas cuadrículas [volumen total= 0.75 m<sup>3</sup>] pesaron en total 321 gramos, predominando los camélidos [*Lama guanicoe*] y otáridos [*Otaria byronia*], con más de un 90% de la masa efectiva de restos óseos del sitio. También se registra la presencia, minoritaria, de un hueso de cetáceo [probablemente recogido de la playa con la finalidad de elaborar instrumentos] y de huesos de aves marinas y peces [ver Tabla 2].

## Moluscos

La muestra de moluscos del pozo de fauna [20x20x50 cm] pesó 4980 grs, concentrados principalmente en los niveles 1 y 2, con un 91,9% del total de la muestra [en la Tabla 3 se muestra la determinación de NMI por taxa], considerando que se han logrado identificar sólo 8 especies, dos pelecípodos y seis gastrópodos.

Los moluscos más representados corresponden a caracoles [*Tegula atra*, *Diloma nigerrima*] con algo más del 40% de las especies presentes en el sitio. Es notable también la presencia del chorito [*Perumytilus purpuratus*] con casi un 30%, aunque su biomasa sea bastante menor que la de los otros moluscos presentes en el sitio, tales como *Concholepas concholepas* y *Fissurella picta*.

## Proyecciones

Aldunate [1989: 339-342], basándose principalmente en los trabajos de Latcham [1928], Bullock [1955, 1970] y Menghin [1962]<sup>1</sup>, caracteriza el Complejo El Vergel como un complejo funerario [Aldunate op.cit.: 339]. Dillehay [1989, 1990], por su parte, define el Complejo El Vergel como un complejo cerámico, *caracterizado principalmente por sus grandes urnas funerarias*, a veces asociadas con *unas pocas vasijas bicolors*. desconociéndose otros rasgos culturales asociados [1990: 61]. Dillehay además retoma y actualiza el denominado tiruanense de Menghin [1962; definido ya por Latcham en 1928] y nos habla de la existencia de un Complejo Tirúa, de naturaleza costera, contemporáneo del Complejo El Vergel, interior, y de un Complejo Valdivia, posterior y de distribución más meridional. Dillehay piensa que estos complejos tienen en común *una herencia compartida desde los períodos formativos tempranos en los Andes centrales y en la selva amazónica* [op.cit.: 74]. Otros autores prefieren hablar de *tradicón cerámica bicroma rojo sobre blanco* [Adán & Mera 1997] y en ella incluyen las manifestaciones El Vergel y Valdivia como estilos decorativos cerámicos, pero sin distinguirlos mayormente.

Los sitios del Complejo El Vergel se ubicarían cercanos a los ríos aprovechando los cursos fluviales para el regadío de sus cultivos de *papas, maíz, quizá porotos y quínoa*, la domesticación de los camélidos se *hallaba consolidada y la recolección terrestre y marítima y la caza debieron siempre jugar un papel dominante en la economía* [Aldunate, 1989: 341]. Este complejo, en la planicie costera que se extiende al occidente de la Cordillera de Nahuelbuta, entre los ríos Bío-Bío y Tirúa, ha recibido el nombre de Tirúa, por la localidad homónima que Latcham usara para describirlo por primera vez [Latcham 1928].

Pensamos necesario usar el término Complejo El Vergel, ya sea como complejo funerario o como complejo cerámico, para describir una tradición alfarera diferente a la tradición Pitruén, que se gestaría con el estímulo generado por influencias amazónicas y/o andinas y cuyos portadores desarrollarían nuevas estrategias económicas vinculadas a la producción de alimentos por medio del desarrollo de la horticultura y la domesticación de camélidos [Aldunate 1989, Dillehay 1989, 1990]. Para nosotros, su expresión diferencial en la costa de Arauco, debería recibir el nombre de Complejo Tirúa, tanto por razones cronológicas como por razones culturales.

Qp-I corresponde a una ocupación costera, desarrollada por poblaciones pertenecientes a lo que pensamos debe denominarse Complejo El Vergel-Tirúa. Qp-I está situado en las orillas de una playa, testimonio del uso que los grupos Vergel-Tirúa hacían de los recursos costeros, principalmente mariscos. Probablemente también consumieron, mientras estaban en el lugar, trozos de carne de guanaco y algunos peces de orilla.

El estudio de este tipo de sitios nos permitirá, en el futuro, comprender mejor las manifestaciones costeras prehispánicas tardías en la Araucanía.

<sup>1</sup> Otros autores que también han contribuido mediante sus trabajos a comprender mejor el Complejo El Vergel son Berdichevsky [1968], Gordon [1975, 1978], Navarro [1979]; Durán [1978].

## Referencias bibliográficas

- ALDUNATE, C. 1989. *Estadio Alfarero en el sur de Chile*. Culturas de Chile. Prehistoria. Ed. Jorge Hidalgo et. al., Cap. XVI, pp. 329 - 348. Editorial Andrés Bello. Santiago.
- ADÁN, L. y R. MERA 1997. *La tradición cerámica bicroma rojo sobre blanco en la región centro-sur: los estilos vergel y valdivia. Una propuesta tipológica morfológica-decorativa de la alfarería*. Informe Final Proyecto Fondecyt 1950823. Ms.
- BERDICHEWSKY, B. 1968. *Excavaciones en la Cueva de los Catalanes*. Boletín, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile.
- BULLOCK, D. 1955. *Urnas funerarias prehistóricas de la región de Angol*. Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Tomo XXVI, N° 5, Santiago.
1968. *La Cultura Kofkeche*, Boletín de la Sociedad de Biología de Concepción, XLIII, Angol.
- DILLEHAY, T. 1989. *Los complejos cerámicos formativos del sur de Chile*. Gaceta Arqueológica Andina, INDEA, Lima, Perú.
1990. *Araucanía: Presente y Pasado*. Editorial Andrés Bello. Santiago.
- DURÁN, E. 1978. *Estudio de los tipos cerámicos del sitio Padre Las Casas, provincia de Cautín, IX Región, Chile*. Revista Chilena de Antropología, 1.
- GORDON, A. 1975. *Informe sobre la excavación de una sepultura en Loncoche*. Boletín Museo Nacional de Historia Natural 34, p. 63-68. Santiago.
1978. *Urna y canoa funeraria. Una sepultura doble excavada en Padre Las Casas. Prov. de Cautín, IX Región, Chile*. Revista Chilena de Antopología 1, p. 61-80. Santiago.
- LATCHAM, R. 1928. *Alfarería Indígena Chilena*. Sociedad Impresora y Litográfica Universo. Santiago.
- MENGHIN, O. 1962. *Estudios de Prehistoria Araucana*. Acta Prehistórica, III-IV. Buenos Aires, Argentina.
- NAVARRO, X. 1979. *Arqueología en yacimiento precordillerano en el Sur de Chile (Pucón, IX Región)*. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos, Universidad Austral de Chile, Valdivia.

# Embalaje para colecciones osteológicas humanas: CRÁNEOS

FRANCISCO TÉLLEZ

Museo San Pedro de Atacama, Universidad del Norte



Cráneos apilados en el suelo y precarias repisas.

Cuando la cantidad de especímenes de una colección reúne un número significativo de ellos, se hace relevante el diseño de algún modelo de contenedor “tipo standard”, y más aún cuando estos “objetos” poseen características que los hacen semejantes en términos de forma, tamaño, peso, materia prima, fragilidad, estado de conservación, etc.

La colección en referencia, en esta oportunidad, es algo peculiar ya que trata de una colección osteológica compuesta en su totalidad por cráneos, con un valor científico de primer orden para el estudio antropofísico de las poblaciones prehispanas en los oasis de Atacama.

El Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “RP. Gustavo Le Paige SJ.” de la Universidad Católica del Norte, mantiene en sus depósitos un conjunto de aproximadamente 5.800 cráneos provenientes de alrededor de 250 sitios investigados por Le Paige entre los años 1956 y 1979.

En la actualidad esta colección está dispuesta en dos depósitos de unos 40 mts<sup>2</sup> cada uno (192 mts<sup>3</sup> en total), estando su limpieza, verificación de registro y embalaje en proceso.

La casi totalidad de los especímenes guardados corresponden a individuos adultos de ambos sexos.

Obviamente no todos los cráneos son exactamente iguales unos a otros, por lo que el embalaje propuesto contempla estas variaciones, salvo aquellas deformaciones mayores, las que requerirán de un contenedor especialmente diseñado.

Cada uno de estos especímenes presentan, además, variaciones tanto en el alto, como en lo ancho, como así mismo en su peso, consistencia, estado de conservación, etc. por lo que serán tratados como piezas únicas. A pesar de todo, éstos guardan ciertos límites métricos que los hacen semejantes y es lo que en definitiva justifica la producción en serie de los contenedores.

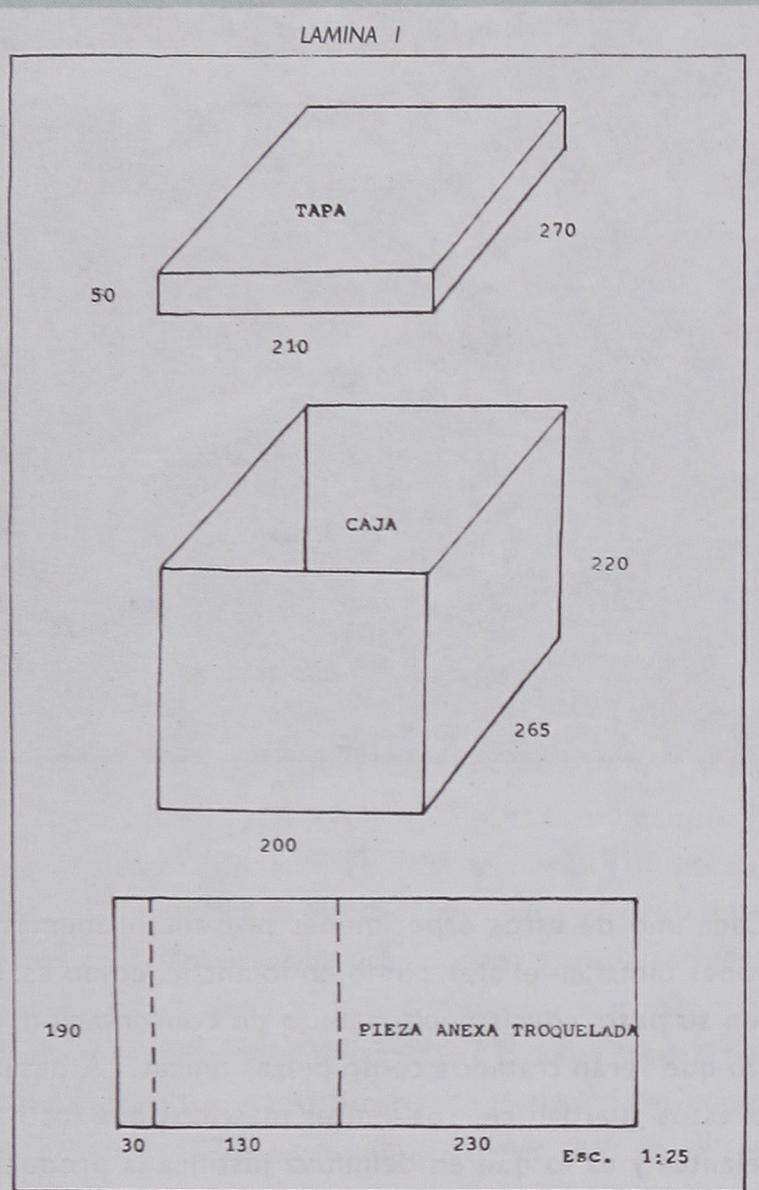
La casi totalidad de esta colección fue debidamente identificada por el autor de las investigaciones (Le Paige) quien asignó un número correlativo a cada cráneo de acuerdo al número de la tumba de la cual provenía. Si se encontraba más de un individuo por tumba, éste era identificado agregando un dígito (por ej. N° 3650 - 1).

Esta numeración es coincidente con un registro muy detallado que el autor mantenía a nivel de manuscrito. En él se consigna si hay más de un individuo, y una lista de los objetos que conformaban el ajuar funerario. Sólo en algunas ocasiones existen referencias a la edad, sexo, estado de conservación y otras características antropofísicas del individuo en cuestión.

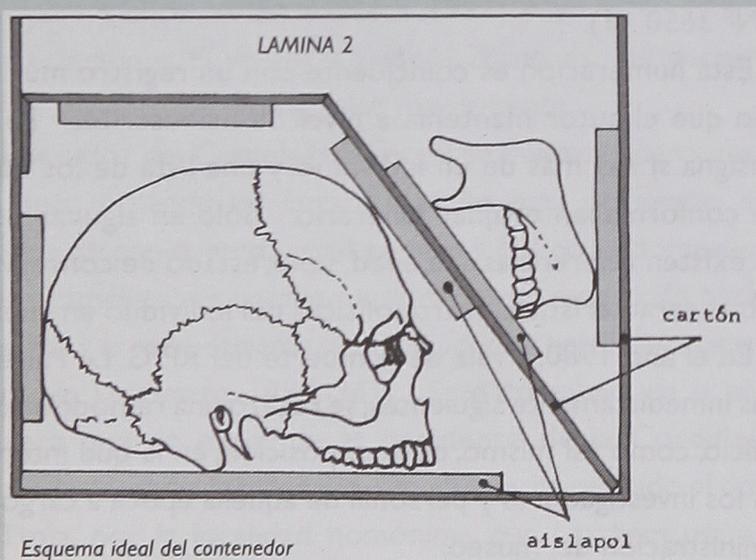
En el año 1980, a raíz de la muerte del RP. G. Le Paige y en años inmediatamente siguientes, se realizó una remodelación del edificio, como así mismo, de la exposición, en la que intervinieron los investigadores y personal de aquella época a cargo de la administración del museo.

Dicha remodelación involucraba un cambio en el destino de algunas dependencias, lo que llevó a movilizar la totalidad

## Detalle de corte y dobleces de las piezas.



## Ubicación y distribución de las osamentas dentro del contenedor.



de las colecciones (380.000 objetos aproximadamente). Esta tarea sin embargo fue realizada sin ninguna planificación y más aún, con un dudoso criterio científico.

Según se puede entender, solo se optó por separar las colecciones de acuerdo a su naturaleza (¿materia prima?), sin preocuparse previamente si éstas estaban debidamente documentadas (marcadas). Es así como las colecciones fueron descontextualizadas y separadas en distintas dependencias del museo. En un lado las cerámicas; en otro los fardos funerarios; en otro los textiles; en otro un gran número de cráneos, y a un costado los maxilares inferiores, etc.

Si bien puede pensarse que sería un criterio aceptable, hoy en día, éste resulta desastroso si la colección no ha sido debidamente documentada.

Hoy se tienen muchos cráneos a los que es casi imposible reunir con su maxila correspondiente. Para ello se requeriría en el futuro de una costosa y delicada investigación que permitiera reintegrar y reasignar cada una de las osamentas adecuadamente. Todo este trabajo adicional debido a un descuidado manejo de la colección.

## Características de la colección

Esta cuenta con un total aproximado a los 5.800 ejemplares, son casi en su totalidad correspondientes a cráneos de individuos adultos, por lo que son muy similares los unos a los otros.

Dada la naturaleza de la misma (óseo), se la ha calificado como de "muy frágil" y por lo mismo se ha priorizado su tratamiento preventivo. Se debe tomar en cuenta además, que esta colección ha sufrido un particular mal trato a lo largo de toda su permanencia en las dependencias del museo. Debido a su aparente consistencia, siempre se le prodigó poco cuidado y preocupación por lo que pudiese afectarlas o deteriorarlas. Por mucho tiempo fueron depositadas a la intemperie, luego, aunque bajo techo, fueron arrumbadas por razones de espacio ya sea en el suelo o en las mismas estanterías.

En estas condiciones, por más de treinta años, las pérdidas han sido considerables, desde cráneos completos hasta la pérdida parcial de algunos segmentos importantes para las actuales investigaciones (piezas dentales, huesos nasales, mastoideos, estiloides, etc.). El cráneo humano está compuesto por un total de 28 huesos, los cuales en su gran mayoría son altamente sensibles al deterioro, especialmente mecánico.

Por ahora, sin duda son las piezas dentales las más afectadas, ya que además de la pérdida de éstas, también son afectadas por fractura, abrasión, etc., siendo hoy en día una pérdida importante debido a la gran cantidad de información contenida en ellas (por ej. nutrición, edad, información genética, etc.).

## Descripción del contenedor

Este se compone de tres "piezas" confeccionadas en cartón café N°50 (cc N° 50): Caja, Tapa y Separador, y seis piezas confeccionadas en Aislapol de 10 mm..

De acuerdo a la experiencia en este museo, se hace suficiente este tipo de cartón ya que estos contenedores no son almacenados uno encima de otro sino que van dispuestos en repisas individuales. Solo en caso de que la colección deba ser trasladada a lugares fuera de la unidad o bien que éstos deban ser apilados en más de 5 unidades, entonces se recomienda el uso de un material más resistente (cc. N°65 p.ej.).

### Piezas que conforman el contenedor:

**Caja contenedora:** 1 pieza de cartón (cc.50) de 96,0 x 32,0 cms. (cortes y dobleces indicados en *lámina 2*)

**Tapa embutida :** 1 pieza de cartón (cc.50) de 38,5 x 31,3 cms. (cortes y dobleces indicados en *lámina 3*)

**Separador:** 1 pieza de cartón (cc.50) de 39,0 x 18,5 cms. (cortes y dobleces indicados en *lámina 4*)

### Protecciones de aislapol (10 mm.) :

1 pieza de 24,0 x 19,0 cms.

5 piezas de 14,0 x 10,0 cms.

(se disponen según se indica en *lámina 5*)

### Materiales requeridos para su fabricación:

1. Cartón corrugado café N° 50 ó N° 65 (según la necesidad).
2. Corchetes N° 26/8
3. Cinta adhesiva BRAND TAPE 3M de 2" (o similar )
4. Cola fría PEGA FIX lavable (sello azul)
5. Aislapol de 10 mm. (Napa de 1,5 cms. como alternativa ).

### Herramientas:

1. Flexómetro
2. Cuchillo cartonero
3. Escuadra
4. Regla metálica larga (120 cms. o más)
5. Marcador (lápiz u otro)
6. Mesón con una superficie apta para resistir cortes.
7. Tijeras grandes

### Otros:

1. Fichas de identificación del o los contenedores.

## Conclusiones

Todo esfuerzo que se haga para dar mayor protección a las colecciones, se minimiza frente a la gama de factores que permanentemente actúan en contra de ellos.

Se reconoce que la "solución" expuesta en este escrito debe ser considerada con la medida que corresponda ya que sabemos la inexistencia de "remedios totales e infalibles", sino más bien debe observarse el hecho que hoy las colecciones están en mejores condiciones que antes, y que eso nos permite suponer un mayor y mejor tiempo de "sobrevivencia".

Luego de los tratamientos previos (limpieza, registro y reacondicionamiento) se pudo observar que el deterioro aún continúa, pese a estar en condiciones de relativa seguridad (cajas, bolsas, etc.). Se debe hacer notar que mucho material óseo presentaba desprendimiento de corteza pese a que incluso éstos no se habrían movido.

Por lo expuesto, debemos suponer que esto podría continuar incluso al interior de los nuevos contenedores, sustancialmente mejor preparados, y es por eso que se deberá iniciar una etapa de consolidación de los restos, o a lo menos de aquellos más expuestos por razones de conservación previa.

Para ayudar a dar inmovilidad de la o las piezas al interior del contenedor, se podría adicionar algún elemento tal como el aislapol en gránulos, espuma plástica, napa, u otro similar, siendo importante que sea inerte.

A la fecha y con la colección ya tratada en estos nuevos contenedores, se ha podido verificar una disminución considerable del deterioro descrito, especialmente en lo relativo al desprendimiento de piezas dentales y corteza ósea.

A pesar que cada pieza estará resguardada por separado dentro de cada contenedor, éstas de todas formas, deberán ser protegidas por algún envoltorio inerte (en lo posible). En el caso de esta colección, se utilizará directamente bolsas de polietileno transparente, debido a que no se tiene problemas con la elevada humedad ambiental. Más bien por el contrario, se tiene una media anual promedio que no supera el 30 al 35 %.

La acidez del material propuesto, especialmente el cartón, no supera un Ph. 6, en aquellos días excepcionales de una humedad relativa por sobre un 60%. Del polietileno y aislapol, no se tienen mediciones, pero se les reconoce como prácticamente inertes.

Esta solución de "contenedores en serie" será práctica, siempre y cuando las colecciones así lo ameriten.

# Don Claudio Gay

## y la primera colección antropológica chilena

MIGUEL ÁNGEL AZÓCAR

Sección Antropología.  
Museo Nacional de Historia Natural.

Es frecuente que en los museos fundados en el siglo XIX, los objetos museales hayan sido ingresados sin registrar sus antecedentes o sólo parcialmente. Así mismo, la pérdida de fichas y/o números identificatorios han dejado a otras piezas cubiertas de olvido, en tanto que otras han sido registradas en forma tardía y/o erróneamente (Azócar, 1989).

El Museo Nacional de Historia Natural, en lo que a sus colecciones antropológicas se refiere, no es una excepción, no siendo infrecuente encontrar objetos carentes total o parcialmente de antecedentes. Afortunadamente, algunas veces es posible realizar un trabajo de pesquisa documental y devolver, en parte, su verdadero historial a piezas que recuperan así, su importante valor museal. (Quiroz, 1991).

El presente trabajo tiene por finalidad dar a conocer la recuperación y enmienda documental de cuatro de las siete piezas publicadas en 1854 por Claudio Gay y que, habiendo sido registradas en el Museo Nacional de Historia Natural con mucha posterioridad a la partida de Chile de Gay, permanecieron parcial y erróneamente desafiadas de su contexto histórico y cultural, de su adquisición y fuente. La importancia de estas piezas radica en que ellas, según los datos recabados, habrían sido colectadas o reunidas por Gay, lo que las transforma en una colección fundacional del Gabinete o Museo de Santiago, actual Museo Nacional de Historia Natural, pudiendo ser consideradas como la colección antropológica más antigua de Chile.

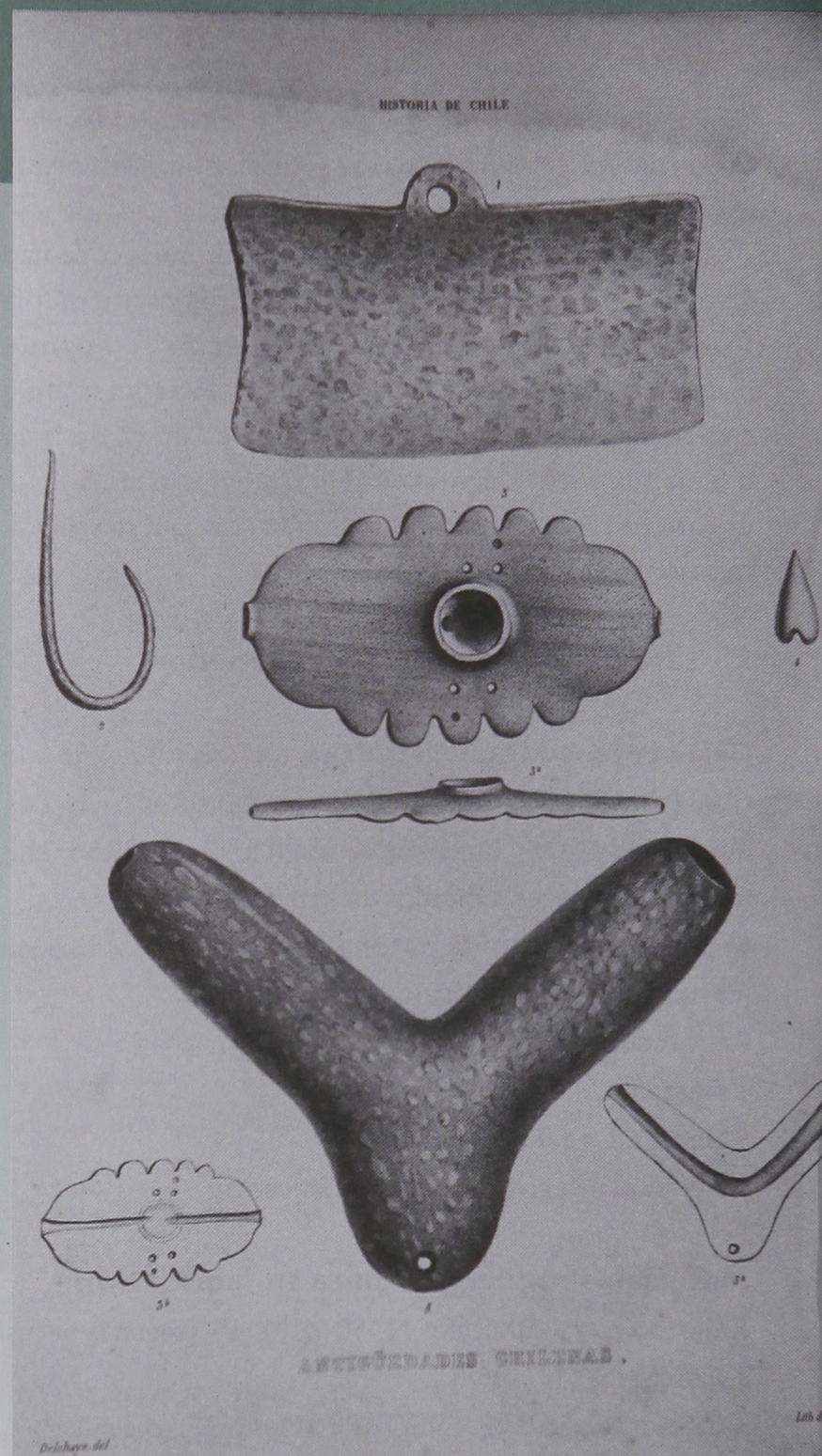


Lámina 1 del Atlas de Claudio Gay (1854)

### Claudio Gay y el Gabinete de Santiago

Es conocido que en las frecuentes excursiones y viajes científicos realizados en casi todo el territorio del Chile de la primera mitad del siglo XIX, Claudio Gay recolectó innumerables objetos naturales que le sirvieron tanto para iniciar las colecciones del naciente Gabinete de historia natural (Gabinete o Museo de Santiago como lo llamó más tarde) como para escribir su monumental obra "Historia Física y Política de Chile".

Si bien su interés primario, por tratarse de un naturalista,

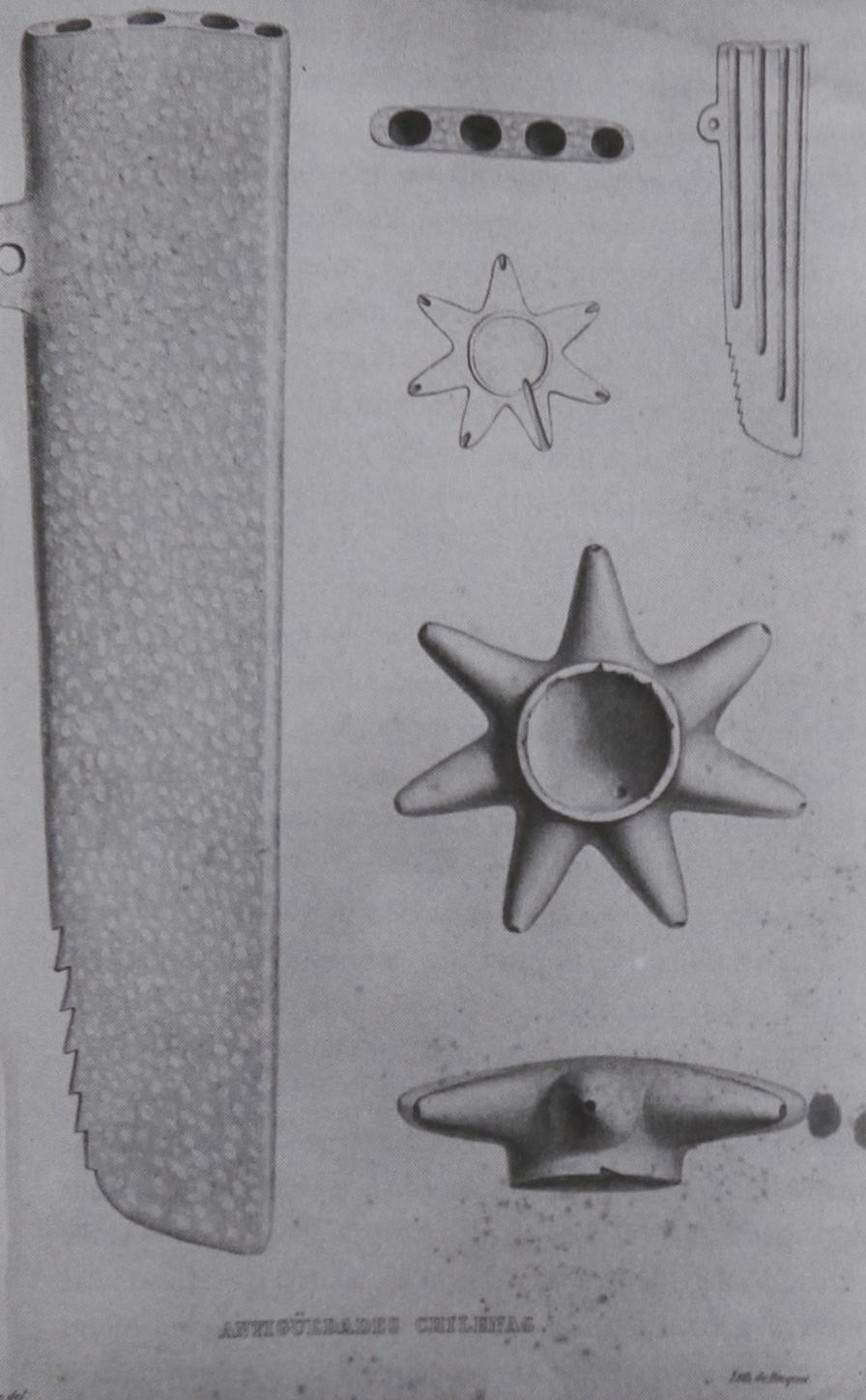


Lámina 2 del Atlas de Claudio Gay (1854)

correspondía por cierto a las ciencias de la naturaleza, Gay no dejaba de interesarse por costumbres y hechos históricos de la naciente República, colectando o comprando "antigüedades" que mantenía en el Gabinete de Santiago. Este interés se vio alentado por el Ministro Mariano Egaña, gran aficionado a la historia y a las antigüedades, quien lo incentivó a seguir con sus investigaciones, facilitándole sus archivos y sus libros. Fue así como Gay se comprometió a escribir, como complemento a sus investigaciones naturalistas, sobre la historia política de Chile (Barros Arana 1876: 114), ciencia sobre la cual no poseía mayor experiencia ni demasiada inclinación, pero que él asumió a conciencia, transfor-

mándose la investigación archivística, en una verdadera pasión bibliófila que lo llevó hasta sus últimos años, a recolectar y adquirir cuanto archivo o documento le sirviera para incrementar su biblioteca sobre Chile y América.

Aunque ajeno a las ciencias arqueológicas, como él mismo lo reconoce ante la Sociedad de Geografía de París en 1842 (Stuardo, 1975, t.II: 300), Gay menciona con frecuencia algunos de los pequeños trabajos de índole "arqueológica" que realizara en el territorio, como su visita, en la localidad de San Vicente de Tagua Tagua (actual VI Región) en donde asciende el cerro llamado del Inca por los habitantes, cerro muy elevado, sobre la cima del cual observé algunas ruinas de un palacio indiano, que seguramente había pertenecido a algún cacique de los Promaucaes. Medí su longitud i anchura e hice después su descripción jeométrica (Barros Arana, op. cit.: 50) o su excursión a las tumbas indias que se ven en las montañas de Lucatalca y que las circunstancias no me permitieron excavar. (Stuardo, op. cit. I: 163).

Ahora, si bien no podemos afirmar que Gay realizara trabajos "arqueológicos" propiamente tales, de sus notas y escritos nos queda claro su trabajo de carácter "etnográfico" llevado a cabo en sus contactos con la nación mapuche, con cuyos miembros compartió en sus ruka, en su vida diaria y en sus ceremonias, como el entierro del Cacique Cathiji realizado en Guanegüe en mayo de 1835 (Gay 1854, t. I: lám. 2; Barros Arana, op.cit.: 92) llegándolos a apreciar en sus valores y guardando de ellos inmejorables recuerdos. También los indígenas fueron para Gay una importante fuente de información en sus colectas de tipo naturalistas.

A través de la presentación hecha por Gay en septiembre de 1841 al Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública Manuel Montt, sabemos que en el Museo de Santiago tenía reunidos, colectados o comprados por él, una serie de objetos culturales entre los que destaca ... como diez antigüedades que pertenecían a los indios de Chile antes de la conquista. (Citado por Fuenzalida, 1944: 13).

Además, en el Inventario con que Gay hiciera entrega del Museo de Santiago al Sr. Antonio Gorbea, y a quien debería cuidar del establecimiento con el título de Conservador, el Sr. Francisco García-Huidobro, se mencionan, entre otros objetos que obviamos, los siguientes:

En el estante N°1: una flauta de indios,... un ídolo, una vasija de barro de los indios, un como tintero de piedra, un como maza de indio, un jarrón de sal, un pedazo de género de corteza de árbol de las islas de la Oceanía.

En el estante N°22: ...un par de guantes hecho por los indios,... cinco utensilios de piedra de los indios de diversas formas y usos, incluso un collar,... una hachita y un como anzuelo de cobre de los indios,... un morterito pequeño de piedra y otras cosas de poca consideración.

En el estante N°9: ...seis utensilios de los indios para la pesca e

industria, dos cordones hechos por los mismos de tripa de pescado, tres búcaros de los mismos, un asa de mármol del país, un instrumento de música de los negros,... (Citado por Stuardo, op.cit., I: 540).

También avalan la existencia de objetos indígenas las palabras de Diego Barros Arana quien, refiriéndose a Gay y al Museo, nos dice que *El gobierno había puesto a su disposición una espaciosa sala del palacio que hoy ocupan los tribunales de justicia. Provista ésta de una estantería modesta pero mas o ménos cómoda, Gay distribuía en ella las numerosísimas muestras de animales, de vegetales i de minerales que había coleccionado en sus exploraciones. Allí daba igualmente colocación a los objetos de fabricación indijena que había podido proporcionarse, con la esperanza de formar una sección de antigüedades chilenas.* (Barros Arana, op.cit.: I 12).

Así mismo, el Dr. Rodolfo A. Philippi recuerda que en su ... primera visita... diciembre de 1851... no he visto entonces, p. ej., ningún vaso de los aborígenes... ¿Habrían acaso desaparecido muchos objetos colocados por Gay en el Museo sur oeste? (Philippi, 1908: 5 – 6) y que en el año 1853 *No había otras antigüedades de aborígenes de Chile que los objetos figurados en las láminas nums. 1: 2 del Atlas de la historia física y política de Chile.* (Ibid.: 9), nota esta última de vital importancia pues es precisamente a cuatro de aquellos objetos a los que nos referimos en este estudio.

Medina, en su obra “Los aborígenes de Chile” publicada en 1882, hace mención a las piezas publicadas por Gay, graficando tres de las cuatro piezas estudiadas, pero de sólo una de ellas (Lámina 3, fig. 3) señala que ... se halla en el Museo nacional, sin procedencia conocida., señalando para las dos restantes que ellas fueron copiadas del Atlas de Gay. (Medina, 1882: 417 – 419).

## La colección indígena de Claudio Gay

Entre las diversas piezas arqueológicas y etnográficas que componen las vastas colecciones que custodia la Sección Antropología del Museo Nacional de Historia Natural, heredero y continuador del Gabinete fundado por Claudio Gay, hemos encontrado cuatro de las siete piezas que fueron publicadas por él en las láminas 1 y 2 de “Antigüedades Chilenas” de su Atlas publicado en 1854.

Con el antecedente de las piezas publicadas por Gay y los textos citados, en los cuales se alude a piezas indígenas existentes en el Museo de Santiago –y específicamente el texto de Philippi del año 1908, llamaba la atención que no se hubiera conservado ninguna de ellas, como así mismo que en los primeros Libros de Inventario –de los cuales se desconoce el autor, sabiéndose sí que fueron realizados antes de 1914, fecha en que el Profesor Leotardo Matus se hace cargo de la Sección Antropología– no existiera registrado ningún objeto dejado por Gay.

Teniendo como antecedente las referidas láminas como única prueba visual y por ende confiable, y lo vagas de las descripciones de los textos citados, se procedió a una revisión y rastreo sistemático de las colecciones y de la escasa documentación existente en el Museo.

En una revisión más detenida de los Libros de Inventario, específicamente el Tomo II, “Antigüedades Chilenas”, llamó la atención una nota manuscrita a modo de observación en que se señalaba que el objeto signado bajo el número 96 estaba ya figurado en Gay, *Antig. I f.3.* (Libro de Inventario II, pre 1914: 9 – 10). Con el objeto ya ubicado, el cual correspondía a una pipa de piedra procedente de Popeta (Lámina 3, figura 2), se obtuvo el número asignado a dicha pieza por el Profesor Matus al realizar, en 1924, la unificación del Registro de la Sección. Al revisar el N°3.524 se observó una nota posterior realizada con lápiz de grafito en la cual se señalaba: *y en Medina fig. 83* (Libro de Registro N° I, 1924: 192 – 193); notas similares remitiendo a Medina se repetían en varias otras piezas registradas en dicho Libro.

Se procedió, entonces, a revisar un ejemplar de la edición original de “Los Aborígenes de Chile” (Medina, 1882) de la Biblioteca Abate Molina del Museo Nacional de Historia Natural, encontrando que en las láminas, al lado de varias de las piezas dibujadas se había anotado, también con lápiz de grafito, el número de registro de ellas, incluyendo a tres de las siete piezas dibujadas por Gay, correspondientes a los antiguos números 76, 96, y 107 (Lámina 3, figuras 2, 3 y 4).

Ya sobre esta pista concreta, se revisaron las piezas cercanas a las numeraciones obtenidas y encontrándose una cuarta pieza, la N°3.516 que correspondía a una flauta de piedra (Lámina 3, figura 1). Así con las cuatro piezas reunidas se volvió a revisar los primeros Libros de Inventario no encontrándose mayores antecedentes. De igual modo se revisaron los Libros del Registro Unificado, en los cuales Matus había transcrito en forma textual los Registros anteriores, encontrando que sólo se había consignado el número y la descripción del objeto, salvo en un caso, la pieza N°3.524, en que se señalaba su procedencia y el año.

Una situación aún más anómala se producía con la flauta N°3.516. Mediante comillas realizadas con posterioridad a su registro dada la evidente diferencia de tinta, fue atribuida su procedencia, donante y año a la misma de las piezas que la precedían, situación que no se da en el Libro realizado antes de 1914. El error es por sí muy evidente, pues se la asigna como procedente de Collipulli, localidad de la Región de la Araucanía, en donde no sólo no se encuentra ese tipo de materia prima sino que tampoco esa clase de instrumento, pues se trata de una flauta de roca combarbalita filiada culturalmente a los Diaguita.

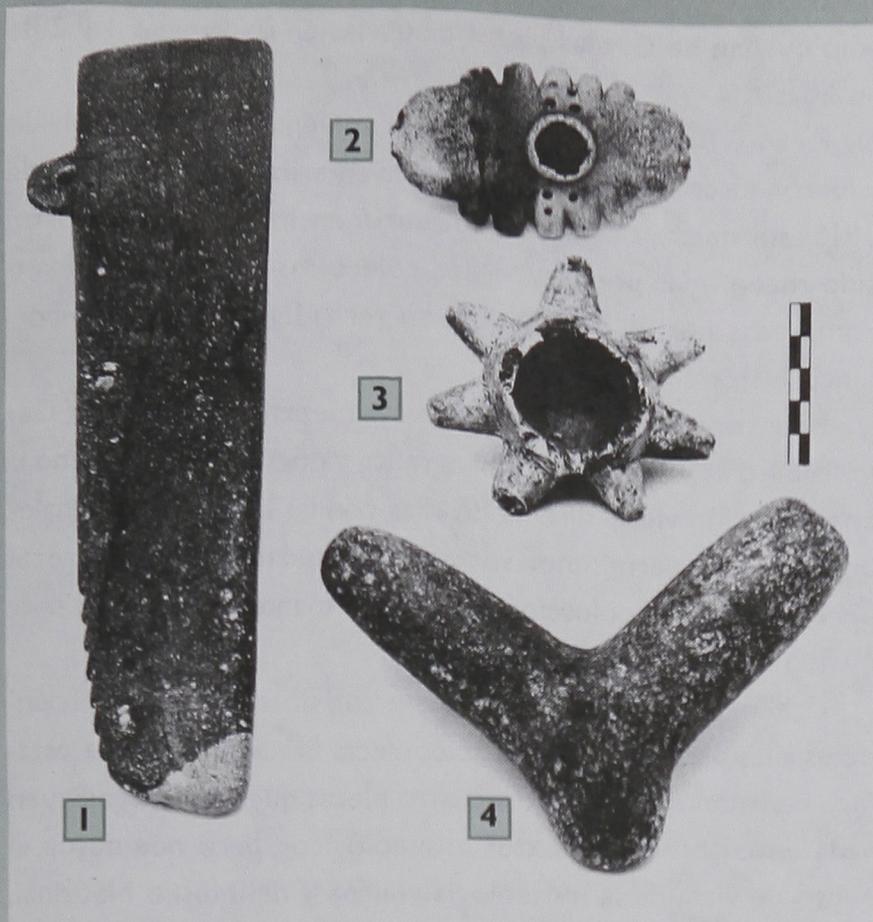


Lámina 3: objetos publicados por Claudio Gay (1854)

Importantes resultan las notas realizadas con grafito para las piezas N°3.524 y N°3.504, de las cuales se señala y en Medina fig.83 y Medina 186 –dibujado en Gay, respectivamente. (Libro de Registro N° I, 1924: 192 –193). En la pieza N°3.535, en tanto, se lee: *nota: Sala araucana; Medina, Aborígenes fig.74*, esta vez escrito con tinta.

Posteriormente se hizo una verificación y cotejo visual de las piezas con las litografías de uno de los originales del Atlas de Gay, presentando las piezas que correspondían exactamente con los contornos de los dibujos. Por esta razón, así como por lo excepcional de las formas de al menos de dos de las piezas, las N°3.504 y N°3.524, no hubo dudas acerca de su mutua correspondencia y que estábamos en presencia de cuatro de las siete piezas publicadas por Gay.

### Documentación

Las piezas en estudio figuran inscritas en las páginas 7 – 8 y 9 – 10 del Libro de Inventario II “Antigüedades Chilenas”, realizado antes de 1914 y cuyo autor se desconoce, datos que fueron transcritos en forma textual por el Profesor Leotardo Matus en el año 1924, cuando realizó la unificación del registro, asignándole un nuevo número, pero conservando el antiguo.

Del Libro de Registro N° I de la Sección Antropología (1924), de sus páginas 192 –193 y 194 –195, transcribimos:

3.504	76	Cachimba de piedra.
3.516	88	Pito cuádruple de piedra.
3.524	96	Cachimba de piedra.
3.535	107	Piedra con siete puntas.

### Descripción de las piezas:

#### N°3.504:

Pipa de piedra de color jaspeada en tonos grises y ocre rojizo. Está formada por dos extensiones tubulares en forma de ángulo recto y cuyo vértice se prolonga en un apéndice levemente aplanado y perforado. Ambos tubos poseen una perforación en sentido longitudinal y que se unen interiormente en la zona del vértice; en uno de los tubos la perforación es de corte cuadrangular, en tanto que en el otro la perforación es de corte circular y más angosta. (Lámina 3, figura 4; lámina 1, figura 5 y 5b).

#### Medidas:

Alto máximo:	12.2 cm. apróx.
Largo máximo:	13.1 cm. apróx.
Diámetro tubo vertical:	3.7 cm. apróx.
Diámetro tubo horizontal:	3.6 cm. apróx.
Peso:	378.2 grs. apróx.

#### N°3.516:

Flauta de piedra rojiza con vetas más claras (roca combarbalita). Tiene forma aplanada y bordes redondeados. Su extremo proximal es casi rectilíneo con una leve curvatura convexa; el extremo distal es más angosto, terminando en un corte angular. En uno de sus costados o borde presenta, a unos cuatro centímetros del extremo proximal, una pequeña asa decorada con incisiones paralelas horizontales; en ese mismo costado o borde, pero en el extremo distal, la flauta presenta una zona dentada compuesta de siete muescas también decoradas con líneas incisas paralelas horizontales. La flauta posee cuatro tubos para sonido compuestos por perforaciones longitudinales de corte circular. (Lámina 3, figura 1; Lámina 2).

#### Medidas:

Alto máximo:	28.7 cm. apróx.
Ancho máximo:	6.2 cm. apróx.
Espesor máximo:	1.8 cm. apróx.
Peso:	422.8 grs. apróx.

### N°3.524:

Pipa de piedra de color amarillo ocre con vetas grises y negras. Cuerpo laminar de forma elíptica, simétrico y con bordes lobulados en la parte central. Ambos extremos presentan un abultamiento o boquilla, perforada en sentido longitudinal a la del extremo proximal. Al centro, en alto relieve, presenta un hornillo cilíndrico. A ambos lados de este hornillo presenta dos perforaciones abiertas y una ciega; en un costado tiene el intento de una cuarta. (Lámina 3, figura 2; Lámina 1, figura 3, 3a y 3b.).

#### Medidas:

Largo máximo:	9.9 cm. apróx.
Ancho máximo:	5.8 cm. apróx.
Espesor máximo:	1.3 cm. apróx.
Diámetro del hornillo:	1.6 cm. apróx.
Peso:	82.3 grs. apróx.

### Pieza N°3.535:

Pipa de piedra blanca, blanda y pulida. Tiene forma de estrella, compuesta de un hornillo central con forma de cono trunco de base cóncava, con siete apéndices cónicos que se distribuyen a su alrededor, seis de ellos presentan inicios de perforación, en tanto que el séptimo, que presenta la punta quebrada, posee una perforación longitudinal. El hornillo se encuentra deteriorado. (Lámina 3, figura 3; Lámina 2).

#### Medidas:

Alto máximo:	4.4 cm. apróx.
Ancho máximo:	9.0 cm. apróx.
Diámetro interior del hornillo:	3.5 cm. apróx.
Peso:	182.7 grs. apróx.

### Conclusiones

Diversos son los testimonios que nos señalan que Claudio Gay en el Gabinete o Museo de Santiago, entre sus colecciones de Ciencias Naturales poseía un grupo de objetos culturales entre los que destacaba un pequeño número de objetos indígenas (Philippi, 1908; Gay, 1841 citado por Fuenzalida, 1944; Barros Arana, 1876).

No obstante, tras el retorno de Gay a Francia, el Museo de Santiago tuvo un período de abandono y cuando el Dr. Rodolfo A. Philippi lo visita en 1851 se interroga sobre lo que habría pasado con los objetos culturales dejados por Gay y, después en 1853 (Philippi, *ibid*: 5 – 6 y 9), específicamente menciona que

sólo quedan de Gay las piezas dibujadas en las láminas 1 y 2 de su Atlas.

En años posteriores esas piezas también cayeron en el olvido y fueron inscritas en los Libros de Inventario realizados antes de 1915, sin dejar constancia ni hacer mención que ellas habrían sido recopiladas por Gay, ya sea colectadas en forma directa o compradas por él, perdiéndose su verdadera filiación e importancia histórica.

Reencontradas cuatro de las siete piezas publicadas por Gay en 1854, tras una revisión bibliográfica y documental, así como la contrastación visual directa de ellas con las litografías originales del Atlas, nos permitimos sostener sin dudas que dichas piezas pertenecen a las colecciones que Gay mantenía en el naciente Museo Nacional.

Creemos que al corregir este error documental, devolviéndoles a las piezas en estudio su correcta filiación e historia, estamos rescatando del olvido a cuatro piezas que quizás signifiquen nada en cuanto a contextos arqueológicos, pero que desde el punto de vista de la museología chilena y del Museo Nacional, poseen en sí una importancia incuestionable, puesto que ellas serían la primera colección chilena de objetos antropológicos y, además, una de las colecciones fundacionales del actual Museo Nacional de Historia Natural.

Seguiremos tras la búsqueda de las piezas restantes esperanzados en que la suerte corone nuestros esfuerzos por recuperar la totalidad de esta importante colección.

### Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO antes de 1914. *Libro de Inventario II Antigüedades Chilenas*. Sección Antropología. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile.
- ANÓNIMO 1924. *Libro de Registro N°1* Sección Antropología, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile.
- AZÓCAR, M. Á. 1989. Indocumentación en colecciones arqueo-etnográficas: una realidad en nuestros museos. *Museos*, 5: 15 – 16, Departamento de Museos, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile.
- BARROS ARANA, D. 1876. Don Claudio Gay y su obra. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 48: 5 – 227, Santiago de Chile.
- FUENZALIDA, H. 1944. Don Claudio Gay y el Museo Nacional de Historia Natural. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, tomo 22: 4 – 20, Santiago de Chile.
- GAY, C. 1854. *Historia Física y Política de Chile*. Atlas, tomo 1, Imprenta de E. Thunot, París, Francia.
- MEDINA, J. T. 1882. *Los Aborígenes de Chile*. Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile.
- PHILIPPI, R. 1908. Historia del Museo Nacional de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Chile N°1*, Tomo 1, Santiago de Chile.
- QUIROZ, D. 1991. Extraños avatares de una baraja de naipes aónikenk. *Museos*, 10: 12 – 14, Coordinación Nacional de Museos, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile.
- STUARDO, C. 1975. *Vida de Claudio Gay (1800 – 1873)*. *Escritos y Documentos*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Editorial Nascimento, Santiago de Chile.

# Desierto y memoria: entre el recuerdo y el olvido<sup>1</sup>

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Antropólogo

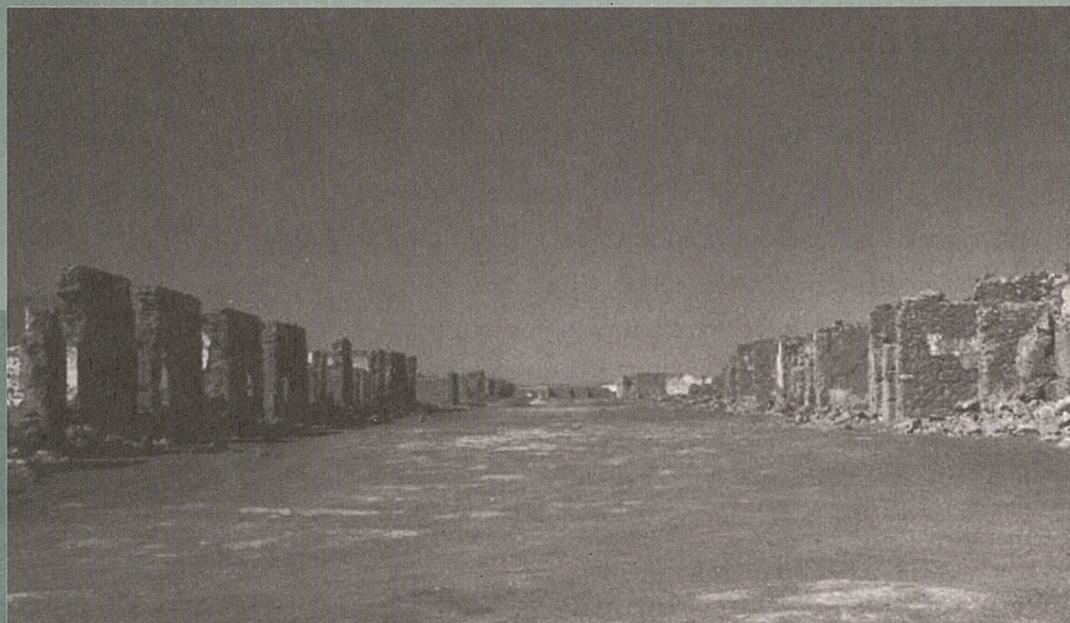
PABLO MIRANDA

Arqueólogo

Museo Chileno de Arte Precolombino

*Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido.*

Walter Benjamin



**L**a afirmación de Walter Benjamin podría perfectamente convertirse en una verdadera señal de tránsito para ingresar al desierto, mostrándonos las coordenadas que se juegan en este singular paisaje geográfico y humano, que para el viajero eventual podría parecer vacío, monótono e inhabitable. Son los colores y las formas las que varían y se combinan constantemente en un lugar donde parece no haber tiempo, sólo espacio.

Aquí, en pleno desierto de Atacama, dormido en medio de la luz mayor sueña con su pasado Pampa Unión. En sus desoladas calles aún se pueden apreciar los restos de este pueblo que surgió precario y filantrópico como hospital sanatorio en 1911. A él acudían miles de obreros de las oficinas salitreras del denominado Cantón Central y su vertiginoso modo de vida le valió durante su auge, en los años 20, la adjetivación por parte de los periódicos de *perniciosa burdel del desierto*. Hoy, a medio siglo de su abandono, ya profanado y saqueado hasta el límite, sólo vemos sus paredes de adobe derruidas, boquerones que alguna vez fueron ventanas que filtraban las miradas, calles polvorientas que perdieron las huellas de sus infinitos caminantes, resecos árboles como espantapájaros, mudos testigos.

<sup>1</sup> Proyecto Memoria e imaginación. Hacia una antropología del futuro en la precariedad del desierto, financiado por Fundación Andes.

En estos días, el pueblo es recorrido únicamente por el viento que, poco a poco, lo transforma en un recuerdo en la profunda memoria del desierto.

La vida de Pampa Unión ya no es más que polvo bajo el polvo. Lo único incólume que queda de esa agitada vida es su cielo. Translúcido y estrellado testigo, sudario y epitafio.

Cuando el desierto abata y asimile el último muro, ya no habrá siquiera ruinas para recordar. Pampa Unión, físicamente, nunca habrá existido. Pampa Unión habitará una memoria fósil.

## La memoria andina

La memoria es un teatro lleno de contraluces, transparencias y opacidades, de emociones, de acercamientos y distancias a los acontecimientos y las prácticas cotidianas; se compone de recuerdos fragmentados y recomposiciones, de experiencias directas e indirectas, de repeticiones dinámicas de lo que se vio hacer y de lo que se oye decir. El acceso a estas experiencias y vivencias, ya sea como testigo directo o receptor casual, está predeterminado por las capacidades individuales, aprendizajes especializados, la participación en espacios lúdicos en los que se confiesan ambiciones, temores y esperanzas, la temprana inserción en trabajos especializados, viajes con la tropa a intercam-

biar productos, interminables noches cuidando a los animales, y también el reconocimiento y la posición social ocupada al interior de un sistema de estratificación dado, porque siempre existe una distribución social y desigual del conocimiento. No hay ninguna sociedad que pueda mantener una memoria unívoca y compacta para referir los acontecimientos o las prácticas sociales y culturales en un momento de su historia.

En los registros de historia oral, las entrelíneas del discurso que recorre el tiempo muestran no sólo aquello que experimenta el narrador frente a los acontecimientos referidos. Por sobre todo, emerge aquello que se tiene de común con los otros hombres, es decir, lo que supera su singularidad y se convierte en la impronta impersonal de las vicisitudes compartidas en la cotidianidad, las que se expresan en representaciones colectivas. De modo que, la grabadora, máquina aliada de los antropólogos, es la máquina que roba sentimientos y emoción cada vez que recupera el tiempo.

En una cultura oral, como son las del espectro étnico andino, el corpus de conocimiento que fluye entre sus miembros, es decir, el contenido impersonal de la ciencia y su experiencia, el sueño y la vigilia, la imaginación y su práctica, las interrogantes y las respuestas, las certezas y los temores, se almacenan en la *memoria*. La historia es fundamentalmente mnemotécnica, y sólo se canaliza y encarna individual y colectivamente en la práctica cotidiana a través del recuerdo cada vez que los hombres usufructan o intervienen su medio para configurar una nueva condición adaptativa frente a las vicisitudes históricas -tanto sociales como ambientales- o para propiciar el cumplimiento de sus anhelos o para superar enfermedades o calamidades.

De este modo, la *memoria* se convierte en tradición en la medida que eterniza un presente que fue, es decir, uno que se vuelve perpetuo y en el que se recuperan y resignifican dinámicamente en la práctica cotidiana los presentes anteriores que han dramatizado otros hombres. En términos efectivos, la memoria colectiva no debe ser considerada un elemento aleatorio o tangencial en la vida de los pueblos, sino que se constituye en el sustrato de cohesión a partir del cual la comunidad se proyecta como un todo en el tiempo. La memoria es la voz de otros tiempos, cuando el mundo era distinto. La cultura que pierde esas señas o el hombre que se queda sin memoria están atrapados en un laberinto sin centro. Ella constituye el acervo con el cual se configura la historia local y la identidad presente. Con su vigencia se reactualiza la relación del hombre con sus semejantes, con los elementos del paisaje y los diversos seres del mundo sobrenatural que gravitan en la vida diaria.

Al interior de Calama, a más de 3.600 metros sobre el nivel

del mar, se encuentra Cupo, un mar de piedras sobre el cual aún nadie descifra si para llegar se debe hacer por el cielo o por el centro de la tierra, punto que constituye el refugio en el que vive el "último hombre".

Crisporo Copa, acompañado por 13 mujeres y ungido por la luz durante toda la vida, juega con el recuerdo y el olvido para darse una historia que aliente el hálito de cada alborada. Sabe que, por ahí, cuando vivían muchas personas (unas cincuenta), pasaban los burros cargados con azufre y con llareta que alimentó las calderas en las que se fundió el metal. Pero, además, esa infinita desolación en la que se puede ver todo y escuchar todo lo posible, fue *uno de los lugares elegidos por Cristo para predicar junto a los Apóstoles, quizá hace más de un millón de años*.

Crisporo Copa está liberado del celo de toda historia oficial o corrección veritativa por parte de algún contemporáneo. Sabe que mañana nada es seguro. Porque se anunciaron hace mucho tiempo catástrofes y cataclismos. *Predicó y dijo Él: "hasta el año 2000 llegará este mundo", no más. Por lo que cuentan, que cuando este mundo se termine, cuando pase este juicio, que ya falta poco ya, el año 2000..., este mundo se va a terminar y todos vamos a morir, después otra vez vamos a volver, tal como estamos (de carne y hueso) y el cuerpo y alma va a partir donde nos destine Nuestro Señor, Dios que tenemos en el mundo. Dicen que vamos a morir y vamos a vivir; quizás ¿dónde vamos a ir? ¿al infierno? ¿dónde Dios? No sé. Depende del pecado de uno, si somos malos nos iremos al infierno... Puede ser algún derrumbe, un terremoto fuerte, o puede pasar cualquiera cosa, cualquier día. Puede ser una noche, un día, pero no sabemos. Eso está dicho, de Dios. Puede haber un diluvio, se puede llenar todo de agua y se hunde el mundo y sube la mar y ahí estaríamos todos. Eso (ya) sucedió hace muchos años, un juicio que pasó. Así pasó, de repente se puso a llover y llover, y el mundo se fue hundiendo hacia abajo y la mar fue subiendo. Con las lluvias se tapó todo el mar, toda la gente murió... todo el mundo desapareció...<sup>2</sup>*

En tanto, mientras ello no suceda, ahí estará el vivo mar. Ahí estará el oscuro mar; el cruel mar de piedras.

De ahí son Hilda, Amanda y María, las mujeres que intentan dejar huellas donde la vida intenta dejar cicatrices.

Amanda, la última tejedora de *chuspas*, con la memoria, la destreza de una araña y un fragmento de tela heredado de su abuela, intenta ganarle a las cataratas. Las otras ya han perdido la vista o fueron superadas por las obligaciones familiares y el cuidado de los animales y la huerta.

<sup>2</sup> Registro de historia oral en la iglesia de Cupo, realizado en diciembre de 1998. El resto de las citas pertenecen a registros realizados en Caspana los años 1996 y 1997.



### **Memoria y cosmovisión: paisaje y seres sobrenaturales**

Al oriente de Pampa Unión, en los pueblos del Alto Loa, la memoria es dinámica, estructuradora y vital.

En la cosmovisión andina, hombre, paisaje y seres sobrenaturales coexisten en un ámbito común. En esta convivencia, la *memoria* cobra una importancia relevante para evitar el desmembramiento de las comunidades, pese al gran éxodo de la juventud a las principales ciudades del norte grande.

El hombre andino habita una naturaleza animada. Para sobrevivir, debe reconocer los recursos alimenticios, rituales y medicinales que ésta le entrega, pero también los elementos de esta geografía, profundamente humanizada y sagrada, que son discriminados como beneficiosos o peligrosos.

Los ejemplos de esta relación hombre-paisaje son innumerables ya que como se recuerda y se aprendió de los viejos:

*...todo está vivo, la Pachamama está viva, todo, todo. Por eso dicen los antiguos que hablaban con la piedra y con el agua.*

En esta intrincada existencia del hombre con la naturaleza, los cerros, entidades tutelares o *mallku*, son protectores de la comunidad, resguardan al ganado y lo alimentan. Los cerros de Kablor, uno macho, el otro hembra (Cipitare Tata Mallku, Cipitare Mama Mallku) cumplen esta función en Caspana, y el pastor, al acudir a sus faldeos a comprobar el estado de su ganado, ofrendará a los montes con un *pago*, agradeciendo su intervención. Esta es una ofrenda que se entrega a la Pachamama y a las almas de los antepasados para propiciar y agradecer la protección de las personas y sus bienes. Los animales también retribuyen el alimento que toman dando a la tierra las "florcitas" de lana multicolor que adornan sus orejas.

*El mallku es parte de la Pachamama, porque la Pachamama es todo.*

Peligrosos son aquellos lugares donde se encuentran pintadas o grabadas las figuras del *supay*, en épocas precolombinas un espíritu ambivalente que podía ser maligno o benévolo y que por influencia del cristianismo ha sido identificado con Satanás. Este ser, fácilmente reconocible por los cuernos en su cabeza, se desprende en la noche de su prisión de piedra y puede llegar incluso a matar al caminante desprevenido. En el día, el *supay* habita en los remolinos que giran hacia la izquierda, el lado de la muerte.

Los caminos llevan a parajes con *encanto*, que presentan al caminante un mundo irreal, seductor y que cautiva la ambición. Los senderos conducen a ciudades llenas de vida que desaparecen al acercarse o al día siguiente de haber compartido una fiesta con sus habitantes; a seres aparentemente humanos que llaman al viajero, tentándolo, siempre a acercarse hacia la orilla de profundas quebradas desde las que es posible despeñarse; a grandes campanas de oro que al volver a buscar ya han desaparecido.

*A este caballero el encanto se le produjo porque le gustaba mucho el Carnaval y andaba todo el tiempo cantando y esperando ese día. Y un año, cuando despacharon el Carnaval un miércoles por la noche, este hombre llegó ahí. Luego los carnavales se desvistieron y se quedaron ahí, pero el siguió, siguió yéndose y no apareció más. Lo buscaron por todas partes y no lo encontraron, no lo encontraron. El Carnaval lo encantó y cuando volvió, un año después, dijo que había estado con los carnavales de pueblo en pueblo, cantando junto con ellos. De repente, en uno de esos pueblos se encontró solo y volvió a casa.*

*Encontramos también, habitando en los manantiales, al Sereno, espíritu del agua que entrega a los músicos que acuden a él con sus instrumentos las canciones y la música que ejecutarán en las diversas festividades.*



*La banda instrumental del pueblo se fue a la vertiente, hizo una ofrenda y se pidió que viniera el Sereno a ellos para aprender la música. Y eso fue positivo porque aprendieron y Caspana tiene su banda instrumental actual.*

En este entrecruzamiento de distintos planos de realidad, en esta memoria-mandala urdida por las tramas de los distintos recuerdos que el hombre andino atesora y que le proporcionan de generación en generación una manera de explicarse el mundo y de estar en él, cobran capital importancia los hitos temporales que durante el año marcan el calendario ritual atacameño. Entre ellos, sin lugar a dudas, la celebración privilegiada es la relacionada con sus muertos, que más allá de su influencia católica, hunde sus raíces en creencias andinas prehispánicas.

### **Día de difuntos**

No importa donde se encuentren los hijos de Cupo, Caspana o Toconce, los habitantes de los poblados del Alto Loa van a su

pueblo de origen a esperar a sus difuntos. Estos, aunque siempre vigilantes, acuden oficialmente al mundo terrenal una vez al año, entre el mediodía del 1 y el mediodía del 2 de Noviembre.

Vienen a observar si aún son recordados, si los bienes que han dejado (propiedades, rebaño y tierra) han sido debidamente cuidados por sus herederos. Así, éstos deben “hacer las costumbres” para que los difuntos sigan teniendo una actitud benéfica con ellos. De no hacerlo, los vivos se exponen a que se desencadenen acontecimientos infaustos que pueden lesionar su salud o lo heredado.

Para los habitantes de la zona, la muerte no es la simple muerte, ni es un hecho terminal como acontece entre quienes se encuentran fuera de esta memoria, sino la certeza de que un nuevo ciclo de vida comienza: Nuestro cuerpo murió, pero nuestro espíritu no. Entonces, a nuestros abuelos, a nuestros padres, a nuestros amigos recordamos. Uno se preocupa de preparar alimentos y golosinas para esperarlos. Hacemos también un pago por los bienes que nos han dejado.

Esta es la fiesta más importante. Si nosotros no tenemos eso, el alma se siente mal, llora. Y el llanto que ellos dejan es un atraso para nosotros.

El día 1 las tumbas han sido adornadas y los altares domésticos, las mesas, están preparadas en cada casa, engalanadas con arcos de ramas de los que cuelgan coronas multicolores y frutas. Sobre la mesa hay flores, velas encendidas, panes con la forma de personas, de diversos animales, de escaleras, platos preparados, conservas, tortas, galletas, bebidas, cigarrillos, todo lo que los finados gustaban en vida.

Después de la misa de mediodía, los rezadores o copleros comienzan su recorrido por las casas del pueblo, especialmente por aquellas en las que hay almas nuevas, de gente que ha muerto hace dos o tres años. Aquí se sirve comida y bebida a todas las personas que se presenten, los que deberán compartir parte de ésta con el difunto. Los parientes y amigos echan en un recipiente una porción de cada alimento, usando solamente la mano izquierda. Luego este waki será quemado, pues es comida para las almas.

Los rezadores y sus acompañantes seguirán con su labor, un pie en cada mundo, hasta que haya sido visitada la última casa del pueblo. Las coplas que cantan han sido memorizadas o copiadas de antiguos cuadernos, de los abuelos, de los bisabuelos y resuenan sordamente en las casas iluminadas por las velas .

*Dios uno y trino a quien tanto  
arcángeles y querubines  
ángeles y serafines  
dicen santo, santo, santo*

Al mediodía del día 2, después de realizada la última liturgia y visitado el cementerio, donde se deposita alimento, alcohol y hojas de coca sobre las tumbas, las almas abandonan formalmente este mundo hasta el año siguiente.

Sin embargo, ellas se manifiestan en la vida cotidiana, enfermando a las personas, apareciéndose, mostrándose en sueños.

*Las almas nos cuidan y nos hacen daño también. Por ejemplo si tú eres mi amigo y yo me muero y nunca te acuerdas de mí, te voy a mirar, te voy a visitar. O se revela en el sueño.*

*Los espíritus de los muertos producen enfermedades. Chocan con una persona y la enferman. Uno queda como paralizado y pierde los sentidos.*

La celebración de Todos los Santos y Día de Muertos, como otras, conlleva la rearticulación de los lazos familiares y comuni-

tarios, ya que se reencuentran los habitantes de la comunidad con aquellos que han emigrado y se recupera estética y arquitectónicamente el cementerio, que parecía abandonado por la descoloración de las flores de papel que cuelgan de las cruces de cada tumba. Pero además se reencuentran con su pasado, que es también su futuro, al invitar a los muertos para que observen que no han traicionado la tradición, que no han sido olvidados y que seguirán existiendo mientras sean recordados cada 1 de Noviembre.

Pero no solamente las almas de los antepasados inmediatos son gravitantes en esta relación entre vivos y muertos. También son importantes las almas de los abuelos, los gentiles, los antepasados precolombinos. Si su memoria no es respetada debidamente, pueden dañar a los vivos.

*Las enfermedades también las pueden causar los abuelos, porque no nos acordamos de ellos.....Los adultos, a veces, trabajando en la poroma por ejemplo, no sabemos donde están nuestros antepasados. Ellos están enterrados en algunos lugares que son invisibles, entonces uno empieza a trabajar y encuentra sus huesos y los quiebra con la picota o la pala. Entonces ellos se enojan y por ahí vienen las enfermedades. Esto es fuerte, porque si uno quiebra un huesito, es posible que uno también tenga una fractura en el cuerpo.*

En el caso de que la relación de equilibrio entre muertos y vivos se quiebre, lo que podría manifestarse en ausencia de lluvias, enfermedades y problemas de convivencia comunitaria, vuelve a cobrar vital importancia el pago. Esta petición para reestablecer la buena marcha de la vida individual y colectiva, que apela a la participación de ...almas, abuelos, anteabuelos, Tata Rey, Tata Inca... provoca un fuerte enlace generacional y temporal entre vivos y muertos, reconociéndoles a estos últimos un peso estructurador en el destino de la comunidad. No sólo con los muertos recientes, conocidos, sino también con aquellos difuntos ancestrales que en esta concepción de la realidad no tienen un carácter "arqueológico", sino que interactúan con los vivos de tal forma que se manifiestan en el presente para influir en la vida futura. En el Alto Loa los muertos nunca mueren.

En el mundo andino se articula lo terrenal y lo sobrenatural, uniéndose cielo, tierra e inframundo, muertos y vivos, lo que fue, es y será. Es la memoria viva la que asegura la reproducción dinámica de los comportamientos de las sociedades humanas, cohesiona al grupo y le otorga identidad en el tiempo al perpetuar la práctica y las ideas sobre el cosmos, el hombre, la vida y la muerte.

La luz de viejas estrellas camina silenciosa por las calles de Pampa Unión. El eco de sus pasos resuena arriba, lejos, en el pueblo, y es lo último que Amanda alcanza a escuchar, mientras se hunde quietamente en un sueño sin tiempo.

# El documento GRÁFICO:

## su valor en el control, evaluación y registro de colecciones en un museo



FRANCISCO TÉLLEZ

Museo San Pedro Atacama, Universidad del Norte

**E**n el Museo de San Pedro de Atacama, como en todos los museos del mundo, las colecciones han sufrido graves o leves, pero irreversibles pérdidas y deterioro de sus colecciones. Esto es debido a múltiples factores, entre los que podríamos destacar como los más recurrentes o frecuentes a la: exposición a ambientes inadecuados, mal manejo, desastres naturales, irresponsabilidad, negligencia, etc.

Este tipo de problemas recién comienza a solucionarse en parte a contar del momento en que se asume y reconocen estos hechos, además de afrontarlos para la búsqueda seria de soluciones. Sabemos que la lucha contra el deterioro es una guerra perdida, dado que la naturaleza de las cosas lleva inevitablemente a su destrucción y/o transformación total (incluido el hombre mismo) y ahora sólo podemos retrasar la consumación de estos hechos, así como la lucha del propio investigador por no perecer.

Todo lo que se ha podido hacer es evitar y aminorar en la medida de nuestras posibilidades, todos aquellos factores de deterioro que de una u otra forma afectan los objetos, ya sean externos (medio) como internos (al interior del objeto mismo) y que están destinados a prolongar lo más posible su permanencia en el tiempo, y en las mejores condiciones posibles.

El objetivo fundamental de todo esto, es transmitir al futuro

los conocimientos que la humanidad ha ido ganando y sumando por miles de años, a través de sus propias realizaciones ya sean muebles o inmuebles, tangibles o intangibles.

### **El deterioro de las colecciones y su registro comparativo**

Son muchos y variados los ejemplos que se podrían analizar en términos comparativos a través de registros pasados y actuales, pero para los propósitos de este trabajo son válidos algunos de ellos más o menos importantes y evidentes al simple análisis visual o macroscópico.

El uso de las imágenes dentro de la documentación y registro en todos los museos es de primerísima importancia, y hoy cobra mayor relevancia pues, además se convierte en un elemento de diagnóstico para los casos de la investigación en conservación de colecciones. Estas, llámense fotografías, films, dibujos, videos, etc.,

no sólo muestran el objeto tal como era o se presentaba en un momento determinado, sino que además nos permite ver comparativamente cuanto ha cambiado a través del tiempo.

El valor que hoy día se aprecia de aquellos primeros y pioneros trabajos descriptivos en la arqueología, tiene su valía fundamentalmente en el hecho que: a) las imágenes no cambian y b) las descripciones realizadas eran minuciosas y acabadas. Ahora, lo que puede cambiar es la interpretación que se le puede dar a dichos datos (gráficos o descriptivos), pero su imagen se mantiene y seguirá manteniéndose en el tiempo.

En la mayoría de los casos los signos de deterioro no son tan evidentes y sólo quien observa detenida y comparativamente las imágenes de antiguas publicaciones o colecciones de ellas, es que se da cuenta del deterioro que el "tiempo" les ha producido.

Para quienes conviven a diario con las colecciones se les hace aún más difícil percibir el daño, pues en la mayoría de los casos éste es lento y gradual. En este caso las imágenes guardadas son de incalculable valor, pues nos permiten "medir" el grado de deterioro. Para aquellos casos en que el daño ha sido o es más evidente (algún desastre natural o antrópico p.ej.) también es de fundamental relevancia, ya que dichas imágenes lograrán demostrar y cuantificar el daño producido, además de ser una pauta en una futura labor de restauración o reconstrucción.

Todo avance tecnológico proporciona nuevas y más poderosas herramientas para el resguardo de las colecciones en los museos. Desgraciadamente, primero se han generado las herramientas y condiciones para su destrucción. Será entonces, que desde el año 1827, que contamos con esta forma de registro, puede aportar un invaluable cúmulo de información que nos permita realizar un seguimiento y propuesta de soluciones respecto de la conservación de los objetos y colecciones patrimoniales. En la actualidad podemos ver que gran parte del material acumulado no presta mayor utilidad debido a que en la oportunidad de fijar las imágenes, éstas no fueron debidamente identificadas y si, con suerte, éstas pueden asociarse a un objeto o paisaje reconocidos, no tienen referencias de dimensiones (escala) (Albornoz, 1993), haciendo parcial su valor como documento. Son muchísimos los casos en que estos objetos no tienen más valor que el de un simple objeto estéticamente llamativo o exótico.

Por ahora es la fotografía, aquella definida como el *arte de fijar la imagen obtenida con la cámara oscura* (Albornoz, 1997) más que el dibujo, la que presta el mayor servicio, siendo de gran importancia en los trabajos de seguimiento y estudios de las colecciones y su "vida" al interior de los museos.

En aquellos casos en donde no se cuenta con este material es recomendable comenzar a realizarlo, pues serán de igual valor en un futuro de corto, mediano y largo plazo, más aún cuan-

do los recursos tecnológicos de fijación y archivo de imágenes se ha generalizado y diversificado a gran escala (p.ej. fotografía, vídeo, imagen digital, etc.).

Por lo general no se encuentran demasiados trabajos que puedan ayudar a demostrar el deterioro de los objetos y/o colecciones, salvo aquellas de carácter más bien catastróficos o muy especializado, o cuando se quiere mostrar tratamientos puntuales de conservación, restauración, etc.

En nuestra experiencia, ha sido valiosa la información rescatada a través del análisis de antiguas representaciones gráficas, especialmente fotografías, ya que con ellas se ha podido demostrar frecuentes e inexorables procesos de deterioro, los cuales no son advertidos por la mayoría de los observadores. Esto ha sido mucho más útil, aún, al momento de tomar algún tipo de decisión, especialmente cuando ésta indica o aconseja el retiro de algún objeto o colección de exhibición, o bien cambiar o reubicarlos en depósitos o contenedores más adecuados.

### **El trabajo realizado**

- a. Se han seleccionado aquellas colecciones u objetos que en la actualidad conocemos y que en cierta forma manifiestan un avanzado y evidente grado de deterioro (cerámica, restos humanos, textiles, cestería, maderas, etc.).
- b. Se ubicaron fotografías de la época en que fueron registrados por primera vez, y las que le siguieron en el tiempo.
- c. Se obtuvo una fotografía actual del objeto, tratando de mantener o adoptar la misma posición (distancia, ubicación y ángulo del registro o registros anteriores).
- d. Se presentan ambas exposiciones una al lado de la (o las) otra (otras) y así se puede comparar y anotar aquellas diferencias más evidentes y de detalle.
- e. Además, se ha realizado dicha comparación junto a los objetos o colecciones mismas, cuando esto es posible.
- f. Se realiza un listado (ficha de registro) de todas aquellas diferencias, las cuales pueden ir siendo incrementadas a través del tiempo. Se ha seguido un tratamiento muy similar al juego de las diferencias, las que en algunos casos, desafortunadamente son muchas más que las tradicionales siete solicitadas.

### **La experiencia local**

El primer problema al que nos enfrentamos en casi todos los museos, es el de los altos costos que se derivan de la compra de material fotográfico y su respectivo revelado. En el caso nuestro se habría optado inicialmente por utilizar la diapositiva (slides), ya que bien tratada (conservada) puede ser utilizada directamen-

te o bien ser transformada en una copia de papel color o papel blanco/negro, además que permite obtener las copias, de la misma diapositiva, cuantas veces sea necesario. Esto no sucede si es que se opta por la fotografía papel color o en blanco/negro directamente. De hecho hoy el revelado de la fotografía blanco/negro es más onerosa que las otras alternativas descritas.

Dado el monto de la colección de este museo hemos optado finalmente por realizar una inversión inicial mayor, como lo es la implementación de la fotografía digital, o bien la captura de imagen de vídeo, la que a la postre será mucho menor que la de la fotografía tradicional.

En este caso, se debe tratar de obtener a la brevedad copias en papel de muy buena calidad (p.ej. papel couchet) ya que estos sistemas representan a su vez un alto riesgo dado su frágil soporte, el que puede verse alterado o inutilizado por un sinnúmero de factores externos. (p.ej.: cortes de energía, estática, manipulación por terceros, virus, etc.). Así todo, este gasto representa no más de un 5% del costo que significaría realizarlo con métodos de fotografía tradicional, de la cual solo podríamos optar por una o dos copias a lo sumo.

El nuevo sistema adoptado nos permite, entre otras cosas, un mayor número de exposiciones, además de realizar diversos tratamientos sobre la imagen antes de obtener dichas copias. Éstas pueden ir desde cambiar el tamaño o formato, lograr acercamientos a sectores específicos, acentuar contrastes, brillos, etc.

Obviamente la calidad de la copia irá en directa relación a la calidad de la imagen y principalmente a la calidad del papel utilizado como soporte final de ésta.



## I. FARDO FUNERARIO

### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. El fardo original cubría totalmente al individuo contenido.
2. La cabeza se evidencia desplazada a consecuencia de la caída del cuello.
3. El maxilar inferior se ha desplazado a la izquierda y hacia abajo.
4. El fardo más pequeño asociado ha sido dispuesto más abajo.
5. El collar se encuentra incompleto
6. Ambas rodillas se registran más abiertas.
7. El cuerpo en general se ha desplazado y comprimido hacia abajo, adoptando una postura más chata.
8. Es evidente el deterioro del textil, el cual se ha dañado y se le ha desprendido material en diversos sectores (ver final de cinta decorada vertical).
9. En el maxilar inferior se encuentra ausente un canino (canino izquierdo).
10. Aunque no está totalmente claro, al parecer existe un leve desprendimiento de piel de la cara (malar izquierdo).
11. Tapitas de fibra vegetal (cestería) sobre un botellón antropomorfo negro pulido.
12. Aplastamiento y deformación de un gran cesto decorado que acompaña al fardo a modo de ajuar.

### CAUSAS :

En este caso en particular, y como en muchos otros, la causa fundamental del deterioro observado, tiene su origen en una desafortunada intervención y manipulación de todo el fardo con el fin de exponer su contenido, además de la inadecuada exposición por un período muy prolongado y sin un mayor resguardo, salvo estos últimos 10 años, en que al menos estuvo contenido al interior de una vitrina. El almacenaje precario co-ayudó a su malogración y aún a la fecha no se cuenta con una opción cierta de retirarla de exhibición como una primera medida de resguardo y así evitar en lo posible males mayores en su estado.

### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Retiro inmediato de exhibición
2. Limpieza general del fardo
3. Obtención de placa radiográfica (a lo menos parcial del fardo)
4. Confección de un contenedor ad hoc
5. Depósito en una unidad especial
6. Monitoreo permanente de su estado de conservación.



## 2. CUERPO DEL POZO CENTRAL

### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. Cabeza caída completamente hacia abajo y a la izquierda del cuerpo.
2. Pierna izquierda (tibia - peroné) desarticulado.
3. Pierna derecha más abierta.
4. Mayor desprendimiento de cabellera, mostrando el cráneo expuesto.
5. Amarras del fardo sueltas y desplazadas.
6. Arco dispuesto a la derecha del cuerpo se encuentra astillado.
7. Desprendimiento de plumas del gorro.
8. Armazón sostenedor ha sido cambiado o a lo menos arreglado.

### CAUSAS :

Este ejemplo se constituye en uno de los casos más lamentables respecto de como una mala exposición puede conducir a la casi total descomposición de un conjunto funerario (fardo y ajuar asociado). El daño producido y que se continúa produciendo es más que evidente y urge su retiro y/o reemplazo por otro tipo de objeto o reproducción más resistente a una exposición en esas condiciones (p.ej. intemperie). El daño en este caso parece irreversible (fardo) y sólo algunos objetos del ajuar podrían conservarse en medianas condiciones. Al ser un conjunto expuesto casi totalmente a la intemperie, éste ha estado afecto a todo tipo de contaminación, especialmente polución y a los cambios bruscos en las condiciones medioambientales (climáticas), al interior del museo, pero directamente en contacto al exterior a través de la puerta de entrada principal al edificio.

### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Retiro inmediato de exhibición
2. Limpieza general del conjunto, especialmente del fardo
3. Restauración general del fardo
4. fabricación de un contenedor *ad hoc*
5. Depósito en una unidad especial
6. Monitoreo permanente de su estado de conservación.



## 3. CUERPO DESHIDRATADO ("MISS CHILE")

### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. Desprendimiento de piel en la frente.
2. Pérdida de a lo menos 5 dientes inferiores (3 incisivos y 2 caninos) de forma paulatina.
3. Pérdida de piel del maxilar inferior (lado derecho).
4. Fisura en el costado derecho del labio superior.
5. Pérdida del dedo chico del pie derecho.
6. Pérdida de porción de piel y tejido muscular del glúteo derecho.

### CAUSAS :

Al igual que para los casos anteriormente descritos, aquí se observa un gran daño que se hace evidente a quienes tienen la oportunidad de comparar imágenes cronológicamente distantes. Dicho deterioro es producto de un mal manejo y exposición inadecuada e innecesaria por un tiempo muy prolongado. En este caso, es evidente los efectos de la escasa humedad del ambiente, como así mismo la sobre exposición a una luz deficientemente controlada, todo lo cual ha producido y seguirá produciendo que grandes segmentos de piel (p.ej.) y cabello se siga desprendiendo de manera inexorable. Al igual que con el resto de las colecciones en exhibición, ella está afectada a una vitrina deficiente en varios aspectos, entre ellos, que no permite un control climático adecuado (ni siquiera mínimo), por lo que urge su traslado a un lugar que presente mejores condiciones para su supervivencia a un tiempo más prolongado.

### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Retiro inmediato de exhibición
2. Limpieza general del conjunto, especialmente del fardo
3. Restauración general del fardo
4. fabricación de un contenedor *ad hoc*
5. Depósito en una unidad especial
6. Monitoreo permanente de su estado de conservación.



#### 4. FARDO COLONIAL

##### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. Amarras sueltas.
2. Rasgadura del textil que envuelve el cuerpo con asomo de un extremo del arco, en el costado superior derecho.
3. Desprendimiento de trozos e hilos del textil externo (sección superior).

##### CAUSAS :

En este caso se podrían resumir en que existe evidentemente una mala exhibición desde el punto de vista en que este aparece "colgando" en una superficie vertical, además de su excesiva exposición a la luz y otros agentes tales como la polución, etc. Esto se debe fundamentalmente a lo inadecuado de la vitrina, el mal manejo al que ha sido expuesto y a la natural fragilidad de los textiles en que se encuentra envuelto el cuerpo en cuestión.

##### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Retiro inmediato de exhibición
2. Limpieza general del fardo
3. Obtención de placa radiográfica (a lo menos parcial del fardo)
4. Confección de un contenedor ad hoc
5. Depósito en una unidad especial
6. Monitoreo permanente de su estado de conservación.



#### 5. VASO DE MADERA

##### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. Fracturas en el cuerpo de forma longitudinal.
2. Fragmento faltante en el borde.

##### CAUSAS:

Este Vaso Retrato fue fracturado por efectos de descomposición de la madera, materia prima con el que fue construido. El fragmento faltante en el borde se pierde por no haber sido oportunamente pegado.

##### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Obtener registros fotográficos en general y de detalles.
2. Confeccionar ficha de control.
3. Confeccionar un embalaje especial.
4. Consolidar aquellas partes de mayor fragilidad (bordes).



## 6. TIPA DECORADA

### SIGNOS EVIDENTES DE DETERIORO:

1. Deformación y destrucción de la estructura de la cesta.
2. Desprendimiento de varios fragmentos, especialmente de los bordes superiores.
3. Deterioro de las fibras de lana que constituyen la decoración del recipiente.

### CAUSAS:

El grado de destrucción que se evidencia en este objeto se debe sin duda a más de un factor. En éste se conjugan aquellos de origen ambiental como antrópicos, siendo estos últimos los más severos. La fragilidad de los materiales constitutivos (fibra vegetal y lana) hacen que este tipo de objetos se vea enfrentado a un ambiente, que aunque sea el mejor, siempre representará un peligro para su integridad. La extrema sequedad del ambiente, y por sobre todo, una deficiente manipulación y resguardo, han producido los deterioros que muestra.

### TRATAMIENTOS SUGERIDOS:

1. Limpieza integral del objeto.
2. Confección de un armazón sustentador.
3. Reconstitución de los fragmentos sueltos.
4. Consolidación de los tejidos tanto vegetales como de lana.
5. Embalaje adecuado que permita su manipulación y resguardo en depósito.

## CONCLUSIONES GENERALES:

Sin dudas que se puede demostrar que es el propio hombre el agente más persistente y eficiente en atentar contra la estabilidad e integridad de los objetos por él mismo creados. La comparación de imágenes de objetos en diferentes momentos de su "vida", nos da una gran cantidad de información respecto del grado y avance del deterioro natural o fortuito sufrido por los objetos patrimoniales. Esto es fundamental, ya que "conocer el objeto" antes de tomar alguna decisión respecto de algún tipo de intervención destinada a su protección es cada día más necesaria. Es frecuente ver que en muchos casos los "remedios recetados" han sido peores que la propia enfermedad. Directa o indirectamente el hombre va destruyendo a la misma velocidad con que crea, siendo por ello, día a día, más difícil proteger y resguardar los vestigios del quehacer de la sociedad.

A esto se le debe sumar el mal manejo o trato que se da a estos objetos una vez que son "salvados" como testimonios culturales y herencia tangible de la obra del hombre. Es evidente la escasa conciencia, a todo nivel, de que estos objetos representan la herencia social, y que son la base en donde se genera la "identidad cultural".

En el caso puntual del museo, en muchos casos ha sido posible "restituir" algunos objetos a los contextos investigados aunque sea al nivel de imagen, ya sea por la destrucción total del mismo o por su pérdida debido a otras razones (robo, extravío, manipulación inadecuada, negligencia, etc.). Por el trabajo realizado, se hace necesario la instalación de un laboratorio fotográfico, aunque esto dependerá fundamentalmente de acuerdo a la magnitud de la colección por un lado, y a la accesibilidad a laboratorios comerciales en el área. Es el caso de este museo, que posee una colección cuantiosa y los laboratorios más cercanos se encuentran a 100 kilómetros de distancia como mínimo.

Pese a contar con una gran cantidad de fotografías antiguas, éstas son mínimas con relación al total de la colección, por lo que se hace urgente formar un fondo documental fotográfico o de otro tipo de imágenes (digitales p.ej.), con el fin de prever la documentación lo más completa posible para el futuro.

La comparación de imágenes de objetos de diferentes momentos de su "vida", nos da una gran cantidad de información respecto del grado y avance del deterioro natural o fortuito sufrido por los objetos patrimoniales. Esto es fundamental, ya que "conocer el objeto" antes de tomar alguna decisión respecto de algún tipo de intervención destinada a su protección es cada día más necesaria. Es frecuente ver que en muchos casos los "remedios recetados" han sido peores que la propia enfermedad. Esta información gráfica debe incluir además al propio contenedor mayor (edificio) y sus unidades internas, ya que la detección de problemas en éste estaría indicando un peligro inminente a sus contenidos.

## Referencias bibliográficas

- ALBORNOZ, D.  
1993. *La fotografía y la arqueología. Aportes de la antropología (1890-1907)*. MS.  
1997. *Fotografía (historia viviente) Tucumán 1930 - 1970*. Ediciones de la Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán - Argentina 1997.

# Colonia Nueva Transvaal de Gorbea: imágenes en el Museo de Hualpén



**DANIEL QUIROZ**

Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales



RF43

**E**ntre las colecciones iconográficas depositadas en el Museo de Hualpén, Concepción, se encuentra un grupo de cinco fotografías relativas a los comienzos de la denominada “colonización boer” en Gorbea, al sur de Temuco [Quiroz 1984, 1985a, 1985b, 1985c, 1988, Martínez & Bohle 1989].

Los primeros colonos [sólo 52 familias] llegaron a Chile en el vapor “Oropesa” el 2 de junio de 1903, tocando puerto primero en Coronel y desembarcando al día siguiente en Talcahuano, desde donde se trasladaron en un tren especial a Pitrufquén, llegando en la mañana del 5 de junio de 1903. Su instalación en los

terrenos de la Colonia Nueva Transvaal, situada al oriente de Gorbea, tropezó con algunas dificultades, logrando su radicación recién un año después [Quiroz 1984: 28].

El primer presidente de la agrupación de colonos fue Jan Tijmes, nacido en Holanda en 1860, casado con Jansje Bakker, cuatro hijos, quién había trabajado en el Transvaal [hoy República Sudafricana] entre 1894 y 1900 para una empresa de ferrocarriles. Una de sus primeras acciones públicas fue reclamar, en agosto de 1903, por la lentitud con la que avanzaban los trabajos de instalación de los colonos [Quiroz op.cit.: 28].

Jan Tijmes fue también el primer colono en recibir en vida [en 1906 había sido entregada la propiedad de Hans Gunther, asesinado ese año en su hijuela, a su familia sobreviviente] en forma definitiva título de dominio sobre su propiedad de 160 há en la Colonia Nueva Transvaal el 23 de febrero de 1910, mediante DS 204 [Quiroz 1984: 37].

No permaneció mucho tiempo en su terreno pues ya en 1911 se señalaba que su residencia era Santiago. El informe correspondiente a 1913 confirma la ausencia definitiva de Jan Tijmes de su hijuela [Martínez & Bohle 1989: 185]. Efectivamente, siguiendo a sus hijos, Jan había emigrado a Santiago, para trabajar como administrador de una fábrica de vidrio. La propiedad en la colonia fue vendida posteriormente.

El conjunto de imágenes que nos interesa fue tomado por Cornelio, uno de los hijos de Jan Tijmes, inquieto y veinteañero joven holandés especialmente aficionado a la fotografía.

### Breve Biografía

Cornelio Tijmes Bakker, segundo hijo de Jan y Jansje, nació en 1884 en Amsterdam, Holanda. Llegó a Chile de 19 años, luego de un breve paso por la antigua República del Transvaal [1894-1900], instalándose en junio de 1903 con sus padres y hermanos [Juan, Enrique y Eva] en la recién fundada Colonia Nueva Transvaal de Gorbea.

Dadas las pocas oportunidades que significaba para sus intereses permanecer en la colonia y la escasa motivación que representaba el trabajo agrícola, la abandona durante el invierno de 1907 para radicarse definitivamente en Santiago. En la capital trabajará, con su hermano Juan y Klaass de Groot, otro colono holandés [Quiroz 1985b], en la Fábrica de Cerveza de Andrés Ebner, ubicada en Independencia 565.

Durante el año 1908 contraerá matrimonio con María Bakx Warrens [hija de Jan Baptist y Philomina, también colonos de Nueva Transvaal], con la que tendrá cinco hijos: Juan, Cornelio, Antonio, Filomena y Matías. Fallece el año 1926 a los 42 años.



Cornelio Tijmes Bakker



RF 42

En lápiz grafito se ha escrito, posteriormente, el número de inventario de la pieza [además, la foto RF 41 tiene inscrito, con lápiz pasta azul, un número 14 en su esquina superior derecha].

Queremos presentar ahora un análisis muy preliminar del grupo de fotografías, dejando en claro que es posible, obviamente, un estudio más profundo del conjunto.

### Estudio de la Colección

Una buena aproximación a la fecha de las tomas fotográficas nos la da la foto RF41, la que tiene la siguiente descripción del tema de la imagen: *El Señor Thusa, agente de colonización y algunos boers*. El "Señor Thusa" es Pablo Andrés Tuza, comerciante de

### Descripción de la Colección

Las cinco fotografías son, probablemente, una copia de contacto en papel de un negativo sobre placa de vidrio a la gelatina. El tamaño de cada una de ellas es 11 x 8 cm. Se encuentran adheridas a un soporte secundario de cartón de 20 x 16 cm. Este soporte tiene impreso un recuadro donde pegar la fotografía y una serie de viñetas para resaltarla.

Las fotografías están numeradas [con el N° de Inventario del Museo de Hualpén] consecutivamente: RF 41, RF 42, RF43, RF44, y RF45.

En el reverso del soporte secundario se encuentran algunas inscripciones en tinta negra escritas por el propio fotógrafo. En la parte superior aparece una pequeña descripción del tema de la imagen y en la esquina inferior derecha una leyenda que identifica al fotógrafo, la que se repite en cada foto [excepto en la RF 41, que tiene su parte inferior recortada]: *C. Tijmes Fotograaf / Corbeia Chile*.

origen austrohúngaro, nombrado por el Gobierno de Chile como Administrador de la Colonia Nueva Transvaal, cargo que ejerció entre 1903 y 1904, siendo reemplazado por Arturo Ramírez a comienzos de 1905 [Quiroz 1984: 31]. Esto significa que las fotos fueron tomadas, a más tardar, durante el año 1904.

La foto RF44 tiene como inscripción *primer matrimonio de boer con chilena*. Seguramente Cornelio se refiere al matrimonio de Gerardo Schalk, colono soltero, con Isabel, evento que ocurre en la primavera de 1904. Este colono obtendrá su título definitivo de propiedad el 7 de noviembre de 1910. Ese mismo año venderá su hijuela, reemigrando a Estados Unidos.

Las inscripciones de las siguientes fotografías podrían ayudar a definir mejor el período de tiempo durante el que fueron tomadas las fotos. Desgraciadamente no hemos logrado definir cuando se realizó la visita del Ministro de Relaciones Exteriores a la Colonia, hecho que queda registrado en la inscripción *Guardia de honor, a la llegada del Ministro de Relaciones Exteriores y Ministros diplomáticos* de la foto RF 45. Una investigación más acuciosa permitiría situar cronológicamente esta fotografía.

La foto RF42 tiene la inscripción: *Grupo de niños boers* y la foto RF43 tiene escrito: *Grupo de boers*. Un estudio más detallado de las fotografías podría permitirnos reconocer algunos de los personajes que allí aparecen y mediante la comparación con otras fotografías aproximarnos cronológicamente a la fecha de las tomas, aunque pareciera ser 1904 una buena estimación para la época de producción de las fotos.

### Estado de Conservación

La conservación de las fotos es bastante buena, aunque se ha estado perdiendo, por el paso del tiempo, la nitidez de las imágenes. Sería recomendable someterlas a un proceso de conservación preventiva y almacenamiento adecuado, que evite un mayor deterioro.

Para un futuro estudio sería interesante proceder a digitalizar

las tomas fotográficas y a separar los diversos personajes que en ellas aparecen, para determinar, si es posible, por comparación con fotos conocidas, las identidades de los sujetos.

### Conclusiones

De acuerdo a los antecedentes que hemos expuesto, las fotografías corresponden a copias de contacto en papel de un negativo sobre placa de vidrio a la gelatina. Fueron tomadas por Cornelio Tijmes, holandés, 20 años, fotógrafo aficionado, en la Colonia Nueva Transvaal de Gorbea [IX Región], probablemente durante la segunda mitad de 1904.

Son, evidentemente, un material documental de primera importancia para conocer datos de la marcha de la Colonia durante los primeros años de funcionamiento.

### Agradecimientos

Mis agradecimientos a Graciela Abrigo, Museo de Hualpén, por mostrarme las fotografías de los colonos holandeses. A Adriana Tolhuijsen Bakx, Matías Tijmes Bakx y Julia de Groot Torrijos, descendientes de los primeros colonos, por su información, amabilidad y apoyo en las diversas etapas de la investigación que ha permitido realizar este trabajo.



### Referencias Bibliográficas

- MARTINEZ, Ch. & G. BOHLE 1988. *La Colonia Nueva Transvaal: colonización holandesa boer en la Araucanía, Gorbea 1903-1913*. Temuco: Universidad de la Frontera, Seminario para optar al Título de Profesor de Estado en Historia, Geografía y Educación Cívica.
- QUIROZ, D. 1984. La Colonia «Nueva Transvaal» de Gorbea: colonización extranjera en la Araucanía. *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 1: 25-39.
- 1985a. La Colonia «Nueva Transvaal» de Gorbea: documentos y noticias (1901-1903). *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 2: 11-23.
- 1985b. Colonos holandeses en la Araucanía: Klaas de Groot Rietwink (1878-1953). *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 2: 135-140.
- 1985c. La prensa chilena y la colonización extranjera en la Araucanía: el caso de la llamada «colonización boer». *Actas del Primer Congreso Chileno de Antropología*, Santiago, pp. 459-473.
1988. Entre tulipanes y copihues: colonos holandeses en la Araucanía. *Boletín Museo Regional de la Araucanía*, 3: 97-110.

de numerosos cetáceos, tiburones y otros peces, tortugas marinas, moluscos y crustáceos diversos;

**Sala de Arqueología:** En ella están contenidas los antecedentes de los primeros pobladores de Chile Central Costero desde el 4.000 antes del presente, pasando por el período arcaico, alfarero temprano y tardío con diferentes piezas líticas, cerámicas y restos óseos del Horizonte Cultural Bato, Complejo Cultural Lolleo, Cultura Aconcagua.

**Sala de Geología y Paleontología:** En ella se puede apreciar información geológica del territorio nacional y, en especial, material fosilizado de la zona, destacándose representantes de la formación geológica de Navidad, que incluyen restos de Ballena y otros Cetáceos y mamíferos fosilizados de la zona.

**Sala de Exposiciones transitorias:** En ésta es posible apreciar según la muestra de turno, las diversas actividades del Museo, información sobre la Ley de Caza, rescates de fauna silvestre y sitios arqueológicos, etc.

Además posee dependencias administrativas, Sala de Trabajo, Biblioteca Especializada que incluye fototeca y un Depósito donde se conserva la colección de referencia. También cuenta con un área verde de 700 metros cuadrados, que conforma el Jardín Botánico Nativo, con 50 ejemplares pertenecientes a 22 especies representantes del bosque esclerófilo costero.

Entre sus principales actividades se destacan la atención de consultas diversas, el servicio de visitas guiadas a delegaciones provinciales, regionales, nacionales y extranjeras. También, se efectúan labores de extensión tales como charlas, foros, conferencias y exposiciones, programas radiales sobre temas ambientales, dirigidos a estudiantes, pescadores y a la comunidad provincial en general. En cuanto a las investigaciones, están principalmente dirigidas al estudio de las tortugas marinas, cetáceos y pingüinos. Asimismo, se cuenta con un Programa de Recuperación y Rehabilitación de Fauna Silvestre, que es llevado a cabo en conjunto con el Grupo de Acción Ecológica y Amigos del Museo ANTÍPODA, a través del cual y mediante un equipo de Inspectores Ad-honorem de Caza del SAG, se fiscaliza la Ley de Caza, se realizan rescates, primeros auxilios y liberación de fauna silvestre marina y terrestre, para lo cual cuenta con un eficiente equipo de médicos veterinarios y colaboradores desde 1990.



El Museo, tiene abiertas sus puertas de Lunes a Viernes, desde las 09:00 a 13.00 horas y desde 15:00 a 19:00 horas y, los sábados desde las 10:00 a las 14:00 horas, horario único para todo el año. Su entrada es gratuita, recibiendo donaciones para el Programa de Fauna Silvestre.

Para comunicarse con el Museo, hacerlo a través del:

fono 35-203294, fax 35-20321 | ó correo electrónico, museo\_imsa@hotmail.com.

# El Museo Municipal de Ciencias Naturales y Arqueología de San Antonio

**S**an Antonio, es una ciudad puerto ubicada a 108 kilómetros de Santiago. Es la capital de la provincia del mismo nombre y abarca la zona costera comprendida entre Mirasol por el Norte y Rapel por el Sur, existiendo en esta área un rico patrimonio paleontológico, arqueológico y de flora y fauna.

La primera iniciativa de crear un Museo en la zona surgió entre 1911 y 1912, cuando entonces existía el Museo Oceanográfico y la Estación Zoológica Marítima de San Antonio, cuyo conservador era el Dr. Esperidión Vera Poblete. Lamentablemente esta iniciativa no prosperó por falta de financiamiento, sin embargo, más tarde resurge la idea de crear un nuevo museo, esta vez por parte de la Municipalidad de San

Antonio, en base a los estudios arqueológicos iniciados en la zona, en 1978, por María Teresa Planella y Fernanda Falabella de la Universidad de Chile. Se funda así el 10 de octubre de 1980, el Museo Arqueológico de San Antonio, como se le llamó en un principio, el cual funcionó inicialmente en el edificio que ocupa en la actualidad la Municipalidad y que entonces era el Instituto Cultural y que, posteriormente, fue destruido por el terremoto del 3 de marzo de 1985, perdiéndose en la oportunidad varias piezas arqueológicas de esta zona.

Posteriormente, esta sala museo que inicialmente sólo poseía material de colecciones particulares y en préstamo, funcionó hasta 1992 a cargo del profesor Pedro Ramírez F. en una sala del edificio denominado Grupo Escolar y, finalmente a mediados de ese mismo año, fue trasladado a su actual dirección en calle Sanfuentes 2365, Barrancas, formando junto a la Biblioteca "Vicente Huidobro" y al Departamento de Cultura y Turismo de la Municipalidad, el Complejo Cultural de San Antonio.

En 1990, ese Museo de Historia Natural cambió su nombre por el actual y las colecciones de los particulares fueron retiradas. La base inicial de su patrimonio fue la colección de los hermanos Brito Montero, de más de doce piezas.

El Museo cuenta en la actualidad con cuatro salas de exhibición, ellas son:

**Sala de Zoología:** Exhibe principalmente especímenes de la flora y la fauna marina de Chile Central, siendo sus principales piezas uno de los únicos esqueletos de ballena Azul conservados en el país, grandes cráneos y esqueletos

