



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

PROYECTANDO EL MUSEO LOCAL

Aproximación al desarrollo de los museos periféricos a través de la integración comunitaria en la Región de Valparaíso

Proyecto de grado para optar al grado de licenciado en Artes con
mención en Teoría e Historia del Arte

Arturo Alfredo Soto Ormeño

Profesor Guía: Constanza Acuña

20 de diciembre del 2019

A Ivonne Lefranc, Irene de Soto y Francisco Ormeño.

Agradecimientos

Esta investigación tuvo la fortuna de incorporar el aporte de muchos actores del mundo cultural de la Región de Valparaíso, los cuales generosamente dispusieron de un espacio en sus vidas para participar del diálogo con quien escribe, compartiendo variados y vitales fragmentos del contexto regional de los museos. Dentro de ellos, debo destacar la crucial participación de Juan Núñez y Luciano San Martín en la reactivación del Museo Los Perales.

Quiero reconocer a todos aquellos gestores del mundo patrimonial que con atenta disposición participaron de este proceso, Pamela Fuentes del Museo Histórico de Placilla y Macarena Ruiz del Museo Artequín de Viña del Mar, cuyo trabajo en el campo museológico regional constituye un pilar fundamental para abordar la disciplina desde una perspectiva local, así como a Pamela Maturana junto a su equipo en Quillota y a Paula Araya en Palacio Rioja, por regalarme su hospitalidad en reveladoras conversaciones. Destaco también a Hernán Ávalos presente en Concón, Javier Muñoz del Palacio Baburizza y al Coordinador Regional de Museos, Gastón Gaete Coddou, sin olvidar la vital asesoría de mi profesora guía, Constanza Acuña. A todos ellos agradezco profundamente, pues conozco el valor de su tiempo.

Por último, agradezco infinitamente el apoyo de mi familia, siempre dispuesta a impulsarme en todos mis proyectos, y a mi compañera de vida, por su paciencia, cariño y soporte en cada paso del camino.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO I: FUNCIÓN SOCIAL Y VINCULACIÓN COMUNITARIA	9
I.1 Definiendo términos	9
I.2 La función social del Museo a través de la historia.....	11
Orígenes	11
Del tesoro al gabinete	14
I.3 Evolución de los museos en la sociedad chilena	18
El Museo moderno en Chile	18
Apertura social y Mesa de Santiago	21
Del “apagón cultural” al Neoliberalismo.....	27
Democracia y Nuevo Milenio	29
La última década	32
I.4 Problemáticas del museo chileno.	33
Centralización en los museos	35
Articulación en los Museos periféricos	36
Museos periféricos de la Región de Valparaíso	38
Museos locales de la V región	41
Definiendo el problema.....	45
CAPITULO II: APROXIMACIÓN A LA MUSEOLOGÍA LOCAL	48
II.1 Definiendo el patrimonio cultural.....	48
II.2 ¿Qué hace un museo?.....	50
Corrientes museológicas	53
II.3 Museología local	61
II.4 Indefinición en el Museo.....	68
Herramientas para definir la museología.....	71
II.5 Diálogos con los museos	74
Mirada oficial.....	75
Límites expandidos del museo local.....	77
De Museo a Centro Comunitario	79
El museo como una red.....	82
Una comunidad profesionalizada.....	84
Tensiones entre sostenedores, autoridades y museos.....	87
Reactivación y promesas.....	90
Autogestión y sostenibilidad en el desarrollo institucional	92

Haciendo un eje de la periferia	96
Debate: la viabilidad de los museos	99
Conclusiones del proyecto	102
CAPITULO III: PROYECTANDO EL MUSEO LOCAL.....	105
III.1 Estructuración del proyecto	105
III.2 El Museo Los Perales: Investigación y análisis	108
Historia local.....	109
Un Monumento Nacional en Los Perales	111
Museo y escuela.....	112
Rastreado la problemática	117
III.2 Analizando el Museo Los Perales, ¿Tiene solución?	119
¿Existe una solución?	123
III.3 Museo Los Perales, ¿Debería reactivarse?.....	123
III.4 ¿Cómo se resuelve la reactivación del Museo Local?	129
Actividades en Museo Los Perales	132
Guion Museográfico	133
Estudio de usuario en exhibición permanente	134
Estudio de usuario en actividades de extensión cultural.....	135
Escala de participación comunitaria	139
Propuesta para una administración colaborativa del Museo Los Perales	143
Estructura administrativa.....	144
Requisitos	146
III.5 ¿Fue exitosa la solución?.....	148
Estado actual de la propuesta, 23 de noviembre del 2019.....	148
Análisis de resultados del proyecto de reactivación.....	149
CONCLUSIONES DE UNA APROXIMACIÓN A LOS MUSEOS LOCALES DE LA REGIÓN DE VALPARAÍSO.	153
BIBLIOGRAFÍA.....	158
VI.1 Libros, artículos, conferencias, y otros	158
VI.2 Sitios web consultados.....	164
ANEXO	168
VII.1 Entrevistas.....	168
5. ¿Cree que la comunidad se podría hacer parte del museo?.....	176
VII.2 Propuesta administrativa Sala-museo Los Perales	177
VII.3 Tablas y figuras.....	181

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace desde la voluntad de descentralizar y extender los estudios museológicos hacia las instituciones culturales más marginadas del país, y se propone como un aporte a la proyección de museos locales más sostenibles y participativos en la Región de Valparaíso, focalizándose en el análisis de las condiciones, problemáticas y posibilidades de la integración de la comunidad local en los museos de la zona. De esta forma se busca aportar a la construcción de estrategias museológicas que atiendan a la realidad específica de estos museos periféricos, permitiéndoles esclarecer y consolidar su futuro dentro de la sociedad a la que sirven.

Los orígenes de esta tesis se encuentran en los casos de cierre y abandono de cuatro museos en la Región de Valparaíso y la precaria supervivencia de muchos más en la zona, despertando la pregunta por la vinculación de estas instituciones con sus comunidades locales y abriendo una puerta para el estudio de la integración comunitaria como una posible respuesta a las dificultades que históricamente han sufrido estos museos en la región. La urgencia por obtener pistas para dilucidar el incierto destino de los museos locales se transforma entonces en una misión tan ambiciosa como necesaria, llevando a proponer un estudio que no solo dote de un cuerpo teórico al fenómeno, sino también de una propuesta pragmática que fuera de utilidad para la gestión patrimonial en la región.

Entendiendo que la única vía para comprender las problemáticas de los museos periféricos regionales era experimentarlas mediante una aproximación directa, esta investigación no se ha dedicado a un acabado estudio historiográfico o a una exhaustiva compilación de modelos museológicos, configurándose más bien alrededor de un extenso trabajo de campo realizado con diversos actores sociales del territorio desde el año 2018 hasta el 2019, apoyándose en los ejercicios anteriormente nombrados para ofrecer una mirada interna al mundo de los museos locales donde patrimonio, comunidad e institución se unen en la Región de Valparaíso.

El primer capítulo de esta tesis se enfoca en la presentación y análisis de los elementos historiográficos que condicionan la relación de las comunidades con los museos, revisando la función social que estos han tenido desde sus orígenes a la actualidad regional, en busca de comprender las razones que han llevado al surgimiento de problemas de integración con la población local en el desarrollo de esta institución. Así, se aborda la historia del Museo como un dispositivo de poder cultural, examinando su evolución hasta llegar a Chile, estudiando su desarrollo nacional y regional en busca de definir una causa principal a los síntomas de malestar que actualmente presentan los museos locales de la Región de Valparaíso.

En el segundo capítulo se explora críticamente la problemática de la integración comunitaria desde la museología, tomando conceptos de esta disciplina como “Museología Crítica” y “Gestión Participativa” para confrontarlos con el rol tradicional de los museos. También se profundiza en conceptos hegemónicos tales como “patrimonio” y “cultura”, enfrentándolos a procesos sociales problemáticos que forman parte central de la vinculación entre museos y comunidades en la búsqueda de nuevas vías para proyectar museos locales en la región. Posteriormente, se realiza un análisis de los distintos testimonios de gestores patrimoniales recolectados en la zona, enlazándose estos con tópicos que reflejan características claves de la museología regional en la búsqueda de recursos para la proyección de museos locales desde la integración comunitaria.

Finalmente, el último capítulo de esta investigación está dedicado a la puesta en práctica y a las conclusiones derivadas de un proyecto de integración comunitaria realizado en el Museo de Historia Local de Los Perales durante el 2019, en el cual, por medio de la creación de redes entre la población local y los principales agentes culturales del sector, se explora la reactivación de la institución desde un enfoque de participación comunitaria, analizando la respuesta y el impacto que genera la reactivación del museo, y aplicando distintos recursos museológicos en el diseño institucional de este, con la intención de transformarlo en un ente activo e independiente. Los resultados de este experimento se exponen al final del tercer capítulo, donde se analizan los logros del proyecto basados en su impacto respecto a las metas propuestas, diagnosticando la viabilidad de proyectar el desarrollo de museos locales a través

de la integración comunitaria en la Región de Valparaíso y sopesando las posibilidades de museos como el de Los Perales frente a los desafíos que impone la institución, el territorio y la comunidad en esta región.

CAPITULO I: FUNCIÓN SOCIAL Y VINCULACIÓN COMUNITARIA

I.1 Definiendo términos

Antes de adentrarnos en el desarrollo de la investigación, se introducen los conceptos básicos con los que trabaja esta tesis, es decir, aquellos que son indispensables para la comprensión del planteamiento del problema y que, no aclarados, pueden dar cabida a errores de interpretación, seleccionando para ello los siguientes: Museo, Museo Local, Patrimonio, Cultura, Identidad, Integración, Comunidad, Desarrollo y Proyección.

Para hablar de museos, la investigación se enmarca de forma general en la última definición entregada el 2018 por el Consejo Internacional de Museos (ICOM por sus siglas en inglés), que lo designa como "...una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo."¹, sin embargo, entendiendo las constante evoluciones que esta definición vive, especialmente luego de la creación del "Comité Permanente sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades" el año 2016², y considerando las grandes brechas que existen entre estas definiciones idealizadas y la realidad nacional, designaré como museo a toda institución o espacio que se reconozca como tal y, que, de forma pública y permanente, exponga, comunique y conserve algún bien patrimonial. En el caso de los museos locales, al no existir una categoría específica para ellos dentro del Registro de Museos de Chile (RMC), acogeremos en parte la categoría de "Museo de orientación local"³ entregada por la Subdirección Nacional de Museos, que "...agrupa a los museos regionales y especializados..." con "...una

¹ Según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007.

² ICOM. 2017. COMITÉ PERMANENTE SOBRE LA DEFINICIÓN DE MUSEO, PERSPECTIVAS Y POSIBILIDADES (MDPP). [en línea]. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES.pdf [consulta : 9 de diciembre 2019].

³ ÁREA DE ESTUDIOS, SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2018. Públicos en los Museos DIBAM. [en línea]. https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-90028_archivo_02.pdf [consulta : 9 de diciembre 2019]. p.13.

orientación a un público de menor tamaño...”⁴ complementando esta definición al especificar el tipo de colección y función de estos museos, incluyéndolas de esta forma: Los museos locales son todos aquellos museos de orientación local, dedicados particularmente a la conservación, difusión e investigación del patrimonio del territorio en donde se emplazan.

Se entenderá por patrimonio la noción más amplia de Patrimonio Cultural entregada por la UNESCO, que lo designa como un “...caudal de recursos que se heredan del pasado...” así como un “capital cultural” que “...contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades...”⁵ al ser esta definición suficientemente amplia para abarcar la misión patrimonial de los museos. A su vez, se tomará la definición entregada por la UNESCO el año 1982 para referirnos al concepto de cultura, en la cual se la define de forma resumida como: “Los rasgos distintivos...que caracterizan a una sociedad o a un grupo social.” y que le dan al hombre “...la capacidad de reflexionar sobre sí mismo...”⁶. Se enlaza a este concepto la definición de Identidad, como un conjunto de constructos culturales que se concentran y definen a un “actor social”, ya sea este individual o colectivo,⁷ los cuales pueden ser modificados y apropiados.

Respecto a los términos de integración y comunidad, se entiende al primero como la acción de incorporar partes divergentes a un todo, y al segundo, como el conjunto de personas vinculadas por ciertas características, en este caso culturales. Por lo tanto, al hablar de integración comunitaria dentro de los museos, se referirá específicamente a la incorporación y a la unión de diversos grupos culturales, generalmente territoriales, bajo la institución del Museo, percibiendo el concepto general de “comunidad o comunidades” desde la definición entregada por Alan Trampe: “...todos aquellos grupos de personas que, ya sea por cercanía territorial, pertenencia “identitaria” o interés temático,

⁵ UNESCO. s.a. Patrimonio. [en línea].

<https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [consulta : 9 de diciembre 2019]. p. 2.

⁶UNESCO. 1982. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. En: CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES: 26 de julio al 6 de agosto de 1982. 1982. México D.F., México. Unesco.

⁷ GIMÉNEZ, G. 2005. La cultura como identidad y la identidad como cultura. México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 7.

tienen o pueden tener una conexión o vínculo con el patrimonio que resguarda cada museo.”⁸ Por último, para definir los conceptos de desarrollo y proyección, se considera como desarrollo a todo progreso de una comunidad humana⁹, y proyección como el acto de “idear, trazar o proponer el plan y los medios para ejecutar algo”, refiriéndose al hablar de “proyectar el desarrollo del museo local”, al ejercicio de planificar y proponer el progreso de los museos locales a través de ciertas vías y medios.

I.2 La función social del Museo a través de la historia

Orígenes

“No es el museo el que suscita la aparición de la museología, sino que es la museología, quien da fundamento al museo.”¹⁰

Al indagar sobre los orígenes del Museo parece natural aludir a algún edificio decimonónico de columnas grecorromanas como fuente primigenia de esta institución. Esta conjetura no es errada en tanto el Museo como lo conocemos en la actualidad es un producto principalmente moderno¹¹, sin embargo, en la génesis de estos espacios culturales se puede descubrir que su historia dista mucho de reducirse al bastión estático y eterno que la modernidad ha largamente idealizado. Así su historia se concentra mucho más en torno a los roles culturales que la museología a través del coleccionismo y la conservación del patrimonio ha llegado a tener, que en los inmuebles y objetos específicos que se obtuvieron de estas prácticas. En este sentido, el Museo como una de las principales instituciones de la memoria se torna en un dispositivo de control y poder cultural, perpetuándose en los pueblos a través del coleccionismo y adquiriendo desde los albores de la civilización un notable rol social, tanto en la comunicación con el pasado como en la configuración del futuro.

⁸ TRAMPE, A. 2017. Memorias del VIII Encuentro Anual de Equipos Educativos de Museos. Temuco, Dibam. pp. 4-5.

⁹ Aceptación número 8 de “Desarrollar” entregada por la Real Academia Española. [en línea] <https://dle.rae.es/desarrollo?m=form> [consulta : 10 de diciembre 2019].

¹⁰ DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. 2010. Conceptos claves de museología. París, Armand Colin. p. 49.

¹¹ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 51.

El primero de estos acercamientos a la función social del dispositivo museal está inscrito en la historia de Irak, entre las ruinas del Imperio Neobabilónico, donde dentro de las dependencias del palacio de Ur fueron encontrados los restos de una sala de exhibición de artefactos arqueológicos. En ella los objetos eran expuestos con etiquetas explicativas grabadas en tres idiomas diferentes en cilindros de arcilla, permitiendo concluir que se trataba de lo que su descubridor, el arqueólogo Leonard Woolley, llamaría un “museo de antigüedades locales.”¹² Atribuido a Ennigaldi-Nanna, princesa, maestra y alta sacerdotisa, se cree que este museo fue fundado cerca del 530 a.C.¹³ y que tenía una función principalmente educativa y religiosa. Así, los artefactos desenterrados por la princesa Ennigaldi y el rey Nabonido (llamado a su vez el primer arqueólogo en la historia), eran probablemente utilizados como puentes para enlazar su dinastía con los pasados gobernantes y dioses que imperaban en el territorio, asentando y legitimando su dominio político y su autoridad religiosa mediante esta conexión. Si bien solo podemos especular en el tipo de función que este museo-escuela tenía dentro del sistema social del Imperio Neobabilónico, podemos arriesgarnos a pensar que por el lugar que tomaba dentro del palacio y su relación con el culto al dios lunar Nanna, este verdadero antecesor de los museos modernos tenía una importancia considerable para el reinado. Quizá sería esta importancia la que lo llevaría a las costas de Alejandría a través de los siguientes gobernantes de Babilonia, Cirio II “El grande” y Alejandro Magno, germinando en la forma de una colosal institución llamada *Museión*.

La historia de los museos llega a Occidente con la dinastía de los Tolomeos, quienes luego de la muerte de Alejandro Magno asumen el control, no solo de Alejandría, sino de todo el territorio de Egipto y Líbano. Así quedan a la cabeza de una colonia recientemente instaurada en uno de los centros del milenario pueblo egipcio, en el que las tensiones culturales serían un punto de inflexión para las políticas de los nuevos regentes. Mientras el “museo” de Ennigaldi-Nanna se funda en la víspera de la caída de un imperio, en el caso de los Tolomeos, su creación vino con la ascensión al poder de esta estirpe, promovida

¹² WOOLEY, L. y MOOREY, P. R. S. 1982. *Ur of the Chaldees: The Final Account, Excavations at Ur*. Londres, Herbert Press. pp. 17-18.

¹³ GRANDE, L. 2017. *Curators: Behind the Scenes of Natural History Museums*. Chicago, University of Chicago Press. p. 10.

por Tolomeo I Soter, o más probablemente por su hijo Filadelfo¹⁴, entre los años 290 y 280 a. C¹⁵. El *Museión* (Μουσείον), así llamado en honor a las divinas inspiradoras griegas, no compartía más que el nombre con aquellos de la Hélade, siendo más parecido a un liceo ateniense que a los altares o monumentos dedicados a las musas. Este constaba de una gran cantidad de salas dedicadas al estudio, la discusión y la producción de la cultura helénica. También albergaba la afamada biblioteca de Alejandría, que, según piensa Escolar Hipólito¹⁶, no era en un inicio más que un edificio complementario a la gran institución del Museión. Este museo se transformaría rápidamente en el más grande polo de cultura occidental al oriente de Grecia, probándose así la eficacia de esta institución en la propaganda cultural, al permear la hegemonía helénica en medio de territorio egipcio, perviviendo hasta el día de hoy a través de instituciones como la nueva biblioteca de Alejandría.

De los zigurats de Ur hasta el Museión de los Tolomeos, el “Museo-dispositivo” surgiría también tierras europeas, donde la práctica del coleccionismo ya se había asentado por medio de las pinacotecas de los templos atenienses y los sucesivos saqueos romanos a ciudades griegas como Siracusa y Corinto, resultando en un activo mercado del coleccionismo en Roma¹⁷. En este mercado objetos tales como obras de arte, antigüedades y ornamentos, especialmente de procedencia griega, alcanzaron un valor social de fundamental importancia para la organización de la alta sociedad. Fue entonces en colecciones como las de Lúculo¹⁸, donde la idea del coleccionismo como un acto necesario para el enriquecimiento intelectual y cultural tomaría forma. Sin embargo, mientras esta práctica durante la República Romana eran una acción individual principalmente ligada al estatus entre pares, al llegar el Imperio Romano, personajes como Agripa¹⁹, Mecenas y el mismo emperador Cesar Augusto institucionalizarían los bienes patrimoniales como un asunto público y popular. Así, se haría del

¹⁴ ESCOLAR S., H. 2001. La biblioteca de Alejandría. Madrid. Gredos. p. 80.

¹⁵ ALONSO, M. 2008. Los espacios del saber y del pensamiento en el mundo griego. Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: *Minervae baeticae* (36): 33-80. p. 57.

¹⁶ ESCOLAR S., H. 2001. La biblioteca de Alejandría. Madrid: Gredos. p. 80.

¹⁷ VALENZUELA, J. M. 2011. La utilización didáctica del museo: hacia una educación integral. Zaragoza, Universidad de Zaragoza. p. 33.

¹⁸ GARCÍA M., M. 2005. Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada. Barcelona, Universidad de Barcelona. p. 273.

¹⁹ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 19.

engrandecimiento de las urbes una tarea en la que se jugaría la dignidad de las figuras políticas, lo que llevaría gradualmente a la ciudad de Roma a convertirse en un gran museo abierto.²⁰

Hasta ahora, ninguno de los casos presentados tiene una relación directa con el surgimiento de los museos modernos o siquiera llega a asemejarse estructuralmente a estos, a pesar de ello, representan momentos claves en la concepción de la idea de cultura y patrimonio en occidente. De esta forma, los ejemplos revisados ilustran de forma clara y concisa las diversas funciones que el museo como dispositivo de poder cultural puede desarrollar en una determinada sociedad, construyéndose como lo que museólogo Mario Chagas define como una "...herramienta y artefacto" que "puede servir para la generosidad y para la libertad, pero también puede servir para tiranizar la vida, la historia, la cultura."²¹

Ya se trate de potenciar el arraigo territorial como en el museo de Ennigaldi-Nanna, lograr la hegemonía cultural como lo hizo el *Museión* de Alejandría, o engrandecer la "dignidad" nacional a través del mercado cultural cómo sucedió en la urbe romana, es esencial reconocer dentro de estos orígenes lejanos el valor de las "potestades" que la instrumentalización de la cultura por medio de la colección y el control del patrimonio tendrá en las civilizaciones posteriores. Reconociendo este potencial nos ayuda a comprender las razones detrás de la creación de los siguientes museos, y descifrar, dentro de los discursos de un coleccionismo dispuesto al servicio de la humanidad, la mecánica original que hace del Museo un dispositivo tan valioso para las comunidades que lo poseen.

Del tesoro al gabinete

La caída del imperio romano supuso un cambio radical en la forma de vida europea, especialmente para prácticas como el coleccionismo y el mecenazgo, que eran definidas y estimuladas por el gusto imperial. Estas dependían de un riguroso orden político y un gran capital público para ser mantenidas volviéndose críticamente afectadas al fragmentarse el territorio en múltiples feudos, al llegar el medioevo, recayendo el destino del coleccionismo principalmente en las

²⁰ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 12.

²¹ CHAGAS, M. 2007. Museos, memorias y movimientos sociales. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago, Chile. p. 15.

manos de un solo organismo, la Iglesia Católica. Fue así durante el medioevo que la Iglesia tomaría el control de la producción cultural, acumulando vastos tesoros por medio de donaciones y saqueos llevados a cabo en las sucesivas cruzadas, creando una forma de coleccionismo dedicado mayormente a la adquisición de obras representativas del dogma cristiano, las cuales, expuestas en las naves de las iglesias, tendrían un importante papel en la enseñanza del credo a las masas analfabetas. Estos elementos junto con aquellas antigüedades de valor espiritual custodiadas como reliquias en catedrales y monasterios, producirían un sorprendente fenómeno de peregrinaciones masivas a los espacios eclesiásticos, los cuales constituirían por muchos siglos la “única forma de museo público.”²²

La predominancia de la Iglesia Católica como única institución museal de Europa se mantendría por largo tiempo, desembocando en la creación de los primeros museos públicos occidentales, originados en la construcción de los Museos Capitolinos cerca del 1471 con las donaciones escultóricas del Papa Sixto IV²³. Estos espacios funcionarían por casi doscientos años como custodios del tesoro de la iglesia antes de ser entes al servicio público²⁴, hablándonos de la progresiva restauración de la vida cívica romana. En este mismo sentido, sería la nostalgia por la gloria del antiguo imperio la que llevaría a impulsar la producción cultural en los crecientes reinos y burgos²⁵, que, incrementando su poder político frente a la iglesia, estaban preparados para dejar atrás los inamovibles cánones medievales y acercarse a la exploración humanista del renacimiento.

Durante el renacimiento, el “dispositivo” museal se escaparía de la rigidez medieval que lo ataba al atesoramiento de los caudales de la nobleza y enseñanza popular de los bienes cristianos. De esta forma cumpliría un fundamental papel en la creación del “concepto de ciudadanía”²⁶, al hacer emerger por medio de proyectos como el de los Museos Capitolinos, los Museos Vaticanos y posteriormente en colecciones públicas como las de los Medici en la

²² LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 20.

²³ LINAREZ P., J. 2008. El museo, la museología y la fuente de información museística. La Habana, Acimed. P. 3.

²⁴ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 13.

²⁵ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 21.

²⁶ SETTIS, S. 2013. Paisaje, patrimonio cultural, tutela: Una historia italiana. Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso. p. 27.

Galería de Los Uffizi, un sentido de honor público o *utilitas publica*²⁷, que preexistente en el derecho romano, volvería para sembrar la idea de la conservación del patrimonio cultural, germinando paulatinamente en leyes para la tutela del patrimonio nacional. Por otro lado, el enriquecimiento de las monarquías y los burgos en el siglo XVI no solo llevaría a la proliferación de las galerías reales que se transformarán luego en los más famosos museos nacionales²⁸, sino además, al florecimiento de la nueva clase burguesa, la que, junto a los nobles, comenzó a intensificar la práctica del coleccionismo en todas sus áreas, entregándole a esta una función de valor “formativo” y “científico”²⁹. Así se propiciaría especialmente en la zona centro-norte de Europa la recolección de objetos de cualidades exóticas o históricas, llevando a la creación de los primeros “gabinetes de curiosidades”, en los cuales se experimentaron por primera vez las necesidades técnicas que involucran a la museografía y la museología. Posteriormente, en 1683, se constituirá el primer “museo organizado como institución pública”³⁰ en la historia, con la creación del Ashmolean Museum.

El Museo moderno: revolución y colonialismo

“El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio y mirar obras, sino a un sistema ritualizado de acción social.”³¹

Hasta mediados del siglo XVIII, los museos se habían desarrollado dentro de las colecciones de palacios e iglesias, teniendo sólo algunas exhibiciones públicas de arte, mayormente escultórico, una forma de contacto con los habitantes de las ciudades donde se emplazaban. De otra forma, estas instituciones permanecían relegadas a los pocos privilegiados que eran invitados a presenciarlas, pertenecientes principalmente a las castas más altas de la

²⁷ PONTE, V. 2007. Régimen jurídico de las vías públicas en derecho romano (No. 7). Madrid, Librería-Editorial Dykinson. p. 68.

²⁸ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 15.

²⁹ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 23.

³⁰ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 17.

³¹ CANCLINI, G. 1990. CULTURAS HÍBRIDAS, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F. Editorial Grijalbo. p. 158.

sociedad. Con la llegada de los primeros museos públicos, como el mencionado museo universitario de Oxford, o también, con la creación del Museo Británico en 1759, el primer museo nacional y gratuito, la exclusión de la población en los museos se había resuelto en teoría. Sin embargo, en la práctica, ingresar a un museo todavía suponía una acción limitada a unos pocos ilustrados, que bien, eran capaces de pagar altas tarifas de entrada como en el caso del Ashmolean Museum, o eran seleccionados bajo acotados parámetros de clases³². Esta restricción cambiaría radicalmente con la llegada de la Revolución Francesa³³, que reorganiza los bienes de la realeza en torno a los ideales modernos de la ilustración, lo que tendría como resultado la creación de un museo efectivamente universal, dispuesto a la gran masa parisina ubicado en el Palacio del Louvre. Este museo, inaugurado en 1793 bajo el nombre de “Museo Central de las Artes”³⁴, exhibiría los expolios arrebatados a la nobleza y la iglesia durante la revolución, estableciendo así un giro radical a la función del dispositivo-museo, el cual ya no se veía dentro de esta utopía solo como un aparato de acumulación de bienes culturales, sino como un portal a la liberación de las masas y quizá, como un trofeo simbólico de la victoria revolucionaria.

Como se da cuenta en este breve repaso, la función social del Museo como una herramienta de control y poder cultural tiene una larga historia que fluctúa y evoluciona con el pasar de las distintas formas de coleccionismo, expandiéndose y potenciándose en la medida en que estas colecciones eran incorporadas dentro de las múltiples instituciones que influenciaban la vida cultural de las distintas clases. La creación del Museion de Alejandría al inicio de la dinastía de los Tolomeos, o la fundación del Palacio del Louvre inmediatamente después del inicio de la revolución, nos indican la importancia política y social del Museo como un espacio que permite la apropiación de culturas y memorias, así como la legitimización de los gobiernos por medio de la acumulación del saber. Será esta cualidad, la que al llegar la modernidad propicia la expansión de los museos por Europa, como una institución capaz de entregar finalmente dominio político, acción que resultaba especialmente útil para potencias como el Imperio

³²BRITISH MUSEUM. 2003. *Accesing enlightenment: A study guide*. Londres, Trustees of The British Museum. p. 6.

³³ LEÓN, A. 1988. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 51.

³⁴ HERNÁNDEZ H., F. 1994. *Manual de museología*. Madrid, Síntesis. p. 19.

Británico, los cuales entrando al siglo XIX se encontraba en una ferviente expansión de sus colonias. En aquel caso, el intercambio cultural implicaba la imposición del sistema británico y el expolio del patrimonio local, del cual nacieron la mayoría de las famosas colecciones de etnografía y antropología, incluyendo las pertenecientes al *British Museum*³⁵. Por otro lado, en el seno de estos territorios colonizados, crecerá progresivamente la urgencia por atender a los ideales de la ilustración francesa, provocándose en el Nuevo Mundo la constitución de estados independientes, los cuales verían en el modelo republicano del museo una vía necesaria para potenciar el desarrollo intelectual y cultural de las jóvenes naciones, comenzando a tener efecto el papel político e ideológico de los museos “casi inmediatamente después de que los países latinoamericanos lograran su independencia”³⁶. Así se asentaría ya en el siglo XIX la idea de los museos como un requisito en la construcción de un estado autónomo, si es que se quería demostrar la integridad y unidad nacional frente a los referentes europeos. En el caso de Chile, esta urgencia dio como resultado la creación del Museo Nacional de Historia Natural, inaugurado poco tiempo después de la independencia, el 14 de septiembre de 1830, que, junto al Museo de Historia Natural de Valparaíso y el Museo Nacional de Bellas Artes, representaría para el país el avance en una idea de independencia decimonónica. Este impulso, lejos de plantear la autonomía cultural con respecto al viejo mundo, buscaba afianzar los lazos con occidente al intentar importar o replicar sus formatos, expresándose en la fuerte presencia inglesa, francesa y alemana que tendrán en sus primeros años la mayoría de estas instituciones.

I.3 Evolución de los museos en la sociedad chilena

El Museo moderno en Chile

Los museos se introducen en Chile de la mano del Estado³⁷, proyectándose desde una condición bastante peculiar de apertura y cierre a la sociedad

³⁵ VAN GEERT, F. “et al”. 2016. Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. debates y estrategias de adaptación ante Los nuevos retos políticos, científicos y sociales. OPSIS, 16(2): 341-360. p. 344.

³⁶ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Memoria de Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 115.

³⁷ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. pp. 26-27.

nacional, llevándolos a simbolizar la imagen republicana de una institución perteneciente a la comunidad, nacida de una patria independiente, unificada e ilustrada³⁸. Por otro lado, su existencia se encontraba más bien en confrontación con la cultura colonial hispánica, la cual todavía era dominante en la elite social chilena y debió ser desplazada, o más bien, sobrescrita por el espacio cultural del Museo. Este modelo implicaba la presencia de una burguesía moderna y familiarizada con la institución, la cual, en la urgencia del Estado por propulsar su cultura se importaría directamente desde Europa, posibilitando la administración de primeros directores como Claudio Gay, Edwin Reed Brokman y Giovanni Mochi.³⁹ Es así que durante sus primeros días, los museos nacionales funcionarían como una especie de invernadero, protegiendo de la yermas tierras del latifundio a la semilla de una nueva identidad chilena, representada por una pequeña parte de la burguesía ilustrada, que parecía solo crecer refugiada dentro de los gruesos muros y cúpulas acristaladas de estos edificios. Los museos chilenos se construirían desde este proyecto-país, como una institución requerida para promocionar, educar y dar dignidad a la joven nación, que, en definitiva, significaba la transición de Chile desde su herencia colonial española al desarrollo de un país autónomo e ilustrado. Esta transición, vista desde la perspectiva de Andreas Huyssen, corresponde con la historia del museo moderno como un organismo que “ha estado en el ojo del huracán del progreso, sirviendo de catalizador para la articulación de tradición y nación, herencia y canon” y que “ha suministrado los mapas básicos para la construcción de la legitimidad cultural.”⁴⁰

Es la idea de legitimidad cultural como mecanismo intrínseco del Museo moderno, la que nos permite entender las condiciones de su desarrollo en países de reciente independización como el entonces joven Estado de Chile, en el cual el espacio museal se planteaba probablemente como una forma de “hacer patria”. Estas instituciones no solo abrían las posibilidades de desarrollo

³⁸ OLATE, G. U. 2012. Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX representación de una nación en construcción. *Boletín americanista* (65): 211-229. p. 216.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ HUYSEN, A. 2002. En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización. México, Fondo de Cultura Económica. p. 41.

económico al “atraer la inversión extranjera”⁴¹ con la exhibición de la riqueza natural chilena, o la posibilidad de consagrar un patrimonio cultural propio con la instauración de un Museo de Bellas Artes, sino también la oportunidad de definir una presencia territorial, por ejemplo, con la temprana fundación del Museo Salesiano de Punta Arenas, inaugurado en las fiestas patrias de 1893.⁴²

Al pasar los años desde la inauguración del primer museo en Chile, estas instituciones comenzarían a expandirse por todo el territorio nacional, abarcando las diversas muestras del patrimonio dentro de establecimientos tan variados como escuelas, iglesias, academias y palacios. Sin embargo, a pesar de las diferencias tipológicas en el campo disciplinar de estos organismos, podemos decir que el Museo como agente cultural moderno, hizo converger sus distintas expresiones en Chile bajo una misma misión, la legitimación de la nueva patria⁴³ frente a los referentes hegemónicos europeos. Así, en Chile y Latinoamérica el museo se transformaría en un capitalizador político de los bienes culturales, pues como explica García Canclini, “el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos.”⁴⁴ Sería esta misión, la que lo llevaría a adquirir la tradicional configuración de un espacio jerarquizado de “intelectualización” y consagración del patrimonio, en donde, asemejándose a la intervención del Cerro Santa Lucía por Vicuña Mackenna⁴⁵, las decisiones respecto a la creación de un patrimonio dentro del museo las tomarían un reducido grupo de intelectuales investidos con los recursos económicos, políticos y culturales necesarios. De este modo, será la alta clase chilena la que dictamine por medio de un proceso de selección y exclusión⁴⁶ el valor de los bienes culturales que deberían ser legados,

⁴¹ OLATE, G. U. 2012. Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX representación de una nación en construcción. *Boletín americanista* (65): 211-229. p. 216.

⁴² WELLS B., C. 2006. *Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región*. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 26.

⁴³ RUIZ B., M. 2015. *Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 118.

⁴⁴ CANCLINI, G. 1990. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo. p.151.

⁴⁵ GONZÁLEZ, B. O. 2017. *El cerro Santa Lucía ayer y hoy: transformaciones, usos y apropiaciones del legado urbano de Benjamín Vicuña Mackenna*. [en línea] https://www.museovicunamackenna.gob.cl/647/articles-80224_archivo_PDF.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019].

⁴⁶ HUYSSEN, A. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. p. 41.

provocando el evidente enaltecimiento de la cultura de las elites por sobre la del pueblo, así como la orientación exclusiva del Museo a la recepción de estas clases privilegiadas, utilizando discursos y canales que no conectaban con la gran masa y que, muchas veces, esta no lograba descifrar. Así se configura una condición que mediará el contacto entre el Museo moderno y la sociedad chilena en los años venideros, extendiéndose transversalmente en la fundación de estas instituciones dentro del territorio nacional, definiendo una interacción social que bien se podría resumir como la aplicación de un proyecto de recolonización y educación de la burguesía chilena desde la alta cultura europea⁴⁷, proyecto que durante el siguiente siglo será un objetivo disciplinar de estas instituciones.

Apertura social y Mesa de Santiago

Como hemos visto hasta ahora, la disposición del Museo chileno moderno a la exposición educativa del patrimonio se acota inicialmente a un pequeño grupo, que ya sea por condición socioeconómica o predilección cultural, tiene la capacidad de apropiarse y cultivar los conocimientos entregados por esta institución. Lamentablemente, es este modelo el que pervivirá en la mayoría de los museos nacionales durante el siglo XX, anunciándose desde el exterior como entidades públicas, mientras al interior constituían más bien un “coto cerrado de una clase privilegiada”⁴⁸, enfocado principalmente en la conservación de los bienes patrimoniales de la alta sociedad y en su formación académica⁴⁹. Sorprendentemente, será también una institución académica la que a mediados de los años cuarenta asentará los primeros ejemplos de una apertura de estos espacios culturales al resguardo de patrimonios no hegemónicos, así como de una incipiente museología que considerase a la participación comunitaria como un eje en la misión del museo.

“Hasta aquí estos organismos como instrumento de investigación histórica han trabajado siempre de manera retrospectiva, que les ha dado a la postre, ese aire inerte de los hechos hace mucho tiempo consumados. Un museo del folklore aspira, en cambio, a dar mayor perspectiva a nuestra

⁴⁷ OLATE, G. U. 2012. Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX representación de una nación en construcción. Boletín americanista (65): 211-229. p. 219.

⁴⁸ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 51.

⁴⁹ OLATE, G. U. 2012. Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX representación de una nación en construcción. Boletín americanista (65): 211-229. p. 219.

propia época estudiando su realidad custodiada a través de los documentos vivos.”⁵⁰ (Tomás Lago,1945)

En 1943, fruto del Consejo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y principalmente de los esfuerzos de Amanda Labarca, nace el Museo de Arte Popular Americano (MAPA), instalándose como el único museo de este género en América Latina que entrega un espacio en Chile para la conservación y reivindicación de la cultura popular nacional⁵¹. La singular iniciativa del MAPA tomará forma en la “Exposición de Artes Populares Americanas” organizada ese mismo año. Dentro de este marco se inscriben los términos de “Museo Vivo”⁵² y “Documento Vivo”, heredados de la visión integral del entonces rector de la universidad, Juvenal Hernández. Siguiendo los pasos de Valentín Letelier, Hernández impulsará la creación de una gran cantidad de instituciones culturales en las que se pueden contar además del MAPA, el Teatro Experimental, la Editorial Universitaria y las Escuelas de Temporada, pudiendo afirmarse que en su período como rector “la extensión cultural de la Universidad de Chile cambió el rumbo de la difusión de la cultura en nuestro país haciéndola participativa.”⁵³

Quien consolidaría la extensión en el museo sería su primer director, Tomás Lago, el cual expresa de forma visionaria la importancia de un nexo entre las obras y la comunidad, como forma de mantener vigente y activa la labor museal⁵⁴. Esta orientación innovadora de Lago representa un verdadero hito en el panorama internacional, llevándolo incluso a reunirse con gestores de las nuevas corrientes museológicas como Henry Riviere en su “Museo del Arte y Tradición Popular” de París⁵⁵, consolidando así un sello que legaría a la gestión museal de la Universidad de Chile. Otro exponente temprano en este sentido es

⁵⁰ LAGO, T. 1945. Misión del Museo de Arte Popular. Revista Antártica (9): 89-91. p. 90.

⁵¹ WITKER, A. 2006. Tomás Lago: 100 años. Chillán, Proyecto Editorial: Grandes de Ñuble. p. 41.

⁵² ACUÑA, C. 2014. Origen y devenir del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago. Santiago de Chile, MAPA. p. 2.

⁵³ BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. Reseña Biográfica de Juvenal Hernández Jaque. [s.a.] [en línea] https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Juvenal_Hern%C3%A1ndez_Jaque [consulta: 29 de noviembre 2019].

⁵⁴ QUIJADA, F. 2018. Un arte para todos. Artes aplicadas y populares en la educación artística chilena. Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC. Unidad de Conservación y Documentación. p. 84.

⁵⁵ WITKER, A. 2006. Tomás Lago: 100 años. Chillán, Proyecto Editorial: Grandes de Ñuble. p. 41.

el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) también fundado por esta universidad en 1947, el cual durante la dirección de Nemesio Antúnez profundizaría en la noción de “Museo Vivo” extendiendo el espacio a expresiones comunitarias como con la primera “Exposición de Artesanía Popular”. Así, bajo su dirección entre 1962 y 1964, el país se aproxima al menos teóricamente, a un museo más participativo y democrático. Los dos ejemplos anteriormente vistos, si bien no demuestran un cambio significativo en la práctica general de los museos nacionales y no pasarían totalmente de ser ideales a la práctica, representan un importante primer acercamiento a una apertura museal antes incluso de instaurarse este tipo de prácticas en el extranjero, hecho que marca el camino para las siguientes generaciones de museos chilenos.

“...tener en Santiago un museo vivo, contemporáneo, un lugar que además de ser un depósito de obras de arte, sea también una escuela que aproxime de un modo didáctico el arte al pueblo...”⁵⁶ (Nemesio Antúnez, 1961)

Con la gradual llegada de cambios políticos a Chile alrededor de la década de 1960, el desarrollo de los derechos sociales pondría en evidencia el vacío cultural de la iletrada población chilena, donde solo un 7,9% llegaba a completar al tercer año de la educación secundaria.⁵⁷ Esta situación crítica lleva a un periodo de reforma escolar⁵⁸ en que el Estado se impondrá la tarea de proveer recursos culturales para la formación de sus estudiantes. Así se encuentra en los museos nacionales la posibilidad de crear “instrumentos educativos”⁵⁹ para las masas, aproximándolas a través de la familia, colegios y liceos, con la promoción de exhibiciones y visitas guiadas. La drástica asignación de un rol educador popular al Museo no solo supone para estas instituciones el desafío de generar recursos para acercarse al nuevo grupo de visitantes, sino fundamentalmente, el reconocimiento de las distancias entre esta estructura decimonónica que los ligaba casi exclusivamente a un público letrado, y la nueva proyección de un

⁵⁶ ANTÚNEZ, G. y GUASCH, O. 2018. El legado de Nemesio Antúnez. Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC. Unidad de Conservación y Documentación. p. 14.

⁵⁷ IVÁN, N. 1990. Reformas Educativas e Identidad de los Docentes. Chile 1960-1973. Santiago de Chile, PIIE. pp. 31-32.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁹ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 26.

museo verdaderamente abierto a la comunidad, marcando el primer momento en que los museos nacionales tendrían que enfrentar el problema de la integración social desde la museología.

En el plano europeo, la creación del Consejo Internacional de Museos en 1946⁶⁰ nace de entre las ruinas de la segunda guerra mundial como una manifestación de la conciencia occidental sobre el valor universal del patrimonio y los museos, entregando un espacio para la exploración y resolución de problemáticas en torno a la práctica museológica internacional y su integración en la sociedad. En Chile, a pesar de los avances internacionales, la llegada de una verdadera discusión museología tendrá que esperar hasta la década del sesenta, donde una confluencia de cambios en el panorama político, social y académico, lleva a los distintos trabajadores de esta disciplina a experimentar nuevas formas de hacer museología. Podemos decir con certeza que, dentro de estos cambios, la llegada de Grete Mostny al Museo Nacional de Historia Natural será un acontecimiento decisivo para el progreso de la museología nacional, aportando una mirada visionaria que impulsó en 1959 la creación de la Asociación Chilena de Museos⁶¹. Este fue el paso inicial para la experimentación museal al establecer una apertura disciplinar del Museo a la comunidad, realizándose en 1965 por primera vez un taller de diseño museográfico en el país⁶². Por otro lado, los cambios en el gobierno de Eduardo Frei producirán ese mismo año programas como el “servicio de profesores guías”⁶³, dirigido a fortalecer las relaciones entre las escuelas y los museos surgidas de la mencionada reforma educacional del 65, las cuales serían llevadas a cabo por el entonces ministro Juan Gómez Millas⁶⁴, futuro esposo de Mostny. La museología chilena, si bien incipiente, no se verá aislada del panorama internacional, especialmente de países como Francia, donde el surgimiento de una corriente crítica invadiría el

⁶⁰ ICOM. 2017. Estatutos. [en línea]

https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf [consulta: 29 de noviembre 2019]. p. 2.

⁶¹ MONAT, F. 2014. Breve biografía de la Dra. Grete Mostny. [en línea]

https://www.mnhn.gob.cl/613/articles-5237_archivo_01.pdf [consulta: 29 de noviembre 2019]. p. 19.

⁶² AZÓCAR, M. Á. 2008. “El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación.” *Revista Museos* (27): 23-30. p. 24.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ IVÁN, N. 1990. *Reformas Educativas e Identidad de los Docentes. Chile 1960-1973*. Santiago de Chile, PIIE. p. 113.

pensamiento académico, provocando con la llegada de personajes como Georges Henri Rivière⁶⁵ a la ICOM un fuerte periodo de reformulación teórica del museo respecto a su relación con la sociedad, al cual Chile se sincronizaría estrechamente como veremos más adelante. El plano de las artes nacionales tampoco quedará exento de cambios, siendo la dirección de Nemesio Antúnez remarcable no solo por la creación de nuevos programas artísticos para el espacio museal, sino principalmente por su orientación a “democratizar y difundir el arte a un público masivo⁶⁶, lo que llevará incluso a rotar la colección del museo por distintas poblaciones de Santiago⁶⁷.

La apertura simultánea de instituciones como el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) a la experimentación museológica y social, ciertamente no se deben al azar o a una cuidadosa planificación de la DIBAM, y más bien, se inscribe dentro de un momento histórico de exploración progresista. En este periodo las luchas sociales y la revolución tendrán su fruto el año 1970 con la ascensión de Salvador Allende a la presidencia de Chile, elevándose la idea de “Pueblo” como un estandarte del gobierno⁶⁸, potenciando el desarrollo de actividades culturales vanguardistas y viviendo la museología nacional una verdadera época de florecimiento⁶⁹. Esta proliferación sería asentada por la activa participación de Grete Mostny dentro de la ICOM, aportando en el MNHN, dos años antes de la presidencia de Allende, a la pionera fundación de un Centro Nacional de Museología⁷⁰. Esta institución alcanzará a formar 99 técnicos en la disciplina museal⁷¹, siendo, a pesar de su fracaso en términos funcionales, una muestra clara de la intención de

⁶⁵ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. *Museología y Museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 24.

⁶⁶ ANTÚNEZ, G. y GUASCH, O. 2018. El legado de Nemesio Antúnez. *Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC. Unidad de Conservación y Documentación*. p. 14.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ ALLENDE, S. 1973. *La vía chilena al socialismo*. México D.F., Siglo XXI Editores. Pág. 7

⁶⁹ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 293.

⁷⁰ MONAT, F. 2014. Breve biografía de la Dra. Grete Mostny. [en línea]. https://www.mnhn.gob.cl/613/articles-5237_archivo_01.pdf [consulta: 29 de noviembre 2019]. p. 25.

⁷¹ AZÓCAR, M. Á. 2008. El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación. *Revista Museos* (27): 23-30. p. 26.

democratizar y mejorar la labor de los museos, que se verá reflejada durante el gobierno de Salvador Allende⁷².

Existe una abundancia de eventos culturales en los primeros años de la década de los 70 dignos de estudiar en su relación con la integración social, entre los que destacan la inauguración del Museo de la Solidaridad en Santiago, el programa “Ojo con el Arte” de Antúnez y el original proyecto del “Tren Popular de la Cultura”, todos desplegados de alguna forma desde el gobierno de Allende como parte de sus políticas culturales. Sin embargo, los avances en la teoría museológica nacional respecto a la integración social se produjeron por canales más independientes, insertándose en un proceso principalmente latinoamericano de conciencia museológica patrocinado por la Unesco⁷³, que llega a su clímax en Chile el año 1972, con la realización de la llamada “Mesa de Santiago”. La Mesa Redonda titulada: "El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo" será la materialización de un esfuerzo rupturista⁷⁴ por planificar el desarrollo de los museos desde su función social, resultando de esta instancia distintas resoluciones que abordaron el significado de la práctica museal en el tercer mundo y en la realidad latinoamericana. En ella se plantea la proyección de museos que no solo fueran sensibles a su misión comunitaria, sino también a las condiciones y limitantes que su entorno les imponía, escapando la museología nacional por primera vez de la replicación de su molde occidental. Estas resoluciones derivaron en el concepto particularmente interesante de “Museo Integral”, propuesta teórica y práctica que insta a un modelo activamente inserto en la vida cultural de su ambiente, donde la lógica del museo tradicional frente a los límites de la institución y los visitantes se rompen, al integrar de forma disciplinar en su espacio a todos los sectores de la sociedad, en busca de “invitarla a entrar y participar con ella en la tarea común del progreso.”⁷⁵

⁷² RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 294.

⁷³ AZÓCAR, M. Á. 2007. A 35 años de la Mesa Redonda de Santiago. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. 27-51. p. 44.

⁷⁴ ALEGRÍA, L. 2007. A 35 años de la Mesa de Santiago. Una doble ruptura museológica. En: Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago, Chile. p. 52.

⁷⁵ MOSTNY, G. 1975. *Los museos de Chile*. Santiago de Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral. p. 15.

Del “apagón cultural” al Neoliberalismo

Lamentablemente, las fructíferas resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago que establecían la creación de la Asociación Latinoamericana del Museo (ALAM) con Mostny como representante chilena, así como los avances teóricos en la creación de un Museo Integral en México⁷⁶, se vieron radicalmente desasociadas del Estado chileno con la violenta irrupción del gobierno militar el año 1973⁷⁷. Así, durante el Golpe de Estado, la Junta Militar interviene en todas las instituciones culturales que mantenían alguna relación con el socialismo, en un esfuerzo por borrar de la esfera nacional al derrocado sistema de Salvador Allende⁷⁸. Esto dio paso a un período de intensa censura conocido como el “apagón cultural”⁷⁹, donde instituciones como el MNHN sufrieron de un estricto control, múltiples despidos y recortes presupuestarios, paralizándose en estas condiciones el proceso de integración social que se había proyectado hasta 1972.

Los primeros años de la dictadura en Chile se caracterizan por un fuerte bloqueo del desarrollo de las instituciones culturales, que prácticamente anula la posibilidad de retomar los proyectos populares creados durante el gobierno de Allende. Sin embargo, al establecerse una cierta estabilidad en el país, instituciones como el MNHN contarán con una mayor libertad para la gestión de actividades, llegando a organizarse en 1977 las primeras “Jornadas Museológicas Chilenas”⁸⁰, y a crearse en 1982 la Coordinación Nacional de Museos⁸¹, representando un gran paso para la unidad y el desarrollo institucional de los museos estatales. Por otro lado, aparecería en 1983 el programa televisivo “Demoliendo el Muro”, estrenándose como una forma extensión cultural a la

⁷⁶ ICOM. 1972. Declaración Mesa Redonda de Santiago de Chile. Santiago de Chile. [en línea]. http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf [consulta: 10 de diciembre del 2019].

⁷⁷ ⁷⁷ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p.169.

⁷⁸ ERRÁZURIZ, L. H. 2017. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Revista Aisthesis*, (40), 62-78.

⁷⁹ NAVARRO, A. 2003. Cultura, televisión y violencia en América Latina. El caso chileno. [en línea]. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/violenciatv02.pdf [consulta: 23 de julio del 2019]. p. 3.

⁸⁰ MONAT, F. 2014. Breve biografía de la Dra. Grete Mostny. [en línea]. https://www.mnhn.gob.cl/613/articles-5237_archivo_01.pdf [consulta: 29 de noviembre 2019]. p. 30.

⁸¹ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. HACIA UNA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS, Documento Base para la construcción de una Política Nacional de Museos. Santiago de Chile, DIBAM. p. 8.

población chilena, al crear un espacio intelectual conducido por Gaspar Galaz y Milan Ivelic, que contaría incluso con la polémica aparición de José Balmes, quien al momento de su entrevista se encontraba aún exiliado en París⁸².

El hecho de que Consejo Nacional de Televisión haya aprobado y financiado la aparición de un artista de izquierda en exilio, ilustra muy bien los cambios en la lógica del régimen militar desde el apagón cultural hasta la década de los ochenta, una transición que simboliza el gradual paso de la plena dictadura a una pseudo-democracia de tinte neoliberal, dentro de un proceso de reconstrucción constitucional que concibe sus políticas culturales bajo una lógica de mercado, capitalizando la cultura como un bien de consumo tanto para la alta sociedad como para las grandes masas, así como proyectando el desarrollo de sus instituciones según “un estilo de empresa más amigable con el contexto social”⁸³. Esta perspectiva sería la que motive la creación de galerías, fondos y donaciones de patrimonio privado en participación con el Estado, maridaje consolidado finalmente durante la Concertación, con la entrada en vigencia de la “Ley de Donaciones Culturales” de 1990⁸⁴. Configurando con esta ley una estrecha relación entre el devenir cultural chileno y el desarrollo económico del sector privado. Es en este ambiente confuso de censura política y apertura económica donde los museos nacionales se desarrollan, sufriendo sucesivas metamorfosis que cambiaron radicalmente su relación con la población chilena, pasando de una ideología socialista que los proyectaba como instituciones ligadas a la liberación del pueblo y a la experimentación museal, al discurso “portaliano” del gobierno militar, que los vería como norias de la intelectualidad chilena, donde las comunidades podrían “nutrirse”⁸⁵ de los altos valores patrimoniales. Así, durante la reconstrucción neoliberal de Chile, el museo finalmente se transforma en este organismo de producción patrimonial para la “culturalización” de un público nacional más bien indefinido, jugando la gestión cultural privada un importante rol en la generación de actividades museográficas, las cuales lidiarían con los vacíos que la irrupción de la dictadura dejaría

⁸² IVELIC, M. 1983. Programa 0, Demoliendo el Muro. UCV Televisión. Chile.

⁸³ ⁸³ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 297.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ CAMPOS M., E. 1984. Prólogo. *En*: ARÁNGUIZ, Santiago et al. Los museos de Chile (diagnóstico). Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago. p. 13.

permanentemente marcados en la historia del desarrollo institucional y social del Museo chileno⁸⁶.

Democracia y Nuevo Milenio

A la llegada de la democracia, los museos ya se habían extendido por todo el territorio nacional, creciendo exponencialmente desde el primer catastro llevado por Grete Mostny en 1975 en el que se contabilizaban tan solo 68 museos, hasta alcanzar los 135 que se inscribirían en la década de 1990⁸⁷. Esta tendencia de constante expansión del museo en Chile, no solo evidencia la voluntad general que existía por contar con espacios patrimoniales en el país, así como el peso cada vez mayor de los museos no estatales en el ambiente cultural chileno, sino también las críticas carencias museográficas y museológicas de estas instituciones largamente desatendidas por el Estado.

Arrastradas desde la fundación de los primeros museos chilenos, las carencias de los museos nacionales sin duda se debieron en gran parte a la escasez de recursos humanos y materiales para la correcta conservación y exhibición de las colecciones⁸⁸, pero fundamentalmente, girarían en torno a la preocupante falta de una base teórica y proyectual en su desarrollo, ya sea en su importación de modelos europeos, como el Museo Nacional de Bellas Artes, o desde una improvisación de las colecciones locales, como el Museo Salesiano de Punta Arenas. Así, la mayoría de estos se fundaron “sin planificación previa”⁸⁹, manteniendo una estructura desorganizada que solo se vuelve más compleja a través de los años.

La trama de falencias teóricas y prácticas de los museos se heredaría de gobierno en gobierno haciéndose cada vez más notoria a medida que nuevos espacios museales eran creados en el territorio, existiendo, ya durante el

⁸⁶ AZÓCAR, M. 2007. A 35 años de la Mesa Redonda de Santiago. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. 27-51. Santiago, Chile. p. 48.

⁸⁷ BAHAMÓNDEZ, M. et al. [s.a.]. Situación y necesidades de los museos de Chile. (Diagnóstico 1997-1998). Santiago de Chile, Ediciones Arce.

⁸⁸ ARÁNGUIZ, S. et al. 1984. Los museos de Chile (diagnóstico), Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago. p. 84.

⁸⁹ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 27.

gobierno de Pinochet⁹⁰, investigaciones que estudiarían y reconocerían parcialmente los problemas nacionales de estas instituciones, quedando sus esfuerzos solo en la publicación de diagnósticos y libros, resultando muchas veces en el cierre de instituciones como en el caso del Centro Nacional de Museología.

En los noventas, la situación de los museos se mantendrá relativamente similar a las pasadas décadas, motivando el término de la dictadura la pronta habilitación de un Consejo de Museos para la Dibam, así como la publicación de dos diagnósticos nuevos sobre la situación regional y nacional de los museos chilenos⁹¹. Estos actos, fuera del mismo círculo de los museos estatales, no tendrían un mayor efecto en el mejoramiento general de las instituciones museales, inscribiéndose en una época donde básicamente el Estado “buscó recuperar los derechos de creación y expresión”⁹², limitándose a la reapertura del espacio museal como un símbolo de democracia.

Entrando al nuevo milenio, la escena cultural de Chile vive un crecimiento acelerado de actividades y organizaciones, por ejemplo en la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) durante el gobierno de Ricardo Lagos, que marcaría ciertamente “un antes y un después en la institucionalidad orientada al progreso cultural del país.”⁹³ El surgimiento de este nuevo organismo, será el inicio de un mejoramiento gradual del programa cultural del Estado, que se impulsa en la primera década de los 2000 en el marco del “Proyecto Bicentenario”, contando como uno de sus objetivos la significativa apertura del Centro Cultural La Moneda⁹⁴. Por otro lado, el aporte privado constituirá un factor decisivo para la diversificación y extensión de la cultura en Chile, entrelazándose con los planes culturales del Estado como sucedió con la

⁹⁰ En referencia a los textos: “Los Museos de Chile” (1975) y Los Museos de Chile (Diagnóstico) de (1984) de Grete Mostny.

⁹¹ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Antecedentes de una política de museos para Chile. Revista Museos (34): Santiago, Chile. p. 5.

⁹² CNCA. 2005. Chile quiere más cultura, definiciones de política cultural, 2005-2010. Santiago de Chile, CNCA. p. 8.

⁹³ AMPUERO, R. 2014. Presentación. En: CULTURA EN RED: una década de teatros y centros culturales públicos, 2003-2013. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. Chile. p. 8.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 47.

Fundación Andes⁹⁵, así como con individuos y organismos independientes, gestándose proyectos de gran envergadura como el levantamiento de la Fundación Corpartes, auspiciada por la familia de empresarios Saieh, que vería la luz el 2002 con la intención de “contribuir a la creación de capital cultural esencial para el desarrollo integral de la sociedad.”⁹⁶ Es así que con la ayuda de los capitales aportados por los grandes empresarios de Chile, el sistema planificado desde la misma dictadura responsable por el “Apagón cultural”, tendrá sus frutos en el nuevo milenio al consolidarse un floreciente mercado de eventos culturales en Chile en la suma de los “productores” públicos y privados durante la democracia, el que se reconocería y potenciaría desde el mismo Gobierno como una industria cultural “Generadora de riqueza y empleo, e impulsora de nuevos horizontes para la economía del país”⁹⁷. Es así que el acercamiento a las masas a través del consumo recreativo de cultura aportó una nueva dimensión al papel de los museos, conectándose con el de centros culturales, teatros, cines y galerías.

En los primeros años del nuevo milenio, las instituciones de la Dibam se beneficiarían igualmente de las nuevas políticas culturales, creándose un “Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales” en el 2001, el cual, sin embargo, dejará fuera de alcance a la gran mayoría de los museos nacionales. Estos museos no estatales se tendrían que conformar con ser inscritos en la Base Musa, plataforma web creada el 2007 para registrar todos los museos existentes en Chile⁹⁸. Ese mismo año, Jorge Yarur, hijo del conocido banquero del Banco de Crédito e Inversiones BCI, inaugura el primer Museo de la Moda en el país⁹⁹, dando una muestra clara sobre cómo la gestión privada se puede encargar de ampliar los límites de áreas como la museografía nacional durante

⁹⁵ ⁹⁵ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 297.

⁹⁶ FUNDACIÓN CORPARTES. MISIÓN/VISIÓN. [en línea] <https://www.corpartes.cl/wp-content/uploads/2015/10/MISION-VISION.pdf> [consultado: 25 de junio 2019].

⁹⁷ CNCA. 2005. Chile quiere más cultura, definiciones de política cultural, 2005-2010. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Pág. 3

⁹⁸ Subdirección Nacional de Museos. 2015. Hacia una Política Nacional de Museos. [en línea]. https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-52018_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019]. Pág. 9

⁹⁹ ULIBARRI, L. 2012. Museo de la Moda. Chile Una lección de arte, diseño, historia y pertinaz vocación. Revista Diseña N°4 [en línea]. <http://www.revistadisena.com/museo-de-la-moda-chile-una-leccion-de-arte-diseno-historia-y-pertinaz-vocacion/> [consulta: 10 de diciembre 2019].

estos años, al dedicarse grandes fondos y nuevas perspectivas a la innovación cultural. Sin duda, al pasar a la siguiente década, la discusión sobre el rol y las necesidades de los museos no estatales sería un asunto todavía pendiente dentro de las tareas del gobierno, problemática que, si bien no parece exigir demasiado desde museos relativamente autosuficientes como el de Jorge Yarur, era fundamental abordar para el desarrollo de la gran mayoría de museos municipales, comunitarios y particulares. Ellos, desplegados a lo largo y ancho del territorio, todavía no contaban con lazos financieros, administrativos o siquiera disciplinares que los comunicaran de forma constante con los organismos gubernamentales de cultura, los cuales, conformados recientemente en este periodo, eran incapaces de proveer una plataforma de este tipo para los museos. Así, en palabras de la museóloga Macarena Ruiz, “La descoordinación y dispersión, entre otras cosas, que afectan a la actual institucionalidad impiden que se pueda impulsar una política integral.”¹⁰⁰

La última década

Si durante el gobierno de Ricardo Lagos la creación del CNCA había respondido al vacío de una institucionalidad pública para la cultura, el próximo gobierno sería el encargado de construir políticas culturales que le dieran una estructura a este organismo. Proyectadas desde el 2005 al 2010, en ellas se reconocerá la urgencia de contar con acciones para “enriquecer, preservar y difundir el patrimonio cultural del país”¹⁰¹. De este proceso podemos decir que surgieron variadas iniciativas que ampliaron las posibilidades de producción cultural en el país, pero que, sin embargo, no plantearon de forma directa una coordinación con la Dibam o la comunidad de museos nacionales en la solución de las carencias largamente mantenidas por el ámbito museal. Nuevas soluciones tendrán que esperar hasta el 2014, donde por primera vez en Chile se impulsa la construcción de una Política Nacional de Museos¹⁰², dirigida a “definir líneas de acción para la promoción del desarrollo armónico y sostenido de los museos

¹⁰⁰ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 323.

¹⁰¹ CNCA. (2005). Chile quiere más cultura, definiciones de política cultural, 2005-2010. [en línea] <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>. [consulta: 10 de diciembre 2019]. p. 24.

¹⁰² SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2019. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019. Santiago de Chile, Subdirección Nacional de Museos. p. 15.

de Chile y sus colecciones.”¹⁰³ Con respecto a lo anterior, podemos decir que, salvo por la Mesa de Santiago, la museología chilena nunca antes contó con un espacio similar para la resolución de sus problemas particulares como con la iniciativa masiva de diálogo político.

El diálogo entre museos y comunidades sería producido en las instancias “Encuentros museales: Principales problemas y necesidades de los museos en Chile, 2015”¹⁰⁴, que incluyeron finalmente a instituciones no estatales de todas las regiones del país, constituyendo, en conjunto con consultas ciudadanas llevadas a cabo en los museos de la Dibam¹⁰⁵, un acercamiento histórico entre estos agentes culturales y el Estado. Es en la productiva administración cultural, durante el segundo gobierno de Michelle Bachelet, donde además de resolverse temas tan fundamentales como la gratuidad general en los museos de la DIBAM y la conformación de un Ministerio de Las Culturas, Las Artes y el Patrimonio, también se entabla la necesaria discusión teórica y crítica sobre el futuro de los museos nacionales desde las distintas áreas que la involucran, tarea que al igual que la inauguración del nuevo ministerio el 2018, solo sería el inicio de un gran trabajo de búsqueda y solución de los problemas adeudados históricamente.

I.4 Problemáticas del museo chileno.

En el breve resumen de la evolución histórica de los museos expuesto se ha podido apreciar cómo el desarrollo de esta institución se ve ligado a cambios políticos y sociales que han proyectado su rol cultural en los pueblos bajo variados ideales y propósitos. En el caso de Chile, la evolución de los museos se define por su gradual protagonismo como organismos públicos en el desarrollo cultural del país, un proceso de apropiación que comienza con su inserción dentro de la elite chilena metropolitana, y que deriva en su actual expansión por las comunidades regionales. Más allá de las razones particulares de por qué fueron creados y se siguen creando museos en el territorio nacional,

¹⁰³ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2018. Política Nacional de Museos: mejores museos para un Chile mejor. [en línea]. museoschile.gob.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019]. p.11.

¹⁰⁴ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Hacia una Política Nacional de Museos. *Revista Museos* (34): 4-38. p. 5.

¹⁰⁵ ÁREA DE ESTUDIOS, SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Consulta ciudadana sobre museos: Análisis de resultados. *En: Revista Museos*, N°34, 44-49. p. 44.

las cuales ya hemos parcialmente examinado, hay que reconocer que es su calidad inherente de instituciones al “servicio público”¹⁰⁶ la que ha permitido en el camino de este país a una democracia cultural y la apropiación cada vez mayor de los espacios museales por las comunidades que los habitan. Así, consecuentemente se ha producido una mayor conciencia y voz entre sus trabajadores y usuarios, que lleva a visibilizar problemas en torno a la práctica museal y a su “servicio” hacia los habitantes, los cuales solo han emergido en la medida en que se ha reflexionado sobre lo que un museo debería ser.

“...Los Museos son instituciones subversivas...”, con esta poderosa frase se inicia el Diagnóstico: “Museos de Chile” publicado en 1984¹⁰⁷, la cual, en tiempos de dictadura, bien puede justificar el proceso de supresión de toda relación, (que no fuera instructiva), entre la cultura popular y el desarrollo institucional de los museos. El mismo año de esta publicación, mientras en Chile la Mesa de Santiago quedaba en el olvido, en Quebec la conciencia del museo como herramienta para la irrupción de la jerarquía cultural, llevaría a retomar la Mesa de Santiago y su proyecto de “Museo Integral” como precursora de la “Nueva Museología”¹⁰⁸, una corriente teórica diametralmente opuesta a la realidad museal chilena de ese entonces. Pregonando el concepto de un museo abierto, que integrase y despertara la crítica ciudadana,¹⁰⁹ esta idea solo volvería a convertirse en un objetivo de los museos chilenos llegada la democracia. Actualmente, a pesar de las evidentes mejoras en las políticas públicas¹¹⁰, los últimos diagnósticos a los museos (2019), han concluido que la asistencia todavía mayoritaria de los quintiles más altos de la población y las falencias institucionales son “problemas que se mantienen en el tiempo”¹¹¹. Sin embargo, a diferencia de décadas anteriores, la redefinición de prioridades respecto a las problemáticas que afectan a los museos, ha llevado finalmente a la Subdirección Nacional de Museos (SNM) a concluir “...la urgente necesidad de configurar y

¹⁰⁶ TRAMPE, A. En: MAILLARD et al. (2002). Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam. p. 7.

¹⁰⁷ ARÁNGUIZ, S. y BETANCUR, J. 1984. Los museos de Chile (diagnóstico), Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. p. 3.

¹⁰⁸ En referencia a la Declaración de Quebec de 1984.

¹⁰⁹ DÍAZ B., I. 2002. ¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Quebec. Artigrama (17): 493 - 516. Pág. 504

¹¹⁰ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2019. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019. Santiago de Chile, Subdirección Nacional de Museos. p. 52.

¹¹¹ *Ibidem*. p. 13.

articular el sector de museos de Chile.”¹¹², advirtiéndonos de los grandes problemas que existen respecto a la comunicación del museo tanto con sus pares, el gobierno y la comunidad, los cuales, como veremos, serán críticos para el desarrollo de estos en las zonas provinciales del país.

Centralización en los museos

“La situación de los museos ubicados en regiones es bastante agreste, exhibiendo una tensión entre los museos de Santiago y los de regiones. Mientras los museos ubicados en las capitales regionales poseen mayor infraestructura, audiencia y recursos; los otros son todo lo contrario. Algunos de ellos solamente cuentan con un funcionario, no perciben apoyo gubernamental y no pueden abrir todos los días. Varios conservan colecciones no inventariadas, temáticas anticuadas y formas de exhibir no acordes a nuestra época, dando mayor énfasis al acto de atesorar el pasado que comunicarse con las audiencias.”¹¹³

Dejando de lado las tipologías, es evidente que las problemáticas que rodean al mundo de los grandes museos metropolitanos como el Museo Nacional de Historia Natural o el Museo de Arte Contemporáneo, no son las mismas que se podrían presentar en pequeños museos locales como el Museo Histórico Etnográfico de Dalcahue o el Museo de Pinte, los cuales deben enfrentar además de los desafíos propios de su disciplina, los problemas derivados del centralismo nacional. En un país tan centralizado como Chile, donde aproximadamente la mitad de la población nacional habita en un radio de pocos kilómetros al centro del país¹¹⁴, la disposición de museos en las regiones, así como del resto de servicios culturales, está definida en gran parte por las características demográficas de cada zona, concentrándose solo entre la región de Valparaíso y la Metropolitana 106 museos de los 277 inscritos en el Registro de Museos de Chile a la fecha (RMC)¹¹⁵. Este hecho contrasta con la situación de regiones

¹¹² SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2018. Política Nacional de Museos: mejores museos para un Chile mejor. [en línea]. museoschile.gob.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019]. p.17.

¹¹³ ¹¹³ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 353.

¹¹⁴ INE. 2018. SÍNTESIS DE RESULTADOS CENSO 2017. [en línea] <https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf> [consulta: 2 de agosto del 2019].

¹¹⁵ RMC. [s.a.]. Museos por Región. [en línea]

como la de Arica y Parinacota y la del Ñuble, donde respectivamente se contabilizan 4 y 6 museos¹¹⁶, poniendo en evidencia un radical desequilibrio en la distribución de espacios culturales en el territorio nacional, que tiende a la proliferación de estas instituciones en las urbes más ricas y pobladas del país, quedando el resto generalmente afuera de la actividad museológica. Pero el efecto de la centralización va más allá de la inexistencia general de museos en las zonas de menor densidad demográfica, pasando de ser un fenómeno cuantitativo a un grave problema cualitativo cuando se trata del funcionamiento de museos periféricos, los cuales deben afrontar condiciones como la “falta de infraestructura y de personal idóneo en regiones.”¹¹⁷ Las características de los museos “periféricos” de Chile se demarcan entonces por estar ligadas a la escasez de recursos esenciales para su buen funcionamiento, problema que tiene su origen en el altamente centralizado sistema nacional. Este sistema, lejos de propiciar la interconexión entre instituciones metropolitanas y provinciales, desplaza y margina a los museos provinciales de la participación en campos tan importantes para su desarrollo como la gestión de políticas culturales, el apoyo financiero y la preparación disciplinar¹¹⁸, perpetuando la predominancia cultural de Santiago en Chile.

Articulación en los Museos periféricos

La desequilibrada situación de los museos chilenos ya era hecho familiar para la Dibam desde el diagnóstico del año 1984¹¹⁹, consolidándose con los estudios de años posteriores una relativa conciencia sobre las diferencias y dificultades que definían el contexto de los museos periféricos respecto a los de la capital, diferencias que apuntaba a la necesidad de emparejar la situación de los museos nacionales, de los cuales, el 2015 solo 12% por ciento se encontraba regularizado por el Estado.¹²⁰ A pesar del reconocimiento de esta situación, la

<https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-77408.html> [consulta: 2 de agosto del 2019].

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Entrevista a Alan Trampe en: ¹¹⁷ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 351.

¹¹⁸ *ibidem*. pp. 351-352.

¹¹⁹ ARÁNGUIZ, S. y BETANCUR, J. 1984. Los museos de Chile (diagnóstico). Santiago de Chile, Dibam. p. 117.

¹²⁰ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. HACIA UNA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS, Documento Base para la construcción de una Política Nacional de Museos. Santiago de Chile, Dibam. p. 12.

aislación institucional de los museos no será enfrentada en un principio desde los organismos estatales, sino desde los mismos museos y municipios, que, agrupados por zonas comunes y características similares, comienzan desde finales de los noventa a crear redes como la “Coordinación de Museos de la Décima Región”¹²¹. Con ello se estructurarán progresivamente relaciones legales, financieras o disciplinarias que dan respuesta a la falta de una plataforma común capaz de integrar a las instituciones no estatales.

Los problemas de articulación tanto instituciones museales como entre estos y el Estado, condicionará en gran parte el escenario disciplinar de los museos periféricos en las últimas décadas. Sin embargo, al retomarse con la vuelta a la democracia las reflexiones nacidas durante la Mesa de Santiago, se vuelve a problematizar la relación entre comunidad y museo como un elemento fundamental en la misión patrimonial de estos, haciéndose evidente una desvinculación crítica entre los agentes culturales del país y los objetivos institucionales de sus museos, que con el paso de los años, se leerá más claramente como “un tema complejo y a la vez clave para mantener la vigencia y la razón de ser de los museos.”¹²²

Ya en el 2002 la publicación del texto “Museo y Comunidad: Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos” anunciaba un giro en el enfoque oficial de la Subdirección Nacional de Museos, que migraba desde la concepción tradicional del visitante como un agente pasivo y el museo como un baúl de valores eternos, al de un usuario activo y cambiante, capaz de demandar, criticar y participar en el desarrollo de un museo dedicado a sus visitantes. Un experimento primordial para entender este cambio de perspectivas sería el proyecto “Sistema de Gestión Participativa en Museos”, llevado a cabo desde 1998 al 2000 en 23 museos de la Dibam. Este experimento supuso diseñar nuevas metodologías para afianzar la relación museo-comunidad¹²³, por medio de una serie de ejercicios que incluían a distintos agentes locales en la gestión de estas instituciones. La experiencia de este primer intento de integración social, si bien no supondría un avance sustancial para la situación general de los museos chilenos con su

¹²¹ SUDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Antecedentes de una política de museos para Chile. Revista Museos (34): 4-5. p. 5.

¹²² MAILLARD et al. (2002). Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam. p. 11.

¹²³ Ibídem. p. 9.

público, permite confirmar tanto la importancia de un vínculo participativo con la comunidad. Principalmente permitió notar las dificultades que suponían generarlo en un ambiente donde estas instituciones se habían asentado en el imaginario popular como “una vivencia apriorística de aburrimiento y cansancio¹²⁴”, producida principalmente por el tradicional rechazo del espacio museal a comulgar con todo interés cultural que no fuera el de las elites. Es así que para lograr una verdadera “gestión participativa”, proyectos como el de la Dibam tendrán que vencer la dominante apatía de la población¹²⁵ chilena al museo, lo que exigirá, antes que nada, la radical reestructuración de las instituciones bajo una nueva lógica de valores patrimoniales, que integrasen a la comunidad por medio del diálogo y la incorporación de sus intereses y su “cultura viva”. Este cambio se vuelve especialmente urgente en los museos periféricos de localidades más pequeñas y lejanas, donde su fundación es en general, desorganizada y naif, no produciendo “ni una unión, ni una teoría, que justifique su razón de ser”¹²⁶. Estos museos se verán empobrecidos tanto por la falta de recursos materiales para llevar a cabo una buena museografía, como institucionalmente, al encontrarse su misión patrimonial en constante crisis¹²⁷, sustentando su existencia, en muchos casos, solo en base a la visita esporádica de turistas y manteniéndose marginados de las actividades culturales de la población local.

Museos periféricos de la Región de Valparaíso

“Valparaíso es un caso representativo de los centros históricos latinoamericanos que representan culturas locales y que emprenden un modo particular de interacción con la memoria de la comunidad, la naturaleza y la construcción de su hábitat.”¹²⁸

¹²⁴ ¹²⁴ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 10.

¹²⁵ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 37.

¹²⁶ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 352.

¹²⁷ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 38.

¹²⁸ CARMONA, J. 2012. Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la Ciudad de Valparaíso. Revista Museos (31): 26-33. p. 27.

La Región de Valparaíso es la segunda más poblada de Chile después de la Metropolitana¹²⁹, existiendo 19 museos solo en la provincia de Valparaíso, y más de 34 en toda la región¹³⁰. El diagnóstico llevado a cabo por la Subdirección Nacional de Museos el 2019, categoriza a las instituciones de la Región de Valparaíso dentro de las zonas con más museos consolidados (Nivel de Desarrollo Institucional Alto) y de mayor complejidad en la gestión de colecciones, pero de una relación “Lejana y sin redes” con sus comunidades¹³¹. De estos museos, una gran mayoría se dedica a conservar una tipología patrimonial específica de la comuna o localidad donde se ubica, ya sea arqueológica, artística, sacra, etnográfica, histórica o de otro tipo. El modelo de museo más común es el no estatal, siendo muchas instituciones de la zona administradas por municipios y corporaciones municipales (Museo La Ligua, Museo Histórico de Placilla) y otro tanto por fundaciones y particulares (Casa Museo Isla Negra, Museo de Aeromodelismo Juan Francisco). Si bien las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar ofrecen una amplia oferta cultural, fuera de la capital provincial podemos decir que los pequeños museos locales son los que predominan en el panorama patrimonial de la región. Estos museos periféricos se pueden agrupar bajo características similares no solo respecto al tamaño de su infraestructura y el número de personas que los visitan y atienden, sino también bajo el conjunto de problemáticas que, como hemos visto, definen la condición periférica en contraste a los grandes polos urbanos de la zona central, confirmando que “dentro de un mismo territorio se pueden apreciar experiencias disímiles al descender desde el nivel de lo nacional al local”¹³².

Respecto a la situación de los museos periféricos de la Región de Valparaíso, podemos suponer que una buena parte de ellos se dedica a una convocatoria de “orientación local” de alrededor de 1.000 a 15.000 visitantes anuales, al ser esta,

¹²⁹ INE. 2018. SÍNTESIS DE RESULTADOS CENSO 2017. [en línea] <https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf> [consulta: 2 de agosto del 2019].

¹³⁰ Existen al menos dos espacios museales más: Alicahue y Los Perales, no registrados durante el 2018 en el Registro de Museos de Chile

¹³¹ SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2019. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019. Santiago de Chile, Subdirección Nacional de Museos. pp. 45-49.

¹³² CARMONA, J. 2012. Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la Ciudad de Valparaíso. Revista Museos (31): 26-33. p. 28.

la cifra más común registrada en los museos nacionales durante el 2017¹³³, esto, considerando que existe una amplia aproximación, ya que muchos de ellos no participan de la medición al no registrar a su público. En cuanto a su cantidad, tendremos que señalar la diferencia presente entre registros actuales como los del RMC, y los realizados por ejemplo en la “Guía de Museos Región de Valparaíso” el 2014¹³⁴, donde respectivamente se contabilizan 15 y 26 museos, sin contar la Provincia de Valparaíso. La razón de esta diferencia tan significativa, la podemos encontrar en la desorganización y variedad de manifestaciones museales de la región, en la que muchos espacios nombrados como museos, no han contado con un cuerpo administrativo que los inscriba dentro de la plataforma de la SNM, o simplemente han quedado inactivos, teniendo que llevarse a cabo una investigación si es que se quiere incorporarlos. Las condiciones que definen a estas instituciones locales son similares a las de otros museos periféricos de Chile y Latinoamérica, caracterizándose por deficiencias en su infraestructura, financiamiento, y poco peso tanto político como disciplinar¹³⁵, lo que obviamente se presenta de forma más pronunciada en museos con menor flujo de visitantes, tal como el Museo Arqueológico de los Andes, en contraste con grandes instituciones como el Museo de Historia Natural de Valparaíso, comprobándose rápidamente al examinar la capacidad de convocatoria de ambas instituciones en el evento “Museos de Medianoche”, reuniéndose en los Andes la suma de 74 personas el 2017, mientras el de Valparaíso alcanzó las 1.682¹³⁶. A pesar de esta diferencia, es una característica común la baja participación de la comunidad local en la región, con tan solo un 25.7% de la población visitando museos durante el 2009¹³⁷, hecho que aun así representa una de las cifras más alta de participación en el país, siendo la media

¹³³ Subdirección Nacional de Museos. (2017) Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile. [en línea]. https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84556_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019]. p. 20.

¹³⁴ CNCA. 2014. Guía de Museos Quinta Región, Valparaíso, Festival de las Artes Valparaíso. pp. 4-5.

¹³⁵ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 37.

¹³⁶ CNCA. 2017. Museos de Medianoche, 15 años. [en línea] https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84571_archivo_01.pdf [consulta: 11 de diciembre 2019]. pp. 16-18.

¹³⁷ CNCA. 2011. Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 132.

nacional de 20.5% el 2017¹³⁸. El desinterés general de la población nacional en las instituciones periféricas es, de hecho, uno de los factores que más influye en la realidad de los museos en la Región de Valparaíso, demarcando las fronteras entre los principales espacios museales urbanos, que se destacan por su participación nacional, y aquellos que se encuentran en localidades rurales y suburbios, muchos de los cuales dependen de turistas de grandes polos como Santiago y Viña del Mar para no desaparecer, señalando la existencia de una grave problemática que afecta especialmente a los museos locales de la zona.

Museos locales de la V región

En el 2002, se inauguraba “con bombos y platillos” un museo en la pequeña localidad rural de Alicahue, en la provincia de Petorca¹³⁹, que, por primera vez en la comuna, disponía de un espacio para resguardar los importantes hallazgos arqueológicos encontrados alrededor del Camino del Inca, el cual tenía su curso en las cercanías. Esto era complementado además con un herbario y otros objetos tales como antigua maquinaria y documentos, que representaban variados fragmentos del patrimonio local del sector, el cual en aquel entonces, se planificaba como un punto turístico de la región.¹⁴⁰ Siete años más tarde, en el transcurso del 2009, este museo cerraría paulatinamente sus puertas, dejando de funcionar debido a la falta de financiamiento como a problemas en la propiedad del terreno donde estaba construido, al disolverse la sociedad agrícola a la que pertenecía, haciendo inviable la continuación del museo por parte de sus voluntarios y quedando este en una situación de abandono, dónde solo esporádicamente era visitado por un público reducido. Cerca de este mismo tiempo en el distante Colegio Santiago Bueras, ubicado e localidad de Los Perales de la Provincia de Marga-Marga, una acción conjunta entre profesores y alumnos de la escuela impulsada por el Director de ese entonces, Andrés Miranda, comenzaría a reunir una colección de objetos de patrimonio local, entre los que se contaban desde bancas escolares y braseros, hasta puntas de flecha

¹³⁸ CNCA. 2017. Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Valparaíso. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 103.

¹³⁹ MONDACA, M. 2014. Director de Museo de Alicahue en Cabildo lamentó el total abandono del recinto cultural. La Estrella de Quillota. 24 de noviembre. [en línea] <https://www.soychile.cl/Quillota/Cultura/2014/11/24/289093/Director-de-Museo-de-Alicahue-en-Cabildo-lamento-el-total-abandono-del-recinto-cultural.aspx> [consulta: 11 de diciembre 2019]

¹⁴⁰ Ibidem.

y piedras horadadas, creándose incluso un centro cultural con personalidad jurídica, desde el cual se postularía a fondos estatales, adjudicándose el 2009 la suma de más de 40 millones para la construcción de un museo en el terreno de la escuela. Es así que el 2011, se abriría el único museo de la comuna de Quilpué, que, sorprendentemente, no se encontraba ubicado en su centro, sino en una de sus últimas localidades rurales. El Museo de Historia Local de Los Perales viviría entonces una intensa actividad cultural, convocando desde grupos de estudiantes a autoridades locales e investigadores, y participando de eventos internacionales como el “V Congreso Nacional y Latinoamericano de Ciencias en Educación Básica”, así como de la visita de encargados de la Reserva de Fontainebleau, que viajarían el 2012 al museo, como parte de un recorrido por la reserva de la biósfera local. Lamentablemente, el interesante proyecto de un espacio museal orientado a la ecología y construido desde la comunidad, no duraría demasiado luego de que su director, y principal gestor, se desvinculara del lugar, siendo incapaz la escuela de mantener la apertura regular a público, que ya hacia el 2014 se paralizaría al quedar sin personal, siendo reducido su uso casi exclusivamente a los alumnos de la escuela.

A pesar de tener orígenes divergentes, la sorprendente similitud entre el caso del Museo de Alicahue y el de Los Perales, tanto en su condición periférica, como en el hecho de que ambos museos fueron los únicos existentes en sus comunas respectivas, lleva indudablemente a pensar en que las causas que produjeron el cierre de estos espacios convergen también en un mismo problema alojado en algún punto de su funcionamiento como instituciones locales. Esta suposición solo sigue confirmándose cuando se estudia la historia de los pequeños museos en lugares periféricos de la región, como el Museo de Quilpué, que fundado en 1981 bajo el alero del municipio¹⁴¹, desaparece permanentemente a mediados de los ochenta para dejar un vacío en el que la escasez de registros y la falta de nuevas iniciativas reactivadoras dificultan la búsqueda de respuestas en torno a su cierre, comprobándose con este ejemplo que el fracaso de museos locales en la Región de Valparaíso es un fenómeno de larga data, que al menos para la comuna de Quilpué, ha supuesto la pérdida de sus dos museos.

¹⁴¹ ARÁNGUIZ, S. y BETANCUR, J. 1984. Los museos de Chile (diagnóstico). Santiago de Chile, Dibam. p. 243.

Según los datos repasados, es seguro afirmar que el mundo de los museos periféricos chilenos se encuentra, en general, rodeado de dificultades que deparan un camino incierto, en el que lamentablemente “muchos mueren en el intento por consolidarse.”¹⁴² Este hecho es indudablemente preocupante por sí solo, pero en vez de representar el principal objetivo a solventar, es preciso entenderlo como un síntoma agudo de una problemática aún más grande. Esta problemática se manifiesta en los museos de Alicahue y Los Perales, así como en muchos otros museos locales, los cuales dentro de su funcionamiento actual siguen prolongando fallos profundos en su misión patrimonial. Ya en el texto “Museo y Comunidad” publicado el 2002, se reconocía que “No se puede pensar el futuro de los museos sin incluir la mirada de las comunidades locales”¹⁴³, y es que tanto las cifras que señalan la inasistencia anual de más del 80% de la población nacional al museo, como la surreal situación de su cierre en una nación que se proyecta al desarrollo cultural, demuestran claramente que la poca y en algunos casos, nula participación de la comunidad en la gestión de proyectos patrimoniales, tiene efectos desastrosos para la pervivencia de su función social. De esta forma se genera una paradójica situación, donde a pesar de la evidente “falta de infraestructura cultural de nuestro país”¹⁴⁴, y de las frecuentes críticas de la opinión pública sobre la falta de espacios culturales, se cierran algunos museos y no se subutiliza el resto. Desprendiéndose de ello, el fracaso de museos locales en la Región de Valparaíso, como en muchas otras regiones, no se origina ni en la falta de financiamiento, ni en ninguna de estas condiciones museográficas que dificultan su funcionamiento, sino fundamentalmente, en la desvinculación de su misión como instituciones “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”¹⁴⁵, al no integrar dentro de su proyección institucional a la comunidad local a la cual sirven y cuyo patrimonio conservan.

¹⁴² WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 38.

¹⁴³ MAILLARD et al. 2002. Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam. p. 62.

¹⁴⁴ VEGA, L. et al. 2010. “Análisis del Programa de Centros Culturales del CNCA. s.a. Infraestructura y Audiencias. Santiago de Chile, Escuela de Postgrado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. p. 10.

¹⁴⁵ Fragmento de la definición de Museo según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007. [en línea] <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consultado: 18 de agosto 2019].

Entendiendo la desvinculación entre comunidad, institución y patrimonio, como elementos principales en la problemática histórica de los museos locales en la región¹⁴⁶, se podría caracterizar a estas instituciones por sus grandes carencias y una constante precariedad, que llevan a un fracaso patente en los dos casos explorados hasta ahora. Sin embargo, la Región de Valparaíso también ostenta sobresalientes ejemplos de cómo un museo se puede levantar y prosperar de entre las adversidades que la sociedad nacional y la condición periférica le imponen, sorteando la brecha entre institución y comunidad, volviéndose un verdadero eje de cultura para los habitantes de su territorio. Este es el caso del longevo Museo La Ligua, galardonado el 2018 con el Premio Grete Mostny por sus buenas prácticas museales. El Museo La Ligua es fundado en 1985, a partir de un grupo extra escolar de arqueología, naciendo en la provincia de Petorca como un espacio para “reconstruir la prehistoria y la historia de La Ligua”¹⁴⁷ y creciendo desde el municipio como un organismo fuertemente dedicado a la educación. Esta tarea le permite enfocarse cada vez más en “estrechar lazos sólidos y permanentes con la comunidad local”¹⁴⁸ y generar un enlace clave para mantener su vigencia durante más de 30 años de funcionamiento. Otro caso de un museo que ha progresado a través de su desarrollo comunitario es el del Museo Histórico de Placilla, inaugurado el 2009 por los esfuerzos de vecinos del lugar, que, organizados desde el 2003 dentro del Centro Cultural Placilla, gestionaron la creación de un espacio para “dar a conocer de manera permanente la historia de Placilla de Peñuelas y sus alrededores”¹⁴⁹, construyendo por una exhibición historiográfica y arqueológica que mejora gradualmente gracias a la postulación a fondos concursables y aportes voluntarios. En él también se desarrollan actividades patrimoniales fuera del edificio, las cuales incluyen desde charlas universitaria hasta caminatas recreativas, incorporándose posteriormente a la corporación municipal de Valparaíso, desde la que continúa “fomentando a la

¹⁴⁶ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p.56.

¹⁴⁷ CNCA. 2014. Guía de Museos Quinta Región, Valparaíso, Festival de las Artes Valparaíso. p. 26.

¹⁴⁸ AGUILERA M., D. 2012. Construyendo un museo junto a la comunidad. Revista Museos (31): 34-47. p. 35.

¹⁴⁹ CNCA. 2014. Guía de Museos Quinta Región, Valparaíso, Festival de las Artes Valparaíso. p. 84.

vez una ciudadanía más activa, crítica y participativa, y generando un vínculo entre las escuelas del sector y este espacio.”¹⁵⁰

El surgimiento y la consolidación de instituciones como el Museo La Ligua y el Museo Histórico de Placilla, nos dan una señal esperanzadora de que, aún dentro del ambiente oscuro de la museología local, existen formas de generar conexiones firmes y provechosas entre la comunidad y su patrimonio cultural, pudiendo proyectarse espacios participativos para la construcción de la identidad y la memoria. Estos museos, contrastados con la imagen tradicional del discurso monolítico del “museo mausoleo”¹⁵¹, parecen indicar el camino a seguir incluso para los más tradicionales museos de la zona, algunos de los cuales ya han comenzado a experimentar con nuevas estrategias participativas. Este es el caso del Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja, que ha incluido a la población local por medio de sus talleres y ciclos de cine extendiendo su participación comunitaria como en la gestión de la exposición “Museo Comunitario: colección de objetos familiares” en diciembre del 2016, así como el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, que actualmente aloja desde talleres artísticos a reuniones de Juntas Vecinales, siendo especialmente interesante su colaboración con el SENAME y el Centro Educativo Horizonte, del Complejo Penitenciario de Valparaíso.

Definiendo el problema

Ya se han evidenciado las deficiencias en torno al funcionamiento de los museos periféricos nacionales, que específicamente en la Región de Valparaíso, se ven de forma más preocupante tanto en la poca participación general como en el cierre de museos locales en las comunas de Cabildo, Quilpué y Quintero. Sobre ello es inevitable apuntar a una problemática en la relación entre comunidad, territorio y patrimonio¹⁵², perpetuada por la falta de integración comunitaria dentro de los proyectos museales, los cuales, a diferencia de instituciones nacionales o

¹⁵⁰ FUENTES, P. 2014. Experiencia educativa del Museo Histórico de Placilla. Circuito para la sustentabilidad patrimonial de Placilla de Peñuelas. En: V Congreso de Educación, Museos y Patrimonio. 30 de septiembre al 1 de octubre. Santiago de Chile. Museo de la Educación Gabriela Mistral. Chile. Pág. 176.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 56.

internacionales, se ven sujetos al frágil lazo con una comunidad territorial definida, de la que depende su constante significación y revalorización. Es entonces que en contraste con la noción amplia de “patrimonio de la humanidad” como un conjunto de valores universales, los museos locales de la Región de Valparaíso, tales como el mencionado Museo Histórico de Placilla y el Museo Histórico Arqueológico de Quillota, orientan su espacio hacia la conservación de bienes culturales que son principalmente significativos para un grupo local de actores culturales en evolución, teniendo que conjugar las tensiones entre una identidad pasada, recolectada en las memorias inscritas por su colección, y una identidad presente, en constante definición y cambio. A esta brecha temporal, tendrá que sumarse el violento fenómeno de “desterritorialización”¹⁵³ cultural extendido hasta las áreas más rurales y marginales de la región, que tendrá su origen tanto en el desplazamiento de los símbolos patrimoniales producto del consumo globalizado¹⁵⁴, como en la “cada vez menos endógena población que habita las localidades”¹⁵⁵, afectando agudamente a formas de vida únicas y tradicionales nacidas dentro de ambientes de aislamiento cultural, las que debido a su exposición a los cambios modernos pueden perder su uso y desaparecer.

La visión de una sociedad nostálgica, que ve en el museo un “contenedor” para la memoria, a modo de refugio donde resguardar sus bienes culturales de los cambios radicales de la actualidad, podría explicar tanto la proliferación de museos locales, como su disfuncionalidad en la Región de Valparaíso, pues si bien la fragilidad del vínculo entre una comunidad y su patrimonio es un estímulo para crear instancias que la ayuden a no desligarse de los de los símbolos de su territorialidad¹⁵⁶, la disposición pasiva del museo como un espacio de almacenamiento y exhibición de objetos en desuso, inscritos dentro de un discurso estático de tradicionalidad, no hace más que sellar su desconexión de la cultura viva, transformándose el museo de esta forma en el monumento fúnebre de las identidades territoriales. Dentro de este panorama, el patrimonio parece encontrarse entre la espada y la pared, amenazado tanto por el ritmo

¹⁵³ ORELLANA, M. I. 2007. Museo, comunidad y globalización vistos desde el Barrio Yungay. *Revista Museos*, N°27, 36-37. p. 36.

¹⁵⁴ MIEROVICH, S. 2012. Museo Glocal: La función social del patrimonio cultural y el museo como agente de cambio. *Revista Museos* (31): 38-41. p. 39.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ LEÓN, A. 1988. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 10.

acelerado de un mundo en el que ya no tiene lugar, como por la lenta agonía del museo decimonónico, en el que está condenado a permanecer estáticamente hasta su olvido. Sobre ello, los casos explorados hasta ahora nos demuestran que la clave para la conservación del patrimonio no se encuentra en la creación de baúles o vitrinas, sino de vías y puentes que permitan superar la nostalgia en el avance hacia la apropiación y “re-significación” de nuestra identidad. Para ello es necesario la proyección de museos locales desde la integración comunitaria, teniendo como prioridad la “creación de relaciones perdurables entre el museo y sus audiencias”¹⁵⁷, ejercicio de conexión entre una comunidad y sus memorias, que como podemos suponer, presenta el más grande desafío del museo local, la batalla contra el olvido.

Ya reconocido el problema esencial de esta investigación como la falta de vinculación entre la comunidad y el desarrollo de los museos locales de la Región de Valparaíso, dedicaremos el siguiente capítulo a la búsqueda de soluciones para la integración comunitaria dentro de estas instituciones, lo que nos llevará tanto a una revisión de la teoría existente en la actualidad, como a una aproximación hacia los museos regionales estudiados, conformándose al final de este ejercicio una visión panorámica de las posibilidades y limitantes de un proyecto de reactivación museal.

¹⁵⁷ CARMONA, J. 2012. Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la Ciudad de Valparaíso. Revista Museos, (31): 26-33. p. 27.

CAPITULO II: APROXIMACIÓN A LA MUSEOLOGÍA LOCAL

II.1 Definiendo el patrimonio cultural

Antes de profundizar en la teoría museológica, creo necesario retroceder y saldar la deuda extendida desde la breve acepción de “patrimonio cultural” entregada en el primer capítulo, la cual, si bien funcional, no hace justicia a la amplitud y complejidad actual del concepto. No se puede negar que desde la percepción de muchos académicos la noción de patrimonio manejada por entidades como la Unesco “se mueve actualmente en un período de crisis profunda, tanto conceptual como práctica”¹⁵⁸, definida por las incongruencias y desequilibrios de un modelo que, especialmente en espacios alternos, no llega a representar o a ser útil para el vasto acervo de las herencias culturales. Esto se puede corroborar en el balance del 2005, donde las zonas más desarrolladas de Europa y Norteamérica contaban con el 56 por ciento de inscripciones en la Lista del Patrimonio Mundial, en comparación con solo el 5 por ciento del continente africano¹⁵⁹. Desde Chile, José de Nordenflycht, quien fuera presidente local del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) desde el 2006 al 2014, señala que “el juego está enmarcado en la lógica del sistema internacional imperante.”¹⁶⁰, advirtiendo que además de las características hegemónicas de esta institución, se han generalizado en el país concepciones erradas, que han presentado al patrimonio como un valor estático en la obsolescencia, recalcando el hecho de que “nada es patrimonio en sí mismo, sino que esta condición depende del valor que otros sujetos le dan.”¹⁶¹ Así también parece verlo el ex director de la Dibam, Ángel Cabeza, quien manifiesta sobre el patrimonio cultural: “No es algo dado de una vez y para siempre; más bien es el producto de un proceso social permanente, complejo y dinámico, de construcción de significados y sentidos.”¹⁶²

¹⁵⁸ GARCÍA, M. P. 2012. El patrimonio cultural: conceptos básicos. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. p. 55.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 49.

¹⁶⁰ Fragmento de entrevista realizada a José de Nordenflycht *en*: MENA, C. 2013. José de Nordenflycht: El patrimonio es poder. Revista PAT (56): 39-43. p. 41.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² CABEZA, Á. 2017. Nuevos sentidos del patrimonio. Revista Patrimonio de Chile (69). s.num.

Entendiendo el valor de la memoria territorial para la vigencia del patrimonio, también podríamos suponer que es esta misma memoria cristalizada en los bienes patrimoniales la que entrega valor a la identidad de un cuerpo social. Así, siguiendo las ideas de Nordenflycht, el patrimonio es poder en tanto representa ese lugar común desde el que se hila el tejido social, convocando las “fuerzas vivas”¹⁶³ presentes en la memoria pública, y haciendo emerger un verdadero sentido de comunidad. Así, el patrimonio constituye efectivamente un mecanismo de apropiación comunitaria, siendo “el ámbito en donde los propietarios tienen la oportunidad de convertirse en vecinos y los vecinos en ciudadanos.”¹⁶⁴

Frente a la crisis en la que se ve sumido el constructo tradicional de patrimonio, los alcances de intelectuales sobre el importante rol social que llega a tener la herencia cultural en la apropiación de espacios y la materialización de una identidad comunitaria se pueden ver como la vía para proyectar su futuro. Se vuelve entonces necesario revisar el marco que encierra al término, y como opina Canclini: “Deshacer la red de conceptos en que se halla envuelto”¹⁶⁵. Remontándonos a su origen etimológico, podemos encontrar en la conjunción latina de “*Patri-monium*”, el acto esencial del traspaso de los bienes poseídos dentro de la línea paterna, una especie de contrato de delimitación de propiedad que acusa la pertenencia inicial del patrimonio al mundo de la economía. Es evidente que el ejercicio de legar bienes culturales a las nuevas generaciones representa una parte fundamental de la Unesco, museos y otros organismos similares, pero lejos de ser la única labor que realizan, nuevas tareas como la comunicación y la participación han ganado cada vez más protagonismo en el corazón de estas instituciones, demandando un espacio propio en su definición conceptual. Es por ello, que tal como la idea de “patrimonio” emana del Derecho Romano, podríamos aventurarnos a proponer el término de “matrimonio” para toda aquella herencia cultural territorial que, rompiendo la herencia lineal, crea

¹⁶³ NORDENFLYCHT, J. 2003. Patrimonio Local, Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar. Valparaíso, Editorial Puntángelos. p. 117.

¹⁶⁴ NORDENFLYCHT, J. 2012. Post Patrimonio. Viña del Mar, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la U. Andrés Bello. pp. 14-15.

¹⁶⁵ CANCLINI, G. 1999. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En: Patrimonio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. pp.16-33. Pág. 16.

identidad al vincularse y extenderse al resto de los productos culturales, abarcando todas las expresiones de apropiación cultural que actualmente se dan en una sociedad “glocal” colmada de componentes heterogéneos. Esta visión de “*Matrimonium*”, no vendría entonces a producir la clásica dicotomía entre delimitar y compartir la herencia cultural, sino principalmente a visibilizar la identidad surgida de aquellos enlaces que se dan entre los distintos patrimonios y la cultura viva, simbolizando, tal como en el contrato romano, la “voluntad de constituir una sola unidad social.”¹⁶⁶

Ya teniendo en mente las problemáticas y propuestas que se pueden generar en torno al concepto de “Patrimonio”, para continuar parece apropiado adoptar la postura de Georgina DeCarli, quien nos advierte en relación al manejo de museos, que: “Metodológicamente...se vuelve imprescindible trabajar con un concepto claro y funcional de patrimonio.”¹⁶⁷. Es por ello que, en el intento por realizar un análisis museológico eficiente, no problematizaremos en el futuro sobre este concepto, ateniéndonos a la ampliamente aceptada definición de la Unesco.

II.2 ¿Qué hace un museo?

En el capítulo anterior se ha realizado un breve repaso de la evolución histórica del Museo, descubriendo distintas facetas de su función como dispositivo de poder cultural a lo largo del tiempo. Estas nos permitieron reconocer en la situación actual de los museos nacionales y regionales estudiados los resabios ideológicos que los condicionan a presentar estructuras y prácticas similares, así como problemáticas transversales dentro del diseño que los sustenta. A través de esta perspectiva histórica¹⁶⁸ es posible formular una idea de lo que significa un museo en la práctica, entendiendo que su aparición dentro de una sociedad cumple una determinada función social que fija sus limitantes y posibilidades museográficas. Sin embargo, en conjunto con la realidad museal que hemos podido estudiar, la cual, al menos en Chile, se ve restringida y amenazada constantemente por la precariedad material, existe un plano teórico quizá más

¹⁶⁶ ROJAS, L. 2005. Para una historia del matrimonio occidental. La sociedad romano-germánica. Siglos VI-XI. *Theoria*, vol. (14)1, 47-57. p. 48.

¹⁶⁷ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 57.

¹⁶⁸ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 9.

profundo que el primero, en donde intelectuales tan variados como Grete Mostny, André Malraux y Hugues de Varine han definido y gestado libremente el concepto de museo. Así, con sus ideas y postulado se ha levantado una disciplina en la cual “ el museo ya no solamente cumple la función de ser un contenedor de tesoros y elementos extraños, sino que es concebido como un espacio de memoria e identificación.”¹⁶⁹ Estudiar el sentido museológico original con que han sido investidos estos espacios culturales se vuelve entonces esencial, no solo para reconocer problemas inherentes al concepto mismo de “Museo”, sino principalmente, para poder redefinir y proyectar su función dentro de la sociedad a la que sirve.

Los primeros esfuerzos de una disciplina para los museos se plasman en Alemania con la publicación de dos textos canónicos. Primeramente, en 1565 con la publicación de *“Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi”* por Samuel Quiccheberg, que definía a las cámaras de curiosidades como “teatros” en los que los objetos podían representar el mundo en pequeña escala¹⁷⁰. Por otro lado, la impresión en 1727 de *“Museographía”* por Caspar Friedrich Neickel, desde las que se hacían, según Luis Alonso Fernández, las “bases de concepto y aplicación que se integrarán en el siguiente proceso de definición de la museología como ciencia de los museos”¹⁷¹. Estos textos, más prácticos que teóricos, marcan el inicio de una mirada al campo de los museos, donde procurar un orden para la colección era el primer paso hacia la instrumentalización académica de los objetos. Es así que la museología seguirá desarrollándose hasta el siglo XIX y, especialmente en Alemania¹⁷² como una práctica complementaria a la museografía y sin un nombre definido, centrada en la estructuración de las colecciones y de sus contenidos científicos, expandiendo su campo de estudio a los vastos patrimonios de la realeza y la alta burguesía de toda Europa, elementos sin los cuales el museo tradicional “no habría tenido razón de ser en la actualidad.”¹⁷³ El museólogo Peter van Mensch, clasifica a

¹⁶⁹ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 32.

¹⁷⁰ VALLINA V., A. 2018. Inscripciones o Títulos del más Ilustre Teatro (1565). El museo como contenedor de objetos maravillosos. Gijón, Ediciones Trea. p. 2.

¹⁷¹ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. Museología y museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 18.

¹⁷² *Ibidem*. p. 22.

¹⁷³ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 54

este periodo como la etapa “pre-paradigmática” de la museología¹⁷⁴, señalando en concordancia con las ideas de Antun Bauer, que la constitución de esta disciplina comienza a finales del siglo XIX como parte de las dos “revoluciones del museo” que han modificado sucesivamente su rol en la sociedad, entrelazando el desarrollo de la ciencia del museo con la apertura social de las instituciones museales.

La primera “revolución” en cambiar el paradigma museal llega con la “modernización” del museo decimonónico, que pasa de ser una galería para los bienes reales a una institución profesionalizada y orientada a la educación. Esta transformación representa el paso de la colección privada a la pública, y, por lo tanto, de una práctica casi exclusivamente museográfica a la creación de discursos museológicos. La estructura de los museos modernos se esparcirá por todos los continentes durante el siglo XX, instaurándose, como hemos visto, en el corazón de los proyectos nacionales de distintos gobiernos, creando en ellos, academias científicas y artísticas que justificarán su funcionamiento durante largo tiempo, consolidando la imagen tradicional del museo. Ya en la segunda mitad del siglo XX, particularmente desde la década de 1960, los museos viven un segundo giro en su función social, impulsado por los cambios políticos, sociales y culturales de la posguerra, dentro de los cuales surge un cuerpo teórico internacional dedicado al estudio de estas instituciones. Este cuerpo de intelectuales conformado mayoritariamente pero no exclusivamente por museólogos, comienza a proponer lineamientos generales para redefinir el rol del museo y de sus objetivos patrimoniales, proyectando un museo donde ya no solo era esencial la conservación de los objetos, sino primero y, antes que nada, el servicio a toda la humanidad.¹⁷⁵

Es en el cambio histórico del museo moderno que se crearán organismos como el ICOFOM (Comité internacional para la museología por sus siglas en inglés), que desde 1977 intentará validar a la museología como una ciencia social¹⁷⁶, provocándose una discusión sobre sus límites y potencialidades. Esto, en

¹⁷⁴ VAN MENSCH, P. 1992. *Towards a methodology of museology* (P.h.D). Croacia, University of Zagreb. p. 9.

¹⁷⁵ *Ibidem*. p. 10.

¹⁷⁶ Nelly Decarolis presente en: DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. 2010. *Conceptos claves de museología*. París, Armand Colin. p. 11.

conjunto con la crisis del concepto de “Museo”, dificultará el reconocimiento de la disciplina durante largo tiempo. Si bien se podría afirmar que hasta el día de hoy “no existe un consenso generalizado sobre su definición.”¹⁷⁷, visiones aportadas por teóricos ampliamente reconocidos, han sido adoptadas por una gran cantidad de museos, como es el caso de la propuesta por George Henri Rivière:

” La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología.”¹⁷⁸

Más allá de la acepción museológica que se elija, el hecho de que se dieran por primera vez este tipo de discusiones en torno a los museos y sus prácticas indica un avance radical hacia un concepto maleable y dispuesto a modificaciones, representando la apropiación teórica de las instituciones museales, un primer paso en el diálogo de este dispositivo con la sociedad. Para los fines del segundo capítulo de esta investigación, centrado en la proyección de un museo local capaz de integrar a la comunidad en su desarrollo institucional, será fundamental el estudio de la “segunda revolución del museo”, como el punto de inflexión en el entendimiento de su misión patrimonial. En ello es importante considerar el efecto de las diversas corrientes museológicas surgidas durante esta época, las cuales lograron permear la vieja estructura del museo decimonónico y resignificarlo, otorgándole al usuario una preponderancia sobre el objeto¹⁷⁹.

Corrientes museológicas

“Uno de los pocos consensos que existe hoy en los estudios sobre cultura es que no hay consenso. No tenemos un paradigma internacional e interdisciplinariamente aceptado, con un concepto eje y una mínima

¹⁷⁷ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 35.

¹⁷⁸ Cita de Rivière, G. 1981. En: DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. 2010. Conceptos claves de museología. París, Armand Colin. p. 57.

¹⁷⁹ LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 57

constelación de conceptos asociados, cuyas articulaciones puedan contrastarse con referentes empíricos en muchas sociedades. ¹⁸⁰

Vastamente se ha hablado de la “muerte del Arte” como un fenómeno que condiciona a la producción artística desde la caída del modernismo, siendo señalada por Theodor Adorno como la “pérdida de la ingenuidad”¹⁸¹ que antiguamente ligaba a la práctica con una verdad establecida. Esta desconexión de la realidad consolidada, ha supuesto la entrada del mundo del Arte a un periodo de crisis, caracterizado tanto por la llegada de una gran autonomía conceptual, como por la imposibilidad de definir los márgenes de su propio significado¹⁸². En el plano museológico, la muerte del “museo-mausoleo” de Adorno¹⁸³ se manifiesta con la pérdida de una figura hegemónica de “cultura” o “patrimonio”, producto del cuestionamiento de diversos sectores académicos y cambios sociales que tendrá como resultado la crisis del concepto de Museo y de su función social. Esta crisis, da paso a “una apuesta casi colectiva y clamorosa por la reconversión de estas instituciones, desde perspectivas ideológicas lógicamente diferentes”¹⁸⁴, creándose así distintas corrientes y modelos que abogan por el desarrollo de vínculos entre Museo y comunidad local, de los cuales pasaremos a estudiar aquellas proyecciones más significativas para la creación de un marco teórico que sustente la construcción de una respuesta a nuestra problemática regional.

La “*Nouvelle Muséologie*” (*Nueva Museología*), representa seguramente la corriente museológica alterna más difundida y compartida en la actualidad. Surgida originalmente de Francia, se consolida como un movimiento alrededor de 1982¹⁸⁵ por la acción de un conjunto de directores y encargados de museos europeos y americanos, dentro del que se encuentran grandes personajes como Hugues de Varine, George Henri Rivière, Duncan F. Cameron y Mario Vázquez

¹⁸⁰ CANCLINI, G. 2001. Definiciones en transición. En: Cultura, política y sociedad: Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO. pp. 57-67. p. 57.

¹⁸¹ ADORNO, T. 1969. Teoría estética. En: Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. p. 2.

¹⁸² Ibíd. p. 3.

¹⁸³ ADORNO, T. 1955. Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona, Ediciones Ariel. p. 187.

¹⁸⁴ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. Museología y Museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 86.

¹⁸⁵ Ibíd. p. 25.

Ruvalcaba. Ya en 1984, La Nueva Museología alcanzará su reconocimiento internacional en Canadá, impulsada por la declaración de Quebec en el primer taller internacional de Nueva Museología, consiguiendo así la aprobación general de la ICOM y ganándose un lugar en ella.¹⁸⁶ La Nueva Museología se proyecta desde ese entonces como una propuesta reformista y experimental, alterna a la disciplina tradicional y guiada principalmente por la búsqueda de un modelo museal capaz de adaptarse a las necesidades de su tiempo, en “el esfuerzo por conseguir una nueva tipología viva y participativa para la comunidad.”¹⁸⁷ Anexa a esta búsqueda nacerá el concepto de “Ecomuseo”, un modelo institucional repartido inicialmente por países como Francia, Suiza y Canadá, como parte de una respuesta al desarraigo y cambios demográficos de las últimas décadas, en una misión que incluía “proteger las huellas de las sociedades rurales.”¹⁸⁸

Aunque la “Ecomuseología” no coincide plenamente con los postulados renovadores de la Nueva Museología¹⁸⁹, en el sentido en que no plantea originalmente una lucha contra el orden hegemónico, aun así, concentra y materializa en muchos sentidos el espíritu de este último movimiento. Esto principalmente al ubicarse en espacios no regulares para un museo tradicional, tal como pequeñas zonas urbanas y localidades rurales, realizando así un ejercicio activo en la descentralización del patrimonio cultural. Quizá el mayor aporte de estos museos al desarrollo de estrategias para la integración comunitaria se pueda encontrar en el desplazamiento de elementos pertenecientes a la visión museográfica decimonónica, por conceptos abiertos e integradores que remplazan la cerrada triada de Colección, Inmueble y Público, por la de Patrimonio, Territorio y Comunidad, revelando desde un inicio el componente de apertura que la sustenta. Si bien se podría pensar que la consolidada Nueva Museología fue la matriz teórica que dio origen a prácticas experimentales como los Ecomuseos, es sorprendente saber que la creación de

¹⁸⁶ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 18.

¹⁸⁷ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. Museología y museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 26.

¹⁸⁸ BORGHI, B. 2017. Ecomuseos y mapas de comunidad: un recurso para la enseñanza de la historia y el patrimonio. *Estudios Pedagógicos* 43(4): 251–275. p. 252.

¹⁸⁹ ICOM. 1985. *Revista Museum*. 37(148). París, Unesco. p. 184

este tipo de instituciones antecede y fundamenta en gran medida el cambio de paradigma de la Nueva Museología, siendo desarrollados por Henri Rivière desde la década de 1950, y posteriormente acuñados por su colega De Varine. Los Ecomuseos tienen sus primeros referentes en proyectos europeos enfocados al patrimonio rural, constituyendo ejemplos importantes los museos nórdicos al aire libre tal como el de Skansen en Suecia. Inspirándose en ellos, la primera generación de Ecomuseos surgiría en los “Parques Naturales Regionales” de Francia¹⁹⁰, siendo influencias importantes para la fundación de su primer representante icónico, el “Ecomusée Le Creusot/ Montceau-les-Mine”, creado en los años setenta en la comunidad urbana de dicho lugar, al intentar hacer de la conservación de su característico patrimonio industrial un experimento participativo¹⁹¹. En conjunto con el Ecomuseo, existieron otros importantes precursores de la integración comunitaria en la museología a lo largo de todo el mundo, como los especialmente remarcables aportes de los “*Community Museums*” o “Museos Vecinales” norteamericanos y el “Museo Integral” de Latinoamérica, los cuales, a pesar de sus diferencias culturales y museográficas, plantearían ejercicios similares en la construcción de un vínculo entre institución y comunidad.

El Museo Comunitario de Anacostia (*Anacostia Community Museum*), fundado en 1967 por el Instituto Smithsonian, es un caso prominente en la historia de la museología comunitaria, siendo el primer museo en Estados Unidos en proyectarse con una orientación social de este tipo y por una institución tan eminente. La idea del museo surge en 1966, particularmente de la visión de S. Dillon Ripley, entonces secretario del Instituto Smithsonian, quién cree en la necesidad de generar más oportunidades para que la desatendida población afroamericana de Washington se acercara a los servicios de esta entidad¹⁹². Es así que la construcción del museo comienza por la búsqueda de vínculos comunitarios con la vecindad de Anacostia, lo que lleva al nombramiento de John

¹⁹⁰ HUBERT, F. 1985. Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. En: *Museum* 37(148): 186-190. p. 188.

¹⁹¹ *Ibidem*. p. 187.

¹⁹² KINARD, J. R. 1985. El Museo Vecinal, catalizador de los cambios sociales. En: *Museum*, 37(148): 217-223. p. 220.

R. Kinard, pastor y activista afroamericano como director del museo¹⁹³, siendo un hecho sin precedentes, que marcaría hasta el día de hoy el derrotero museológico de esta institución. Dentro de sus acciones más famosas podemos encontrar su primera exposición titulada “La rata: Indeseable convidada del hombre”¹⁹⁴, que demostraba una perspectiva instrumental y flexible del museo vecinal, el cual por primera vez salía de su molde para aproximarse a las problemáticas periféricas, adquiriendo un protagonismo tanto social como político, al participar de la lucha por los derechos civiles y del cambio social¹⁹⁵.

Mientras en Estados Unidos se trabajaba el concepto de los “*Community Museums*” y en Canadá se aplicaban las ideas del Ecomuseo francés, en América Latina algunos intelectuales también comenzaron a teorizar sobre el rol de los museos en su sociedad, aportando uno de los pilares más importantes para el surgimiento de la Nueva Museología con el concepto de “Museo Integral”, producido durante la renombrada Mesa de Santiago de 1972. Desarrollada por Unesco, en ella se reunirían no solo directores de museos latinoamericanos, sino también profesionales de áreas tan variadas como la agricultura, la educación y la arquitectura, entregando una perspectiva fundamental¹⁹⁶ para articular un nuevo tipo de museo que por primera vez pudiera colaborar activa y plenamente en el desarrollo de toda su comunidad. El “Museo Integral”, es así en gran parte un fruto de la experiencia compartida entre directores de museos latinoamericanos como Grete Mostny, Luis Diego Gómez, Alicia Dussan de Reichel y Mario Vázquez Ruvalcaba¹⁹⁷ entre otros gestores locales, quienes desde un contexto radicalmente distinto al de museos franceses como el de Le Creusot/ Montceau-les-Mine, se propusieron proyectar una institución amoldada a las agudas problemáticas materiales y culturales del tercer mundo. Fundamental fue reconocer la necesidad primordial de contar con una institución

¹⁹³ DECARLI, G. 2003. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. Revista ABRA. 24(33): 55-75.

¹⁹⁴ KINARD, J. R. 1985. El Museo Vecinal, catalizador de los cambios sociales. Revista Museum 37(148), 217–223. p. 217.

¹⁹⁵Ibidem. p. 218.

¹⁹⁶ MOSTNY, G. 1972. El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo. Noticiario Mensual MNHN, N° 190-191. 3-5. p. 3.

¹⁹⁷ MOSTNY, G. 1972. Asociación Latinoamericana de Museología A.L.A.M. Noticiario Mensual MNHN, N° 190-191. 8-9. p. 9.

capaz de conectarse con la realidad de la población local¹⁹⁸ y hacerla tomar “conciencia de su problemática como hombre individuo y hombre social”¹⁹⁹, otorgando una nueva vía para el desarrollo de museos, que transformaba al público en actores sociales, valorizando el pasado resguardado mediante su participación en la construcción de un futuro.

Si bien la propuesta del Museo Integral no llega a aplicarse prontamente en su lugar de origen, probablemente por efecto del “apagón cultural” que acontecería al año siguiente en el país, si llegaría a tener una poderosa influencia en México, donde, importada por el profesor Mario Vázquez, se expresa en dos interesantes proyectos dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) , “La Casa del Museo”, desplegada como extensión del Museo Nacional de Antropología por dicho profesor, y el “Museo Escolar”, gestionado por el reconocido museógrafo Iker Larrauri. Ambos proyectos tienen un amplio éxito entre los visitantes, lo que no solo los lleva a multiplicar su modelo en el país, sino también a consolidar en 1993 el “Programa Nacional de Museos Comunitarios”²⁰⁰, probando así que un sistema museal fundado en la participación comunitaria es tan posible como positivo en Latinoamérica.

En la búsqueda de una vía integradora para los museos, se ha presentado a la Nueva Museología como la corriente teórica que recoge los conceptos de “Ecomuseología” y “Museo Integral” y da un giro en el paradigma patrimonial de los museos. Así la Nueva Museología postula que las instituciones museales debían dedicarse al sujeto antes que al objeto, llegando a ser la corriente museológica más difundida y aceptada dentro de instituciones como el ICOM y el ILAM. Sin embargo, es importante reconocer que esta corriente no es la única que ha tenido una gran influencia durante las últimas décadas, existiendo muchos intelectuales de un amplio abanico de disciplinas, que han propuesto distintas visiones interesantes sobre el papel del museo para con la comunidad,

¹⁹⁸ AZÓCAR, M. 2007. A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago. [en línea] http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_991.pdf [consulta: 7 de septiembre 2019]. p. 1.

¹⁹⁹ DECARLI, G. 2003. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. [en línea] https://www.sernageomin.cl/Museo_Geologico/documentos/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf [consulta: 12 de septiembre 2019]

²⁰⁰ *Ibidem*. p. 13.

dando así continuidad a la discusión sobre el futuro de la museología y de la pertinencia de los museos en el desarrollo de la sociedad actual. En esta investigación, no emprenderemos la ambiciosa tarea de enumerar y describir cada una de las teorías que han sido significativas para la museología contemporánea, lo que requiere una investigación dedicada, como podemos encontrar en el texto “Planteamientos Teóricos de la Museología”²⁰¹ de Francisca Hernández Hernández. Además, es importante considerar que muchas de ellas se complementan y se guían sobre la base de los postulados originales de Rivière, abordando desde distintos puntos un objetivo relativamente similar, tal como la “Museología del Enfoque” y el “Post-Museo”, corrientes que se pueden revisar en la publicación más extensa de Macarena Ruiz²⁰². concibiendo una idea de las distintas teorías museológicas, debemos tener en cuenta que su recopilación implica una dificultad considerable, ya que, como opina Francisca Hernández de la museología española, en general existe una “ausencia de corrientes museológicas bien definidas, con capacidad para formar escuelas de investigación propias”²⁰³. Esto supone tanto una desventaja al momento de concretizar estas teorías en proyectos museales, como en la labor de hilar esta constelación mayormente inconexa de proyecciones en torno a los museos, produciendo en su mayoría “neologismos de corta vida”²⁰⁴. Antes de pasar al examen del panorama museológico local, nos detendremos en una última corriente, que al igual que la Nueva Museología, ha influenciado de gran manera la discusión internacional y regional, al punto de permear diversas áreas del ambiente cultural chileno, representando un punto de vista importante en el debate actual de la función del Museo como mediadores entre comunidad y patrimonio.

La “Museología Crítica” es una corriente teórica que puede ubicar sus orígenes cercanos a los de la Nueva Museología, encontrándose ya presente en la década

²⁰¹ HERNÁNDEZ H., F. 2006. Planteamientos Teóricos de la Museología. Gijón, Ediciones Trea S.L.

²⁰² RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. pp. 158-161.

²⁰³ HERNÁNDEZ H., F. 2015. Evolución de la teoría museológica en España. En: *MUSEOLOGIA E Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST*. 16 de marzo 2015. Río de Janeiro, Brasil. UNIRIO. p. 162.

²⁰⁴ LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum* 26(2): 111-120. p. 112.

de los setenta en los Países Bajos dentro de la Academia Reinwardt, una rama de la Universidad de las Artes de Amsterdam, especializada en patrimonio cultural. A pesar de su cercanía temporal, la Museología Crítica no proviene tanto de la experiencia museal y de los debates sostenidos en la ICOM, como del espíritu posmoderno que invadió las academias angloparlantes de ciencias sociales desde la década de los setenta y especialmente durante los ochenta, proponiendo la “renovación de muchas áreas del saber”²⁰⁵ y transformando al museo en uno de sus objetos de estudio, examinando así las relaciones entre hegemonía y alteridad que en él se producían para profundizar en la estructura museal y en la misma disciplina museológica. En este sentido, muchos autores han visto la aparición del movimiento como una respuesta o revisión a la Nueva Museología, de la cual se apartaría principalmente al proponer un nuevo paradigma comunicacional, abogando por un diálogo con el usuario en el que la negociación y la participación cultural de distintos “poderes” primarían sobre la educación en la construcción del museo²⁰⁶. Otra diferencia con la corriente francesa sería su estructura teórica, que se no se unificaría en una doctrina o figura oficial, albergando una multiplicidad de propuestas bajo su alero, las cuales la emparejarían con otras iniciativas como la “Museología Reflexiva” y “Transformacional”, produciendo una teoría sin límites claros que autores como Anthony Shelton y Joan Santacana se esforzarían por dilucidar.²⁰⁷

En el camino hacia la re-valorización del concepto de Museo, la Museología Crítica parece acercarse aún más que otras corrientes estudiadas a la concepción de un dispositivo para el desarrollo de las comunidades, al hacer patente su potencial desde el inicio, estipulando que “los museos son lugares de los cuales el cambio social puede emerger mediante la creación de una conciencia social.”²⁰⁸ Si bien este objetivo puede sonar distante y vacío a primera vista, el empeño de algunos museos pioneros como el “*Musée du Quai Branly*”

²⁰⁵ LORENTE, J. 2012. Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva. *Art.es* (52): 98-103. p. 100.

²⁰⁶ DEL MAR F. C., M. 2006. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León. *Revista De arte* (5): 231-243. p. 232.

²⁰⁷ LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *En: Complutum*. (26), 111-120. Pág. 112.

²⁰⁸ NAVARRO, O. 2006. Museos y museología: apuntes para una museología crítica. [en línea] <https://studylib.es/doc/7374953/museos-y-museolog%C3%ADa--apuntes-para-una-museolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.1>. [consulta: 12 de diciembre 2019]. Pág. 3.

en París, y el Museo de Historia de Cataluña²⁰⁹, además de la aparición de varios artistas contemporáneos de la llamada “*Institutional Critique*”, como Marcel Broodthaers y Chris Burden, probaría que los postulados de esta corriente pueden concretizarse en un ejercicio museográfico, apuntando a la urgente necesidad de cambiar la predilección discursiva de los museos por narrativas asépticas y políticamente correctas, hacia diálogos apelativos y polémicos, centrados en los conflictos políticos y sociales de la comunidad²¹⁰. Por esta capacidad de comprender los procesos necesarios para transformar el visitante pasivo en un agente activo del museo, la Museología Crítica representa una herramienta considerable en el levantamiento de un museo local por medio de la integración comunitaria, entregando dos mecanismos para la “negociación” entre las distintas instituciones y actores sociales, que creo imprescindibles para un intercambio saludable entre comunidad y museo. El primero de ellos, se puede entender como el momento de interpelación al usuario a través de la formulación de interrogantes que contengan problemáticas de interés para la comunidad local, estimulando el debate y la conciencia crítica. Mientras el segundo mecanismo supone la articulación de esta conciencia local con el desarrollo del museo, utilizándola como guía en la actualización y construcción de la institución y el patrimonio que conserva, renovando su vigencia como espacio de memoria social y asegurando así la perpetuidad de su misión patrimonial.

II.3 Museología local

Ya hemos visto que la difusa disciplina museológica, contiene ciertas corrientes que han alcanzado una gran relevancia a nivel internacional, siendo estas principalmente la “Nueva Museología” y la “Museología Crítica”. Por otro lado, también señalamos la existencia de otras teorías, que generalmente por su poco esparcimiento académico y su nula o baja aplicación dentro de museos, han tenido una corta vida práctica, siendo esporádicamente rescatadas e integradas al acervo museal por investigadores. En el caso de América Latina, el surgimiento de propuestas teóricas se ha dado desde hace décadas sin un orden o evolución específico, generándose ejemplos muy interesantes y variados a lo

²⁰⁹ LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum* 26(2): 111-120. p. 114.

²¹⁰ *Ibidem*

largo del territorio, específicamente en el ámbito de la museología comunitaria. En la perspectiva de Georgina DeCarli, directora del Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM), Latinoamérica “es la región, en el mundo, donde con mayor fuerza, convicción y permanencia se ha puesto de manifiesto el interés de los museos en hacer participativa a la comunidad”²¹¹, entablándose una relación de “Encuentros y desencuentros”²¹², que hasta el día de hoy parece impulsar algunos proyectos y hundir a otros.

Además de la Mesa redonda de Santiago, que podría considerarse hasta la actualidad como la cúspide de la vanguardia museológica en Chile, en el país también se han vivido otros momentos de experimentación en torno a los museos y sus usuarios, de los cuales, sin embargo, muchos han quedado meramente en la práctica al no estimularse en museos ni universidades una profundidad teórica en torno a los museos, hecho que lleva a autores como Macarena Ruiz a concluir que la museología chilena actualmente “se encuentra en el momento del hacer, más que en el de pensar.”²¹³ En este sentido, también hay que reconocer que si bien el contenido de la “Revista Museos” editada por la Dibam, actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), se puede ver como más práctico que teórico²¹⁴, es muchas veces el caso inverso el que acontece, cuando desde estos escasos espacios teóricos se proyectan conceptos que no encuentran un paralelo en la conservadora realidad museal de Chile, dominada todavía por el ideal de la tradición anglo-europea. Por otro lado, desde 1995 la revista “Patrimonio Cultural” renombrada “Patrimonio de Chile”, ha acogido un amplio espectro de manifestaciones y puntos de vista en torno al patrimonio nacional, quizá, con una línea editorial menos académica y más cercana al interés general que la “Revista Museos”. Sin embargo, a pesar de su importante potencial en la actualización de las discusiones en torno al patrimonio, su reducida difusión y poco enlace con el total de los museos nacionales ha debilitado sus efectos.

²¹¹ DECARLI, G. 2003. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. [en línea] https://www.sernageomin.cl/Museo_Geologico/documentos/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf [consulta: 12 de septiembre 2019]. p. 3.

²¹² *Ibíd*em

²¹³ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 271.

²¹⁴ *Ibíd*em.

Evitando la discusión sobre la pertinencia de ocupar el concepto de “Museología Chilena”, podríamos preguntarnos por registros historiográficos en los que analizar su evolución, pero es evidente la falta de recursos académicos para realizar esta empresa, siendo claro que “prácticamente no existen investigaciones, ni análisis y menos aún información recabada de lo ocurrido históricamente en Chile en relación a los museos y al desarrollo de la museología.”²¹⁵. Esto incluso contando los diagnósticos y catastros que se han publicado casi exclusivamente por organismos del Estado, así como los pocos esfuerzos que recientemente han intentado abordar el tema de forma general, como la tesis de Macarena Ruiz: “Una Aproximación a la Museología Chilena” (2015). Comprendiendo que una investigación acabada sobre la historia de la museología chilena es una deuda que tendrán que saldar futuras investigaciones, en este capítulo presentaremos principalmente tres propuestas teóricas que son llamativas para la construcción de una estrategia de integración dentro del panorama nacional. El primer evento que marca un hito en la innovación museal y que de alguna forma inaugura la discusión de las relaciones entre museo y comunidad en Chile es el concepto de “Museo Vivo” o “Activo” desarrollado en el MAPA por Tomás Lago, que, como mencionamos, se establecerá ya en la década de los cuarenta al abogar por un museo que no desconectase el patrimonio conservado de la realidad social a la que pertenece. “Como buen Museo Vivo, el de Arte Popular no teme abandonar sus límites.”²¹⁶ Con esta frase Luis Oyarzún ilustra el espíritu visionario que suponía el concepto de Lago durante sus primeros días, saliendo a la búsqueda de la cultura viva por sobre el marco decimonónico que ataba aún al resto de los museos del país, mientras en París recientemente se comenzaba a hablar de teoría en torno a los museos. Lamentablemente, el Concepto de “Museo Vivo” pasaría durante las siguientes décadas mayormente inadvertido en la escena museal chilena, perviviendo principalmente dentro de la institucionalidad del MAPA y la Universidad de Chile, donde se inscribirá como un legado institucional.

²¹⁵ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 25.

²¹⁶ OYARZÚN, L. 2005. Taken for a Ride. Santiago de Chile, RIL editores. p. 252.

Debido a que anteriormente se abordó a mayor profundidad la propuesta del Museo Integral, simplemente se señala que, durante la época de la Mesa de Santiago, la museología chilena viviría una sincronización con la escena internacional y latinoamericana. Así, se acerca a las comunidades en la práctica a través tanto del rol educativo que se le había asignado a estas instituciones en los sesentas, como por medio de la influencia de la política socialista que reinaría en Chile hasta 1973. Así, ideas como la de Mostny unirían la historia del país a las de la Nueva Museología, enlace que será retomado solo con la vuelta a la democracia. Respecto a la influencia que tiene la Museología Crítica en Chile, esta ha ido proliferando gradualmente en una variedad de espacios culturales, esparciéndose especialmente en aquellos ligados al arte, dentro de los cuales se puede ver incorporada como parte de los recursos curatoriales o de mediación. Un ejemplo de esto es la implementación de firmas que identificarán los comentarios expuestos en el programa “Ejercicios con la colección, en la Frontera”²¹⁷, demostrando así la subjetividad de las opiniones exhibidas en una iniciativa impulsada por el curador Ramón Castillo Inostroza en el Museo de Bellas Artes, quien luego dedicaría una tesis a la “Crítica institucional”.²¹⁸ Otra propuesta cercana a la Museología Crítica vendría de la mano del historiador del Arte, Joseph Gómez Villar, quien acuñaría el término de “Museología Relacional” en Chile²¹⁹, derivado de la “Estética relacional” y de autores como Gregory Bateson, para sugerir una forma de museología donde los contenidos se encuentran en los sujetos, quienes no separan los objetos de sus experiencias, sino que las funden en una relación principalmente afectiva. Para cerrar esta búsqueda de recursos teóricos locales, es necesario dirigirnos una vez más hacia finales de los noventa, momento en que, dentro de organismos estatales como la DIBAM, se experimentará una iniciativa renovadora en el desarrollo institucional que pondrá a la comunidad en su centro, introduciendo un mecanismo el cual, si bien no permeará a todos los espacios culturales, si consolidará una nueva perspectiva en torno al potencial de la sociedad en el

²¹⁷ LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum* 26(2): 111-120. p. 117.

²¹⁸ CASTILLO, I. 2016. La crítica institucional como género expositivo: el caso MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes). Memoria de Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.

²¹⁹ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Memoria de Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 159.

mejoramiento de sus servicios, afectando la forma en que algunos museos se relacionan con su comunidad local hasta el día de hoy.

El concepto de “Gestión Participativa” surge en Estados Unidos al interior de los “movimientos de las relaciones humanas”²²⁰ entre 1960 y 1970, fortaleciéndose dentro de escuelas de negocios como la de Peter Ferdinand Drucker, desde las cuales se potenciaría especialmente durante la década de los ochentas, al incluirse dentro de las políticas empresariales norteamericanas. En Chile, este concepto llegaría a la Dibam enmarcándose en el “proceso de democratización cultural”²²¹ con la vuelta a la democracia, constituyendo el intento de incorporar mecanismos para la participación comunitaria dentro de las bibliotecas públicas. Como se ha revisado en el capítulo anterior, el 2002 se publica el texto “Museo Y Comunidad: Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos”²²² que, además de rescatar ciertos postulados básicos de la Nueva Museología, planteaba la necesidad de incorporar la lógica de la “Gestión Participativa” dentro de los museos de la DIBAM. Con ello se espera aportar a la “búsqueda y apertura de canales efectivos de participación de segmentos de la comunidad local, provincial o regional en la institución pública museal.”²²³, objetivo acoplado de buena forma con los intereses de esta investigación.

De forma similar a como se percibe en la Museología Crítica, las relaciones entre museo y comunidad pueden observarse desde el enfoque de la “Gestión Participativa” como un conflicto de intereses en torno a la memoria y el patrimonio, los cuales pueden resolverse por medio de la negociación entre los distintos sujetos que componen la institucionalidad. En este sentido, el museo se ve en la urgencia de dejar su rol pasivo frente a los conflictos del usuario, teniendo que incorporarse como un agente activo en la integración comunitaria si es que quiere lograr la optimización del servicio que ofrece²²⁴. De esta forma

²²⁰ PÉREZ, E. & CARREÑO, J. 2015. Implementación de un modelo de gestión participativa con el colectivo de la mesa/red estamental local de orientadores de Kennedy para fortalecer el ejercicio profesional de la Orientación Escolar. Bogotá, Universidad Libre de Colombia. pp. 32-33.

²²¹ MAILLARD, C. 2014. La experiencia de los Mecanismos de Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas. [en línea <https://germina.cl/secciones/articulos/la-experiencia-de-los-mecanismos-de-gestion-participativa-en-bibliotecas-publicas> [consulta: 27 de septiembre 2019].

²²² MAILLARD et al. 2002. Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam.

²²³. Ibídem. p. 28

²²⁴ TRAMPE, A. En: MAILLARD et al. 2002. Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam.

pasa de ser una vitrina de conocimiento altamente especializado a un mediador entre los distintos saberes y discursos del territorio. Por otro lado, las teorías de la “Gestión Participativa” no se ligan exclusivamente a las lógicas transactivas del mundo financiero, sino que en relación a la política también se enlazan con los procesos de apropiación de territorios e instituciones a través de la participación ciudadana, existiendo en Chile publicaciones recientes como “¿En qué va la gestión participativa local?”²²⁵ del 2019, y otras más antiguas como “Gestión Participativa para la recuperación de espacios públicos”²²⁶ (2001). Estas publicaciones introducen desde la investigación académica y la experiencia institucional los límites y posibilidades de una metodología participativa en el país. Respecto al panorama patrimonial, el trabajo de la antropóloga Carolina Maillard se destaca no solo por su participación de la propuesta experimental dentro de la Dibam, sino también por su labor en el desarrollo de distintas instituciones como encargada de área de memoria y patrimonio de “Germina”, una organización nacional dedicada a la gestión de proyectos²²⁷.

Uno de los ejemplos que mejor refleja los postulados de la Gestión Participativa se puede encontrar en la evolución del Museo Mapuche de Cañete, el cual se crea en 1969 e inaugura en 1977 con el propósito de resguardar el patrimonio cultural del pueblo mapuche de la región²²⁸. Como podemos inferir de su contexto histórico, el “Museo Folklórico Araucano”, como fue llamado en un primer momento, no se esforzará en enlazar su labor patrimonial con la perspectiva de las comunidades mapuches locales a la cuales hacía referencia el “folklore”. Así se produce la común paradoja museal, en donde un espacio diseñado para conservar la cultura y perpetuar la memoria de un grupo social lo externaliza de la institución, perdiendo la validación de este.²²⁹ Para resolver la desincronización producida por años de incomunicación, el trabajo de Gestión

²²⁵ HERNÁNDEZ, J. et al. 2019. ¿En qué va la gestión participativa local?. Santiago de Chile, Ril Editores.

²²⁶ SEGOVIA, O. 2001. Gestión Participativa para la recuperación de espacios públicos. Boletín del Programa de Pobreza y Políticas Sociales de SUR (43): 1-7.

²²⁷ Se puede examinar alguna de estas publicaciones entrando a la página web de “Germina” en línea] <https://germina.cl/portafolio> [consulta: 27 de septiembre 2019].

²²⁸ PAILLALEF, J. & AMBOS, V. 2007. Integrando a la comunidad en la administración de la colección del Museo Mapuche de Cañete. Revista Museos (26): 24-25. p. 24.

²²⁹ MAILLARD et al. 2002. Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam. p. 79.

Participativa realizado por la Dibam propone un primer acercamiento consistente en dos jornadas reflexivas, las que contarían con alrededor de 65 asistentes de diversas comunidades mapuches de la zona²³⁰. La metodología de Gestión Participativa iniciada el 2002, tendría desde entonces un visible efecto positivo tanto para el diálogo con la comunidad como para el mejoramiento museográfico del museo, generándose dentro del museo distintas actividades que permitieron a la comunidad involucrarse con la institución desde adentro. Dentro de esas actividades se encuentra la apertura y el voluntariado en el laboratorio de conservación en el 2005, desde el cual “el público pudo valorar y percibir el trabajo del Museo de una manera integral.”²³¹, así como la “Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía” en diciembre de 2007, con el objetivo de recabar mayor información en la comunidad sobre algunos objetos de la exhibición.”²³² La gran tarea de integración comunitaria realizada durante estos años por el actual Museo “Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura” de Cañete, reconocido el 2006 con el premio “Innovación y Ciudadanía” por la implementación de su “Museología Participativa”, es una clara prueba para el resto de museos locales del país de los efectos que puede tener la comunidad en un espacio museal cuando se les da un lugar y una voz en el desarrollo de la institución, logrando no solo un museo más democrático y vigente, sino también una museografía de mayor eficiencia y calidad.

En conclusión, en todas las iniciativas museológicas nacionales, pareciera que la “Gestión Participativa” no ha recibido la atención necesaria dentro de los museos estatales y privados, representando una solución de gran importancia en la proyección de museos locales más sostenibles y participativos, que puedan vencer el poco interés y la marginación reinantes en Chile. Una cualidad importante de la Museología Participativa nacida de este modelo es el compromiso creciente con una comunidad que resignifique el museo, tarea que lejos de ser una mera utopía teórica, supone irremediamente un trabajo activo y prolongando de conexión con las comunidades, objetivo que esta tesis adoptará como su primer paso en la aplicación de estrategias para la reactivación

²³⁰ ANÓN. 2007. Museología participativa en Cañete. Revista Museos (26): 68.

²³¹ PAILLALEF, J. & AMBOS, V. 2007. Integrando a la comunidad en la administración de la colección del Museo Mapuche de Cañete. Revista Museos (26): 24-25. p. 25.

²³² SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2008. Nuevos Proyectos. Revista Museos (27): 86-91. Subdirección Nacional de Museos. p. 90.

del Museo de Historia Local de Los Perales. Respecto al resto de las propuestas museológicas disponibles, es lamentable notar que la gran mayoría de ellas no se han incorporado realmente dentro de los circuitos de museos nacionales. Es interesante que a pesar de haber sido elaboradas algunas de ellas hace más de cincuenta años, muchas veces parecen abordarse como novedades dentro de la práctica museal del país. En palabras del Subdirector Nacional de Museos, Alan Trampe, esto se produce "...ya que existe una resistencia en la cultura organizacional a modificar prácticas laborales largamente instaladas. Por otra parte, se hace difícil pensar y preocuparse por factores externos cuando lo interno necesita aún tanto trabajo."²³³ Bajo estas condiciones, considerar las limitantes y reticencias existentes en los museos nacionales es elemental antes de cualquier estrategia museológica efectiva, siendo evidente que aun hoy en día es un ejercicio que la gestión cultural chilena no ha asumido como regla, explicándose entonces "la imposibilidad de llevar a la práctica aquello que se elaboró y se sigue elaborando en el plano especulativo"²³⁴.

II.4 Indefinición en el Museo

El mundo de la museología cuenta con décadas de experimentación en la implementación de diversos modelos y, sin embargo, aún no se ha podido llegar a un consenso unánime en lo que un museo debería ser, y de cómo debería funcionar. De hecho, el surgimiento de múltiples movimientos teóricos, así como de los cientos de distintos museos que se crean anualmente no ha hecho más que complejizar la tarea a los museólogos, al apuntar cada uno de ellos, según su locación e ideología, a un aspecto distinto de la relación con el patrimonio. La llegada de estas nuevas propuestas ha remecido ciertamente el concepto del museo decimonónico, y con ello, ha diluido el rol tradicional que limitaba a estas instituciones a la conservación, ampliándolas hasta el punto de producir un periodo de indefinición para el concepto de museo. Mientras para algunos esta relativa libertad disciplinar podría verse como un aspecto plenamente positivo en la evolución del museo, otros expertos como Francisca Hernández se mantienen dudosos ante la "crisis semántica". Se alega que los cambios acelerados en el

²³³ TRAMPE, A. 2007. Nuevos Museos Para Nuevos Tiempos. Revista Museos (26): 7-12. p. 8.

²³⁴ MORALES, C. *En*: Museo y Comunidad: Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos. Santiago de Chile, Dibam. p. 20.

significado del Museo podrían llevar a la pérdida de lo más esencial²³⁵, la identidad institucional que distingue al Museo de otros espacios culturales y le entrega su conocido valor social.

Ya sea que la mutación del Museo termine o no por borrar su significado original, los constantes cambios en la relación entre este dispositivo y la sociedad han llevado a una cantidad no menor de intelectuales a entregar una visión pesimista de su vigencia, entre ellos García Canclini, quién al inicio del nuevo milenio opinaba: “La mayor creatividad que se observa en los museos de la última década es una creatividad arquitectónica, no museográfica ni mucho menos museológica.”²³⁶, hablando del agotamiento del concepto de Museo, que se trata de resolver con la transición de los museos a centros culturales.²³⁷ En relación a estas predicciones sombrías sobre el futuro del museo, Alonso Fernández hace referencia al Sociólogo Jean-Paul Aron y al museólogo Tomislav Sola, quienes ven en los museos respectivamente “una agresión contra la memoria” y una institución en la “búsqueda de un modelo de supervivencia”²³⁸, volviendo a la idea de que el museo contemporáneo ha encontrado en su incapacidad de definir su función, el fin de sus días.

Evidentemente, la “crisis” del modelo tradicional de Museo ha traído incertidumbre a su devenir, pero lejos de extinguirse su rol en las sociedades, el museo ha cobrado una mayor importancia para un público cada vez más amplio, enraizando su función local en el desarrollo de las comunidades, ya sea participando activamente de su “estabilidad social”²³⁹ o en la “democratización de la cultura.”²⁴⁰ En este sentido, es importante notar también que, al día de hoy, la noción de “Museo” ha vivido una atomización exponencial en sus significados, expandiendo sus límites tanto físicos como conceptuales en propuestas como el

²³⁵ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 51p

²³⁶ CANCLINI, G. 2001. Definiciones en transición. *En*: Cultura, política y sociedad: Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO. 2005. 57-67. p. 64.

²³⁷ *Ibíd*em

²³⁸ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. Museología y museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 87.

²³⁹ CASTELLANOS, P. 2008. Los Museos de ciencias y el consumo cultural: Una mirada desde la comunicación. Barcelona, Editorial UOC. p. 106.

²⁴⁰ CANCLINI, G. 1990. Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F., Editorial Grijalbo. p. 159.

“Museo Extendido” (Extended Museum)²⁴¹, que propone al patrimonio natural como un espacio donde también habita el museo, y el “Museo 2.0”²⁴², propulsado por el Blog de Nina Simon y que teoriza sobre el impacto de la web y la digitalización en la construcción de instituciones más participativas. Otra iniciativa icónica en la resignificación del dispositivo museal es “*The challenge of changing the museum definition*”, una actividad abierta a la comunidad y liderada por la ICOM desde el año 2018²⁴³, que forma parte de los esfuerzos de esta organización por entregar una definición participativa e integradora de lo que un museo es, y que, al incorporar la perspectiva de múltiples gestores culturales, ha llegado a modificar radicalmente la definición concebida hasta ahora.

“Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.”²⁴⁴

La nueva definición presentada por el ICOM es más extensa conceptualmente que su versión anterior, y esto nos habla de su interés por conciliar, dentro de este collage infinito de acepciones posibles, una visión más democrática de lo que un museo debería ser. Pero por más que estos representen un avance positivo dentro de la evolución de los museos, debemos volver a la idea de que,

²⁴¹ FOLGA-JANUSZEWSKA, D. 2018. Extended museum in its milieu. Cracovia, Wydawnictwo Universitas.

²⁴² SIMONET, C. 2017. MUSEOS 2.0: Experiencia significativa o simulacro. [en línea] <https://nuevamuseologia.net/museos-2-0-algunas-definiciones-disyunciones-y-usos-del-termino/>. [consulta: 30 de septiembre 2019]. pp. 3-4.

²⁴³ COMITÉ PERMANENTE SOBRE LA DEFINICIÓN DEL MUSEO, M.D.P.P. 2018. Perspectivas y posibilidades. [en línea] https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/07/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES_V2.pdf [consulta: 21 de octubre 2019].

²⁴⁴ ICOM. Definición Museo. 2019. [en línea] <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 24 de octubre 2019].

sin una confrontación real con el quehacer museal, los efectos de la museología siempre quedarán en las lejanías de lo simbólico, privados del juicio elemental que es su experimentación práctica. Es así, que como Francois Hubert advierte de los peligros de trocar todo el contenido científico de los museos por el ideal de participación comunitaria, advirtiendo que en el camino también se podría perder “toda posibilidad de confrontación.”²⁴⁵.

Herramientas para definir la museología

Antes de pasar al análisis de los testimonios recolectados en la Región de Valparaíso, me parece adecuado presentar algunos conceptos básicos nacidos de las ciencias sociales, que son útiles para abordar las problemáticas de una museología integradora y comunitaria, demostrando el papel fundamental que disciplinas como la antropología y la sociología han tenido en la definición de la museología contemporánea. Dentro de este acervo de aportes resalta el concepto de “capitales culturales” del sociólogo Pier Bourdieu, el cual ha cambiado la forma de entender los fenómenos socioculturales en base a una mirada económica, estableciendo que “el campo social es un espacio asimétrico de producción y distribución del capital”²⁴⁶, en donde el potencial de sujetos y organismos no solo está determinado por sus propias capacidades, sino también por su accesibilidad a un consumo determinado. En este sentido, los museos como dispositivos de poder cultural han cumplido largamente la labor de “institucionalizar” el capital, estableciendo la conocida brecha entre alta y baja cultura, lo que inevitablemente se ha prolongado a su rol educacional, teniendo como efecto la restricción de las grandes masas como potenciales usuarios. Así, Pier Bourdieu sentencia que “...el espacio social se presenta a sí mismo en la forma de agentes e instituciones dotados de diferentes propiedades que tienen muy desiguales probabilidades de aparecer en combinaciones”²⁴⁷, pudiendo verse a la pérdida de vigencia del museo en nuestro tiempo como un efecto natural de la antigua fragmentación social inserta en su discurso, siendo necesaria una museología que elimine la violencia simbólica de la antigua

²⁴⁵ HUBERT, F. 1985. Los Ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. *Museum*, 37(148): 186-190. p. 189.

²⁴⁶ GARCÍA I., A. 2000. Introducción: la razón del derecho: entre habitus y campo. *En*: BOURDIEU, P. Poder, Derecho y Clases sociales. Bilbao, Desclée de Brouwer. pp. 9-60. p. 18.

²⁴⁷ BOURDIEU, P. 2000. Poder, Derecho y Clases sociales. Bilbao, Desclée de Brouwer. pp. 119-120.

dicotomía cultural, produciendo contenidos que se comuniquen con las masas, y que representen un verdadero capital liberado de desarrollo social.

¿Por qué estamos construyendo museos como si no existiera el mañana?²⁴⁸, la pregunta del filólogo Andreas Huyssen da paso a una de las discusiones patrimoniales más problemáticas de las últimas décadas, centrada en la representación contemporánea de la memoria. Poniendo como ejemplo al trauma europeo del Holocausto, que motivaría la construcción de una gran cantidad de monumentos y museos, Huyssen habla de la proliferación de la “museización” y la “amnesia” como síntomas sociales de la posmodernidad, afirmando que “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria.”²⁴⁹ Es entonces que frente a la caída de los ideales progresistas modernos y al desarrollo de las industrias culturales del capitalismo globalizado, la función social del museo como garante de un sentido histórico se ha diluido y expandido a todos los rincones de la vida, generando una paradoja en donde una amnesia predomina sobre los superficiales contenidos “museizados.” Es debido a esta pérdida de la temporalidad, que la función legitimadora del museo ha dejado de ser útil en una sociedad del registro, donde el testimonio “espectacularizado” de la dictadura de Augusto Pinochet o Stalin ya no es suficiente, surgiendo “espacios de memoria” como Londres 38 y el polémico Museo de la Memoria, para hacer recobrar a la historia una profundidad política, construyéndola y transportándola a través del debate.

Cerrando esta pequeña muestra de conceptos valiosos para la museología, la distinción de “Consumidores y ciudadanos” hecha por el Antropólogo García Canclini profundiza aún más en la dirección que deberían tomar los museos y el resto de instituciones culturales en el panorama social latinoamericano como agentes de desarrollo cívico. Refiriéndose al dominante fenómeno del consumo privado frente a la “decadencia de las burocracias estatales”²⁵⁰ de América Latina, Canclini propone que el consumo no es solo un acto desde el cual los objetos pueden perder su valor simbólico y adquirir uno económico, sino que

²⁴⁸ HUYSEN, A. 2002. En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización. México, Fondo de Cultura Económica. p. 41.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ CANCLINI, G. 1995. Consumidores y Ciudadanos. México D.F., Grijalbo. p. 54.

también puede servir “como un lugar de valor cognitivo, útil para pensar y actuar significativa, renovadoramente, en la vida social.”²⁵¹ Desde una sociedad altamente neoliberalizada como la chilena, donde el Estado ha desplazado los servicios públicos a la administración privada y parece comunicarse con sus habitantes desde una lógica empresarial. Entonces recae en los museos, como espacio de consumo cultural, expandir o coartar la privatización de los símbolos patrimoniales en tanto estos se presenten pasivamente como productos digeridos y agotados hacia los visitantes, o se dispongan en una museología que inste a la participación y definición de la identidad local, entregando “claves interpretativas para el presente” que permita el surgimiento de una conciencia territorial.²⁵² Es así que desde la perspectiva de Canclini, crear ciudadanía se vuelve un ejercicio que requiere de reconocer y revalorizar la diversidad y la hibridación como elementos constituyentes del patrimonio, camino que solo se puede construir en la apropiación del dispositivo museal a través de un consumo colaborativo que involucre a la cultura viva.

Por su cercanía con la realidad chilena actual, las teorías presentadas son útiles para determinar la función social de museos locales como el de Los Perales, reafirmando con los conceptos de Bourdieu, Canclini y Huysen, que es necesario un cambio de paradigma que contemple principalmente el objetivo de los museos en su relación con el usuario y su bienestar social. Ya señalados este trasfondo teórico, y teniendo en mente el valor de las ciencias sociales en la definición de la museología local, es necesario conocer ahora los desafíos de quienes día a día intentan aplicar estos conceptos en la Región de Valparaíso, adentrándonos en la praxis de la gestión patrimonial desde sus actores.

“Ahora que nos hemos cansado de citar a Adorno, Foucault, Derrida u otros pensadores posmodernos para todo y por cualquier cosa, sería bueno afirmar los pies en el suelo y recordar que los museos, las exposiciones, el arte, sólo pertenecen parcialmente al mundo de las ideas,

²⁵¹ *Ibíd.*, p. 55.

²⁵² CANCLINI, G. 1990. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo. p. 134.

porque además de exponer un tema tienen que afrontarlo de manera empírica. Y ahí es donde todavía hay mucho trabajo por hacer.”²⁵³

II.5 Diálogos con los museos

La serie de casos que se presentan a continuación, surgen de nueve entrevistas realizadas a gestores del patrimonio local desde el año 2018 al 2019, y tienen por objetivo entregar una mirada actual a las problemáticas esenciales que condicionan al día de hoy las relaciones entre Comunidad y Museo en la Región de Valparaíso. La selección de los gestores entrevistados fue realizada con la intención de contar con referentes afines al tema de “Integración comunitaria en los museos locales”, que pudieran representar las distintas situaciones y puntos de vista que se generan en la zona respecto a este enlace y a su cercanía con el caso en particular estudiado, el Museo Los Perales. En este sentido, hay que aclarar que esta investigación no pretende de ninguna forma entregar una imagen acabada de la variedad de manifestaciones museales en torno a la comunidad, entendiendo que la riqueza y complejidad de museos en la región solo nos ha permitido concentrarnos mayormente en las provincias de Petorca, Valparaíso y Marga-Marga, existiendo ciertamente otros casos museológicos y museográficos interesantes como la evolución del MUSA de San Antonio y el reciente proyecto de conservación del Museo de Curimón, temas que lamentablemente tendremos que relegar. En este capítulo, por tanto, nos acotaremos a diez instituciones con profesionales que aportan ideas y vivencias esenciales para la elaboración de una proyección realista de integración comunitaria en el museo local de Los Perales, y que se podrían dividir en una mirada oficial, entregada por la Coordinación Regional de Museos de la Región de Valparaíso con Gastón Gaete; una mirada institucional desde un formato tradicional, como son las del Museo de Artes Decorativas de Viña del Mar, con Paula Araya; el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso junto a Javier Muñoz; una perspectiva académica desde un museo urbano no tradicional en la entrevista a Macarena Ruiz del Museo Artequín de Viña del Mar; una mirada a museos locales arqueológicos de la zona como el Museo Histórico Arqueológico

²⁵³ LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza. p. 112.

de Quillota con Pamela Maturana y el Museo Histórico Arqueológico de Concón junto a Hernán Ávalos. Por supuesto, se estudiará también la situación del Museo de Alicahue con su encargado, Leonardo Figueroa y el caso del Museo Los Perales, en conjunto con Luciano San Martín, asesor patrimonial del municipio, acercándonos también a ejemplos remarcables de integración comunitaria, como el Museo Histórico de Placilla entrevistando a su Directora, Pamela Fuentes, y al Museo La Ligua, de cuyo director, Darío Aguilera, no pudimos obtener una entrevista personal, pero si recopilar publicaciones bastante esclarecedoras realizadas por él.

Es importante notar también que desde esta sección en adelante se incorporará material gráfico a modo de facilitar la contextualización de los principales museos estudiados, agregándose veinte imágenes que ilustran ciertos aspectos básicos de los museos de Alicahue, Placilla y Los Perales.

Mirada oficial

Gastón Gaete Coddou es geógrafo, académico y ex director del Museo Histórico Arqueológico de Concón, trabajando actualmente como Coordinador Regional de Museos (CRM) de la Dirección Regional de Patrimonio Cultural de Valparaíso, organismo operativo desde hace aproximadamente cuatro meses dentro del SNPC, cuya función es reemplazar y ampliar a la antigua estructura administrativa de la Dibam y el CNCA en la zona. Para comenzar a establecer una idea de la situación actual de los museos regionales, es propicio presentar primero este acercamiento a la misión y visión oficial que tiene el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través de esta Coordinación Regional y explorar los cambios de perspectiva frente a las problemáticas locales de los museos, poniendo énfasis en las nuevas posibilidades que surgen con la creación de esta directiva.

El primer ítem abordado es la ya conocida desvinculación del Estado de aquellos museos que no se encuentran directamente bajo su alero, los cuales, a diferencia de aquellos pertenecientes al SNPC, no perciben aporte directo del Estado ni apoyo administrativo, teniendo que postular a fondos concursables y al financiamiento privado o municipal para subsistir. Respecto a su labor en el SNPC, Gastón Gaete responde “. lo mío es estar en directa comunicación con

los dos museos que nos atañen como Dirección Regional de Patrimonio Cultural, y tener un acercamiento muy grande con todos los museos que no pertenecen a esta órbita directa.”²⁵⁴.Dándonos a entender que si bien el SNPC seguirá limitándose a velar por los museos de orden estatal, la labor de la Coordinación Regional implica una prometedora comunicación con el resto de los museos de la zona, hacia la cual este departamento ya ha dado el primer paso al catastrar los distintos espacios museales del territorio, hecho que parece ser un positivo cambio de enfoque general dentro de la Subdirección de Museos durante estos últimos años, pues, como afirma Alan Trampe en el último diagnóstico publicado el presente año: “se ha hecho necesario conocer el panorama del sector museal (en Chile).”²⁵⁵ Preguntando a Gastón Gaete sobre su percepción del panorama regional, reconoce que, así como existen muchos museos en excelente y buen estado como el de Historia Natural de Valparaíso y el museo del Palacio Baburizza, también se presentan casos como el del abandonado Museo de Quintero, en donde las colecciones están en desmedro y los recursos son escasos. Sin embargo, recalca que, según estudios de satisfacción realizados, la opinión general de los usuarios de museos es bastante positiva en la zona. Volviendo a su papel como coordinador, Gaete nos habla sobre los distintos esfuerzos culturales en museos que se podrían conocer y enlazar, comentando que la comunicación entre ellos debería ser “un poquito más fluida”²⁵⁶.

Frente al diseño de una nueva política, la Subdirección Nacional de Museos (SNM), reconoce que “los avances en temas legislativos en torno a los museos han sido prácticamente nulos.”²⁵⁷, siendo la regularización de estas instituciones y sus colecciones un tema particularmente importante en la región, que ha llevado en algunos casos a problemas con el Consejo de Monumentos Nacionales. Preguntando sobre las estrategias de la Coordinación Regional de Museos para la regularización de los museos locales, Gastón Gaete responde: “(estamos) en un proceso de acercamiento con respecto a lo que son cada una de estas entidades culturales”, aclarando que no sé puede formular una solución

²⁵⁴ Entrevista a Gastón Gaete, Coordinador Regional de Museos. Revisar anexo. p. 166.

²⁵⁵ TRAMPE, A. 2019. Un panorama de los museos para un mayor desarrollo del sector museal. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019, pp. 7-8. p. 7.

²⁵⁶ Entrevista a Gastón Gaete, Coordinador Regional de Museos. Revisar anexo. pp. 163-164.

²⁵⁷ SUBDIRECCIÓN REGIONAL DE MUSEOS. 2015. Hacia una Política Nacional de Museos. Santiago de Chile, Dibam. p. 18.

en tan solo tres meses de funcionamiento, y que “Aquí lo importante es sumar cada uno, no solamente de los intereses, sino también de posibilidades de encontrar una solución.” Desde la Dirección Regional de Patrimonio Cultural, parecen reconocer los problemas fundamentales del museo local, entregando una señal esperanzadora para el futuro de estas instituciones, qué quizá algún día sean consideradas por el Estado de Chile como una prioridad²⁵⁸, al adoptar como política cultural el punto de vista que acertadamente comparte Gastón Gaete: “...el museo no es solamente un punto de exhibición, el museo es una expresión de una realidad local.”²⁵⁹

Límites expandidos del museo local

Si bien el Museo Artequín de Viña del Mar no se ve sujeto a las dificultades museográficas de la conservación encontradas en un museo local tradicional, en el sentido de que el patrimonio que resguarda es principalmente inmaterial, su misión como un museo educativo de arte dedicado a los niños²⁶⁰ lo ha llevado a una búsqueda permanente de nuevas formas de interacción y relación con sus usuarios dirigida por un enfoque eminentemente comunitario. Por ello, además de las visitas guiadas y talleres que utilizan reproducciones escultóricas y pictóricas para ilustrar la evolución de las artes plásticas, el espacio, al igual que su par capitalino, se dedica a alojar todo tipo de actividades de participación ciudadana, llevándose a cabo desde cumpleaños hasta cabildos en el último tiempo. Por ello y apelando a su abierta experimentación museal es que se ha entrevistado a su directora, Macarena Ruiz Balart, doctorada en Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid y autora de uno de los pocos textos existentes sobre museología en el país: “Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia”, quien compartirá sus pensamientos sobre los límites actuales de la museología local.

En relación a la explosiva divergencia de los museos locales en las últimas décadas, se le consulta sobre la existencia de jerarquías transversales a la labor

²⁵⁸ UNESCO. 2015. *A new international standard-setting instrument: The proposed UNESCO recommendation concerning the protection and promotion of museums, their diversity and their role in society, Report to the Special Committee of Technical and Legal Experts*. 27 y 28 de Mayo. Paris, Francia. Sede de Unesco. p. 9.

²⁵⁹ Entrevista a Gastón Gaete, Coordinador Regional de Museos. Revisar anexo. pp. 166-167.

²⁶⁰ ARTEQUÍN VIÑA DEL MAR. s.a. El Museo. [en línea]
<https://artequinvina.cl/el-museo/> [consulta: 13 de diciembre 2019].

museal, preguntando si elementos como la conservación, mediación o investigación, deberían primar sobre el resto de las funciones en la estructuración de un museo. En la opinión de Ruiz, “es importante el sello de cada museo”²⁶¹, teniendo cada institución que configurar su propia práctica y jerarquía, guiándose por la búsqueda compartida entre los profesionales y la comunidad, confirmando así, que “organizar un museo, es por tanto, tener una noción clara de su razón de ser.”²⁶² Sin embargo, Macarena Ruiz recalca la necesidad fundamental de reivindicar la documentación dentro de estas instituciones, labor a la cual generalmente no se da la importancia debida en el país.

Según Alonso Fernández, actualmente “los límites de la museología se ven desbordados ante la necesidad de ofrecer propuestas científicas, culturales, educativas y lúdicas cada vez más numerosas y de mayor calidad.”²⁶³, lo que actualmente representa un desafío a la hora de establecer qué es un museo y qué no lo es. Como directora de un museo no convencional, el cual se concentra en su servicio recreativo y educativo, Macarena Ruiz apunta a la desconexión profunda con la comunidad, que ha mantenido a la museología en un formato rígido durante largo tiempo, señalando que es necesario moverse a la creación de un espacio que esté pensado para la comunidad, y no exclusivamente para el profesional del museo. Preguntándole específicamente por el territorio que separa y conecta conceptos como Centro Cultural o Centro de Eventos a los museos, y en los cuales teóricos como Canclini han visto el fracaso del modelo museal²⁶⁴, Ruiz comenta que “el límite es súper preciso”, estableciendo una diferencia entre el mundo del espectáculo y el cultural, entendiendo que estas instituciones pueden salir de su marco para alcanzar a la comunidad siempre y cuando no pierdan de vista la misión cultural del Museo.

Por otro lado, los límites de la museología también se distancian de la política al ser instituciones públicas que normalmente han evitado todo tema polémico y

²⁶¹ Entrevista a Macarena Ruiz, Directora del Museo Artequín Viña del Mar. Revisar anexo. p. 167.

²⁶² LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra. p. 79.

²⁶³ FERNÁNDEZ, L. A. 1999. Museología y Museografía. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 95.

²⁶⁴ CANCLINI, G. 2001. Definiciones en transición. *En*: MATO, D. 2005. Cultura, política y sociedad: Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO. pp. 57-67. Pág. 64

adoptado un discurso oficial estéril hacia las problemáticas contemporáneas. En el caso del Museo Artequín, Ruiz considera que “los museos tienen una responsabilidad cívica fuerte” frente a temas todavía controversiales como la identidad de género, tópicos que el museo debe atreverse a abordar si es que quiere lograr un verdadero diálogo e integración con la comunidad, transformando entonces al debate en un elemento de conexión en vez de separación, sumándose de esta manera a la visión de la Museología Crítica respecto a las instituciones museales, que como expresa Jesús P. Lorente, “...no deben evitar la controversia, sino más bien hacerla explícita.”²⁶⁵

Podríamos argumentar que la posición no convencional de museos como el Artequín, el Museo Interactivo Mirador o incluso como el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, han ayudado en la región a abrir la mente a nuevas formas de hacer museología, y con ello han permitido no solo desacralizar el espacio cultural y quitarle aquella altura que nos lleva a pensar en “entrar como de gala, y poner cara de intelectual.”, Sino también romper con la lejanía de los profesionales que allí trabajan, que salen de su campo de experticia para acercarse a la comunidad, “juntarse con ellos y entender qué buscan, qué quieren y cómo lo ven.”, pues para museólogos locales como Macarena Ruiz, su misión disciplinar se concentra en hacer del museo un espacio que “sea conocido y sentido como parte de este lugar, arraigado.”²⁶⁶

De Museo a Centro Comunitario

Desde el 2016 el Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja se ha reintegrado al circuito cultural de la Municipalidad de Viña del Mar luego de un largo proceso de restauración que culminaría una radical metamorfosis del edificio, pasando de alojar a una de las más reconocidas y acaudaladas familias burguesas de la ciudad y de servir como casa municipal, hasta su conversión en museo y su ruina producto de un terremoto el año 1985, deviniendo actualmente en el centro patrimonial más grande de la ciudad, albergando además del museo, talleres, un cine y oficinas municipales. Con una vasta colección de artículos ornamentales

²⁶⁵ LORENTE, J. 2012. Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva. *Art.es* (52): 98-103. p. 113.

²⁶⁶ Entrevista a Macarena Ruiz, Directora del Museo Artequín Viña del Mar. Revisar anexo. p. 167.

del siglo XVIII, XIX y XX, además de un gran y antiguo inmueble de estilo neoclásico francés, el Palacio rioja se enmarca plenamente en la categoría tradicional de Museo, viéndose sujeto a grandes esfuerzos de conservación. Sin embargo, el impulso de su refundada institución por transformar el espacio en un centro activo de cultura, ha llevado a sus gestores a adentrarse en una nueva profundidad museológica. Será Paula Araya, Coordinadora principal de esta institución con estudios en Ingeniería Comercial y Turismo, quien nos aproximará a los beneficios y dificultades de ser un centro comunitario activo y un espacio de conservación a la vez.

Claramente, el museo del Palacio Rioja se puede encasillar en el formato de edificio y colección tradicionales, exponiendo primariamente objetos de alto valor pertenecientes a una elite social. A pesar de su tipología clásica, el museo se ha esforzado durante los últimos años por salir de este nicho y establecer un contacto con toda la comunidad bajo la estrategia de “segmentar y dirigir” los contenidos, difundiendo por las redes sociales talleres, por ejemplo, de “*Lettering*”, pensados para la población más joven, y otros como “Museo Comunitario”, en donde “se armó una casa montada con objetos cotidianos de la comunidad no burguesa, o sea, de todas las personas que vivían en Viña”²⁶⁷ a través de una museografía participativa, en la búsqueda por congregar las distintas memorias territoriales y hacer los lazos con sus habitantes.

En la presentación de la publicación “Museo y Comunidad” de la SNM, se establece que “El rol social y la vocación educativa son los principales lugares de encuentro entre los museos y estas múltiples y diversas comunidades, razón por la cual el accionar en estos ámbitos es clave para alcanzar su reconocimiento y validación.”²⁶⁸. Es bajo este ánimo que dentro del Palacio Rioja se ha logrado estrechar las relaciones con los vecinos de la ciudad y sus alrededores, cuya asistencia compondría cerca del 90 por ciento de las visitas al museo. Respecto a este vínculo, Araya apunta a la simbiosis existente entre institución y usuario como la clave de su inserción social en la zona, pues, así como el museo entrega

²⁶⁷ Entrevista a Paula Araya, Coordinadora del Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja. Revisar anexo. pp. 167-168.

²⁶⁸ TRAMPE, A. 2017. Presentación Subdirección Nacional de Museos. En: SNM. 2017. Memorias del VIII Encuentro Anual de Equipos Educativos de Museos Dibam, Temuco 2017. Santiago de Chile, Dibam. pp. 4-5. p. 5.

contenidos y servicios, requiere del aporte de estudiantes universitarios y grupos comunitarios, declarando que es necesario que también “...ellos nos puedan ayudar en soluciones a nuestras problemáticas internas.”, agregando a modo de ejemplo que “los alumnos en práctica para nosotros son esenciales.”

“Entre ser un centro productor de muchas actividades culturales, y de conservación de un museo, que han sido los peores dolores de cabeza míos. La conservación con el “vivir un museo”, sentirlo, tener una experiencia en el museo, es a veces muy complejo.”²⁶⁹

Consultando sobre la disposición de esta institución como un servicio municipal comunitario, descubrimos la presencia de grandes tensiones entre el deber del museo como un espacio de conservación y su transformación actual en una plataforma para actividades sociales, misiones aparentemente contradictorias, que, como expresa Paula Araya, son difíciles de equilibrar. Desde el mundo de la mediación, Judith Saban observa que: “Para un niño, el espacio del museo de arte ofrece muchas limitaciones: está prohibido correr, está prohibido hablar, está prohibido tocar.”²⁷⁰, concluyendo que “La inadecuación de los espacios, para hacer algo más que una visita contemplativa es una dificultad real que requiere ser subsanada.”²⁷¹ En este sentido, el abrir un espacio de conservación para el disfrute de la comunidad es una negociación que Paula Araya se ha visto forzada a realizar diariamente, opinando que “Es un tema complejo, pero yo siento que de a poco hemos ido cediendo en algunas cosas, y poniéndonos más estrictos en otras.”

Teniendo en cuenta que cada museo tiene sus lineamientos de conservación, podemos elaborar un enfoque general para esta problemática desde la consideración que la vigencia del patrimonio resguardado depende principalmente de su capacidad para hilarse en la trama social, siendo una sentencia ineludible que “No se logrará una política efectiva de preservación y desarrollo del patrimonio si éste no es valorado adecuadamente por el público

²⁶⁹ Entrevista a Paula Araya H. Coordinadora del Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja. Revisar anexo. p. 168.

²⁷⁰ SABAN, J. 2017. Estrategias de Mediación en Museos de Arte. Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Educación. p. 75.

²⁷¹ *Ibíd*em

de los museos y sitios arqueológicos.”²⁷² Es así, que mientras otros museos se niegan a ceder terreno a la presión comunitaria por ocupar su espacio patrimonial, el Museo de Artes Decorativas de Viña del Mar intenta entablar un equilibrio entre las misiones de conservar y mediar, a sabiendas que “hay un poco más de daño, pero en el fondo tu sientes que las personas y la comunidad están viviendo el museo, están utilizándolo.”²⁷³

El museo como una red

“Casi todos estamos de acuerdo en que el futuro de los museos, sobre todo el de los pequeños y medianos museos (los pymms, en términos empresariales), pasa por su interconexión en red, por su organización supramuseística. Desde quienes abordan la cuestión desde la perspectiva cultural o patrimonial hasta quienes lo hacen con parámetros economicistas.”²⁷⁴ (Luis Grau Lobo, 2006)

Javier Muñoz, historiador del Arte, es encargado del área de Mediación y Contenidos del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso, entidad que ha destacado frente al resto de los museos privados regionales por su buena gestión de recursos financieros y culturales, siendo uno de los museos más exitosos en estas áreas dentro de la zona. De un origen decimonónico, el Museo Municipal se fundaría en 1893 por el reconocido pintor Valenzuela Puelma para servir como galería pictórica, evolucionando a través de las décadas en una de las instituciones culturales mejor posicionadas del país, contando con una de las colecciones de arte nacional más preciadas, con autores como Camilo Mori, Valenzuela Puelma, Juan Francisco Gonzales y Pedro Lira. Actualmente, ubicado en el amplio Palacio Baburizza del Cerro Alegre, vive un proceso donde se propone atraer no solo la atención de turistas, sino también fomentar la participación ciudadana y expandir sus funciones fuera de su molde tradicional.

²⁷² CANCLINI, G. 1999. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En: Aguilar, E. 1999. Patrimonio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. pp. 16-33. p. 25.

²⁷³ Entrevista a Paula Araya H. Coordinadora del Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja. Revisar anexo. p. 168.

²⁷⁴ GRAU L., L. 2006. Redes de Museos: un ensayo de supervivencia. Museo (11): 17-27. p. 17.

Intentando encontrar las claves que han llevado a este museo a ser un ejemplo de sostenibilidad, consultamos a Javier Muñoz, quien señala la participación ciudadana como un objetivo prioritario, reflejado en la creación de redes o alianzas con las principales personas jurídicas de su territorio, quienes vendrían en representación general de la comunidad, siendo esencial incorporar los lineamientos de trabajo que de ellos se desprenden²⁷⁵. Son de hecho las alianzas con grandes instituciones como DuocUC, Empresas del Puerto y la PUCV, incluidas en el directorio del museo, las que han servido de soporte para el bienestar financiero y cultural de este espacio durante años, asimilándose así a la tendencia de grandes museos de “contratar como directores a presidentes de empresas o universidades, alegándose que los museos deben ser dirigidos con un enfoque más empresarial...para garantizar el rendimiento de cuentas y sólidas prácticas financieras.”²⁷⁶ En este sentido, si bien un director formado en la disciplina museológica puede ser una persona “más apta para comprender el objetivo y contenido de las colecciones”²⁷⁷, el influjo de tácticas empresariales dentro de un modelo de una corporación privada sin fines de lucro podría aventajar a los de instituciones municipales o estatales en muchos sentidos, pues mientras las últimas se encuentran rodeadas de restricciones a la hora de postular a fondos y recursos humanos, las entidades privadas ostentan de una mayor libertad y flexibilidad, haciendo más simple su enlaces con patrones y colaboradores. Es así que Javier Muñoz opina: “Yo encuentro personalmente, que las facilidades que tienen las corporaciones sin fines de lucro son mucho más grandes que las que tiene la administración estatal.”

Más allá el modelo mismo y su relación con el mundo empresarial, hay que reconocer que los efectos positivos de las redes en los museos regionales no se limitan meramente a su desarrollo institucional, constituyendo estas una posibilidad para que las comunidades puedan beneficiarse del museo fuera de su rol de visitantes, por ejemplo, al realizar prácticas desde universidades y liceos técnicos o incluso servicios de banquetearía, como nos cuenta Javier Muñoz sobre la labor de estudiantes del Liceo María Luisa Bombal en el Palacio,

²⁷⁵ Entrevista a Javier Muñoz, Encargado de Mediación y Contenidos. Revisar anexo. p. 168.

²⁷⁶ SABAN, J. 2017. Estrategias de Mediación en Museos de Arte. Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Educación. p. 168.

²⁷⁷ *Ibíd.*

afirmando que “aparte de ser un centro de práctica, también somos un centro de generación de empleabilidad para estos nuevos profesionales.” Respecto a esta capacidad sin precedentes del museo local para intercambiar una multiplicidad de intereses con su comunidad, la museóloga Francisca Hernández, ha explicado que estos fenómenos “coinciden con los múltiples cambios socioeconómicos y culturales de la sociedad actual”, que “hacen que se creen unas nuevas relaciones con el público, cada vez más activas y dinámicas, favoreciendo las innovaciones experimentales dentro de los museos.”²⁷⁸ Es así que Muñoz reconoce que “cada día el visitante de los museos se pone más exigente”, demandando nuevas formas de aproximación al patrimonio y los servicios culturales, que han llevado gradualmente a la administración del Palacio Baburizza a “sacar el museo a espacios no convencionales.”, persiguiendo la creación de redes a través de la fidelización de los usuarios, camino en el que tener una oferta amplia, y entender la diversidad de públicos, son requisitos reflejados en la visión del área de Mediación y Contenidos: “todo lo que hacemos lo hacemos pensando en el concepto de formación de audiencias.”²⁷⁹

Una comunidad profesionalizada

El Museo Histórico Arqueológico de Quillota es una institución municipal que hace más de dos décadas se encuentra activa conservando y exponiendo el patrimonio cultural del valle del Aconcagua, con una colección de miles de bienes arqueológicos de las culturas Bato, Lolleo y Aconcagua, en su mayoría de orden funerario, así como con la custodia de restos humanos pertenecientes a cerca de 200 individuos de estos pueblos. Al día de hoy, el Museo Histórico Arqueológico de Quillota se encuentra alojado en un recinto colonial declarado Monumento Nacional en el centro de la ciudad, resaltando en su medio por la calidad y el avance de su estándar de conservación. Para entender los elementos que llevaron a su actual desarrollo, conversamos con su directora, Pamela Maturana y los encargados de Conservación y Extensión, Patricia Yáñez y Rodrigo Aspé, quienes nos relatan la evolución del proyecto, desde un grupo

²⁷⁸ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. p. 211

²⁷⁹ Entrevista a Javier Muñoz, Encargado de Mediación y Contenidos. Revisar anexo. pp. 168-169.

de arqueólogos aficionados al equipo de profesionales que actualmente dirige al museo, exponiendo la capacidad de estos espacios patrimoniales para inspirar y generar cambios tangibles en el tiempo.

El hecho de que el municipio haya creado esta institución en 1997 gracias al impulso del Taller de Investigación y Difusión de Historia y Geografía de Quillota²⁸⁰, nos da una primera idea de la profundidad de los lazos que este espacio tiene con su comunidad. Pamela Maturana destaca dos nombres principales para la construcción del museo, Roberto Silva Bijit, quien en los años setenta gestionó la exposición de hallazgos arqueológicos en el odeón de la Plaza de Armas, y Germán Arellanos, profesor que funda en 1995 el taller antes nombrado. A diferencia de los grandes museos chilenos surgidos desde una oligarquía intelectual que hoy en día intentan abrirse a las comunidades, es interesante notar cómo este museo se conforma desde un grupo integrado además de profesionales, por “estudiantes de enseñanza media, de enseñanza superior, dueñas de casa, jubilados, etc.”²⁸¹, arrastrando de forma orgánica a una gran cantidad de vecinos hacia la administración de su propio patrimonio, dentro de los cuales Pamela destaca aportes de autodidactas como el historiador local, Eduardo Lienqueo. A la hora de organizar el museo, el municipio evidentemente contrataría a sus gestores más calificados, nombrando como director a Arellanos, sin embargo, el resto de integrantes seguirían al museo, convirtiéndose en voluntarios y pasando a ser el “Círculo de Amigos del Museo de Quillota”, reafirmando con ello, que “es un museo que nace desde la comunidad.”

Otra etapa de interacción comunitaria comenzaría desde el establecimiento de un museo formal, que, constituyéndose en una institución consolidada, serviría de punto de partida para la preparación profesional de vecinos y visitantes, algunos de los cuales, ya terminados sus estudios, pasarían de forma profesional a integrar el equipo del museo. Este es el caso de Rodrigo Aspé y Patricia Yañez, que se aproximaron al museo como voluntarios antes de ocupar sus actuales cargos, relatando acerca de esto Pamela Maturana: “Del mismo círculo de

²⁸⁰CNCA. 2014. Guía de Museos Quinta Región. Valparaíso, Festival de las Artes Valparaíso. p. 28.

²⁸¹ Entrevista a Pamela Maturana, Directora del Museo Histórico Arqueológico de Quillota. Revisar anexo. p. 169.

amigos hacían sus tesis en relación al museo, hicieron prácticas, algunos se quedaron trabajando. El 2003 perdimos a Don Eduardo Lienqueo y asumió en su lugar María Elena, profesora de historia que empezó colaborando.”

Concentrándonos ahora en los debates generados por la pertinencia del voluntariado y la importancia de la profesionalización de los trabajadores museales, una visión significativa para los museos locales la entrega Georgia Melville de su experiencia con la museología latinoamericana, declarando: “Uno de los aspectos más importantes de los museos comunitarios es el proceso de creación museográfica... en el cual los miembros comunitarios se reúnen para discutir y tomar decisiones sobre quiénes son, y cómo quieren ser, representados.”²⁸² Esta postura ve en el manejo por parte de la comunidad una forma positiva de apropiación de la voz histórica que portan los museo, y contrasta radicalmente con la opinión de profesionales del área, como el reconocido asesor del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, Gaël de Guichen, quien expresa: “Ahora son necesarias demasiadas cualidades en un museólogo como para dejar ese trabajo a los aficionados.”²⁸³ Sin duda, como vimos en otras entrevistas, la apertura de los museos a la comunidad es un tema complejo, especialmente cuando estos se centran en la conservación por sobre la mediación. En este sentido Pamela Maturana confiesa: “Empezamos a trabajar hacia adentro, ahí nos alejamos un tiempo de la comunidad.”²⁸⁴, expresando este distanciamiento temporal como un pie forzado para la profesionalización del museo, en el que se lidió con los problemas que aquejaban a la colección en el depósito y laboratorio, agregando sobre este espacio poco visibilizado que “Es como el corazón del museo, si el corazón no funciona, no funciona nada.” Es así que el paso de un grupo autodidacta a una institución con pautas disciplinares genera una inevitable y necesaria separación con la comunidad, la cual deberá ser atendida por su respectiva área de mediación. Es así como lo ve Rodrigo Áspe, que

²⁸² MELVILLE, G. 2015. ¿Existe la museografía comunitaria? *En*: Tendencias de la Museología en América Latina: artículos, horizontes, disseminationes. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 314-323. p. 315.

²⁸³ Cita a Gaël de Guichen en: BALERDI D., I. 1996. La formación del Museólogo. *Museo* (1): 43-57. p. 43.

²⁸⁴ Entrevista a Pamela Maturana, Directora del Museo Histórico Arqueológico de Quillota. Revisar anexo. p. 169.

comenta: “cuando viene lo profesional se genera una distancia con la comunidad porque se está ordenando, después viene preguntarse entonces, de dónde venimos, de la comunidad, a quién le debemos, a la comunidad. Y nacen estos vínculos que van mezclados con enfoques más igualitarios y menos jerárquicos.”²⁸⁵

Tensiones entre sostenedores, autoridades y museos

Pocas personas han tenido la oportunidad de participar tan activamente en la construcción de múltiples museos locales como lo ha hecho Hernán Ávalos, quien lleva años participando con museos en localidades como La Ligua, Quillota y Alicahue, siendo uno de los fundadores de la “Asociación de Museos V° Región”. Actualmente, Hernán Ávalos se desempeña como arqueólogo del Museo Histórico Arqueológico de Concón, inaugurado en 1999 bajo la administración del alcalde Oscar Sumonte González para alojar una sustancial colección de objetos de pueblos originarios, así como de fragmentos de su historia más reciente, como artefactos de la guerra civil de 1891.

Cómo un actor privilegiado en la historia de la museología local, Ávalos comparte sobre la compleja realidad que viven los museos y sus trabajadores en la periferia al ser incomprendidos por las autoridades y sus sostenedores, que en muchos casos “se encuentran enfrentados a problemas de financiación que aseguren su mantenimiento y funcionalidad en el futuro.”²⁸⁶ En este sentido, un caso común a todo el ambiente cultural chileno es la entrega de fondos concursables a propuestas sin que se prevea una estrategia que los haga sostenibles, resultando muchas veces en el fracaso del proyecto y consecuente derroche de los fondos. Hernán Avalos cuenta que el Museo de Alicahue “surgió con un proyecto FOSIS”²⁸⁷, al interesarse los vecinos de la Sociedad Agrícola en contar con un espacio para exponer los objetos arqueológicos encontrados en la zona. Los problemas comenzarían cercanos a su inauguración el año 2002, cuando la Sociedad planea su disolución, quedando indeterminada la propiedad del museo e impidiendo la postulación a fondos que sustentaran su apertura, agregando: “Yo financié el proyecto del museo desde el año 2002 que partió,

²⁸⁵ Entrevista a Rodrigo Áspe, encargado del Área Educación y Extensión. Anexo. p. 170.

²⁸⁶ HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis. pp. 58-59

²⁸⁷ Entrevista a Hernán Avalos, arqueólogo del Museo Histórico Arqueológico de Concón. Revisar anexo. p.170.

hasta el año 2010. Hasta ahí funciona el Museo de Alicahue abierto regularmente.”

Imagen 1: Exterior del Museo de Alicahue. 2013.



Fuente: Google Maps 2019.

Sobre la caída del proyecto de Alicahue, el arqueólogo comenta su voluntad de no postular a fondos como persona natural debido a que “siempre iba a generar conflicto con la comunidad.” Llevando al museo a sobrevivir de escasos aportes voluntarios, teniendo como efecto el cierre de sus puertas el año 2010, al retirarse Ávalos de la zona, pues si bien asevera que existía un “Grupo de Amigos del Museo” que realizaba donaciones, estas no fueron suficientes como para saldar el pago de personal en el espacio, que se mantendría cerrado hasta el año 2018, cuando se da en comodato a la Municipalidad de Cabildo. Ávalos volvería entonces al museo, contratado por el municipio, pero declara que, debido a la falta de recursos materiales, “comenzó a pasar el tiempo y las cosas no funcionaron”, provocando roces que lo llevarían a renunciar el 2019. Sobre esta experiencia concluye: “A mí me confirmó que los municipios no tienen la más mínima idea de cómo administrar un museo, no saben que es una institución cultural, no saben que el patrimonio que tienen allí está protegido por ley.”²⁸⁸ En efecto, la incomprensión de las responsabilidades y gastos asociados a la misión

²⁸⁸ Entrevista a Hernán Avalos, arqueólogo del Museo Histórico Arqueológico de Concón. Revisar anexo. p. 170.

conservadora de los museos municipales constituye una problemática importante para muchas de estas instituciones que se ven sostenidas por fondos precarios, hecho que se vuelve más grave al tener en cuenta que el mayor porcentaje de museos públicos nacionales es de orden municipal²⁸⁹.

Hablando sobre la organización de un “Museo Sostenible”, Georgina DeCarli se refiere al círculo vicioso que lleva al museo a ser poco considerado por sus sostenedores, como la falta de proyección institucional que produce una pérdida del valor social, la cual a su vez, “provoca por parte de la entidad gubernamental o privada de la cual depende, que se le otorgue escaso financiamiento.”²⁹⁰ Es así que se puede establecer una directa relación entre el interés de los sostenedores con la actividad social del museo, hecho que perjudica principalmente a áreas como la conservación, las cuales no son visibilizadas por el público. Sobre este tema, Hernán Ávalos cuenta haber luchado muchas veces contra las decisiones municipales sobre patrimonio, especialmente en el cuidado y respeto a sitios arqueológicos y objetos de colecciones, concluyendo que “los museos siempre son un cacho para los municipios, no saben dónde tirarlos.”

Otro ejemplo de lamentable fortuna para un museo ha sido el confuso devenir del Museo de Historia y Arqueología de Quintero, custodiado largamente por el pintor René Monardes²⁹¹, quien, como cuenta Ávalos, creó el Museo...en la década del ochenta, recordando ver, en una de sus tantas visitas al lugar, el esfuerzo del director por mantener el espacio operativo, expresando que “Se le llovía el techo, se le entraba el agua en invierno, trapeando, secando, sacando las cacas de las palomas, barriendo, ordenando como podía.” Y sin embargo dice, “Era el segundo museo que más visitantes tenía después del Museo Naval.” Luego de la muerte de René Monardes, su hijo Roberto asumiría la dirección, cargo que, como se ha encontrado en publicaciones²⁹², conservaría al menos hasta el año 2018, apareciendo en agosto de este año la noticia de su detención

²⁸⁹ Cifras consultadas en: <https://registromuseoschile.cl/663/w3-article-77415.html> [consulta: 10 de octubre 2019].

²⁹⁰ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 50.

²⁹¹ CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. 1998. Listado de Museos Nacionales. Santiago de Chile, CMN. p. 9.

²⁹² Artículo de la Biblioteca Pública de Quintero donde se menciona a Roberto Monardes como director del museo. [en línea] <http://www.biblioredes.gob.cl/bibliotecas/quintero/noticias/tertulia-historica-desembarco-tropas-congresistas-en-quintero> [consulta: 10 de octubre 2019].

por la BIDEMA, al ser incautadas 534 piezas de la casa del particular²⁹³. Actualmente el museo ya no existe, y solo deja la pregunta por la responsabilidad de su fracaso y el mal manejo de sus colecciones, la cual tal vez no debería recaer directamente en los locatarios, sino primero en el Estado y luego en la entidad municipal. Es así que la realidad del museo local de la Región de Valparaíso se presenta en una relación de altos y bajos con sus municipios y autoridades, que muchas veces asignan fondos para su creación, para luego desligarse o mantenerse al margen, sosteniéndose estos espacios meramente del servicio voluntario o de escaso financiamiento. Respecto a esto, el museólogo español Díaz Balerdi concluye: “A nadie se le escapa la inveterada costumbre de éste y otros países de utilizar el patrimonio como pátina de exquisitez cultural, sobre todo en tiempos de elecciones, el museo es uno de los lugares idóneos para la foto de turno, después vendrá el olvido, el racaneo presupuestario o el abandono contumaz.”²⁹⁴

Reactivación y promesas

Imagen 2: Interior de Museo de Alicahue.



Fuente: <http://alicahue.blogspot.com/2007/03/museo-alicahue.html> [consulta: 12 de diciembre 2019].

²⁹³ CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. 2019. CMN recibe piezas incautadas por la PDI en Quintero para someterlas a peritajes. [en línea] <https://www.monumentos.gob.cl/prensa/noticias/cm-n-recibe-piezas-incautadas-pdi-quintero-someterlas-peritajes> [consulta: 10 de octubre 2019].

²⁹⁴ DIAZ B., I. 1996. La formación del Museólogo. Museo, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España (1): 43-57. p. 49.

Para completar el estudio del Museo de Alicahue, nos acercamos a Leonardo Figueroa, vecino que ha trabajado largamente en el lugar, siendo actualmente el encargado de su apertura los fines de semana, momento en que el museo abre al público su variada colección arqueológica repartida por su única sala de exposición y el exterior, decorado con algunos elementos patrimoniales del sector. Con él, conversamos brevemente sobre el pasado, presente y futuro del museo, buscando los principales factores que han condicionado sus altos y bajos.

Recapitulando sobre sus orígenes, Figueroa cuenta: “El museo se abrió a público el 31 de enero del 2003, el primer montaje del museo lo hizo un profesor de la Ligua, Don Arturo Quezada. Y luego se abrió a público el año 2003 a cargo del arqueólogo Hernán Ávalos, que trabajó hasta este año.”²⁹⁵, agregando que su nacimiento se debe al ánimo de retener los artefactos arqueológicos encontrados en la zona, los cuales muchas veces se derivaban hacia otras localidades como La Ligua, por no contar con un lugar donde resguardarlos. Esta situación es bastante común, repitiéndose hasta el día de hoy en muchas comunas que no cuentan con un museo establecido, como Quilpué, en donde generalmente los objetos de valor patrimonial encontrados se deben enviar a Viña del Mar o Valparaíso.

Pensando en el tiempo de abandono que vivió el museo, y su actual reactivación, se preguntó a Leonardo sobre cómo se organiza, respondiendo que el equipo lo constituye él y una encargada de mantenimiento, y que dentro de sus labores se encuentra “enviar todos los meses un registro a la municipalidad con las visitas, que se clasifican por hombres, mujeres, adolescentes y niños”. Respecto a su lugar en el municipio, se puede decir que el museo se encuentra actualmente encargado a la Jefa de Gabinete de la I. Municipalidad de Cabildo, Marjorie Madariaga, quién expresó su interés en desarrollar actividades en conjunto con otros museos de la zona. También hay que notar que hoy en día la comuna vive un auge en su oferta cultural, al inaugurarse recientemente el “Centro Comunitario y Cultural Casa López”, un proyecto que se venía gestando desde el 2014 en la alcaldía²⁹⁶ y que entrega un nuevo espacio de contacto patrimonial

²⁹⁵ Entrevista a Leonardo Figueroa, encargado del Museo de Alicahue. Revisar anexo. p. 171.

²⁹⁶ CNCA. 2014. CULTURA EN RED: Una década de teatros y centros culturales públicos. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago de Chile. Pág. 110

a los vecinos de lugar. Preguntando por las características de los visitantes del Museo de Alicahue, Rodrigo Figueroa advierte que, si bien la comunidad está contenta con su reapertura, esta “se mantiene un poco al margen, (y) no es muy participativa en el museo”. Por ello, el museo debe sustentarse en la relativa asistencia de turistas, al no contar con programación de actividades, indicando que “hay fines de semanas que van una o dos personas, como hay otros que van veinte o treinta”, predominando una vinculación social que no es óptima, pues como opina Wells: “Los museos locales debieran escapar a este fenómeno, al estar involucrados con mayor proximidad con la comunidad territorial en la cual se establecen.”²⁹⁷

Examinando la realidad del Museo de Alicahue, podemos criticar la falta de muchos elementos, entre ellos la falta de estándares museográficos internacionales, su escasa planificación museológica, y su poco diálogo con la comunidad. Sin embargo, para todo aquel que conoce la historia del museo y las dificultades de gestionar patrimonio en la periferia, se hace claro que el hecho que el museo se encuentre activo gracias al interés municipal es un gran paso hacia adelante en el desarrollo regional de la cultura y una señal prometedora para el resto de las comunas que, como Cabildo, han presenciado el cierre de sus museos. Para Leonardo Figueroa, quién ya hace más de una década se ha dedicado a la conservación del patrimonio en este lugar, la importancia del Museo de Alicahue como único museo de la comuna, y su reciente adopción por el municipio, le entregan esperanzas en que estas falencias encontrarán su solución en el futuro, remarcando que al inicio es difícil, pero “hay que empezar a levantarlo de a poco.”²⁹⁸

Autogestión y sostenibilidad en el desarrollo institucional

En la búsqueda de un modelo regional para la museología local, el Museo Histórico de Placilla es, sin duda alguna, uno de los mejores referentes en las estrategias de gestión dentro de la Región de Valparaíso. Ubicado en la zona residencial de la ciudad, su colección se dedica principalmente a exhibir objetos relacionados con la Batalla de Placilla de 1891, como restos de vestuario,

²⁹⁷ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 53

²⁹⁸ Entrevista a Leonardo Figueroa, encargado del Museo de Alicahue. Revisar anexo. p. 171.

casquillos de balas y réplicas de la época. Sin embargo, su edificio moderno no solo se ha adecuado para la exposición del patrimonio material, adaptándose también en el interior y exterior para desarrollar conferencias, teatros infantiles y otras actividades de participación comunitaria que incluso escapan al recinto mismo del museo, como caminatas por la ciudad y sus alrededores. Reconociendo el éxito de su administración en el progreso del museo es que nos acercamos a su directora, la antropóloga Pamela Fuentes, con la esperanza de definir los componentes esenciales que hacen de este espacio un verdadero eje patrimonial donde se funde comunidad e institución.

Remontándonos a sus orígenes, Fuentes señala que la “necesidad principal fue la de poder reunir en un solo lugar, los diferentes objetos esparcidos en casas de vecinos/as antiguos de Placilla.”²⁹⁹ Así como los “relatos y testimonios de las diferentes historias de vida de la comunidad y dar a conocer, difundir y educar en torno al patrimonio.”, repitiéndose el patrón de muchos otros museos locales de la región, que se han visto en la urgencia de generar un espacio donde albergar estos objetos que guardan tanto un valor histórico como un relato comunitario. En este sentido, los dos elementos fundamentales para la creación del Museo serían los fondos concursables del Programa de Recuperación de Barrios “Quiero mi Barrio” del MINVU, que otorgados el 2006 permitían la construcción del inmueble, y por supuesto, el Centro Cultural Placilla (CCP), “organización gestora y administradora del museo”, que, conformada por vecinos del lugar, levantaría y desarrollaría el proyecto del museo.

“Si el museo acepta que las comunidades, como creadoras y/o herederas de su patrimonio, deben ser copartícipes en las actividades tendientes a su preservación; y si a esto suma el reconocimiento de que miembros de la comunidad –por ejemplo, los cultores populares poseen la experiencia y capacidad para hacerlo, entonces puede dar un paso más.”³⁰⁰ (Georgina DeCarli, 2006)

²⁹⁹ Entrevista a Pamela Fuentes, Directora del Museo Histórico de Placilla. Revisar anexo. pp. 171-172.

³⁰⁰ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 39.

Imagen 3: Exterior de Museo Histórico de Placilla. 2014



Fuente: <https://mapa.valpo.net/content/centro-cultural-placilla>[consulta: 12 de diciembre 2019].

Al estudiar museos como el de Placilla, la lógica de apertura o extensión parece quedar discontinuada, pues como expresa Pamela Fuentes, no existe una brecha institucional que los separe cuando “la comunidad de por sí es parte inherente de éste”, tomando la noción de “Museo Comunitario” una verdadera profundidad al momento en que efectivamente se crean mecanismos para la directa presentación de la voluntad vecinal dentro del museo. Es así que hace aproximadamente tres años las reuniones de la directiva del museo quedan abiertas al resto de los socios del CCP, “instancia en la que toman los acuerdos, se delegan tareas de acuerdo a lo que cada uno puede aportar y se generan los compromisos. La asamblea es entonces, soberana y deliberativa y los acuerdos de toman de manera mancomunada. De esta forma, la directiva ya no es la única que se lleva el trabajo, pero tampoco es la única que decide. Se amplía la posibilidad de participación.”³⁰¹ Como esclarece la directora de Placilla, la relación de este museo con su comunidad no vendría dada entonces desde una jerarquía vertical delimitada por los distintos grados de intervención en el museo, sino en el compromiso de autogestión transversal que sería la base de la apropiación comunitaria del espacio, pacto muy diferente a las estrategias de acercamiento “patronizadoras”, que largamente se han mostrado como la solución a la lejanía del museo tradicional, muy distante a la lógica protagónica

³⁰¹ Entrevista a Pamela Fuentes, Directora del Museo Histórico de Placilla. Revisar anexo. p. 172.

del CCP, en donde Pamela Fuentes asevera que “puede decirse que todas las acciones que el museo realiza, son efectuadas por miembros de la comunidad.”

“Problematizar el tema del rol de la comunidad al interior del museo es un paso necesario. La participación debe asumir los contenidos específicos que competen a un museo, aunque en un primer momento los mismos representantes de la comunidad lo consideren impropio.”³⁰²(Maillard et al, 2002)

Imagen 4. Museo Histórico de Placilla luego de su ampliación. 2019.



Fuente: <https://www.facebook.com/MuseoHistoricoPlacilla/photos/> [consulta: 12 de diciembre 2019].

Preguntando sobre los principales desafíos de este museo comunitario, Pamela Fuentes responde: “El poder concretar un proyecto de sustentabilidad permanente, que permita que el museo se mantenga vivo, que tenga capacidad de poder pagar sueldos a sus trabajadores, recursos para poder realizar sus actividades y su mantención.”³⁰³, no siendo ninguna sorpresa que, a pesar de su respaldo comunitario, el museo deba dedicar grandes esfuerzos a la creación de redes y postulación de fondos para desarrollarse y subsistir. Respecto a esta

³⁰² MAILLARD et al. (2002). Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam. p. 46

³⁰³ Entrevista a Pamela Fuentes, Directora del Museo Histórico de Placilla. Revisar anexo. p. 171.

dificultad de asegurar la vigencia y continuidad de los museos latinoamericanos en todas las áreas, el museólogo chileno, Luis Alegría, se aventura a proponer cuatro coordenadas básicas desde las que abordar la sostenibilidad museal, representadas por el frente financiero, social, museológico e institucional³⁰⁴, componentes que aún en museos como el Histórico de Placilla vislumbran la fragilidad de la gestión museal, cuya trama, al menos para su directora, está sostenida en el compromiso de los socios, profesionales y encargados del museo, explicando: “Es como en una familia, donde todos deben cumplir sus tareas de acuerdo a sus posibilidades.” Así, el cuidado de las colecciones, la adjudicación de fondos y la investigación histórica se verán guiadas por el importante rol que asignan los vecinos de Placilla y sus alrededores a la conservación del pasado para la proyección de un mejor futuro, concluyendo que, “El museo ya no sólo exhibe y conserva, sino que es un actor clave que debe propender a que sus comunidades reflexionen para evitar hechos del pasado dolorosos. Debe ser un activador de memoria.”

Haciendo un eje de la periferia

La Ligua es una comuna ubicada al norte de Valparaíso en la provincia rural de Petorca, caracterizada por una baja demografía y un extenso territorio. Contrariando todos los pronósticos pesimistas del centralismo chileno, esta ciudad se ha convertido en un polo de cultura e innovación al ser huésped del Programa Cecrea de la V Región, y al contar con uno de los museos locales que más presencia ha tenido en el panorama nacional de la participación comunitaria, el Museo La Ligua. Ubicado en el antiguo matadero de la ciudad, cuenta con una gran infraestructura de cinco salas museográficas y un centro de documentación para sus usuarios, exponiendo la prehistoria e historia de la localidad en cada una de ellas, como parte de un recorrido donde la “comunidad viva” toma lugar junto al patrimonio precolombino y colonial. Si bien no pudimos obtener una entrevista con su actual director, Darío Aguilera, afortunadamente, existen variadas publicaciones en donde podremos conocer la concepción museológica de esta interesante institución.

³⁰⁴ ALEGRÍA, L. 2007. A 35 años de la Mesa de Santiago. Una doble ruptura museológica. En SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago de Chile, Dibam. pp. 27 - 51.

Los comienzos del Museo La Ligua serían similares a los de Quillota, teniendo su génesis a mediados de los ochenta dentro del grupo arqueológico “Yacas”, dirigido por Arturo Quezada³⁰⁵. Desde el momento de su creación hasta la actualidad, el museo ha ido adquiriendo una mayor cercanía con la comunidad local y las problemáticas que la rodean, potenciando su rol educativo hasta destacarse como uno de los museos que más intensamente trabajan aquella función en la región. A este respecto, Aguilera opina: “Constatamos que la institución museo se configura como uno de los espacios educativos no formales más alentadores para llevar a cabo iniciativas del ámbito de la Educación Patrimonial, pues contribuye a animar la participación social, entendida como tal el proceso mediante el cual se establece un diálogo permanente con los miembros de la comunidad.”³⁰⁶ Esta visión que entiende al museo como un centro de donde se articulan una serie de intereses comunitarios no formales en torno a la cultura y la educación, parece ser la base metodológica que ha entregado al Museo La Ligua su capacidad de acercamiento a las múltiples comunidades que habitan el territorio, expresando que: “El Museo de La Ligua se ha convertido como un importante lugar de encuentro para nuestra comunidad...”³⁰⁷

Evidentemente, el museo no ha podido conseguir este acercamiento comunitario sin una extensa labor de gestión y mediación cultural, arduo esfuerzo que se puede observar en la gran cantidad de actividades que se han llevado a cabo durante los últimos años en el espacio. Dentro de estas actividades, Darío Aguilera nombra la variedad de aproximaciones tanto científicas como recreativas, educacionales y valóricas que se han realizado en torno al tema de la identidad local, entre ellas el “Taller de Arqueología junto a niños y niñas” iniciado el 2010, la recuperación del “Juego del Palin” en el 2014, el proyecto “Al

³⁰⁵ AGUILERA, D. & ROBINSON, G. 2017. Aprendiendo de nuestros antepasados. Interculturalidad desde el Museo de La Ligua. En: VII Congreso de Educación, Museos y Patrimonio “Decir lo Indecible”. 6 y 7 de noviembre 2017. La Ligua, Chile. Centro Cívico y Museo La Ligua. pp. 136-145. p. 139.

³⁰⁶ AGUILERA, D. 2007. Patrimonio Cultural e Identidad Local: El Caso de La Ligua. En: VI Congreso Chileno de Antropología. 13-17 de noviembre. Valdivia, Chile. Colegio de Antropólogos de Chile A. G. pp. 1366-1378. p. 1372.

³⁰⁷ AGUILERA, D. & ROBINSON, G. 2017. Aprendiendo de nuestros antepasados. Interculturalidad desde el Museo de La Ligua. En: VII Congreso de Educación, Museos y Patrimonio “Decir lo Indecible”. 6 y 7 de noviembre 2017. La Ligua, Chile. Centro Cívico y Museo La Ligua. pp. 136-145. p. 140.

reencuentro con nuestros antepasados de la Provincia de Petorca” el 2015, y el programa: “Taller de Instrumentos Indígenas” vigente desde el año 2016.³⁰⁸ Es importante destacar en este sentido la sorprendente capacidad de gestión del Museo La Ligua en la concreción de planes y desafíos propuestos, especialmente en la realización del modelo de gestión: “Construyendo Museo junto a la comunidad”, que ya en el 2012, quizá inspirado en el legado de Tomás Lago, se proponía instaurar un “Museo Vivo”³⁰⁹, como un “espacio permanente para celebrar la vida en comunidad”³¹⁰, así como las más recientes visiones adquiridas desde la Museología Crítica para abordar el tema de la interculturalidad, suscribiéndose a “...la idea de que los museos deben ser agentes activos de cambio para la transformación social de los territorios, que contribuyan a la cohesión social de los pueblos.”³¹¹

Si algo nos puede enseñar el Museo La Ligua respecto a la planificación de una institución cultural en la región, es que no existe una receta mágica para la creación de lazos entre comunidad, museo y patrimonio, sino que estos se construyen gradualmente desde la puesta en marcha de los planes metodológicos y su persistencia en el tiempo. Es por ello que la única fórmula para generar un museo activo es la continua producción de actividades que se entrelacen con los intereses de la comunidad, como un ejercicio de experimentación donde la aplicación es tanto o más importante que la teorización museológica, es así que, más que mirar a La Ligua en busca de respuestas acabadas sobre sostenibilidad, deberemos concentrarnos en los buenos hábitos disciplinares que han impulsado a este museo a través de los años, y que al día de hoy, lo han convertido en un eje desde el que la memoria de distintas comunidades transita.

³⁰⁸ *Ibidem*. Pág. 141

³⁰⁹ AGUILERA, M. D. 2012. Construyendo un museo junto a la comunidad. *Revista Museos* (31): 34-37. p. 37.

³¹⁰ *Ibidem*. Pág. 36

³¹¹ AGUILERA, D. & ROBINSON, G. 2017. Aprendiendo de nuestros antepasados. Interculturalidad desde el Museo de La Ligua. *En: VII Congreso de Educación, Museos y Patrimonio “Decir lo Indecible”*. 6 y 7 de noviembre 2017. La Ligua, Chile. Centro Cívico y Museo La Ligua. pp. 136-145. p. 138.

Debate: la viabilidad de los museos

Para finalizar este ciclo de conversaciones con gestores patrimoniales, nos dirigimos a la comuna de Quilpué a entrevistar a Luciano San Martín, académico de la Universidad de Playa Ancha y ex Director del Consejo Regional de la Cultura y las Artes de Valparaíso, quien hace dos años se desempeña como Asesor Patrimonial de la alcaldía de Quilpué. Con él, exploramos las posibilidades del patrimonio en la zona debatiendo sobre la viabilidad de un espacio museal en la comuna, cuyo centro urbano alguna vez llamado “La Ciudad Dormitorio” todavía conserva los resabios de una conocida falta de servicios, entre ellos culturales, que desplazaba la presencia de sus habitantes hacia Viña del Mar o Valparaíso. Hoy, como capital en crecimiento de la Provincia de Marga Marga y con una población de más de 151.708 habitantes³¹², es necesario considerar su desarrollo cultural y el destino de sus bienes patrimoniales, inevitablemente llegando a la pregunta por la pertinencia de un museo que entregue un lugar para la memoria local.

Partiendo de su experiencia como Director Regional de Cultura, preguntamos a Luciano San Martín sobre la evolución del concepto de patrimonio dentro del ministerio, contando que cuando asumió el cargo, “el patrimonio era un tema aún en ciernes, un tema incipiente. La nominación de Valparaíso había sido en el 2003 pero en ese tiempo la palabra era cultura, todo el mundo hablaba de cultura, nadie hablaba de patrimonio.”³¹³ Esto nos da una idea de lo joven que es la noción de patrimonio para los organismos públicos, pudiéndose entender así las dificultades que tienen todavía los municipios y el Estado para asimilarlo en su gestión. Sin embargo, San Martín advierte que “a la medida que avanzaban los años, la palabra patrimonio se tragó a la de cultura, al extremo que hoy en día nadie habla de cultura, todo es patrimonio, todo es memoria.”, poniendo énfasis en que luego de la declaración de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad, la fiebre del momento llevaría a pensar que, con el nombramiento de la ciudad esta resolvería todos sus males, agregando, “por eso en Valparaíso

³¹² BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. 2017. Reportes Estadísticos Comunes 2017. [en línea] https://reportescomunales.bcn.cl/2017/index.php/Quilpu%C3%A9#Poblaci.C3.B3n_porsexo_e.C3.ADndice_de_masculinidad.2C_a.C3.B1os_2002_y_2017 [consulta: 14 de diciembre 2019].

³¹³ Entrevista a Luciano San Martín, Asesor Patrimonial de Quilpué. Revisar anexo. p. 173.

hubo tanta decepción.” Refiriéndose al panorama actual con la creación de la Dirección Regional de Patrimonio Cultural, San Martín nota que existen grandes desafíos en el tema de leyes en los que la dirección se tendrá que concentrar.

Respecto a su labor como Asesor Patrimonial de Quilpué y su opinión sobre la viabilidad de un museo para la comuna, Luciano San Martín parte por aclarar que actualmente la ciudad, al igual que muchas otras de la región, no cuenta con un área específica para patrimonio dentro del municipio, teniendo que gestionarse la programación de eventos y los presupuestos directamente desde la Alcaldía o a través de la Dirección de Cultura. El poco peso del patrimonio dentro de los municipios regionales se hace notar entonces a la hora de buscar soluciones para los museos locales, pues como opina Hugues de Varine, “El museo de periferia, local, cercano o dependiente en algún grado al municipio, se vincula fuertemente con su entorno y no tiene acceso a los grandes temas de la cultura ni a un financiamiento correspondiente.”³¹⁴ Para San Martín, la creación de una “Unidad de Patrimonio” podría resolverse dentro de la Dirección de Cultura o la Secretaría de Planificación Comunal (SECPLA), comentando que “la experiencia indica paradójicamente que es mejor tener separado cultura y patrimonio, en términos de gestión, no en términos conceptuales.” Mientras, consultando su opinión respecto a la viabilidad de un museo para Quilpué, declara: “Yo he aprendido que los museos tienen un tiempo previo, de acumulación de necesidades”, sentenciando que un museo no se puede dar a partir de “una colección de cosas antiguas”, sino que debe tener “una gran cantidad de elementos de orden histórico” que lo solventen, agregando, “luego están las dependencias del museo. El museo tiene que tener un conservador, tiene que tener un arqueólogo, tiene que tener un área educativa”, señalando también la necesidad de contar con un sentido y una organización clara, y apuntando a la falta de objetos patrimoniales desde los que construir un relato museográfico en la ciudad. Es por ello que sobre las posibilidades de un proyecto museal en el futuro cercano, concluye: “Yo creo que no estamos en condiciones aún para tener un museo.”³¹⁵

³¹⁴ DE VARINE, H. 2012. Reflexiones a 40 años de la Mesa de Santiago. Revista Museos (31): 4-5. p. 5.

³¹⁵ Entrevista a Luciano San Martín, Asesor Patrimonial de Quilpué. Revisar anexo. p. 173.

Dando por entendidas las importantes consideraciones sobre la sostenibilidad financiera y la organización política, el diagnóstico de Luciano San Martín se concentra en la complejidad de construir una institución museal funcional, advirtiéndonos de las drásticas diferencias existentes entre la formulación de un museo bajo conceptos idealistas y su planificación desde las exigencias de la realidad disciplinar. En este sentido, debemos reconocer que el gestar un museo implica una serie de responsabilidades que van más allá de su mera apertura y supervivencia, demandando una constante profundidad profesional, como una base teórica y material que lo justifique. Es así que San Martín nos entrega una perspectiva realista desde el intrincado mundo de la administración cultural, poniendo énfasis en la escasez de elementos de peso histórico o “historiografiados” de Quilpué, así como en la poca preparación de la ciudad.

Respondiendo a este análisis, es interesante examinar este concepto de “peso histórico” que habita en muchas colecciones como justificación tradicional del museo, entregando un valor que regularmente asumimos como preexistente. En este sentido, sumándome a la visión de García Canclini, creo que es altamente debatible en la actualidad la construcción del patrimonio únicamente desde la concepción conservacionista y monumentalista de la historicidad clásica, guiada por bienes capaces de “exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de cohesión y grandeza.” Como observa el intelectual, “Ante la magnificencia de una pirámide maya o de un palacio colonial, a casi nadie se le ocurre pensar en las contradicciones sociales que expresan.”³¹⁶ Entonces, la falta de un espacio para las memorias populares dentro de la estructura de Museo tradicional, pide una revisión de la noción patrimonial que alberga, la cual considere no solamente la revalorización etnográfica o antropológica de profesionales, sino principalmente, los volares culturales alternos de las comunidades, los cuales creo, son capaces de fundamentar plenamente la existencia de un museo dedicado a ellos. Es así que respecto al patrimonio, Canclini llama a “...no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos

³¹⁶ CANCLINI, G. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En: AGUILAR, E. 1999. Patrimonio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. pp. 16-33. p. 23.

que los diversos sectores se apropian en forma desigual.”³¹⁷ Por ello, si bien estoy de acuerdo con el veredicto de Luciano San Martín, en el sentido de que ni el municipio ni la comunidad están preparados para lo que significa sostener un museo, disgrego en su categorización de lo museable, pues creo que las voluntades y los relatos existentes en Quilpué podrían justificar en gran medida un espacio de este tipo.

Conclusiones del proyecto

A través de este ejercicio de diálogo con algunos gestores locales de la Región de Valparaíso, se ha podido congrega valiosos conocimientos sobre las limitantes y posibilidades de la práctica museal local, presentados de forma tematizada y resumida, encuadrados por las características de los entrevistados y sus instituciones. Es necesario notar en este sentido, que se ha podido incluir en la sección todos los útiles comentarios compartidos durante las entrevistas, quedando algunos tópicos relevantes sin tratar, de los cuales, el financiamiento y la escasez de recursos materiales y humanos parece ser el más importante por su transversalidad. Es así que, a modo de resumen, se nota que prácticamente la totalidad de los gestores entrevistados señalan a la escasez de recursos financieros como “El tema que nos preocupa a todos en general”³¹⁸, apuntando mayoritariamente a la formación de alianzas con el mundo privado y la postulación a fondos estatales como una solución tangible. Otra de las problemáticas encontradas en una gran parte de los museos es su relación con las autoridades sostenedoras, que ya sea por la falta de apoyo financiero o diferencia de percepciones sobre la misión institucional, “no siempre se da de manera constructiva y en muchas ocasiones genera obstáculos para la estabilidad de los museos y sus funcionarios.”³¹⁹, siendo un punto interesante a desarrollar. Por otro lado, dentro de las estrategias y buenas prácticas que potencian la interacción con las comunidades se constata que el estudio de los visitantes y la adaptación de la programación a sus necesidades, es un ejercicio

³¹⁷ Ibidem. p. 18.

³¹⁸ Entrevista a Pamela Maturana, realizada el 6 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

³¹⁹ OBSERVATORIO DE POLÍTICAS CULTURALES. 2015. Encuentros museales a lo largo de Chile. Revista Museos (34): 38-43. p. 42.

efectivo para fidelizar a los usuarios y crear comunidad, siendo igualmente efectivo el desarrollo de actividades fuera del marco regular del museo.

Respecto al diálogo con comunidades locales y a la gestión participativa, una gran parte de los museos reconoce dentro de sus principales desafíos “la bajada del museo a la comunidad”³²⁰, incorporando la opinión comunitaria por medio encuestas de satisfacción o talleres, mientras el otro resto se reconoce como un “museo comunitario”, desplegando regularmente instancias de decisión compartida a través del voto en asambleas o la disposición del espacio a actividades locales.

Para comprender las causas detrás del fracaso de algunos museos locales en la Región de Valparaíso, en el primer capítulo se presenta un estudio de la evolución histórica y política de los museos, poniendo especial énfasis en el desarrollo de su función social. Así, se apunta dentro de su rol actual a la desvinculación con la comunidad local como la principal problemática que obstaculiza la concreción de su misión patrimonial, evidenciando que existe una conexión entre las carencias museográficas y la planificación museológica de estas instituciones. El presente episodio está abocado en un inicio al análisis de las corrientes museológicas más consistentes en el panorama internacional y local, examinando algunos de sus ejemplos prácticos en torno a la vinculación, para luego seleccionar algunas de ellas como posibles respuestas a la estimulación de la integración comunitaria en el desarrollo institucional de los museos. En un esfuerzo por confirmar la hipótesis, se contrastan estas ideas con las posibilidades y limitantes propias de la región, explorando diez instituciones locales que representan los distintos escenarios de interacción social del Museo en la zona, visualizando finalmente los desafíos transversales que deberían considerarse en la proyección de un museo local.

Ya encontrado el problema y postuladas las soluciones, es pertinente dar paso al tercer y último capítulo, en el que se propone un proyecto museológico sostenible, intentando lograr la reactivación del Museo de Historia Local de Los Perales desde los principios de integración comunitaria y gestión participativa, con la esperanza, no solo de ser un aporte a la puesta en valor del patrimonio de

³²⁰ Entrevista a Javier Muñoz, realizada el 4 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

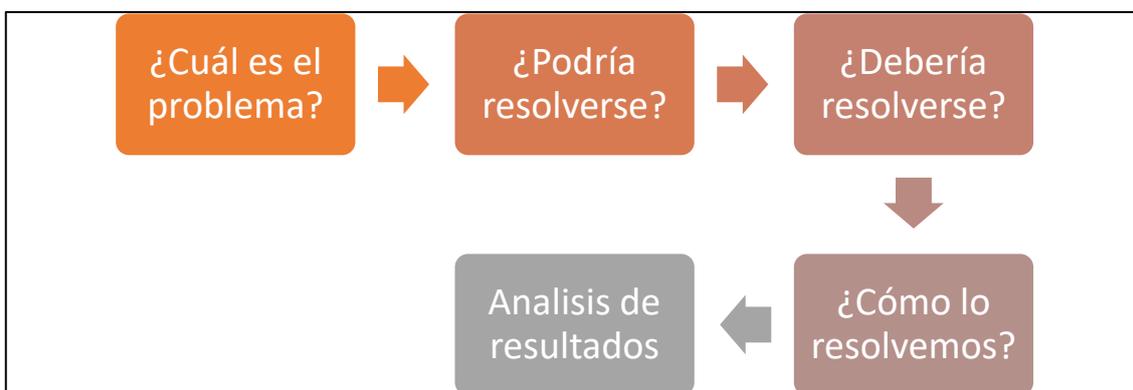
la comuna de Quilpué, sino por sobre todo, a la planificación de otros espacios de memoria que, insertos en una realidad similar, no cuentan al día de hoy con suficiente material museológico desde el cual abordar la periferia.

CAPITULO III: PROYECTANDO EL MUSEO LOCAL

III.1 Estructuración del proyecto

El plan museológico presentado en este capítulo consta de cuatro ejercicios fundamentales, dirigidos a la proyección sostenible y participativa de un museo local en la Región de Valparaíso. Similar a lo realizado en los capítulos anteriores, se plantea una secuencia lógica de pasos en la formulación del proyecto, compuesta por las etapas previamente cursadas de investigación y de análisis, agregando ahora los ejercicios de mediación y finalmente de proyección. Si bien no existe un protocolo o un formato claro para la fundación de museos periféricos en el país, para definir la estructura de este proyecto se tomaron los esclarecedores ejemplos de dos textos afines, “Hacia la construcción de Museos Comunitarios”³²¹ de Cynthia Wells, quien se concentra en el sur de Chile, y “Un Museo Sostenible”, escrito por Georgina DeCarli para Latinoamérica, de cuyas interrogantes, ¿Dónde estamos?, ¿Dónde queremos estar? y ¿Cómo llegamos a nuestra meta?³²², tomamos inspiración para la organización de este plan. En relación a esto, al enfocarnos en instituciones que presentan problemas de inactividad y precariedad de medios, se han agregado cuatro preguntas para guiar los ejercicios y definir sus objetivos, las cuales respectivamente son, ¿Cuál es el problema?, ¿Podría resolverse?, ¿Debería resolverse? y ¿Cómo lo resolvemos?

Fig.1, Esquema de planificación de proyecto.



³²¹ WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile.

³²² DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 138.

La primera pregunta, ¿Cuál es el problema?, se dirige a rastrear una problemática principal a la cual apuntar de entre los múltiples síntomas de malestar, como pueden ser la escasez de financiamiento y la poca preparación del personal. Para ello, se debe investigar los distintos elementos que afectan al museo, creando un mapa de causas y efectos que permita delimitar la totalidad de las dificultades en un par de problemas esenciales. Ya establecida una problemática, debemos preguntarnos si esta podría resolverse, lo que supone realizar un juicio del panorama observado por medio de estrategias como el análisis de Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas (FODA), evidenciando las posibilidades que existen interna y externamente para la creación de una solución, y resumiéndolas en un objetivo simple y claro. A continuación, tratándose de la planificación de una institución pública y “democratizadora”³²³, es esencial incorporar la ética participativa en el desarrollo del plan museológico, siendo necesario consultar a los agentes locales a través de encuestas o entrevistas sobre su posición respecto al futuro del museo, así como interrogar a la comunidad sobre si debería resolverse la problemática tratada por medio del objetivo previsto. Esto último se puede llevar a cabo a mediante redes sociales y trabajos en terreno, así como aproximándose a agrupaciones o instituciones locales, primando aquellas de carácter ciudadano organizadas bajo una personalidad jurídica, como juntas vecinales, Organizaciones No Gubernamentales y escuelas públicas. De ser la respuesta negativa, la planificación museológica se puede retirar o modificar para ser presentada nuevamente; en el caso de ser afirmativa, se debe ampliar y desarrollar la mediación hacia las aristas que se relacionan con el caso elegido, en la búsqueda de coordinar y vincular los intereses de los distintos actores sociales que pueden tomar parte en la concreción del objetivo propuesto, requiriendo esto, evidentemente, de un acercamiento a entidades socioculturales, pero también a otras de carácter político y comercial, como municipios, ministerios, agencias de turismo y comercios locales, según sea pertinente.

³²³ ICOM. 2019. Definición de Museo (Fragmento). [en línea] <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 24 de octubre 2019].

¿Cómo lo resolvemos? Llegando a un consenso con los actores relacionados sobre cuáles son las limitantes y posibilidades que condicionan la solución, y teniendo claro los recursos en los que se sostendría el proyecto, podemos proceder a elaborar una propuesta de museo local. Esta propuesta debe plantearse de tal forma que sea efectiva y realizable, implementando tácticas para su gestión que no solo se limiten al mundo de la museología, pudiendo importarse estrategias como la “Escalera de Participación Ciudadana”, o las evaluaciones de impacto, en la búsqueda de asegurar su eficiencia. En este sentido, algunos documentos nacionales han apuntado a la Capacitación, asesoría y seguimiento³²⁴ como elementos claves para el buen desarrollo de un proyecto, siendo muy recomendable iniciar actividades a modo de “marcha blanca” para visualizar y mejorar el resultado de la propuesta, levantando diagnósticos e interrogando a los participantes sobre sus perspectivas. Por último, para asegurar la sostenibilidad del museo proyectado, se debe vincular a los agentes envueltos por medio de roles y metas definidas, proponiéndoles un programa que asigne labores y recompensas como camino hacia la culminación del proyecto, el cual, en opinión de Georgina DeCarli, debería completarse entre uno a cinco años, recomendándose un periodo no mayor al de 3 años para la aplicación de un plan de sostenibilidad dentro de un museo existente.³²⁵

Finalmente, la tarea que resta es juzgar el éxito o fracaso del proyecto aplicado, trabajo nada sencillo si se considera la amplitud de resultados que podrían derivar de las distintas subjetividades. Para esto, podríamos tasar el éxito de la propuesta según el cumplimiento del programa existente en el tiempo y coste delimitado, sin embargo, es importante notar que existe una gran diferencia entre el éxito de la gestión y del proyecto como tal.³²⁶ Es así que mientras la gestión se centra en el balance de lo acordado, el éxito del proyecto se puede entender como el relativo logro del objetivo final por sobre los cambios y desajustes en la propuesta, constituyendo a mi parecer, el indicador más acertado para la esfera

³²⁴ MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DEL GOBIERNO DE CHILE. 2001. Diseño y elaboración de Proyectos. Santiago de Chile, División de Organizaciones Sociales. p. 6.

³²⁵ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 141.

³²⁶ SAENZ, A. 2012. El Éxito de la Gestión de Proyectos. Un nuevo enfoque entre lo tradicional y lo dinámico. [en línea]
https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/117483/Arturo_Saenz_%20Tesis_2012_Rev_1.pdf
[consulta: 26 de octubre 2019]. p. 16.

cultural chilena. En este sentido, hay que reconocer que por más estrategias y estudios que se apliquen, la puesta en marcha de un proyecto siempre se verá sujeta a factores incontrolables y desconocidos, como pueden ser los cambios en la economía nacional o en la disposición de los integrantes, hecho que, en un ambiente amenazado permanentemente por la escases y la precariedad como es el de los museos locales de la Región de Valparaíso, nos advierte que debemos ser más flexibles a la hora de exigir correspondencias entre la propuesta inicial y el resultado, enfocándonos principalmente en la permanencia de los cambios positivos logrados. En esta tesis no llegaremos a calificar el resultado del proyecto, pues se encuentra aún de desarrollo mientras se escriben estas páginas. Sin embargo, con el fin de cerrar el capítulo con un diagnóstico de lo realizado que entregue pistas a futuras investigaciones, se calificarán los resultados de las actividades planificadas desde febrero del 2019 en el Museo Los Perales en base a la comparación de objetivos y resultados, como un elemento importante para definir las posibilidades de desarrollar un museo local desde la integración comunitaria en la Región de Valparaíso, proponiendo para ello una conclusión que entregue un veredicto general frente a la situación de los museos periféricos en el territorio.

III.2 El Museo Los Perales: Investigación y análisis

Imagen 5. Paisaje frente a Viña Los Perales. 2019



Fuente: Autor.

Historia local

A pesar de ser una pequeña localidad rural ubicada en los márgenes de la comuna de Quilpué en la provincia de Marga-Marga, Los Perales tiene una compleja e interesante historia de transformaciones sociales y políticas que se remonta a sus habitantes originarios. Ya hacia 1490, atraídos por los relatos de abundancia aurea, los incas realizarían desde el Cuzco exploraciones al valle del Marga-marga³²⁷, entablando relaciones con los nativos Picunches, los cuales se sustentaban del pastoreo de camélidos y del cultivo de poroto y maíz. Este encuentro tendría como resultado la subyugación de los líderes picunches y la instauración de la economía y desarrollo tecnológico inca en la zona, a costa de la extracción de cuantiosas cantidades de oro de los esteros. Tanjalonko, señor picunche de estas tierras³²⁸, se vería dominado por los incas hasta la llegada de los españoles alrededor de 1541, periodo en que el sector de Marga-marga se volvería foco de rebeliones y reconquistas, instaurándose ya definitivamente hacia la década de 1560 el gobierno español³²⁹, teniendo como consecuencia la expansión de la extracción de oro y la instauración del sistema de encomiendas en Quilpué.

Si bien la extracción de oro seguiría siendo una faena común en el territorio de los Perales, la conformación de hijuelas como la de Los Coligues y La Retuca para la producción agrícola marcaría la identidad campestre de la zona hacia el siglo XIX, tanto así que burgueses como el renombrado pintor Raymond Q. Monvoisin, llegarían a sus alrededores con la esperanza de trabajar la tierra o el ganado. Ese sería el caso del padre de los Sagrados Corazones Franceses, Megliore Doumier, que a su reciente llegada de Francia compraría en 1851 las hijuelas antes mencionadas a Don Pedro María Riesco, con la intención de cultivar trigo y cereales para abastecer con ellos las misiones de su orden hacia Australia y la Polinesia³³⁰, creando de la fusión de las dos parcelas el fundo al que llamaría Los Perales.

³²⁷ VERA, J. 1995. El Oro de Marga Marga, 1460-1561. [en línea] <http://jvaimevera.cl.tripod.com/oro.html>. [consulta: 26 de octubre 2019].

³²⁸ LEGUÁS, B. 2013. Tanjalonko. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (6): 10-18. p. 13.

³²⁹ Ibídem. p. 17.

³³⁰ TUOHY, M. 2014. Capilla Los Perales de Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (12): 15-26. p. 18.

A pesar de verse tempranamente decepcionados por la escasez de las cosechas, los S.S.C.C. permanecerían casi un siglo en el fundo Los Perales, cambiando su uso hacia la vitivinicultura, al importar desde Francia la cepa Frontignan. Además de producir vinos dulces, los eclesiásticos encontrarían en la tranquila belleza del valle un lugar donde vacacionar y desarrollar instrucciones y retiros espirituales, formándose una capilla y un convento cuantioso en amenidades para recibir seminaristas nacionales y extranjeros. Así, cómo cuenta Juan Núñez, entre vides y oraciones se desarrollaría la vida monacal en Los Perales, trayendo algunos beneficios para los campesinos empleados, entre ellos, los de una atención médica de mayor calidad a la del resto de los fundos del sector, y su apoyo en la organización comunitaria, por ejemplo, al conformarse el club deportivo “San José Obrero”.³³¹

A mediados de la década de 1960, un terremoto sumado a los cambios económicos llevaría a la congregación francesa a vender la totalidad de los terrenos del fundo, desarmándose parte de las estructuras del convento por sus nuevos dueños para la venta del pino Oregón que contenían. Los Perales tampoco escaparía de los cambios políticos y en 1971 se iniciará un proceso de expropiación de las tierras, que se concretaría el año 1987, al comprar sus locatarios por una módica suma la totalidad del fundo, conformando la “Sociedad Agrícola Los Perales Coligues Ltd.” compuesta por 23 socios.³³² Desde aquel momento, la sociedad establecería una estrecha vida vecinal ligada a la administración de la Viña Los Perales, organizando actividades folclóricas que atraerían a una gran cantidad de turistas de la región y de la capital, dando una fuente importante de sustento a sus locatarios. Con el pasar de los años, las tierras compartidas se dividirían cada vez más, loteándose y vendiéndose por los socios y sus herederos, resolviéndose el 2004 la venta de la deteriorada Viña³³³, y en el mismo año la disolución de la sociedad.

³³¹ Entrevista a Juan Núñez, Presidente vecinal de Los Perales. Revisar anexo. p. 174.

³³² TUOHY, M. 2014. Capilla Los Perales de Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (12): 15-26. p. 21.

³³³ VIÑA LOS PERALES. s.a. Historia. [en línea] <https://vinalosperales.cl/historia-vlp/> [consulta: 27 de octubre 2019].

Actualmente Los Perales sigue conservando su carácter campestre, siendo parte del área rural que compone aproximadamente el 94,04³³⁴ por ciento del territorio de la comuna y del cual se benefician campings, restaurantes y fondas. Pero la migración de la descendencia local y el ingreso de nuevos habitantes de urbes cercanas en busca de parcelas de agrado o un hogar retirado, han provocado cambios patentes en el modo de vida tradicional que allí existía, expandiéndose desde los 624 pobladores el 2002³³⁵, a los 1.096 censados durante 2017³³⁶. Sin embargo, la permanencia de una junta vecinal, la todavía reducida población del lugar y las esporádicas actividades folclóricas, han ayudado a mantener un ambiente de cercanía entre los habitantes, muchos de los cuales provienen de familias locatarias que conservan memorias, hábitos y objetos del pasado campestre del antiguo fundo. A pesar de su crecimiento, lamentablemente el turismo de la zona ha vivido una baja desde la venta y cierre de la Viña Los Perales, principal foco de atracción del sector, dando paso a una paradójica situación, pues mientras su apertura se ha limitado exclusivamente a eventos privados como ceremonias matrimoniales, el edificio antes profundamente deteriorado, se ha restaurado completamente durante el 2011, asegurándose su pervivencia para las futuras generaciones.

Un Monumento Nacional en Los Perales

Imágenes 6-7-8: Capilla de los S.S.C.C. en Los Perales. s.a.-2010-2015



Fuentes: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/capilla-perales>, <https://www.manuviajes.com/portafolio/ruta-tour-los-perales/#!>, http://noticias.iglesia.cl/view_galerias/. [consulta: 15 de diciembre 2019].

³³⁴ ICARIA. 2016. Estudio: Actualización Plan de Desarrollo Comunal de Quilpué, 2016-2022. [en línea]

https://www.quilpue.cl/uploads/pagina_20120210234552_plan_de_desarrollo_comunal.pdf. [consulta: 27 de octubre 2019]. p. 72.

³³⁵Íbidem. p. 67.

³³⁶ INE. 2019. División Política Administrativa y Censal Región de Valparaíso. [en línea] <https://geoarchivos.ine.cl/File/pub/poblaci%C3%B3n-y-vivienda-valpara%C3%ADso.pdf> [consulta: 27 de octubre 2019]. p. 8.

El 2008, sucediendo al mismo tiempo que la idea de un museo para Los Perales en el Colegio Santiago Bueras, la capilla erigida por la Congregación de Los Sagrados Corazones en el año 1900, se declararía como el primer Monumento Nacional de la comuna de Quilpué para el asombro y satisfacción de la población local, que quizá vería esperanzada este evento luego de la disolución de la Sociedad Agrícola y la venta de su icónica viña. A pesar de la relevancia de la noticia y de la inscripción del inmueble en el programa “Puesta en Valor del Patrimonio” del Consejo de Monumentos Nacionales, el ruinoso estado en que se encontraba la Capilla Los Perales se mantendría durante años, incluso llegando a empeorar debido al terremoto acontecido durante el 2010³³⁷, forzando a cerrar totalmente sus puertas.

Sería en el 2012 cuando finalmente la gestión municipal dará un paso adelante en su restauración, al adjudicarse a través del Ministerio de Obras Públicas y de la Subsecretaría de Desarrollo Regional un fondo para la restauración total del inmueble, el cual rondaría la cifra de 505 millones de pesos. Gracias a la acción de personas como la arquitecta municipal, Mariana Torrealba, la Capilla es reinaugurada con celebraciones el año 2015, estableciéndose desde ese entonces como uno de los puntos más turísticos de la comuna y volviendo a ser utilizada para misas y casamientos, muchos de los cuales son hoy atraídos por la Viña anexa, que arrienda sus espacios para este propósito. Albergando actualmente el único Monumento Nacional de la comuna, así como su único museo, Los Perales guarda ciertamente un valor especial para el patrimonio de Quilpué, valor que hoy se encuentra soterrado por la inactividad del museo y la falta de estrategias turísticas, pero que, al ser desarrollado, podría traer grandes beneficios para la localidad y sus alrededores, tanto para el comercio como para la preservación y fortalecimiento de su identidad local.

Museo y escuela

“Mi llegada al establecimiento fue en una convulsionada escuela, luego de un injusto sumario y gran desánimo y clima laboral por la desarticulación docente y directiva... Llegué reemplazando un cargo

³³⁷ CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. [s.a.]. Capilla Los Perales. [en línea] <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/capilla-perales> [consulta: 24 de noviembre 2019]

docente disponible y sin saber nada de ruralidad... Poco a poco se fue reconstruyendo la confianza y paso a paso se fue generando un espacio nuevo, donde la voz de los alumnos quería expresar su anhelo por el amor a la tierra y las tradiciones ancestrales... surgió como un juego dentro del aula y se esparció en la elaboración de un microproyecto de Educación Ambiental, sin financiamiento...y sin experiencia sobre el tema; se plantaron árboles donde no se debía y hortalizas fuera de temporada.” (Andrés Miranda, 2012)³³⁸

En el Capítulo I se narró resumidamente el nacimiento del Museo de Historia Local de Los Perales dentro del Colegio Santiago Bueras, nombrando el importante papel de estudiantes y profesores en el levantamiento del espacio y la conformación de su colección. Profundizando ahora en su historia, es lamentable que no se haya podido coleccionar en esta tesis el testimonio directo de su principal actor, Andrés Miranda. Afortunadamente, su punto de vista se ha podido incorporar de igual manera por medio de artículos y otras publicaciones que reflejan sus pensamientos sobre el proyecto.

Gestionado durante la administración de la directora Alejandra Salas, el camino hacia el Museo de Historia Local Los Perales comienza con la iniciativa experimental de Miranda y otros profesores del Colegio Santiago Bueras, quienes crearían el Centro Cultural Los Perales de Marga-Marga durante el 2008.³³⁹ Sin grandes pistas sobre cómo desarrollar su proyecto, los profesores Miranda y Paredes llegarían a generar una idea clara de lo que querían lograr, proponiéndose rescatar la identidad y patrimonio de la localidad y combatir el desarraigo cultural³⁴⁰. Así, por medio de la Corporación Municipal de Quilpué (CMQ) se postularía a fondos del Mineduc del “Programa de Patrimonio Educativo (PPE)”, logrando el 2009 conseguir la cifra de 42 millones de pesos

³³⁸ MIRANDA, A. 2012. Reconquista del oro en el Marga Marga. Experiencia de vida en el colegio G-420 Santiago Bueras y génesis del Museo Los Perales – Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (3): 18-19. p. 18.

³³⁹ Extraído de la publicación de MIRANDA, A. 2013. El incierto devenir del Museo Los Perales. [en línea] https://www.facebook.com/MuseoLosPeralesQuilpue/posts/286148044843459?_tn_ =K-R [consulta: 24 de noviembre 2019].

³⁴⁰ MIRANDA, A. 2012. Reconquista del oro en el Marga Marga. Experiencia de vida en el colegio G-420 Santiago Bueras y génesis del Museo Los Perales – Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (3): 18-19. p. 19.

para la creación de un Centro Educativo Patrimonial³⁴¹, dando paso con ello a la construcción de la actual sala-museo durante el 2010, y su posterior inauguración el año 2011.

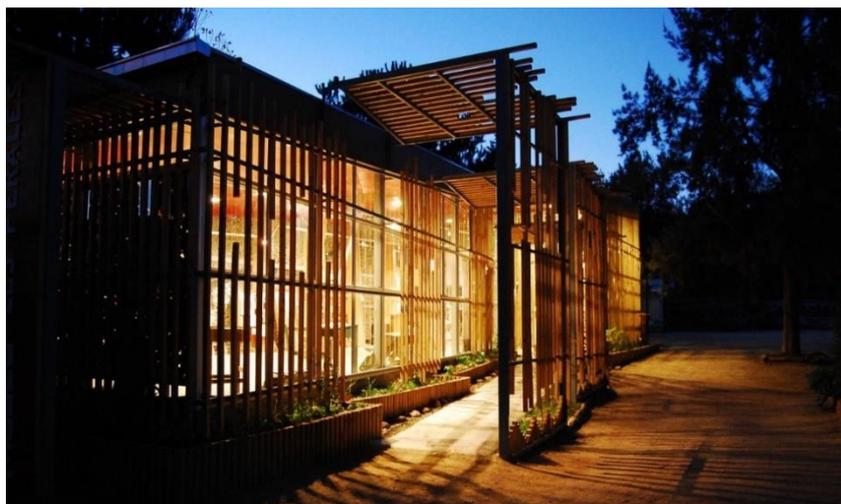
Con 122 metros cuadrados de moderna infraestructura, en el Museo de Historia Local de Los Perales se exhibe una colección de más de cien objetos reunidos por los vecinos, profesores y alumnos del sector, los cuales en su gran mayoría son representantes de la forma de vida campestre del lugar. Dentro de ellos se encuentran estribos, planchas de fierro fundido, linternas de carburo y barricas de vino, contándose además con algunos artefactos arqueológicos y paleontológicos, como puntas de flechas, piedras horadadas y moluscos fosilizados, con los que se puede narra la historia precolombina del sector. Miranda, quien fuera director del museo durante el año 2013, conjugaría en este espacio actividades dirigidas al patrimonio cultural y natural, incorporando en su gestión talleres de excursionismo, turismo, panadería tradicional, folclore, y relato oral, entre otros³⁴², conformándose un ferviente polo cultural en la comuna. Quizá fue fundamental para el éxito que tuvo el museo durante sus primeros años la orientación de Miranda hacia las ciencias naturales y la arqueología, al estrechar lazos con organizaciones científicas dedicadas a estudiar la reserva de la biósfera “La Campana-Lago Peñuelas”, realizándose sucesivos proyectos con otras instituciones, por ejemplo con la Corporación Laguna Verde y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), además de agrupaciones comunitarias como la del “Grupo Tacitas.”³⁴³

Imagen 9: Exterior de Museo Los Perales. 2011.

³⁴¹ Ibídem.

³⁴² CORPORACIÓN MUNICIPAL DE QUILPUÉ. 2013. Ficha de transparencia, Colegio Santiago Bueras. [en línea] <http://www.cmq.cl/transparencia/files/fichas/santiagobueras.pdf> [consulta: 24 de noviembre 2019].

³⁴³ MINISTERIO DEL MEDIO AMBIENTE. 2012. Ajuste de Proyecto: Concurso Gestión Ambiental Local. [en línea] <http://www.fpa.mma.gob.cl/documentos/documento.php?idDocumento=1371109> [27 de noviembre 2019].



Fuente: <http://www.sachasinkovich.cl/> [consulta: 15 de diciembre 2019].

Paradójicamente, mientras la restauración de la capilla y la viña de Los Perales han representado grandes pasos hacia la conservación del patrimonio local, la salida de Andrés Miranda significó en muchos sentidos el decaimiento de la sala museo como un espacio de exhibición³⁴⁴, el cual ya en el 2014 abriría solamente en ocasiones a público, permaneciendo para el 2018 continuamente cerrado a las visitas. Es importante aclarar que el lugar sigue siendo ocupado por parte de la comunidad local fuera de su marco museal, especialmente para actividades escolares, así como para las mensuales reuniones vecinales, las cuales encuentran en el Colegio Santiago Bueras el único remanente público de la localidad. A pesar de ello, este uso no llena suficientemente el propósito original de su misión patrimonial, enfocada al resguardo de la identidad local, por lo que, sin duda, podemos sentenciar el fracaso actual del proyecto del Museo de Historia Local Los Perales. Dejando de lado su esporádica función, el Museo Los Perales se encuentra hoy en muchos sentidos en estado de abandono, sumándose filtraciones en el techo y daños en el cableado eléctrico a una general falta de mantenimiento. Más importante es el hecho de que hasta el día de hoy su responsable, la Corporación Municipal de Quilpué (CMQ), no ha reconocido a la sala-museo como un espacio o institución cultural, tratándosela como una sala regular de la escuela sin asignarle administración alguna, y manteniéndose sin ningún tipo de cuidado especial a las piezas allí albergadas.

³⁴⁴ Entrevista a Juan Núñez, Presidente vecinal de Los Perales. Revisar anexo. p. 175.

Contrastando a la precaria situación del museo, se puede señalar el alza considerable de las matrículas en el Colegio Santiago Bueras, que ha pasado de rondar una treintena de alumnos el 2013³⁴⁵, a medio centenar a comienzos del año 2019, tendencia que al parecer mantendrá. Además de mayor alumnado, la CMQ ha invertido el presente año una gran cantidad de fondos en el mejoramiento y ampliación de la infraestructura del colegio, asignando en su proyecto de remodelación, la creación de un Centro de Recursos para el Aprendizaje (CRA) dentro de la sala-museo, una biblioteca escolar que se debería inaugurar antes de marzo del próximo año, mientras al momento, por causa de las reparaciones en las salas de clases, este se encuentra transformado en una sala de clases.

Imagen 10: Interior Museo Los Perales. 2019



Fuente: Autor

³⁴⁵ CORPORACIÓN MUNICIPAL DE QUILPUÉ. 2013. Ficha transparencia, Colegio Santiago Bueras. [en línea] <http://www.cmq.cl/transparencia/files/fichas/santiagobueras.pdf> [27 de noviembre 2019].

Rastreando la problemática

¿Qué produjo el fracaso del museo? Teniendo en mente las condiciones que se han revelado sobre el presente del Museo de Historia Local de Los Perales, es hora de definir las causas precisas de su cierre, pudiendo señalarse de entre todas las posibilidades, a tres carencias generales que, al igual que a muchas otras instituciones, afectaron el desarrollo del proyecto y pudieron determinar su fracaso, estas son la falta de administración, la falta de financiamiento y la falta de participación.

Examinando el panorama de Los Perales, percibimos que la reducida población local y su distancia de los grandes centros urbanos (aproximadamente a 30 kilómetros de Viña del Mar), vuelven difícil el crear un flujo constante de visitantes en el museo, especialmente si consideramos las cifras menores a un 30%³⁴⁶ de participación regional en estas instituciones. Sin embargo, a pesar de no contar con un registro para confirmar la asistencia desde el año 2011 al 2013, es evidente que mientras las visitas espontáneas al museo pudieron ser bajas, la utilización del espacio como una extensión del colegio en los talleres enfocados al patrimonio local, además de la continua recepción de otras escuelas en el recinto³⁴⁷ y la búsqueda de un enlace con actividades y agrupaciones ecológicas, le entregaron una base considerable de usuarios que justificarían su existencia. El financiamiento, por otro lado, no contó con la suerte de la participación, pues si bien el proyecto pudo acceder a fondos para la construcción del museo y su habilitación, al momento de entregarse el espacio este tuvo que ser mantenido y equipado por la autogestión de alumnos y profesores, al no entregarse un aporte municipal o de la CMQ específicamente para este fin. Esta situación, si bien no representaría una gran barrera para el proyecto en un principio, pues la estructura todavía no se encontraba en deterioro, si constituiría una limitante para llevar el museo a un estándar profesional, pues la postulación a fondos de mejoramiento urbano podría haber resuelto los detalles técnicos del proyecto, pero la falta de recursos humanos calificados solo se solucionaría con el ingreso de un financiamiento estable, el cual al nunca hacerse realidad, cargará al

³⁴⁶ DEPARTAMENTO DE PLANIFICACIÓN Y PRESUPUESTO CNCA. 2011. Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 132.

³⁴⁷ Entrevista a Juan Núñez, Presidente vecinal de Los Perales. Revisar anexo. p. 175.

director y a otros profesores de la escuela con la responsabilidad de gestionar todos los aspectos del museo.

La administración que tuvo el Museo de Historia Local Los Perales desde su inauguración hasta la salida del director Miranda sería confusa, partiendo por el hecho de que esta sala-museo, a pesar de su nombre, no se llegará a reconocer oficialmente por el municipio o el CMQ como una institución museal, apegándose mucho más a la definición de “Centro Educativo Patrimonial” entregada en el proyecto que la corporación presentó al MINEDUC. Quizá por esta razón, nunca se abordaría verdaderamente la organización del espacio desde el encuadre de un museo, siendo un terreno difuso el papel que juega el Centro Cultural creado para ese fin. Frente a esta carencia de directrices municipales, el museo se rigió principalmente por la acción y voluntad de su director, quien, en conjunto con otros profesores del establecimiento, generó actividades y gestionó recursos, cruzando su rol en el museo con la docencia. Este sería el caso del profesor Enrique Paredes, el cual continuará en la labor luego de la salida de Miranda, siendo asignado por la CMQ con horas labores para la gestión del museo³⁴⁸.

Encontrar entre estos hechos la problemática principal que causó el fracaso del proyecto, se vuelve más fácil cuando sopesamos la aislación rural del espacio, el nulo financiamiento de un equipo dedicado al museo o a su mantención y, sobre todo, el papel protagónico de Miranda como director de la escuela, en gran parte de la creación y administración de la sala-museo. Elementos que mientras este se encontraba en el cargo no se evidencian como problemas, pero que a su salida derivarán rápidamente en la caída de una institución proactiva y en constante desarrollo. Analizando estas características y obviando el contexto disfuncional del sistema público en el que se inscribe, podemos rastrear el fracaso del Museo Los Perales a un grave error en la sostenibilidad de su proyecto, el que se estructuró en base a la figura tutelar del director a cargo, así como en la promesa de financiamiento municipal.

Pensando en la falta de apoyo municipal y en que el hecho de que el Museo de Historia Local Los Perales se definía y justificaba desde una base comunitaria, fue un error profundo que no se llegara a vincular a la comunidad local en el

³⁴⁸ Entrevista a Juan Núñez, Presidente vecinal de Los Perales. Revisar anexo. p. 175.

desarrollo del proyecto, opinando Macarena Ruiz que uno de los objetivos principales a la hora de formular un museo es el apoyo local, declarando que “tiene que pasar que, si algún día lo cierran, la gente alegue”³⁴⁹. En el caso de Los Perales, debido al desinterés general, la comunidad no demandará ni ofrecerá soluciones al decaimiento del museo, siendo esta indiferencia general el síntoma principal de la débil integración comunitaria lograda en el Museo de Historia Local de Los Perales, dilucidándose así su principal problemática.

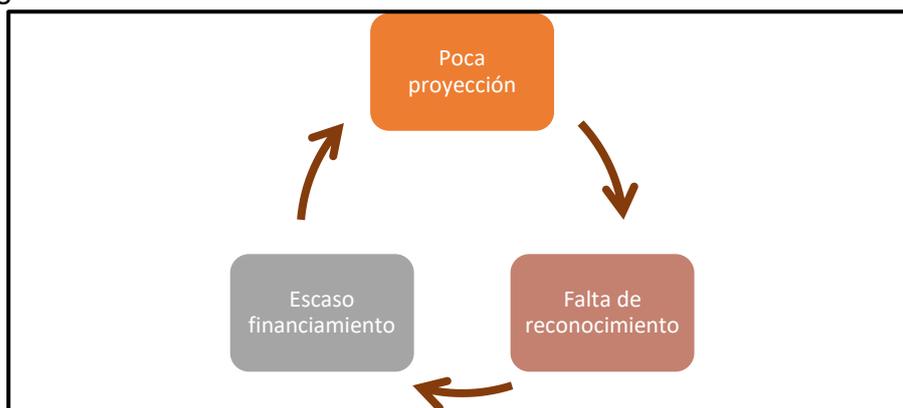
III.2 Analizando el Museo Los Perales, ¿Tiene solución?

Frente a las dificultades del sistema o a la apatía de la población y las autoridades locales, muchos museos se han levantado formulándose desde el trabajo solitario de sus creadores, algunos de los cuales han logrado sobrellevar los costos y atraer a visitantes, asentándose en el panorama cultural de su sector. Lamentablemente, como fue el caso de Los Perales, la poca vinculación de la gestión de estas instituciones con su medio local fue una causa común del abandono de estos espacios, que muchas veces justificadamente, al no encontrar formas sostenibles de relacionarse con su medio, se vuelven inviables y quedan obsoletos. Examinando el fenómeno, Georgina DeCarli concluye: “Cuando los museos no logran participar de los circuitos de esparcimiento y ofertas de educación no formal de su país o localidad, quedan atrapados en un círculo vicioso que se manifiesta en la poca proyección, la falta de reconocimiento y el escaso financiamiento.”³⁵⁰, aclarando desde su perspectiva, que en la búsqueda de una solución a la inactividad de estas instituciones, es fundamental considerar el intercambio de intereses con el público como una vía a su financiamiento y bienestar general. Tomando el aporte de Decarli, para sopesar las posibilidades de viabilidad del Museo de Historia Local Los Perales, realizaremos a continuación un análisis de sus principales fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas, considerando tanto las características internas y externas que propiciarían generar un vínculo con la comunidad local y mantener la sostenibilidad del proyecto, como las limitantes más significativas que atan el museo a su estado actual.

³⁴⁹ Entrevista a Macarena Ruiz, Directora del Museo Artequín Viña del Mar. Revisar anexo. p. 168.

³⁵⁰ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 50.

Fig. 2 Círculo vicioso del museo



Análisis FODA

Realizando el análisis FODA³⁵¹, se concluye que el Museo Los Perales encuentra sus mayores fortalezas en el carácter rural y comunitario que lo distingue, así como en su conexión actual con el Colegio Santiago Bueras y la Junta Vecinal Los Perales, que le entregan una base sólida de usuarios y potenciales voluntarios para la gestión del museo. Por otro lado, una de sus grandes oportunidades para asegurar la sostenibilidad es el interés turístico por la zona, y la demanda cultural de los establecimientos educacionales circundantes, lo que podría proporcionar un constante flujo de visitantes, así como de aportes monetarios. Las debilidades, mientras tanto, son bastante comunes para un museo local de esta tipología, definiéndose por la grave falta de financiamiento municipal y de personal disponible, adhiriéndose a esto las restricciones propias del establecimiento escolar en el que se encuentra, y la falta general de personal calificado y de recursos disciplinares en el entorno del museo, siendo muy significativo para la llegada de visitantes la restringida oferta de transporte público de Quilpué al sector. Por último, las principales **amenazas** visibles a la reactivación del museo es la propia CMQ y la dirección del Colegio Santiago Bueras, ya que de ellas depende la autorización para utilizar el espacio, pudiendo coartar la reactivación del museo al oponerse. Suponiendo otra amenaza para el sustento y la participación en el museo el conocido desinterés de la población regional en el consumo cultural.

Modelos para una solución

³⁵¹ Análisis FODA. Revisar anexo. p. 181

Considerando que la mayor problemática del Museo Los Perales es su desvinculación de la comunidad local, y entendiendo este fenómeno como el factor que mantiene al museo en el círculo vicioso explicado por DeCarli, para solucionar el fracaso del proyecto museal, se requiere comprobar que existe al menos un modelo museológico capaz de fomentar tanto la independencia como la vinculación comunitaria, articulando la participación con los problemas de administración y financiamiento que mantiene el museo. Hacia la creación de un modelo, Wells propone ciertas características de los Museos Territoriales Comunitarios, siendo algunas de ellas su enfoque integral eminentemente educativo y su relación dialéctica entre patrimonio, territorio comunidad, teniendo como misión el desarrollo sustentable.³⁵²

Respecto a estas necesidades, la antigua “filosofía de autodesarrollo”³⁵³ aplicada por los Ecomuseos comunitarios europeos, asienta un referente importante para el manejo de pequeños museos locales, que ven en el uso de una lógica popular de “animación sociocultural” la clave para mantenerse activos dentro y fuera de su comunidad. Esto puede llevarse al plano nacional a través de estrategias como la gestión participativa, combinando los intereses económicos y recreativos de los habitantes del sector para producir una administración parcial o completa derivada de la Junta Vecinal, al diseñarse desde un foco similar al de la triada semántica de la Nueva Museología o el Museo Integral, donde el esfuerzo conjunto de la CMQ y los habitantes impulsaría el desarrollo social de la localidad además del desarrollo escolar. Acercándonos un poco más a la realidad de Los Perales, instituciones latinoamericanas como el Museo de Cultura Popular de Costa Rica han maridado la comunicación del patrimonio local con la participación comunitaria a través de lo que DeCarli llama “un museo sostenible”, exhibiendo la cultura viva de los habitantes por medio de la simbiosis entre la plataforma del museo y los conocimientos de los artesanos, trabajando “no sólo con objetos “auténticos”, sino con personas “auténticas”³⁵⁴, lo que en la zona del Marga Marga se podría emular con los fabricantes de vino y otros

³⁵² WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile. p. 64

³⁵³ HUBERT, F. 1985. Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. *Museum*, 37(148): 186-190. p. 188.

³⁵⁴ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 68.

productores campestres, como la Viña Los Coligues y Lácteos Naturales Colliguay, quienes entregarían un elemento distintivo al proyecto patrimonial, beneficiándose tanto del ingreso de visitantes como el museo.

Ya en Chile podemos encontrar casos muy similares al del Museo Los Perales, que han tornado la representación museográfica del patrimonio cultural en un elemento de comunicación con la comunidad a la cual pertenece. Este es el caso del nombrado Museo de Cañete, el cual ha pasado de limitarse al estudio etnográfico del pueblo mapuche, a considerar la voz de sus representantes comunales, entendiendo que este cambio de enfoque ha revalorizado al museo y fortalecido sus lazos territoriales³⁵⁵, cultivando un apoyo local a la institución. Este ejercicio podría ser trasladado a la pequeña población de Los Perales a través de “*Focus Groups*” y encuestas abiertas, donde socios de la junta vecinal y otros actores de la comunidad puedan expresar sus opiniones e ideas sobre el desarrollo del proyecto, siendo consultados no solo en los detalles administrativos del museo, sino también sobre su representación de su patrimonio e identidad, adaptando el espacio a las sugerencias de la población como una primera negociación entre los intereses locales y la misión museal. Otro ejemplo importante respecto a la museografía y la utilización de la colección se observa en el Museo de Arte y Artesanía de Linares, el cual teniendo como prioridad la interacción con los usuarios, ha aplicado el concepto de "didáctica museográfica"³⁵⁶ para concebir nexos más profundos entre las memorias de los visitantes y los objetos expuestos, haciendo uso de un ambiente lúdico que en el contexto escolar en el que se enmarca el Museo Los Perales podría tener una gran resonancia a la hora de legar el patrimonio cultural.

Finalmente, los casos más cercanos que desarrollan su institucionalidad desde la vinculación comunitaria, son el Museo La Ligua y el Museo Histórico de Placilla, los cuales, como hemos visto, han combatido las dificultades de la periferia regional desde una perspectiva de participación local, siendo el museo de Placilla especialmente relevante como modelo, pues a pesar de su escasez material y reducidos recursos humanos, ha conseguido formar alianzas

³⁵⁵ MARTÍNEZ, S. et al. 2005. Museo Mapuche de Cañete: Una renovación necesaria. s.l. Dibam. p. 1.

³⁵⁶ RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. p. 413.

estratégicas para mejorar progresivamente su servicio, logrando pasar de ser sostenido solo por los aportes voluntarios de su centro cultural vecinal, a colocarse bajo el alero de la Corporación Municipal de Valparaíso, entablandose una administración conjunta la cual ha colectando el 2018 más de 135 millones de pesos para la ampliación y mejoramiento del museo, desde fondos estatales y privados.

¿Existe una solución?

Comparando el FODA con los modelos examinados, se hace claro que las principales debilidades que afectan al Museo Los Perales, es decir, la falta de financiamiento, administración y participación, han sido solventadas en otras instituciones de similares condiciones por medio de estrategias como la postulación a concursos estatales, la gestión comunitaria y la museografía de animación sociocultural, comprobando que se puede impulsar un plan museológico desde una de las principales fortalezas del museo creado en Los Perales, su raíz comunitaria. Así también, queda en evidencia con el caso de Placilla, que sustentar el desarrollo de los museos periféricos en la Región de Valparaíso es posible con el apoyo del Estado, y que un proyecto gestionado por la comunidad puede llegar eventualmente a consolidarse en la estructura de un municipio. Por ello, en vistas de que la desvinculación comunitaria que mantiene al museo en su estado de aislación actual es solucionable, en teoría, mediante una gestión del museo más proactiva e inclusiva para con la población local, y a su vez, las debilidades y amenazas museográficas que presenta el espacio tienen arreglo desde esta participación vecinal, se concluye que la reactivación del Museo de Historia Local Los Perales es viable y sostenible, siempre y cuando como primer objetivo para su reactivación, se tenga a la integración de la comunidad local en la gestación y desarrollo del proyecto.

III.3 Museo Los Perales, ¿Debería reactivarse?

Ya conocemos cuál es la problemática principal del Museo Los Perales y sabemos que su reactivación es posible, sin embargo, hasta ahora hemos supuesto que la participación comunitaria es un elemento que podemos asegurar a través de mecanismos y estrategias, sin considerar las digresiones que puedan surgir de la comunidad local sobre el proyecto o su formulación. En este sentido,

proyectar un museo local es un ejercicio que debería reflejar el carácter polifónico y democratizador de su institucionalidad, dando la posibilidad a todas las voces de la comunidad a la que plantea servir, de decidir cómo y si es que quieren ser representados. Respecto a la planificación de un museo, DeCarli opina que es fundamental “sugerir procesos de integración grupal y de organización e incentivar un proceso de auto-definición de las exigencias y condiciones de participación.”³⁵⁷, dando a entender que integrar es esencialmente entrelazar voluntades hacia la creación de un objetivo en común.

Como primer acto hacia una propuesta formal para la reactivación del Museo Los Perales, surge la necesidad de conectar el proyecto con la visión de los distintos actores locales que toman su parte dentro del entorno del museo, quedando la pregunta sobre a quienes deberíamos interrogar, y cuáles son las preguntas fundamentales para capturar su opinión. Abordando esta tarea como un conflicto de intereses culturales, se ha utilizado la lógica de la mediación para definir los siguientes criterios de aproximación:

¿A quiénes consultar? Los actores sociales a consultar se han ordenado por la cercanía de su vinculación con el museo, así como por su relación con la comunidad de Los Perales. Entendiendo que un ejercicio de consulta masiva no es realista para este caso, se ha optado por elegir tres grupos principales a los que aproximarse, siendo estos respectivamente los profesores del Colegio Santiago Bueras, la Directiva y socios de la Junta Vecinal Los Perales y la Dirección de Educación de la CMQ en conjunto con la Dirección Cultural de la I. Municipalidad de Quilpué.

¿Qué consultar? La pregunta inicial de este ejercicio apunta al aspecto más básico del proyecto, saber si la reactivación del museo es positiva o necesaria para la comunidad, consultando luego por una valoración sobre qué factores hacen relevante o intrascendente al museo, buscando encontrar las razones que fundamenten su reactivación. Finalmente se presenta el objetivo planteado, (la reactivación del museo local desde la integración comunitaria), interrogando sobre los alcances que se puedan hacer al proyecto, así como sobre la visión

³⁵⁷ DECARLI, G. 2006. Un Museo Sostenible. Costa Rica, Unesco América Central. p. 115.

personal de cada uno de los participantes, preguntando en última instancia si es que existe la disposición de hacerse parte del proceso planteado.

Los resultados de la presente consulta, así como de las siguientes mediaciones se extraen de la experiencia desarrollada principalmente durante el segundo semestre del 2018 y el primero del 2019, siendo fruto de múltiples visitas y encuentros con personajes del panorama cultural, social y educacional de Quilpué y la Región de Valparaíso, los cuales en extensas y variadas reuniones aportaron sus conocimientos a la realización de esta investigación. Por ello, esperando entregar una lectura que pueda capturar el carácter de estas reuniones y asimilando la apología literaria de Clifford Geertz frente a la estudio local³⁵⁸, se adoptará una narrativa más fluida y cercana a la crónica etnográfica, presentando los principales puntos de cada reunión en el orden en que acontecieron.

Enero del 2018

El viaje hacia la comunidad de Los Perales comenzará tempranamente el 31 de enero con una gran incertidumbre sobre las condiciones del museo, al solo existir noticias en los periódicos sobre su flamante inauguración, hasta una publicación de su página web que dos años más tarde anunciaba su incierto devenir³⁵⁹. Así, sin poder conocer la situación actual en que se encontraba el museo, me dirigí a la Dirección Cultural del municipio, en donde arreglaría una reunión con su director, Cristian Soto, para descubrir que la incerteza de su rumbo también se esparcía por esta institución. Para conocer más de su historia de ascendencia y caída, me acerqué también a la biblioteca pública, donde además de la falta de estudios en torno a la localidad de Los Perales, su encargada, Edna Aguirre, me informaría sobre el fracaso de otro museo en el centro de la ciudad durante la década de los ochenta, pudiendo comprobar que la relación entre museo y municipio no había sido fructífera en la comuna.

Agosto del 2018

³⁵⁸ GEERTZ, C. 1994. Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. p. 11.

³⁵⁹ MIRANDA, A. 2013. El incierto devenir del Museo Los Perales. [en línea] https://www.facebook.com/MuseoLosPeralesQuilpue/posts/286148044843459?_tn_ =K-R [consulta: 24 de noviembre 2019].

Ya conociendo un poco mejor el contexto museológico nacional y regional, pero sin idea todavía del presente estado del museo, decidí aventurarme a la localidad de Los Perales el 23 de agosto para consultar si este estaba operativo, pareciéndome apropiado establecer un primer diálogo con algún funcionario del Colegio Santiago Bueras, al ser ellos quienes tenían una relación más estrecha con el espacio. En el lugar me encontraría con el auxiliar y vecino de Los Coligues, Ivan Damele, informándome que el museo se encontraba cerrado, me recomendaría conversar con el profesor y presidente de la Junta Vecinal Los Perales, Juan Núñez, con quien intercambiaría números y quedaría de arreglar una reunión para presentarme a la directiva y a los profesores de la escuela rural.

Septiembre del 2018

En la espera de reunirme con los funcionarios del colegio, y entendiendo que podrían existir tensiones internas alrededor del cierre del museo que limitarían la comunicación, decidí que era necesario tener una idea básica de cuáles eran los factores principales en su creación y fracaso, antes de acercarme a la mediación comunitaria. Por ello, el 7 de septiembre establecí contacto con el Asesor Patrimonial de Quilpué, Luciano San Martín, el que me pondría al tanto de la historia general del proyecto y me daría a conocer la existencia de polémicas en torno a la relación del ex director con la alcaldía, advirtiéndome además de las dificultades de levantar un proyecto de museo en la comuna de Quilpué.

Octubre del 2018

El primer acercamiento formal al proyecto tomaría lugar en la reunión semanal de profesores del Colegio Santiago Bueras G-420 el 3 de octubre, asistiendo el recientemente nombrado director, Gabriel Aguirre y los profesores Juan Núñez, Enrique Paredes y Estefani Ortiz, quienes fueron testigos y participantes directos del surgimiento del museo. Ellos me aclararían que las diferencias entre el ex director Andrés Miranda y el alcalde Mauricio Viñambres, se centraban principalmente en las promesas de apoyo municipal que nunca se habrían concretizado, llevando estos roces a la renuncia del director y finalmente, a su desvinculación del proyecto. Al presentar la idea de “reactivar” el museo, los profesores señalaron que el espacio no se encontraba en estado de abandono pues era utilizado en actividades escolares y reuniones comunitarias, sin

embargo, al explicar la inactividad como el cese de sus funciones museales, todos aprobarían la idea de darle un nuevo impulso al proyecto patrimonial.

Preguntando por sus perspectivas frente al planteamiento de la integración local como eje del museo, la mayoría de los profesores lo vería como un objetivo positivo hacia la creación de un museo comunitario, relatándome Juan Núñez, que el deterioro del espacio (filtraciones de agua, cortes de luz, etc.) se podría resolver con la llegada de visitantes. A pesar de la aprobación general, es necesario mencionar que algunos se mostrarían dudosos ante la idea, argumentando, por ejemplo, Enrique Paredes, que el museo debía proyectarse principalmente para ser un recurso de la escuela, mientras Estefani Ortiz compartiría sus temores de que un museo activo pudiera entorpecer el funcionamiento del colegio, como habría pasado más de alguna vez mientras se encontraba abierto.

Por último, hablando sobre la posible participación de los profesores en la activación del museo, la respuesta general fue que no era realista intentar organizar un museo desde los profesores, pues su copado horario no les permitiría hacerse cargo del espacio, ofreciéndose de todos ellos solo Juan Núñez, quien contaba con un horario más flexible, para gestionarlo conmigo, mientras Enrique Paredes también expresaría su disposición a ayudar al proyecto desde sus conocimientos de artesanía. Todo esto sería avalado por el director Gabriel Aguirre, el cual solo pediría mantenerse informado y conseguir las respectivas autorizaciones de la Dirección de Educación de la CMQ.

Diciembre del 2018

Habiendo ya entablado un consenso con los profesores de Colegio Santiago Bueras y obtenida su aprobación para reactivar el Museo Los Perales, el Asesor Patrimonial de Quilpué propondría una instancia de dialogo el 7 de diciembre para conversar junto a mí y a Juan Núñez las posibilidades y consideraciones de este proyecto. En aquella reunión partiríamos por examinar las condiciones para trabajar en un terreno administrado por la Dirección de Educación de la CMQ, observando las limitantes a la hora de formar cualquier estructura administrativa que no naciera de este organismo. A pesar de su recordatorio de los detalles administrativos, Luciano San Martín manifestaría su apoyo para la gestión del

proyecto, inclinándose por la idea de separar el espacio del museo del recinto escolar, apuntando a que el museo podría ser entregado en su totalidad a la comunidad.

Enero y febrero del 2019

Para definir oficialmente si el proyecto podría continuar con la aprobación de la CMQ y conocer el punta de vista de la entidad pública, se solicitaría el 2 de enero una reunión con la Directora de Educación, Carmen Tognia, solicitud que al nunca responderse, me llevaría a conversar directamente con una de las funcionarias de esta dirección, Karina Lobos, quien el 9 de febrero me informaría que la corporación autorizaba el uso del museo en tanto la dirección del Colegio Santiago Bueras fuera informada y se hiciera responsable de los eventos. Este sería el último encuentro que lograría obtener personalmente con la CMQ.

Marzo del 2019

Mientras el proyecto de reactivación para el Museo Los Perales ya era de conocimiento para profesores del Colegio Santiago Bueras y de la I. Municipalidad de Quilpué y la CMQ, el único canal de contacto que pude mantener hasta finales de marzo con la comunidad de Los Perales era el de su presidente vecinal, debido a la continua postergación de la reunión a la cual había solicitado participar. Afortunadamente, el 29 de marzo tendría la oportunidad de presentar el proyecto de sus socios, explicándoles los beneficios que podría traer consigo la integración de la comunidad y sus intereses en el espacio de la sala-museo. La respuesta si bien era positiva, demostraría una débil de los vecinos, sin embargo, al momento de mencionar la importancia del lugar como único museo de la comuna y las posibilidades económicas y recreativas, estos cobrarían un mayor interés en el proyecto, entregando diversas opiniones sobre cómo se podría adaptar el espacio del museo y la escuela a la realización de diversas actividades. De esta reunión, en donde los vecinos aprobarían de forma general la idea de participar de la elaboración de un museo comunitario, nacerá la “Comisión de Cultura y Turismo de Los Perales”, compuesta por un grupo de tres socios, entre ellos Juan Núñez y Abraham Peña, quienes seguirían en contacto conmigo para avanzar en el objetivo previsto, dando con este paso por completado el proceso de consulta

para la reactivación del Museo Los Perales, al contar con el consentimiento de los tres grupos principales que componían el entorno comunitario del proyecto, permitiéndome trabajar con ellos desde la sintonía de sus diversos roles.

III.4 ¿Cómo se resuelve la reactivación del Museo Local?

Luego de los primeros encuentros con los actores seleccionados en los que se planteará el proyecto de reactivación, recogiendo su opinión hacia la causa, quedaría en claro dos condiciones importantes de señalar. Primero, que la voluntad de contar con un museo más activo y mejor gestionado, si bien unánime, requeriría de un gran esfuerzo de mediación entre las necesidades institucionales del museo y los distintos requerimientos de los agentes involucrados; Segundo, que la mayoría de la aprobación comunal sería en un inicio pasiva, al comprometerse para la gestión y apoyo del proyecto además de Luciano San Martín, solo Juan Núñez y Abraham Peña, miembros de la directiva de la junta vecinal. Así, el camino a la construcción de una propuesta comenzaría con una gran carga, muchas preguntas y pocos recursos, iniciando un proceso de diálogo intuitivo que marcaría un paso experimental hacia la construcción de un modelo museológico que se ajustara tanto a las demandas del ambiente cultural regional como a las necesidades específicas del Museo Los Perales. A continuación, narraré los eventos principales que moldearon la propuesta del museo.

Noviembre del 2018

Después de obtener una respuesta positiva de los profesores del Colegio Santiago Bueras, descubriría en el interés de Juan Núñez por la preservación de la identidad local la posibilidad de trabajar juntos hacia la construcción del proyecto. Esta alianza sería de gran utilidad, pues además de su gran disposición personal, en él se encontraba un representante tanto de la escuela rural como de la comunidad local con el que asesorarme sobre las características del territorio. Así, durante nuestras reuniones desde el 7 de noviembre, comenzaríamos a jerarquizar los requerimientos del proyecto, resolviendo la urgencia de contar con algún tipo de administración voluntaria para el espacio, que, en un primer momento de ingenuidad, pareció indicado adaptar de la

estructura de los museos tradicionales, proponiendo la figura del director y al menos un curador para la muestra.

Diciembre del 2018

Dentro de la mencionada reunión del 7 de diciembre junto a Juan Núñez con Luciano San Martín, además de introducir la idea de una reapertura para el Museo Los Perales, presentaríamos una imagen más participativa y experimental de la posible administración del museo, en la cual veíamos envuelta tanto a la corporación y al municipio, como al colegio y a la comunidad, teniendo en consideración que problemas fundamentales como el transporte de visitantes y la postulación a fondos requerían de un apoyo transversal hacia el proyecto. En ese momento Luciano San Martín nos informará de la planificación de un Centro de Recursos del Aprendizaje (Sala CRA), dentro del museo para el 2019, lo que evidentemente sería preocupante, pues a pesar de ser una posibilidad de potenciar el espacio con nuevas herramientas y quizá un funcionario, este espacio podría verse dividido o totalmente transformado en una biblioteca. Para conocer más sobre el asunto y presentar nuestra perspectiva, pediríamos una reunión con la Directora de Educación de la CMQ, la que, a pesar de no haberse concretado, nos forzaría a generar un plan más sólido y definido de cómo podría funcionar un museo de esas características bajo un panorama de recursos limitados y poca participación sectorial, además de hacernos ver la necesidad de poner en uso el museo para probar valor patrimonial, mientras San Martín nos mantendría informados sobre el avance de estas planificaciones.

Enero del 2019

El 2 de enero se enviaron las primeras cartas a la CMQ en busca de autorización para la apertura del Museo Los Perales, las que, al no ser respondidas dentro del mes, supondrían un retraso en la coordinación con el colegio por mantener abierto el establecimiento durante el verano. Por otro lado, el 8 de enero se daría inicio a la actividad “Escuela Patrimonial” impulsada por la Municipalidad de Quilpué e impartida por el antropólogo Mauricio Rojas Alcayaga, entregando a Juan Núñez y a mí la oportunidad de desarrollar en mayor profundidad el proyecto de reactivación, compartiendo nuestras intenciones con los participantes del curso, que sorprendentemente eran más de 40 personas de

todas las edades, asistiendo una gran cantidad de dirigentes vecinales y estudiantes de ciencias sociales de la ciudad. En estas instancias, reflexionaríamos sobre nociones como la de capital cultural de P. Bourdieu y los procesos de construcción del patrimonio del museólogo Josep Ballart, en el camino que debía tomar la conservación y exposición del patrimonio comunal, concluyendo que la preservación de la identidad local no podía ser definida por estándares turísticos, pero tampoco por la aislación territorial, teniendo que contemplar y adaptarse a los cambios demográficos y sociales que vivían Los Perales y Quilpué, siendo necesario atraer no solo los aportes de la población rural, sino también el de las comunidades urbanas cercanas a la localidad. A la medida que irían avanzando las sesiones de la “Escuela Patrimonial”, se haría claro el interés de los socios de juntas vecinales y jóvenes por los espacios de consumo cultural en la comuna y especialmente por conocer el museo de Los Perales, impulsándonos esto a desplazar por el momento la propuesta formal a la corporación y apurar la celebración de una reapertura en el museo que pudiera satisfacer esta demanda.

Febrero del 2019

Para el 18 de febrero, antes de finalizar el curso sobre patrimonio, ya había logrado gestionar los permisos correspondientes con la CMQ y coordinar el ingreso al colegio con su director, planificando iniciar antes del término del mes una “marcha blanca” en el museo. La primera acción que realizaríamos entonces con Juan Núñez sería la habilitación del espacio, el cual llevaba tiempo ocupándose como bodega, por lo que se encontraba atochado de cajas y mobiliario perteneciente al colegio. Realizar un orden nos llevaría aproximadamente dos jornadas, en las que también el auxiliar, Ivan Damele, nos asistiría para podar las trepadoras del exterior y limpiar y despejar dentro, basándonos en la memoria de Juan Núñez para devolver las vitrinas y objetos a sus lugares originales. Preparado el lugar, diseñé rápidamente un afiche para anunciar su reapertura en las redes sociales, fijándola para el 23 de febrero a las 10:00 de la mañana. De esta forma, decidimos dedicarnos a probar la respuesta de la población regional antes de aventurarnos nuevamente a pujar por una administración, lo que daría paso a un periodo de profundo aprendizaje en el museo, experimentando de primera mano el significado social de un servicio de

estas características, inaugurando este experimento la visita a Los Perales organizada el 27 de febrero por la I. Municipalidad de Quilpué como cierre de “Escuela Patrimonial”, donde aproximadamente 35 participantes conocerían la capilla y el museo escuchando los relatos de Juan Núñez sobre su infancia en el fundo, pudiendo apreciar el patrimonio rural del valle y recibir una charla informativa sobre su pasado precolombino y rural, la cual realizaría junto a Núñez.

Imagen 11: Grupo de “Escuela Patrimonial” en Capilla Los Perales. 2019.



Fuente: Departamento de Desarrollo Vecinal de Quilpué.

Actividades en Museo Los Perales

Desde el comienzo de la “marcha blanca”, el museo abriría sus puertas a visitas regulares 6 veces entre febrero y mayo del año 2019, acogiendo los sábados de 10:30 a 15:00 horas, a más de setenta visitantes de Quilpué, Villa Alemana e incluso Limache, que, viniendo con sus familias, amigos, parejas o solos, recorrieron el establecimiento escolar y disfrutaron de una visita guiada por la colección del museo. Junto a esto, desde finales de mayo se realizaron tres eventos especiales, siendo el primero celebrado el “Día del Patrimonio” con una convocatoria de más de 60 personas, sumándose la asistencia de 10 alumnos

del Liceo Comercial de Quilpué el 27 de ese mismo mes, y la participación de 6 socios del club Rotary Miraflores en junio, dando un total de 153 visitantes desde febrero, sin contar un viaje hacia el museo del grupo de “Escuela Patrimonial” organizado por el municipio, en el que daríamos junto a Juan Núñez una charla dedicada a la historia del museo y Los Perales. Para analizar y focalizar este experimento hacia la creación de una propuesta, utilizaremos dos tipos de estrategias principales, la primera concentrada en un estudio de usuario para conocer las demandas y características de los posibles visitantes, y la segunda enfocada en la escalera de participación comunitaria creada por Sherry Arnstein³⁶⁰, para analizar la integración de la población local y los visitantes durante este periodo de prueba.

Guion Museográfico

Al concentrar los esfuerzos en sostener la apertura del museo y generar nuevas actividades, el guion museográfico adaptado para los visitantes fue simple y se basó principalmente en la disposición preexistente de los objetos en el museo, agregando un paseo por los jardines del Colegio Santiago Bueras como una forma de introducción al espacio y su historia rural. En este sentido, luego de rodear las áreas verdes del colegio, señalando árboles nativos y parrones de la típica uva Frontignan como parte del patrimonio natural de Los Perales, el recorrido dentro del museo se concentra en una narrativa de la forma de vida rural en Los Perales, comenzando con la historia reciente de las 23 familias fundadoras de la sociedad agrícola, pasando a una muestra de herramientas y prácticas agrícolas, siguiendo con la narración de los lazos del fundo con la congregación de los S.S.C.C. y la vitivinicultura, cerrando con la exposición de objetos domésticos de la primera mitad del siglo XX y sus usos y el legado aurífero del valle, así como su pasado colonial, precolombino y prehistórico expuesto en las vitrinas centrales. Es de señalar que el guión museográfico se iría modificando en cada recorrido según los intereses de los visitantes, improvisándose muchas veces al cambiar el orden de la narrativa o profundizando en ciertos aspectos del patrimonio de Los Perales, no siendo una

³⁶⁰ ARNSTEIN, S. R. 1969. A Ladder Of Citizen Participation. Journal of the American Planning Association 35(4): 216-224.

prioridad para la investigación el mantener un apego estricto a una línea específica.

Imágenes 12-13-14: Colección de Museo Los Perales. 2019



Fuente: Autor.

Estudio de usuario en exhibición permanente³⁶¹

El promedio de asistencia durante las 6 jornadas de apertura regular sería de 12 personas cada cuatro horas y media de funcionamiento, cantidad que parece mantener los fines de semana, pero que podría variar drásticamente durante los días laborales. En este sentido, la mayoría de los visitantes asistieron al museo como parte de un paseo familiar, especialmente desde la mañana hasta las 13:00 horas, siendo el principal público de sexo femenino y proveniente de Quilpué, aunque también es considerable el 23% de visitantes de Villa Alemana, dándonos a conocer un interés compartido en el Valle del Marga Marga por el patrimonio rural. Un 89% del público no habría visitado antes el museo, enterándose por Facebook de su apertura, mientras solo un 20% conocería por primera vez la localidad de Los Perales al momento de la encuesta. Por último, frente al tópico del transporte, veremos que el 87,5% de los asistentes se transportarían en vehículo particular, mientras solo una pareja lo haría en locomoción colectiva.

Del análisis de estos datos concluimos que el Museo Los Perales puede proyectar su actividad hacia los fines de semana para visitas regulares, pues cuenta con un flujo de visitantes estable y suficiente, que, similar al Museo

³⁶¹ La tabla completa del registro se puede revisar en el anexo, p. 180.

Histórico de Placilla, justificaría el despliegue de un voluntario en el lugar durante la jornada. Respecto a los horarios, al centrarse la actividad del museo en la mañana y el mediodía y decrecer rápidamente hacia la tarde, es recomendable concentrar los esfuerzos de apertura dentro de un horario similar al planteado (de 10:30 a 15:00 horas), sin que se pueda emitir un juicio sobre la participación posterior a esa hora por el momento al no extender la apertura más tarde. Sobre los motivos de visita, podemos suponer que el ingreso mayoritario de grupos familiares se enmarca dentro de la demanda turística local, incluyéndose el museo dentro de las alternativas recreativas rurales del Valle del Marga Marga, y pudiendo beneficiarse por tanto de su enlace con los servicios turísticos. En relación a las visitas, también es interesante notar que la gran mayoría de los asistentes si bien conocían la localidad de Los Perales, nunca habían ingresado o sabido de la existencia de la Sala-museo, hablándonos esto de una grave y prolongada falta de difusión en torno al proyecto, la cual ha podido solventarse durante esta “marcha blanca” a través de las redes sociales, teniendo un notorio efecto positivo en la difusión de las actividades del museo con un alcance de casi 10 mil personas en algunas publicaciones de su página de Facebook, lo que se ha visto reflejado en una mayor asistencia durante aquellos días, siendo primordial persistir en la creación de afiches informativos y esfuerzos publicitarios³⁶² para aumentar y mantener la participación en el museo. Por otra parte, la marcada brecha que separa a los posibles usuarios que cuentan con transporte privado de aquellos que no, es un complejo asunto a resolver, ya que si bien existe locomoción colectiva que llega al lugar, esta parece ser escasa y poco conveniente para la gran cantidad de pobladores de la comuna de Quilpué y Villa Alemana, por lo que se debe plantear alguna forma de transporte más atractiva para capturar a estos habitantes.

Estudio de usuario en actividades de extensión cultural

Los casos de las actividades de extensión cultural realizadas en el museo se diferencian al de la exhibición permanente, pues durante su transcurso no se efectuaron consultas o registros formales. Sin embargo, en ellas se llegó a

³⁶² Los afiches se pueden revisar en la página del proyecto: www.facebook.com/pg/MuseodeLosPerales/photos. [consulta: 12 de diciembre 2019].

observar el comportamiento de grupos de consumidores culturales diferenciados, obteniendo un conocimiento más profundo sobre las distintas demandas regionales de este sector, y los beneficios y dificultades de cada una. El primer evento se celebraría en el marco del “Día del Patrimonio” el sábado 25 de mayo del 2019, planificada como una forma de adherirse a esta efeméride cultural y retener algo de la demanda de la población del Valle del Marga Marga en el sector, la cual normalmente se derivaba a ciudades con más oferta como Viña del Mar o Valparaíso.

Imágenes 15-16: Afiche y registro de visita guiada. 2019.



Fuente: Autor.

Para ello, se planificó una jornada de actividades relacionadas con el folclore y la historia del lugar, las cuales comprendían una visita a la capilla y la antigua Casa de Ejercicios Espirituales de Los Perales, así como una exposición historiográfica y una cata de vinos de la zona realizados con la cepa Frontignan, teniendo una convocatoria sin precedentes para el Museo Los Perales, superando en su mayor punto la cifra de más de 60 personas reunidas en el edificio, las que provenían en su mayoría de Quilpué y Villa Alemana, por lo que se podría considerar un éxito en el camino hacia la reactivación del espacio. De esta primera experiencia no solo podemos confirmar la existencia de una gran demanda de la población local por consumir cultura en su zona, sino la posibilidad de fomentar la participación a través de ciertos factores principales

en torno al contenido, la conveniencia y la difusión. En este sentido, la organización de tres actividades distintas, fusionando el patrimonio con el turismo, tuvo buenos resultados en apelar al interés general de los asistentes, quienes manifestaron su complacencia por la variedad, así como por la calidad recreativa de la propuesta. Respecto a la conveniencia, se pudo observar gracias a la participación mayoritaria de pobladores del Valle del Marga Marga, que tanto la cercanía del museo, como su calidad rural y gratuita jugaron un importante papel en la decisión de participar, siendo también importante la originalidad del patrimonio exhibido, declarando muchos participantes su interés por conocer el museo y sus alrededores. Por último, el trabajo de difusión por redes sociales, especialmente Facebook e Instagram, ha sido fundamental para atraer un grupo heterogéneo de participantes, a los cuales activamente se buscó informar por medio de afiches, así como a través de entrevistas radiales.

La segunda actividad de extensión tomaría lugar dos días después del “Día del Patrimonio”, y constaría de la visita de once alumnos del Liceo Comercial de Quilpué y cuatro adultos (entre apoderados y profesores) al museo. Este evento sería agendado por solicitud de una de las profesoras del liceo, y se enmarcaría en un recorrido patrimonial de su asignatura de historia a través de la zona rural de Quilpué, pasando por escuelas y sitios patrimoniales desde Los Molles a Colliguay. Al llegar al Colegio Santiago Bueras, el grupo sería recibido con un recorrido por sus jardines, almorzando en ellos para luego conocer el museo, donde los profesores acompañantes comentarían a sus alumnos sus conocimientos sobre los objetos domésticos y de agricultura. Para cerrar, se realizaría una charla sobre la historia del valle y el Fundo Los Perales, pasando a una discusión del significado del concepto patrimonio, exponiendo el valor de resguardarlo e invitando finalmente a los alumnos a compartir su propia visión. De esta mediación sustancialmente distinta a la realizada en el evento anterior, se pudo apreciar el atractivo del museo no solo como un espacio de recreación y esparcimiento, sino también de aprendizaje y complemento a la docencia, demostrando tanto los estudiantes como los profesores una gran receptividad a los objetos en exhibición, los cuales fueron útiles para captar la atención de los alumnos en la exposición de la narrativa historiográfica, despertando su curiosidad por el patrimonio local. En este mismo aspecto, es necesario señalar las dificultades de mantener la atención y el diálogo con un público escolar, para

el cual es ideal desarrollar dinámicas especiales y adaptar el espacio a formatos interactivos que permitan un mejor enlace de sus intereses. Lamentablemente, la experiencia compartida con el Liceo Comercial no pudo ser replicada con los alumnos del Colegio Santiago Bueras por problemas de disponibilidad, quedando por realizar un estudio de sus vínculos con el espacio.

La última actividad realizada en el museo sería también concertada a pedido de un grupo, esta vez del Rotary Club Miraflores de Viña del Mar, el cual mediante uno de sus socios pediría conocer el espacio con motivo de su interés por realizar una donación para su mantención. Esta visita se agendaría para un sábado y contemplaría un recorrido por el Colegio Santiago Bueras y el museo, deteniéndose tanto en su exhibición permanente como en una exposición de las carencias y necesidades de mantención de la infraestructura. Seguido a esto, se coordinaría una visita a la Viña Los Coligues para una degustación de vinos, así como la entrada a la Capilla Los Perales en el momento de su misa semanal. La participación del club de rotarios en esta instancia entregaría una tercera pieza a la perspectiva de reactivación del museo, pues mientras el primer evento es una prueba del volumen de participación que se puede lograr, y el segundo una señal de su valor como centro educativo no formal, este último comprende la entrada del museo a redes de instituciones consolidadas, entablando un intercambio que no solo se limita a la promesa de un aporte filantrópico, sino a la obtención de un apoyo general a la estabilidad del proyecto, que podría abrirse tanto a la intervención de organizaciones no gubernamentales como al uso y aporte de centros culturales y corporaciones sin fines de lucro. Respecto a la experiencia, al trabajar con un público adulto y adulto mayor con intereses y tiempo acotados, las actividades se diseñarían para ser más precisas en ciertos objetivos, acortando los tiempos de la visita en cada lugar, resumiendo las instancias de presentación y diálogo para concentrar la experiencia patrimonial en sus puntos más fuertes. Si bien este tipo de evento no calzaría totalmente con una filosofía de participación comunitaria, es necesario para potenciar el proyecto, ser versátil y contar con distintos formatos de extensión basados en los intereses de cada grupo.

Escala de participación comunitaria

La escala de participación ciudadana es un sistema para medir de forma simple los grados de influencia de la población normalmente marginada, los “*have-nots*”³⁶³, en la toma de decisiones de instituciones políticas y públicas en torno a su vida, dividiendo el papel de la ciudadanía en grados que van desde la “no-participación” y la participación simbólica, hasta el poder ciudadano. Bajo esta división, Sherry R. Arnstein establece una serie de patrones que nos hablan de la relación de la ciudadanía con el poder³⁶⁴, poniendo énfasis en aquellas tácticas para relacionarse con la sociedad marginada sin ceder la toma de decisión a estas, las cuales se clasifican como manipulación, terapia, asignación e información, mientras expone otras que fomentan el poder ciudadano, como por ejemplo la consulta, asociación, delegación y el autocontrol. En el caso de la proyección de un museo local desde la integración comunitaria, creo esencial incorporar estrategias autocríticas como estas para evaluar el avance y efecto de la postura museológica escogida respecto a la población involucrada, por lo que a continuación juzgaremos las interacciones producidas dentro de la “marcha blanca” de Los Perales clasificándolas en la escalera de Arnstein, estableciendo a la comunidad local como la ciudadanía marginada, y al proyecto de reactivación impulsado por mi como el objetivo de participación.

Imagen 17: Visita de alumnos del Liceo Comercial de Quilpué. 2019

³⁶³ ARNSTEIN, S. R. 1969. A Ladder Of Citizen Participation. Journal of the American Planning Association 35(4): 216-224. p. 216.

³⁶⁴ Para ver la escala de participación ciudadana revisar anexo, página 182.



Fuente: Autor.

Comenzando con mi aproximación consultiva hacia los profesores del Colegio Santiago Bueras, entendería que la participación no es solo un efecto del ceder la toma de decisiones a una indeterminada “ciudadanía” o “comunidad”, sino más bien un trabajo gradual de coordinación y diálogo entre los distintos sectores que la definen, creando una estructura en sintonía con todos ellos que permita capturar sus voluntades y grabarlas en la gestión del proyecto escogido de la forma más clara posible. En el caso de los profesores, la mirada proactiva hacia sus opiniones y testimonios generarían una discusión sobre la forma en que se debería entrelazar el museo con el colegio, pero la falta de tiempo para extender el diálogo en los detalles de esta convivencia produciría una menor vinculación de sus puntos de vista al desarrollo de la reapertura, quedando esta consulta al borde de lo simbólico. Un elemento que ciertamente impulsaría la integración de la comunidad al proyecto sería la asociación de Juan Núñez a este, quien, como presidente de la Junta Vecinal y funcionario del colegio, llegaría en representación de los intereses comunitarios, entregando una perspectiva local a la gestión. Si bien esta alianza de por sí sería significativa, el hecho de no existir todavía una directa aproximación a la comunidad, la cual ya habría sido informada del proyecto, impediría la real incorporación de su voluntad hasta ese momento. Es interesante notar que, a mi llegada a la reunión de la junta vecinal, una gran cantidad de los vecinos participantes habrían recientemente arribado a la localidad por la compra de tierras, desconociendo mucho de su historia y problemáticas, mientras casi la totalidad de ellos se habrían mantenido al margen

de la fundación del museo, haciéndose parte algunos mediante la donación de antigüedades para la colección. Por ello, a pesar de que la mayoría aprobaría la reactivación del museo, no es sorprendente que para la creación de la Comisión de Cultura y Turismo propuesta se hayan postulado solo tres integrantes, de los cuales solo dos se mantendrían activamente en contacto conmigo. Sin embargo, la relación colaborativa entablada desde ese momento con Juan Núñez y Abraham Peña se mantendría firme y productiva, naciendo de nuestros encuentros la idea de celebrar el “Día del Patrimonio” en el espacio, así como de realizar una propuesta formal a la CMQ para una administración del Museo Los Perales, metas que trabajaríamos colectivamente, recayendo en ellos la tarea de incorporar la reactivación del museo a las demandas de la junta vecinal.

Los primeros pasos hacia la participación comunitaria en el proyecto vendrían entonces de la mano de esta comisión, la cual me abriría las puertas a dialogar con el resto de la comunidad en el momento de gestionar la actividad del 25 de mayo. Así, gracias a los contactos de Juan Núñez y Abraham Peña, podría acercarme a Livorio Ponce, último viñatero local de la zona, así como a los encargados de la capilla y la Casa de Ejercicios Espirituales de Los Perales, logrando incorporar la ayuda de todos ellos al proyecto, ofreciéndoles a la Viña Los Coligues y otra artesana del sector, la posibilidad de vender sus productos en el espacio ese día, con la esperanza de crear un vínculo lo más simbiótico y equitativo posible. En este sentido, dentro del proceso de participación comunitaria, el “Día del Patrimonio” representara un punto culmine en el escalafón colaborativo, pues en él confluirían todos los esfuerzos de mediación en una actividad de índole local, que se apropiaría y daría vida al patrimonio de Los Perales, entregando además inusitadas ganancias a los productores involucrados. Por todo ello, si bien no se puede afirmar que se haya alcanzado una delegación o una autonomía comunitaria en el proyecto de reactivación, o afirmar que el Museo Los Perales es actualmente comunitario, si puedo asegurar que se logró plenamente una colaboración orgánica con la población del lugar en el nombrado evento, jugando la comunidad un papel fundamental para su realización.

Imagen 18: Productores locales en “Día del Patrimonio”



Fuente: Autor.

De la experiencia de participación que culminaría el “Día del Patrimonio”, se aprecia que los procesos de vinculación y reapropiación necesarios para impulsar comunitariamente una iniciativa patrimonial requieren de complejas relaciones que no son siempre immanentes al concepto preexistente de identidad. En este sentido, para construir un museo participativo primero se debe construir a su comunidad, un ejercicio altamente dependiente de la capacidad de sus gestores para mediar los distintos intereses sociales a través de tiempos y recursos limitados. En el caso de Los Perales, la existencia de una junta vecinal me permitiría coordinar demandas culturales con algunos actores de la comunidad, generando las primeras formas de participación en el proyecto, sin embargo, el panorama vecinal fragmentado por la división de su sociedad agrícola y la transformación del Fundo Los Perales en predios de agrado, haría necesaria una rearticulación de los lazos territoriales debilitados, proceso que se iniciaría con esta “marcha blanca”, al poner en relevancia el patrimonio local como signo de progreso social, pero que al día de hoy se encuentra lejos de finalizar. Por ello, del análisis de participación se concluye que la población local no está preparada aún para sostener por si sola el Museo Los Perales, requiriéndose de un modelo colaborativo para su administración, que permita y estimule a la comunidad para aprender a relacionarse consigo misma y definir

su patrimonio, involucrándola y haciéndola progresivamente responsable del desarrollo institucional del museo.

Propuesta para una administración colaborativa del Museo Los Perales

Finalizando la apertura experimental del Museo Los Perales y la celebración del “Día del Patrimonio”, el trabajo con la Comisión de Cultura y Turismo llevaría a afrontar el vacío administrativo del espacio desde la participación comunitaria colaborativa, restando la tarea de construir una propuesta realista que se pudiera presentar de forma oficial a la CMQ en poco tiempo. Lamentablemente, por razones de fuerza mayor, Abraham Peña tendría que suspender su aporte al grupo, lugar que afortunadamente no tardaría en tomar la arqueóloga y vecina de Los Perales, Denise Rendón, manteniéndose la asistencia de dos miembros de la junta vecinal en los encuentros del proyecto. Considerando el amplio rango de modelos museológicos vistos durante la investigación, se hizo necesario para formular la propuesta partir por aclarar qué tipo de museo o espacio patrimonial estábamos proyectando en el lugar, acotando nuestra visión a una serie de funciones y condiciones básicas, que se podrían expresar como un eje cultural activo, enfocado en la conservación, el desarrollo y promoción de la cultura, el patrimonio y la identidad local. Desde esta idea general, plantearíamos objetivos específicos que la estructura administrativa debería lograr, siendo estos respectivamente: habilitar y extender el uso del espacio a los habitantes de la comuna de Quilpué y el valle de Marga Marga, generar actividades culturales y recreativas enfocadas en los habitantes de la zona rural de Quilpué, fomentar el uso del espacio en la escuela, a través de actividades didácticas, potenciar el turismo y la economía local de la zona rural, posibilitando la participación de emprendimientos locales en el espacio, integrar la concientización social en áreas como la diversidad, el cuidado del medio ambiente y la responsabilidad ciudadana por medio de la programación de actividades, y postular a fondos que permitan mejorar el estado de la colección y de la infraestructura de la sala-museo³⁶⁵.

Como se puede inferir de los objetivos específicos, el diseño museológico elegido para Los Perales dista mucho de replicar la tradicional jerarquía

³⁶⁵ La propuesta en su totalidad se puede revisar apartado anexo, pp. 176-179.

decimonónica, proyectándose de forma mucho más abierta y dinámica hacia el usuario, sobre la idea de que la hibridación de las funciones museales con las de un centro de animación cultural son el camino más prometedor para el contexto rural estudiado. En este sentido, pensando en que la colección es solo un fragmento del patrimonio existente en el lugar, se ha priorizado la actividad social en el espacio por sobre las funciones de conservación y exposición, viendo en el Museo Los Perales primeramente un lugar de confluencia y creación para las memorias locales que fomente el diálogo entre los distintos actores sociales y su pasado. Por ello, antes de concentrarnos en abogar por un museo que cumpla con los estándares de calidad, es necesario plantear una propuesta realista que se enfoque en la utilización del espacio ya existente para la generación de un eje cultural, buscando ya sea en la proyección de películas, la realización de talleres o la disposición del lugar para ferias libres o encuentros folclóricos, propiciar la interacción y el encuentro entre los pobladores de Los Perales y sus alrededores, con la esperanza de que una mayor actividad y participación en la sala-museo sustente naturalmente su crecimiento y atraiga el mayor financiamiento del espacio, como en el caso de los museos locales anteriormente presentados.

Estructura administrativa

Proponer una estructura administrativa que considerara tanto las limitaciones de los recursos humanos como la visión colaborativa del espacio patrimonial proyectado no fue una tarea fácil de realizar, teniendo en cuenta que el nulo financiamiento al proyecto por parte de la corporación municipal y el municipio sería una situación que se mantendría durante la aplicación de este, siendo la única solución verdadera al problema contar con una base voluntaria de gestores. Entendiendo que el levantamiento de una institución cultural no se puede sostener sobre el volátil compromiso de sus voluntarios, dentro del diseño colaborativo se ha planteado una administración piramidal, donde la aprobación de su uso estaría asegurada principalmente en los funcionarios de la Corporación Municipal y del colegio, como actualmente se hace, mientras la utilización del mismo dependería del interés de la junta vecinal, quienes deberán postular democráticamente a un socio dispuesto a controlar la apertura y el buen uso del lugar e interceder por los voluntarios. De esta colaboración entre junta

vecinal y autoridades encargadas se crearía un consejo administrativo, el cual podrá debatir los eventos a autorizar, manteniendo la CMQ la palabra final. Respecto a la actividad en la sala-museo, en la ausencia de iniciativas municipales esta dependería de un cuerpo de voluntarios, quienes gestionarían los proyectos y actividades, dividiéndose en los departamentos de extensión, programación y conservación, los cuales requirieren al menos de un voluntario para funcionar, el cual no necesariamente tiene que ser de la junta vecinal o la localidad. Por último, si es que la municipalidad así lo dispone, se podría integrar un agente de la Dirección Cultural al consejo administrativo, el cual pudiese coordinar además en conjunto con los departamentos, la gestión de actividades y la postulación a fondos concursables. Para mantener la autonomía de este modelo museológico y mirando al ejemplo del Museo Histórico de Placilla, la cantidad de personal necesario para el funcionamiento del museo se ha reducido al mínimo de un administrador y un voluntario de extensión capaz de coordinar el uso del espacio, puestos que sumados al departamento de conservación y programación ya se han ocupado con postulantes.³⁶⁶

Imagen 19: Miembros de la Comisión de Cultura y Turismo de Los Perales. 2019



Fuente: Autor

³⁶⁶ Propuesta administrativa Museo Los Perales. Revisar anexo. p. 176-179.

Requisitos

Para un desarrollo correcto y viable de la propuesta, se han incluido dentro de la planificación ciertas condiciones básicas que tanto las autoridades responsables como los gestores del proyecto deben cumplir. De estas, las primeras demandas y requisitos se dirigen a la Dirección de Educación de la CMQ, a quien se le pide otorgar tanto su autorización como su apoyo directo al proyecto, invistiendo a un miembro de la directiva de la junta vecinal como administrador y seleccionando a uno de sus funcionarios para participar del consejo administrativo, diferenciando además a la sala-museo como un espacio dedicado al desarrollo cultural de la comuna de Quilpué por sobre las estructuras regulares del Colegio Santiago Bueras. En el caso del municipio, a este también se le ha demandado su apoyo, siendo especialmente necesario el aporte de sus servicios de gestión y transporte a la hora de organizar eventos masivos y postular al financiamiento estatal, pidiéndose que se reconozca y publicite abiertamente a la sala museo dentro de la oferta cultural de la comuna, incluyéndose idealmente dentro de los asuntos de la respectiva dirección. Finalmente, es esencial contar con el interés y apoyo de la comunidad local, ofreciéndose desde la directiva de la junta vecinal un administrador, requiriéndose que este, u otro voluntario, se dedique al menos a controlar la extensión y mediación en el espacio, contando con una disposición semanal para su apertura, así como de una disposición mensual para reunirse con el resto del consejo administrativo, quienes a su vez deben disponer de tiempo para reuniones extraordinarias que incluyan problemáticas importantes para el bienestar del espacio.

Sobre los aspectos culturales y financieros del proyecto, estos se pueden observar resumidamente en la propuesta administrativa, donde las actividades culturales se dividen entre internas y externas, sujetas tanto a la demanda de grupos interesados en utilizar el espacio como un lugar de reunión, tanto como a la creación de actividades desde el área de programación, siendo en ambos casos el administrador directamente responsable de comunicar los eventos al consejo administrativo, y de velar por su autorización, mientras durante su desarrollo serían los voluntarios del departamento de extensión los encargados de acompañar y enlazar al usuario con el contenido patrimonial de la sala-museo. Por el lado del financiamiento, se proyectó la recolección permanente de fondos

desde aportes voluntarios de visitantes, mientras proyectos de mantención para el inmueble o el desarrollo de actividades se podría postular utilizando el respaldo de la CMQ y el municipio, los cuales además podrían resguardarlos, tarea que en su defecto recae en manos de la tesorería de la junta vecinal. El uso de los fondos generales puede ser propuesto por los voluntarios de los distintos departamentos y aprobados por el administrador, pero la decisión última de su uso, especialmente respecto a grandes sumas conseguidas mediante fondos concursables, deben aprobarse por la totalidad del consejo administrativo.

Ya realizado un estudio de usuario y después de analizar la participación comunitaria en base al sistema de Arstein³⁶⁷, se ha llegado a conocer que la población del Valle del Marga Marga, en efecto quiere la reactivación del Museo Los Perales y demanda utilizarlo. Sin embargo, el trabajo de coordinación con la junta vecinal del sector, como la experiencia en la gestión de iniciativas con actores locales, ha llevado a concluir que la comunidad de Los Perales no se encuentra lista para administrar por sí sola al museo, requiriendo de un impulso externo que ayude a hilar las voluntades y desarrollar proyectos en el espacio, siendo claro los beneficios sociales, culturales, y económicos que podrían surgir de esto. Si bien sabemos que la administración presentada no es la más adecuada para manejar un museo y puede contar con numerosas fallas, la necesidad de dotar de un primer orden para la reactivación del museo ha pujado la creación de una propuesta entre todas las limitantes e incógnitas aún presentes. Enfrentándonos a la falta de un espacio plenamente comunitario en Los Perales, así como a la difícil comunicación y nulo financiamiento de CMQ al proyecto, el futuro de un museo para la localidad pareciera encontrarse entre la espada y la pared, teniendo que optar por perder el terreno que lo sustenta para ganar independencia, o adaptarse al sistema que lo domina y aprovechar su condición pública. Eligiendo lo segundo, la propuesta desarrollada ha buscado desviar lo mínimo posible a los funcionarios municipales de su labor, exigiendo de ellos solo su facultad aprobativa, teniendo que dejar atrás el ideal de una institución museal integra con directores y curadores, para concentrarse en la más funcional idea de un espacio cultural comunitario y voluntario, que,

³⁶⁷ Revisar anexo, p. 182.

manteniendo su orden patrimonial, pueda perfeccionarse y expandirse en el camino.

III.5 ¿Fue exitosa la solución?

Como mencionamos anteriormente, juzgar el éxito o fracaso del proyecto total no es posible en tanto este conlleva procesos lentos que no se podrían resumir en el transcurso de unos pocos meses, dependiendo no solamente del trabajo de sus gestores, sino también de la respuesta de las partes involucradas. Considerando que desde la aplicación de la propuesta administrativa se requeriría de al menos un ciclo anual para obtener resultados integrales, es evidente que el proyecto todavía tiene camino por delante antes de poder ser juzgado correctamente, lo que nos obliga a examinar su éxito en base a las actividades hasta ahora realizadas y su impacto en la reactivación del espacio. Para ello, realizaremos a continuación un resumen de la situación actual de la propuesta, cerrando con un breve análisis de sus resultados generales.

Estado actual de la propuesta, 23 de noviembre del 2019

Luego de una reunión determinante el 5 de Julio con la Comisión de Cultura y Turismo, compuesta desde mayo por Juan Núñez y Denise Rendón, se revisaría y ratificaría el contenido de la propuesta administrativa, enviándose una copia al director del Colegio Santiago Bueras y concertándose una cita con el Asesor Patrimonial de Quilpué para presentar el documento de manera oficial. De esta forma, el encuentro tomaría lugar el 12 del mismo mes y en él se discutiría la viabilidad del esquema administrativo y su posible efecto en la reactivación del museo, explicando al asesor el petitorio fundamental de una autorización formal y continua a la junta vecinal para utilizar el espacio, como la urgente necesidad de dotar de un orden administrativo dedicado a la sala-museo para continuar con el proyecto. Conversando sobre la dificultad de establecer un contacto rápido con las autoridades encargadas, Se le solicitaría a Luciano San Martín transmitir personalmente la propuesta a la Alcaldía y a la Dirección de Educación de la CMQ, al representar un canal más directo que las infructuosas peticiones de audiencias realizadas hasta la fecha.

A pesar de los esfuerzos del asesor y la comisión por apurar la recepción de la propuesta y utilizar debidamente la sala-museo, el inicio de una larga obra de ampliación en el Colegio Santiago Bueras impediría desde julio hasta noviembre del 2019 el uso del espacio, sumando a esto una serie de problemas internos dentro de la CMQ que retrasarían en varios meses el encuentro de San Martín con la Directora de Educación, pausando el cronograma levantado junto a la Comisión de Cultura y Turismo en el cual se proyectaba la realización de nuevas actividades desde el mes de septiembre. A comienzos de octubre del 2019, la comisión se enteraría finalmente de la recepción de la propuesta tanto por el Alcalde Mauricio Viñambres, como por la Directora de Educación, Carmen Tognia, informando el Asesor Patrimonial que mientras el alcalde reaccionaría de forma positiva al proyecto pero no se pronunciaría sobre un aporte municipal, en la Dirección de Educación se recibiría como una alternativa posible, relegando su aprobación al término de las obras en la infraestructura del establecimiento, luego de las cuales la corporación todavía prevé fichar los objetos del museo y regularizar la propiedad de la colección para poder establecer un mejor control sobre el espacio, prefiriendo abordar el proyecto comunitario una vez se haya cursado este proceso de inscripción legal. Por todo ello, la sensación general a noviembre del 2019 frente al desarrollo de la propuesta administrativa es de gran incertidumbre, afectando la poca claridad de las autoridades municipales en su compromiso por el uso del espacio y su interés en apoyar o autorizar plenamente su proyección desde un foco comunitario, manteniéndose como elementos positivos la disposición de Luciano San Martín y de la Comisión de Cultura y Turismo para seguir colaborando en el proyecto de reactivación, así como la pronta finalización de las obras en el Colegio, habilitando nuevamente el uso de la sala-museo.

Análisis de resultados del proyecto de reactivación

Después de servir a pequeños grupos con los que tuve una comunicación más cercana y profunda, y gestar y mediar un evento de una mayor convocatoria, puedo decir que de todas las experiencias en torno al Museo Los Perales, la apertura regular de este fue la que me permitió visualizar de mejor forma el valor del espacio como un lugar para la memoria local, pudiendo empatizar con el vínculo de los visitantes hacia los objetos que conformaban su niñez, así como

presenciar y beneficiarme del traspaso de conocimientos personales en torno a las tradiciones territoriales que envuelven a su colección, al escuchar por ejemplo anécdotas sobre el juego de canicas con las perillas de bronce de un viejo catre, o la utilización del carburo de las linternas mineras para improvisar petardos. Es así que durante los meses que duraría la “marcha blanca” surgiría de las esporádicas visitas una interacción inédita entre el museo y la comunidad, donde usuarios de todos los sectores sociales y etarios, no serían indiferentes y poblarían el espacio con sus relatos y memorias, incorporándose estas al acervo patrimonial del museo y comprobando que la participación crece y es útil donde se le da lugar. Por otro lado, mientras la apertura regular del museo demandaría dedicar algunas horas de los fines de semana a atender el espacio y mediar los recorridos, la realización de los tres eventos de extensión cultural supusieron un esfuerzo de gestión mayor, especialmente la celebración del “Día del Patrimonio”, la que implicó semanas de preparación y coordinación previa con los agentes involucrados, en las que me acercaría personalmente a dialogar con ellos para lograr su participación. Igualmente, mientras el trabajo de mediación llevado a cabo en las aperturas regulares se limitaba a una visita guiada por la colección, cada esfuerzo de extensión cultural supuso la creación de contenido específico, y su desplante en actividades únicas para cada grupo, requiriendo de un mayor enfoque en las necesidades del usuario, que me entregaría una noción más clara sobre la complejidad de crear un espacio cultural activo y diverso.

Volviendo al inicio del proyecto, podemos estimar el éxito de la reactivación del Museo Los Perales recogiendo las tres carencias fundamentales de su decaimiento y observando en qué medida estas se han superado o solventado durante el desarrollo de las actividades cursadas. En este sentido, podemos establecer como metas visibles la relativa obtención de financiamiento, administración y participación para el museo, entendiendo que estos elementos son también la clave para la concreción del objetivo principal, es decir, el desarrollo de una institución sustentable y participativa a través de la integración comunitaria. Dentro de las metas fijadas, el financiamiento es el aspecto que menos se trabajó durante el proyecto, abordándose principalmente de forma teórica mediante el estudio de museos similares y textos museológicos. A pesar de esta poca atención a la aplicación de tácticas comerciales, se puede señalar

el éxito de la inclusión de productores locales en el museo, los cuales en dos oportunidades produjeron ventas en base a eventos de extensión, pudiendo extraerse en el futuro algún beneficio monetario de este enlace. En un plano más práctico, se puede afirmar que todos los gastos personales incurridos durante la “marcha blanca” del museo fueron cubiertos mediante aportes voluntarios, colectados gracias a la inclusión de un espacio dedicado para ello en la entrada del edificio, iniciativa que nacería de la Comisión de Cultura y Turismo.

El caso de la administración sería abordado más profundamente durante el proyecto, representando además de un largo proceso de investigación, uno de los esfuerzos colectivos más importantes realizados durante el mismo, suponiendo meses de encuentros con distintos actores sociales, cada uno de los cuales aportaría una perspectiva distinta desde la que mirar el problema. Así, desde el inicio de las consultas a los profesores del colegio hasta el levantamiento del primer equipo de trabajo comunitario, se concentraría un gran debate sobre la futura administración del espacio, el cual se vería finalmente reflejado en la creación de la propuesta presentada al Asesor Patrimonial de Quilpué. Como expresamos más arriba, es lamentable que las dilaciones y falta de claridad en las intenciones de las autoridades responsables de la sala-museo no permitan todavía un diagnóstico preciso del futuro de la propuesta, sin embargo, sostengo mi confianza en que, mientras exista una demanda ciudadana que impulse el proyecto, la posibilidad de una administración colaborativa se mantendrá vigente.

Para finalizar este análisis, se puede manifestar que el trabajo de participación realizado en el museo representa los efectos más sustanciales producidos durante el proyecto, cumpliendo el objetivo de reactivar, al menos momentáneamente, la apagada función social del Museo Los Perales, brindando a más de 150 usuarios en el curso de nueve instancias de apertura la posibilidad de adentrarse en el patrimonio rural del valle del Marga Marga. Por medio de estas actividades, no solo lograría entablar una relación tradicional entre espacio cultural y “público”, sino también experimentar nuevas vías de memoria y aprendizaje horizontales, generando un diálogo permanente con asistentes, gestores y comunidad local, que moldearía los encuentros e insertaría un nuevo valor patrimonial en la conciencia ciudadana.

A pesar de haberse aplicado un enfoque participativo e integrador en los encuentros a través de una constante comunicación con sus asistentes, es importante reconocer la necesidad de canalizar y desarrollar esta participación comunitaria en un futuro, profundizando en los aspectos museográficos y de mediación cultural que esta investigación no pudo abarcar. En este sentido, entendiendo a la integración comunitaria como un proceso gradual y sostenido de creación de redes, queda a la espera de próximos proyectos la realización de un acabado guión museográfico, así como de foros abiertos, talleres, encuentros folclóricos o cabildos, los cuales puedan establecer desde el museo nuevos nexos con la población local, vinculándola a la administración de su patrimonio y a la construcción de una identidad institucional para la sala-museo de Los Perales. Por otro lado, si bien el cierre de la “marcha blanca” por la inhabilitación del espacio entorpecería y paralizaría el avance de la relación con las comunidades del Valle del Marga Marga, dejando sin explorar las posibilidades de visitas desde otras ciudades y regiones del país, creo que el propósito de este experimento se ha cumplido cabalmente, al probar que la misión patrimonial del Museo Los Perales se encuentra todavía vigente, y que cuenta con el potencial para convertirse en una institución participativa integral, venciendo desde esta posición las demás carencias que lo aquejan. Por ello, frente al firme interés de agentes culturales como Luciano San Martín y Juan Núñez, quienes actualmente desarrollan un proyecto de recopilación de memorias locales en Los Perales, puedo decir al final de esta etapa reflexiva que confío plenamente en que el proyecto de reactivación del Museo Los Perales no solo se ha probado exitoso en el aspecto más importante de su misión, la integración comunitaria, sino que continuará desarrollándose luego de la publicación de esta tesis, sembrando, en conjunto con otros esfuerzos la semilla de un mejor futuro patrimonial para Quilpué, el Valle de Marga Marga y quizá, la Región de Valparaíso.

Imagen 20: Brindis de cierre, “Día del Patrimonio” en Museo Los Perales. 2019



Fuente: Autor.

CONCLUSIONES DE UNA APROXIMACIÓN A LOS MUSEOS LOCALES DE LA REGIÓN DE VALPARAÍSO.

Al acercarme por primera vez al mundo de los museos locales lo haría con incontables preguntas, algunas sospechas y solo una certeza: la necesidad de generar más recursos académicos para las instituciones periféricas. Así, a pesar que mi preparación no había contemplado el estudio museológico, abordaría desde mi bagaje disciplinar el desafío de investigar vías para el desarrollo de museos locales más sostenibles y participativos en la Región de Valparaíso, entendiendo que en los hombros de teóricos e historiadores del Arte recae la gran responsabilidad de suplir la falta de escuelas de museología en el país, así como de muchas otras disciplinas relacionadas a la cultura y el patrimonio. Por ello, en el transcurso de las pasadas páginas, la tesis se iría desarrollando con distintas metodologías, en la medida en que un mayor entendimiento del

problema era logrado, priorizando al final de la investigación el trabajo de campo como un ingrediente crucial para hilar las suposiciones teóricas con la realidad regional.

Frente a conceptos como “museos periféricos” o “museos locales”, se podría pensar que una investigación que se dedique a focalizar y diferenciar las características regionales de estas instituciones en vez de concentrarse en el estudio de sus grandes tópicos, es irrelevante para el mundo académico. Lejos de eso, en un país donde los servicios culturales se encuentran tan fragmentados y marginados por su posición socioeconómica y territorial, me parece que la necesidad de generar estudios para el desarrollo actual de la museología nacional, comienza con el análisis de los fenómenos que los diferencian, especialmente cuando es esta diferencia la que pone en riesgo su continuidad.

¿Se puede proyectar el desarrollo del museo local de la Región de Valparaíso a través de la integración comunitaria?

Al desarrollar la pregunta central de esta investigación, fue crucial el diálogo con distintos actores sociales relevantes en la escena patrimonial de la Región de Valparaíso, quienes no solo me revelarían las dificultades de ejercer la gestión patrimonial, compartiendo conmigo sus perspectivas y proyecciones personales para el futuro de sus instituciones. De estas conversaciones apoyadas en el estudio del escaso material nacional generado sobre museología participativa y sostenible, puedo extraer dos conclusiones generales. Primero: que, de los museos más pequeños a aquellos más grandes de la región, no existe ninguno exento de profundas problemáticas que lo aquejen, al ser su gestión una constante lucha para aquellas personas encargadas, las cuales bien sucumben a la precariedad del sistema o se mantienen en una continua búsqueda de nuevos proyectos y recursos. Segundo: que no existe una clave única al desarrollo de los museos locales de la Región de Valparaíso, impidiendo su rica y compleja heterogeneidad una prescripción certera de estrategias museológicas generales, siendo imprescindible conocer las particularidades de cada caso, si es que no se quiere entregar una simplificación burda de su funcionamiento.

Con las condiciones antes señaladas no quiero decir que generar estrategias para proyectar el desarrollo de un museo local sea imposible en el territorio, sino al

contrario, que ya existen múltiples estrategias y modelos para ello, las cuales aún basadas en principios museológicos generales, requieren de un trabajo específico con las necesidades específicas del museo para desenvolverse. Por ello, si bien la investigación historiográfica y el estudio de corrientes museológicas fue un paso necesario en la aproximación hacia el problema de la desvinculación comunitaria, creo que el principal valor de esta tesis se halla en el trabajo de diálogo y experimentación con gestores patrimoniales y actores sociales dentro de la escena local que la respalda, especialmente en la recolección de testimonios y en la puesta en marcha del proyecto de reactivación para el museo de Los Perales en conjunto con su comunidad local, el cual, aun teniendo un reducido alcance, representaría una pieza fundamental para el entendimiento de las limitantes y posibilidades regionales de una institución periférica, pues mientras el concepto de integración comunitaria puede reducirse en teoría a una serie de estrategias museológicas que condicionan la disposición del museo a la participación del usuario, en la práctica el proceso de integrar excede por mucho la mera planificación de sus gestores, implicando un esfuerzo bidireccional de aprendizaje, donde tanto institución como población local deben encontrar formas de intervenir e incorporarse.

De vuelta a la pregunta principal, de lo analizado en el cierre del tercer capítulo se desprende que el desarrollo de un museo local desde la integración comunitaria es todavía un gran desafío para las instituciones periféricas de la Región de Valparaíso, las cuales sometidas a la rigidez de su estructura decimonónica se han visto históricamente aisladas de la vida cultural comunitaria, excluyendo del patrimonio a sus propios pobladores al diseñar un espacio para un público externo y pasivo. Por otro lado, la fragmentación de la población regional en múltiples estratos socioeconómicos y la creciente “desterritorialización” de las nuevas generaciones, vuelve extremadamente difícil definir una comunidad o identidad determinada a la cual apelar, indicando todos estos factores que, mientras la ruptura social y cultural se mantenga, el futuro de los museos locales seguirá permanentemente en riesgo, sujeto a la precariedad material del sistema y a la obsolescencia de su misión patrimonial. Desde esta perspectiva, cabe preguntarse si el museo como dispositivo de poder cultural ha agotado sus posibilidades en el plano regional, o si la memoria patrimonial ya no

requiere del soporte museográfico para ser legada, dudas que una vez más se resuelven en la experimentación de nuevos paradigmas en los museos locales, al observar instituciones como el Museo Histórico de Placilla, donde tras años de sostenido trabajo comunitario, hoy, la participación de la localidad ha llegado a ser completamente vinculante a través del voto, tomado la voz de la comunidad un rol protagónico en la definición de un futuro próspero para el museo y las memorias que resguarda.

Si temas como la participación ciudadana o la gestión participativa se han manejado por años en el acervo teórico de museólogos y otros “actores culturales”, la titánica tarea de cerrar la brecha sociocultural a través de cambios estructurales en el paradigma de los museos, especialmente de aquellos de sesgo más tradicional, ha sido la línea que ha limitado el avance de la museología comunitaria en la experimentación de verdaderas estrategias de participación, al punto que muchos de estos organismos consolidados con colecciones de un indudable valor patrimonial, como el Museo de Arqueología e Historia Francisco Fonck, se han visto recientemente enfrentados a cuestionar su viabilidad en una sociedad que, a pesar de su constante demanda por más cultura, simplemente no consume lo suficiente sus servicios. Frente a esta paradoja, pienso que la integración comunitaria no solo es posible, sino esencial para el desarrollo de los museos locales, comprendiendo que estas instituciones ya no pueden encerrarse en su colección e ignorar el diálogo comunitario, teniendo que generar activamente formas de participación para satisfacer las necesidades culturales de la ciudadanía, o hundirse en un modelo que progresivamente se volverá insostenible. En este sentido, hay que reconocer que, arraigada en los museos chilenos se encuentra una ideología difícil de doblegar, diseñada no para albergar memorias “polifónicas” o “democráticas”, sino al contrario, para enraizar el dominio cultural de una pequeña elite social.

Tal vez, como propuso la Doctora Grete Mostny hace casi cinco décadas, en vez de enfocar los esfuerzos museológicos nacionales a generar en el museo tradicional una función social que no le es propia, es hora de postular un nuevo tipo de institución patrimonial que, a su par, pueda dedicarse al desarrollo de las pequeñas y medianas comunidades marginadas de la “Gran Historia”. Una institución que sea capaz de salir del exclusivo culto académico al pasado, para

hacerse cargo del devenir de las identidades territoriales, y concentrarse en el desarrollo social de las comunidades que lo rodean a través del patrimonio. En la Región de Valparaíso, es principalmente en los pequeños museos locales de la periferia, en los que los límites de la museología actual se amplían y pujan silenciosamente hacia ese objetivo, constituyendo suelo fértil para nuevas instituciones, donde la memoria se inscriba directamente desde sus actores, y sea ellos quienes la leguen a la historia.

Dentro las masivas y sostenidas manifestaciones que desde el 18 de octubre han remecido fuertemente al país, todo señala que un nuevo concepto de pueblo se ha configurado sorpresivamente desde el tejido social para exigir la voz y el voto en las políticas del Estado, recuperándose con ello un sentido histórico que hace tiempo parecía muerto. Al momento de cerrar esta investigación, lo hago con la esperanza de que sea este sentido histórico el que brinde un nuevo impulso a proyectos como el de Los Perales, Alicahue y Quintero, despertando en estas comunidades la pregunta por el destino de su patrimonio cultural. Sin duda, quienes se embarquen en el desarrollo de una museología más sostenible y participativa tienen un largo camino por delante, deparando grandes desafíos por pequeñas recompensas. A aquellos que aprecien el valor de la ruta por sobre sus dificultades dirijo de esta tesis, deseando fervientemente que sea de ayuda en el encuentro con su objetivo.

BIBLIOGRAFÍA

VI.1 Libros, artículos, conferencias, y otros

ACUÑA, C. 2014. Origen y devenir del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago. Santiago de Chile, MAPA.

ADORNO, T. 1955. Prismas, La crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona, Ediciones Ariel.

ADORNO, T. 1969. Teoría estética. En: Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile.

AGUILERA M., D. 2012. Construyendo un museo junto a la comunidad. Revista Museos (31): 34-47.

AGUILERA, D. & ROBINSON, G. 2017. Aprendiendo de nuestros antepasados. Interculturalidad desde el Museo de La Ligua. En: VII Congreso de Educación, Museos y Patrimonio "Decir lo Indecible". 6 y 7 de noviembre 2017. La Ligua, Chile. Centro Cívico y Museo La Ligua. pp. 136-145.

AGUILERA, D. 2007. Patrimonio Cultural e Identidad Local: El Caso de La Ligua. En: VI Congreso Chileno de Antropología. 13-17 de noviembre. Valdivia, Chile. Colegio de Antropólogos de Chile A. G. pp. 1366-1378.

AGUILERA, M. D. 2012. Construyendo un museo junto a la comunidad. Revista Museos (31): 34-37.

ALEGRÍA, L. 2007. A 35 años de la Mesa de Santiago. Una doble ruptura museológica. En: Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago, Chile.

ALLENDE, S. 1973. La vía chilena al socialismo. México D.F., Siglo XXI Editores.

ALONSO, M. 2008. Los espacios del saber y del pensamiento en el mundo griego. Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae (36): 33-80.

AMPUERO, R. 2014. Presentación. En: CULTURA EN RED: una década de teatros y centros culturales públicos, 2003-2013. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. Chile.

ANÓN. 2007. Museología participativa en Cañete. Revista Museos (26): 68.

ANTÚNEZ, G. y GUASCH, O. 2018. El legado de Nemesio Antúnez. Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC. Unidad de Conservación y Documentación.

ARÁNGUIZ, S. y BETANCUR, J. 1984. Los museos de Chile (diagnóstico). Santiago de Chile, Dibam.

ÁREA DE ESTUDIOS, SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Consulta ciudadana sobre museos: Análisis de resultados. En: Revista Museos, N°34, 44-49.

AZÓCAR, M. 2007. A 35 años de la Mesa Redonda de Santiago. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. 27-51. Santiago, Chile.

- AZÓCAR, M. Á. 2008. "El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación." *Revista Museos* (27): 23-30.
- BAHAMÓNDEZ, M. et al. s.a. Situación y necesidades de los museos de Chile. (Diagnóstico 1997-1998). Santiago de Chile, Ediciones Arce.
- BALERDI D., I. 1996. La formación del Museólogo. *Museo* (1): 43-57.
- BORGHI, B. 2017. Ecomuseos y mapas de comunidad: un recurso para la enseñanza de la historia y el patrimonio. *Estudios Pedagógicos* 43(4): 251-275.
- BOURDIEU, P. 2000. Poder, Derecho y Clases sociales. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- BRITISH MUSEUM. 2003. *Accessing enlightenment: A study guide*. Londres, Trustees of The British Museum.
- CABEZA, Á. 2017. Nuevos sentidos del patrimonio. *Revista Patrimonio de Chile* (69). s.num.
- CAMPOS M., E. 1984. Prólogo. En: Aránguiz, Santiago et al. Los museos de Chile (diagnóstico). Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.
- CANCLINI, G. 1990. CULTURAS HÍBRIDAS, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F. Editorial Grijalbo.
- CANCLINI, G. 1995. Consumidores y Ciudadanos. México D.F., Grijalbo.
- CANCLINI, G. 1999. Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En: Aguilar, E. 1999. Patrimonio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio. Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. pp. 16-33.
- CANCLINI, G. 2001. Definiciones en transición. En: Cultura, política y sociedad: Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO. 2005. 57-67.
- CARMONA, J. 2012. Apuntes para una discusión sobre el fenómeno museal de la Ciudad de Valparaíso. *Revista Museos*, (31): 26-33.
- CASTELLANOS, P. 2008. Los Museos de ciencias y el consumo cultural: Una mirada desde la comunicación. Barcelona, Editorial UOC.
- CASTILLO, I. 2016. La crítica institucional como género expositivo: el caso MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes). Memoria de Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.
- CHAGAS, M. 2007. Museos, memorias y movimientos sociales. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago, Chile.
- CNCA. 2005. Chile quiere más cultura, definiciones de política cultural, 2005-2010. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA. 2011. Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CNCA. 2014. CULTURA EN RED: Una década de teatros y centros culturales públicos. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago de Chile.

- CNCA. 2014. Guía de Museos Quinta Región, Valparaíso, Festival de las Artes Valparaíso.
- CNCA. 2017. Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017. Valparaíso. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. 1998. Listado de Museos Nacionales. Santiago de Chile, CMN.
- DE VARINE, H. 2012. Reflexiones a 40 años de la Mesa de Santiago. *Revista Museos* (31): 4-5.
- DECARLI, G. 2003. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. *Revista ABRA*. 24(33): 55-75.
- DECARLI, G. 2006. *Un Museo Sostenible*. Costa Rica, Unesco América Central.
- DEL MAR F. C., M. 2006. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León. *Revista De arte* (5): 231-243.
- DEPARTAMENTO DE PLANIFICACIÓN Y PRESUPUESTO CNCA. 2011. Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. 2010. *Conceptos claves de museología*. París, Armand Colin.
- DÍAZ B., I. 1996. La formación del Museólogo. *Museo, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (1): 43-57.
- DÍAZ B., I. 2002. ¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Quebec. *Artigrama* (17): 493 - 516.
- ERRÁZURIZ, L. H. 2017. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). *Revista Aisthesis* (40): 62-78.
- ESCOLAR S., H. 2001. *La biblioteca de Alejandría*. Madrid. Gredos..
- FERNÁNDEZ, L. A. 1999. *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D. 2018. *Extended museum in its milieu*. Cracovia, Wydawnictwo Universitas.
- FUENTES, P. 2014. Experiencia educativa del Museo Histórico de Placilla. Circuito para la sustentabilidad patrimonial de Placilla de Peñuelas. En: V Congreso de Educación, Museos y Patrimonio. 30 de septiembre al 1 de octubre. Santiago de Chile. Museo de la Educación Gabriela Mistral. Chile.
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. 2010. *Conceptos claves de museología*. París, Armand Colin.
- GARCÍA I., A. 2000. Introducción: la razón del derecho: entre habitus y campo. En: BOURDIEU, P. *Poder, Derecho y Clases sociales*. Bilbao, Desclée de Brouwer. pp. 9-60.

- GARCÍA M., M. 2005. Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- GARCÍA, M. P. 2012. El patrimonio cultural: conceptos básicos. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GIMÉNEZ, G. 2005. La cultura como identidad y la identidad como cultura. México, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- GRANDE, L. 2017. *Curators: Behind the Scenes of Natural History Museums*. Chicago, University of Chicago Press.
- GRAU L., L. 2006. Redes de Museos: un ensayo de supervivencia. *Museo* (11): 17-27.
- HERNÁNDEZ H., F. 1994. Manual de museología. Madrid, Síntesis.
- HERNÁNDEZ H., F. 2006. Planteamientos Teóricos de la Museología. Gijón, Ediciones Trea S.L.
- HERNÁNDEZ H., F. 2015. Evolución de la teoría museológica en España. En: *MUSEOLOGIA E Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST*. 16 de marzo 2015. Río de Janeiro, Brasil. UNIRIO.
- HERNÁNDEZ, J. et al. 2019. ¿En qué va la gestión participativa local?. Santiago de Chile, Ril Editores.
- HUBERT, F. 1985. Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. En: *Museum*, 37(148): 186-190.
- HUYSEN, A. 2002. En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- ICOM. 1985. *Revista Museum*. 37(148). París, Unesco.
- IVÁN, N. 1990. Reformas Educativas e Identidad de los Docentes. Chile 1960-1973. Santiago de Chile, PIIE.
- IVELIC, M. 1983. Programa 0, Demoliendo el Muro. UCV Televisión. Chile.
- KINARD, J. R. 1985. El Museo Vecinal, catalizador de los cambios sociales. En: *Museum*, 37(148): 217-223.
- LAGO, T. 1945. Misión del Museo de Arte Popular. *Revista Antártica* (9): 89-91.
- LEGUÁS, B. 2013. Tanjalonko. *El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga* (6): 10-18.
- LEÓN, A. 1988. El museo: teoría, praxis y utopía. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LINAREZ P., J. 2008. El museo, la museología y la fuente de información museística. La Habana, Acimed.
- LORENTE, J. 2012. Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de la colección del Museo Mapuche de Cañete. *Revista Museos* (26): 24-25.

- LORENTE, J. 2014. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza.
- MAILLARD et al. 2002. Museo y Comunidad. Santiago de Chile, Dibam.
- MELVILLE, G. 2015. ¿Existe la museografía comunitaria? En: Tendencias de la Museología en América Latina: artículos, horizontes, diseminaciones. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 314-323.
- MENA, C. 2013. José de Nordenflycht: El patrimonio es poder. Revista PAT, 56, 39–43. p. 41.
- MIEROVICH, S. 2012. Museo Glocal: La función social del patrimonio cultural y el museo como agente de cambio. Revista Museos (31): 38-41.
- MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DEL GOBIERNO DE CHILE. 2001. Diseño y elaboración de Proyectos. s.l. División de Organizaciones Sociales.
- MIRANDA, A. 2012. Reconquista del oro en el Marga Marga. Experiencia de vida en el colegio G-420 Santiago Bueras y génesis del Museo Los Perales – Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (3): 18-19.
- MORALES, C. En: Museo y Comunidad: Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos. Santiago de Chile, Dibam.
- MOSTNY, G. 1972. Asociación Latinoamericana de Museología A.L.A.M. Noticiario Mensual MNHN, N° 190-191. 8-9.
- MOSTNY, G. 1972. El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo. Noticiario Mensual MNHN, N° 190-191. 3-5.
- MOSTNY, G. 1975. *Los museos de Chile*. Santiago de Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral.
- NORDENFLYCHT, J. 2003. Patrimonio Local, Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar. Valparaíso, Editorial Puntángelos.
- NORDENFLYCHT, J. 2012. Post Patrimonio. Viña del Mar, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la U. Andrés Bello.
- OBSERVATORIO DE POLÍTICAS CULTURALES. 2015. Encuentros museales a lo largo de Chile. Revista Museos (34): 38-43.
- OLATE, G. U. 2012. Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX representación de una nación en construcción. Boletín americanista (65): 211-229.
- ORELLANA, M. I. 2007. Museo, comunidad y globalización vistos desde el Barrio Yungay. Revista Museos, N°27, 36-37.
- OYARZÚN, L. 2005. Taken for a Ride. Santiago de Chile, RIL editores.
- PAILLALEF, J. & AMBOS, V. 2007. Integrando a la comunidad en la administración de la colección del Museo Mapuche de Cañete. Revista Museos (26): 24-25.

- PÉREZ, E. & CARREÑO, J. 2015. Implementación de un modelo de gestión participativa con el colectivo de la mesa/red estamental local de orientadores de Kennedy para fortalecer el
- PONTE, V. 2007. Régimen jurídico de las vías públicas en derecho romano (No. 7). Madrid, Librería-Editorial Dykinson.
- QUIJADA, F. 2018. Un arte para todos. Artes aplicadas y populares en la educación artística chilena. Anuario Grupo de Investigación Archivo MAC. Unidad de Conservación y Documentación.
- ROJAS, L. 2005. Para una historia del matrimonio occidental. La sociedad romano-germánica. Siglos VI-XI. *Theoria*, vol. (14)1, 47-57.
- RUIZ B., M. 2015. Una aproximación a la museología chilena: la realidad de los museos de artes de periferia. Memoria de Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid.
- SABAN, J. 2017. Estrategias de Mediación en Museos de Arte. Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Educación.
- SEGOVIA, O. 2001. Gestión Participativa para la recuperación de espacios públicos. *Boletín del Programa de Pobreza y Políticas Sociales de SUR* (43): 1-7.
- SETTIS, S. 2013. Paisaje, patrimonio cultural, tutela: Una historia italiana. Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso.
- SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2008. Nuevos Proyectos. *Revista Museos* (27): 86-91. Subdirección Nacional de Museos.
- SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Antecedentes de una política de museos para Chile. *Revista Museos* (34): Santiago, Chile.
- SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. HACIA UNA POLÍTICA NACIONAL DE MUSEOS, Documento Base para la construcción de una Política Nacional de Museos. Santiago de Chile, Dibam. .
- SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2019. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019. Santiago de Chile, Subdirección Nacional de Museos. p. 15.
- SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. s.a. Museos en obra: IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Santiago de Chile, Dibam. pp. 27 - 51.
- SUBDIRECCIÓN REGIONAL DE MUSEOS. 2015. Hacia una Política Nacional de Museos. Santiago de Chile, Dibam.
- SUDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Antecedentes de una política de museos para Chile. *Revista Museos* (34): 4-5.
- TRAMPE, A. 2007. Nuevos Museos Para Nuevos Tiempos. *Revista Museos* (26): 7-12.
- TRAMPE, A. 2017. Presentación Subdirección Nacional de Museos. En: SNM. 2017. Memorias del VIII Encuentro Anual de Equipos Educativos de Museos Dibam, Temuco 2017. Santiago de Chile, Dibam. pp. 4-5.

TRAMPE, A. 2019. Un panorama de los museos para un mayor desarrollo del sector museal. Situación de los Museos en Chile: Diagnóstico 2019, pp. 7-8.

TUOHY, M. 2014. Capilla Los Perales de Quilpué. El Boletín Histórico De la Provincia de Marga-Marga (12): 15-26.

UNESCO. 1982. Declaración de México sobre las Políticas Culturales. En: CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES: 26 de julio al 6 de agosto de 1982. 1982. México D.F., México. Unesco.

UNESCO. 2015. *A new international standard-setting instrument: The proposed UNESCO recommendation concerning the protection and promotion of museums, their diversity and their role in society, Report to the Special Committee of Technical and Legal Experts*. 27 y 28 de Mayo. Paris, Francia. Sede de Unesco.

VALENZUELA, J. M. 2011. La utilización didáctica del museo: hacia una educación integral. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

VALLINA V., A. 2018. Inscripciones o Títulos del más Ilustre Teatro (1565). El museo como contenedor de objetos maravillosos. Gijón, Ediciones Trea.

VAN GEERT, F. "et al". 2016. Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. debates y estrategias de adaptación ante Los nuevos retos políticos, científicos y sociales. OPSIS, 16(2): 341-360.

VAN MENSCH, P. 1992. *Towards a methodology of museology* (P.h.D). Croacia, University of Zagreb.

VEGA, L. et al. 2010. "Análisis del Programa de Centros Culturales del

WELLS B., C. 2006. Hacia la construcción de Museos Comunitarios: Fundamentos para un Museo Territorial Comunitario en el Lafkenmapu, Comuna de Valdivia, X región. Tesis para optar al título de Antropóloga. Valdivia, Universidad Austral de Chile.

WITKER, A. 2006. Tomás Lago: 100 años. Chillán, Proyecto Editorial: Grandes de Ñuble.

WOOLEY, L. y MOOREY, P. R. S. 1982. *Ur'of the Chaldees': The Final Account, Excavations at Ur*. Londres, Herbert Press.

VI.2 Sitios web consultados

ÁREA DE ESTUDIOS, SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2018. Públicos en los Museos DIBAM. [en línea]. https://www.museoschile.gob.cl/628/articles-90028_archivo_02.pdf [consulta : 9 de diciembre 2019].

ARTEQUÍN VIÑA DEL MAR. s.a. El Museo. [en línea] <https://artequinvina.cl/el-museo/> [consulta: 13 de diciembre 2019].

AZÓCAR, M. 2007. A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago. [en línea] http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_991.pdf [consulta: 7 de septiembre 2019].

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. s. a. Reseña Biográfica de Juvenal Hernández Jaque. [s.a.] [en línea]

https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Juvenal_Hern%C3%A1ndez_Ja [consulta: 29 de noviembre 2019].

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. 2017. Reportes Estadísticos Comunes 2017. [en línea] https://reportescomunales.bcn.cl/2017/index.php/Quilpu%C3%A9#Poblaci.C3.B3n_porsexo_e_.C3.ADndice_de_masculinidad.2C_a.C3.B1os_2002_y_2017 [consulta: 14 de diciembre 2019].

COMITÉ PERMANENTE SOBRE LA DEFINICIÓN DEL MUSEO, M.D.P.P. 2018. Perspectivas y posibilidades. [en línea] https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/07/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES_V2.pdf [consulta: 21 de octubre 2019].

CNCA. (2005). Chile quiere más cultura, definiciones de política cultural, 2005-2010. [en línea] <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>. [consulta: 10 de diciembre 2019].

CNCA. 2017. Museos de Medianoche, 15 años. [en línea] https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84571_archivo_01.pdf [consulta: 11 de diciembre 2019].

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. s.a. Capilla Los Perales. [en línea] <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/capilla-perales> [consulta: 24 de noviembre 2019].

CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. 2019. CMN recibe piezas incautadas por la PDI en Quintero para someterlas a peritajes. [en línea] <https://www.monumentos.gob.cl/prensa/noticias/cmn-recibe-piezas-incautadas-pdi-quintero-someterlas-peritajes> [consulta: 10 de octubre 2019].

CORPORACIÓN MUNICIPAL DE QUILPUÉ. 2013. Ficha transparencia, Colegio Santiago Bueras. [en línea] <http://www.cmq.cl/transparencia/files/fichas/santiagobueras.pdf> [27 de noviembre 2019].

DECARLI, G. 2003. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. [en línea] https://www.sernageomin.cl/Museo_Geologico/documentos/Edit3_Art_VigenciaNM.pdf [consulta: 12 de septiembre 2019].

FUNDACIÓN CORPARTES. MISIÓN/VISIÓN. [en línea] <https://www.corpartes.cl/wp-content/uploads/2015/10/MISION-VISION.pdf> [consultado: 25 de junio 2019].

GATTAVARA, F. 2015. Cultura a 27 kilómetros de distancia. Km Cero. Santiago de Chile. 10 diciembre. [en línea] <https://kilometrocerro.cl/cultura-a-27-kil%C3%B3metros-de-distancia-bb01b016654e> [consultado: 18 de agosto 2019].

GONZALÉZ, B. O. 2017. El cerro Santa Lucía ayer y hoy: transformaciones, usos y apropiaciones del legado urbano de Benjamín Vicuña Mackenna. [en línea]

https://www.museovicunamackenna.gob.cl/647/articles-80224_archivo_PDF.pdf
[consulta: 10 de diciembre 2019].

ICARIA. 2016. Estudio: Actualización Plan de Desarrollo Comunal de Quilpué, 2016-2022. [en línea]
https://www.quilpue.cl/uploads/pagina_20120210234552_plan_de_desarrollo_comunal.pdf. [consulta: 27 de octubre 2019].

INE. 2018. SÍNTESIS DE RESULTADOS CENSO 2017. [en línea]
<https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>
[consulta: 2 de agosto del 2019].

INE. 2019. División Político Administrativa y Censal Región de Valparaíso. [en línea]
<https://geoarchivos.ine.cl/File/pub/poblaci%C3%B3n-y-vivienda-valpara%C3%ADso.pdf> [consulta: 27 de octubre 2019].

ICOM. 1972. Declaración Mesa Redonda de Santiago de Chile. Santiago de Chile. [en línea]
http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/copy_of_declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf [consulta: 10 de diciembre del 2019].

ICOM. 2017. COMITÉ PERMANENTE SOBRE LA DEFINICIÓN DE MUSEO, PERSPECTIVAS Y POSIBILIDADES (MDPP). [en línea]. https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES.pdf [consulta : 9 de diciembre 2019].

ICOM. 2017. Estatutos. [en línea]
https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf
[consulta: 29 de noviembre 2019].

ICOM. Definición Museo. 2019. [en línea] <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: 24 de octubre 2019].

MAILLARD, C. 2014. La experiencia de los Mecanismos de Gestión Participativa en Bibliotecas Públicas. [en línea] <https://germina.cl/secciones/articulos/la-experiencia-de-los-mecanismos-de-gestion-participativa-en-bibliotecas-publicas> [consulta: 27 de septiembre 2019].

MINISTERIO DEL MEDIO AMBIENTE. 2012. Ajuste de Proyecto: Concurso Gestión Ambiental Local. [en línea]
<http://www.fpa.mma.gob.cl/documentos/documento.php?idDocumento=1371109> [27 de noviembre 2019].

MIRANDA, A. 2013. El incierto devenir del Museo Los Perales. [en línea]
https://www.facebook.com/MuseoLosPeralesQuilpue/posts/286148044843459?_tn=K-R [consulta: 24 de noviembre 2019].

MONAT, F. 2014. Breve biografía de la Dra. Grete Mostny. [en línea]
https://www.mnhn.gob.cl/613/articles-5237_archivo_01.pdf [consulta: 29 de noviembre 2019].

MONDACA, M. 2014. Director de Museo de Alicahue en Cabildo lamentó el total abandono del recinto cultural. La Estrella de Quillota. 24 de noviembre. [en línea]

<https://www.soychile.cl/Quillota/Cultura/2014/11/24/289093/Director-de-Museo-de-Alicahue-en-Cabildo-lamento-el-total-abandono-del-recinto-cultural.aspx> [consulta: 11 de diciembre 2019].

NAVARRO, A. 2003. Cultura, televisión y violencia en América Latina. El caso chileno. [en línea]. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/violenciatv02.pdf [consulta: 23 de julio del 2019].

NAVARRO, O. 2006. Museos y museología: apuntes para una museología crítica. [en línea] <https://studylib.es/doc/7374953/museos-y-museolog%C3%ADa--apuntes-para-una-museolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.1>. [consulta: 12 de diciembre 2019].

RMC. [s.a.]. Museos por Región. [en línea] <https://www.registromuseoschile.cl/663/w3-article-77408.html> [consulta: 2 de agosto del 2019].

SAENZ, A. 2012. El Éxito de la Gestión de Proyectos. Un nuevo enfoque entre lo tradicional y lo dinámico. [en línea] https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/117483/Arturo_Saenz_%20Tesis_2012_Rev_1.pdf [consulta: 26 de octubre 2019].

SIMONET, C. 2017. MUSEOS 2.0: Experiencia significativa o simulacro. [en línea] <https://nuevamuseologia.net/museos-2-0-algunas-definiciones-disyunciones-y-usos-del-termino/>. [consulta: 30 de septiembre 2019].

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2015. Hacia una Política Nacional de Museos. [en línea]. https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-52018_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019].

SUBDIRECCIÓN DE MUSEOS. 2017. Informe preliminar sobre la situación de los museos en Chile. [en línea]. https://www.registromuseoschile.cl/663/articles-84556_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019].

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS. 2018. Política Nacional de Museos: mejores museos para un Chile mejor. [en línea] museoschile.gob.cl/628/articles-83978_archivo_01.pdf [consulta: 10 de diciembre 2019].

UNESCO. s.a. Patrimonio. [en línea]. <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> [consulta : 9 de diciembre 2019].

ULIBARRI, L. 2012. Museo de la Moda. Chile Una lección de arte, diseño, historia y pertinaz vocación. Revista Diseña N°4 [en línea]. <http://www.revistadisena.com/museo-de-la-moda-chile-una-leccion-de-arte-diseno-historia-y-pertinaz-vocacion/> [consulta: 10 de diciembre 2019].

VERA, J. 1995. El Oro de Marga Marga, 1460-1561. [en línea] <http://vaimevera.cl.tripod.com/oro.html>. [consulta: 26 de octubre 2019].

VIÑA LOS PERALES. s.a. Historia. [en línea] <https://vinalosperales.cl/historia-vlp/> [consulta: 27 de octubre 2019].

ANEXO

VII.1 Entrevistas

A continuación, se presentan extractos de las nueve entrevistas citadas durante la investigación, las cuales provienen casi en su totalidad de transcripciones de material de audio digital. La extensión de más de siete horas de grabación, así como de un transcripto de más de cincuenta páginas del material recolectado, ha llevado a decantar por una aguda selección que permita contextualizar las citas, privilegiando secciones acotadas de la entrevista por sobre su total exposición. Estas secciones se presentan bajo el nombre del entrevistado, su cargo institucional, la fecha de la entrevista y su formato original, enumerando el tópico de la pregunta realizada y distinguiendo con la respectiva inicial de su nombre a las respuestas del entrevistado.

Gastón Gaete C., Coordinador Regional de Museos. 1 de octubre del 2019. Transcripción de audio.

1. ¿Qué rol jugaría la Dirección Regional de Patrimonio en la regularización de estos fondos, y en la deontología de los museos?

G: Hay dos cosas distintas, una cosa es la coordinación, que puede proponer algunas medidas de mitigación en las colecciones, pero también es necesario que la misma Dirección, y en eso estamos, en un proceso de acercamiento con respecto a lo que son cada una de estas entidades culturales, no se puede pedir que en tres semanas se tenga ya la respuesta a todos los problemas que existen, sino que siempre habrá más problemas de los que uno pudiese pensar. De hecho, el día jueves, en una visita a un cementerio en Valparaíso, se pueden ver hechos donde se puede perfectamente sumar los esfuerzos. Aquí lo importante es sumar cada uno, no solamente de los intereses, sino también la posibilidad de encontrar una solución.

2. ¿Qué rol cumple la Coordinación Regional de Museos dentro de esta Dirección?

G: Le he entregado al director Don Victor Silva Ipinza, le entregué una proposición de funciones, está claro que lo mío es estar en directa comunicación con los dos museos que nos atañen como Dirección Regional de Patrimonio Cultural, y tener un acercamiento muy grande con todos los museos que no pertenecen a esta órbita directa, y en ese caso entonces es que yo he ido obteniendo diversas reuniones, de hecho mañana viene el presidente de lo que es la Red de Museos Viva, de aquí de Valparaíso y que reúne a ocho museos.

3. ¿Existe algún plan de medidas especiales para estos museos periféricos del interior?

G: En el caso de Chile, al menos en la quinta región, no hay casos de esa situación, que se haya producido un incendio de grandes magnitudes, y que haya afectado directamente a la colección. Lo que, si pasa, es que a veces las obras pudiesen estar

en mejores condiciones de climatización, pero eso forma parte también de una misión que tenga el organismo que está a cargo de esa entidad. Hay que recordar que el museo no es solamente un punto de exhibición, el museo es una expresión de una realidad local.

Macarena Ruiz B., Directora del Museo Aterquín Viña del Mar. 1 de agosto del 2018. Transcripción de audio.

1. ¿cree que las funciones museales, las cuales, como expuso, no se encuentran equilibradas en los museos de la periferia, se deberían encontrar en un plano de igual importancia?

M: Redondeando, creo que es importante el sello de cada museo, lo que cada museo busca, no solamente lo que buscan sus profesionales, sino que su búsqueda junto a la comunidad, qué es lo que se quiere y desea lograr.

2. ¿Cuál es el límite entre el museo y un centro de animación social?

M: El límite es súper preciso, yo creo que ahí es súper preciso y pequeño, hay que tener criterio y conocer lo que es un museo para entender cuál es el límite. Es como cuando te dicen, tú ocupas un taller de pintura de cuerpo y haces un taller con niños, pintura corporal, tatuaje maorí, etc. Esta idea de la pintura corporal, y alguien llega con un "pinta caritas", son dos cosas.

3. ¿Crees que el museo puede generar unión comunitaria o sentido cívico?

M: El museo en sí yo creo que tiene que, y en esas cosas, me gusta esa idea que el museo tenga una cafetería, que se celebre un cumpleaños, que al lado del museo se haga un picnic. Quitarle esta cosa que al museo tengo que entrar como de gala, y poner cara de intelectual. ...Quebrar también mi cabeza de experta, sacarme ese traje que cuesta tanto sacarse y escuchar realmente a la comunidad, juntarse con ellos y entender qué buscan, qué quieren y cómo lo ven. Y eso se puede hacer desde mesas de conversación, talleres en conjunto, encuentros con vecinos, trabajos con los colegios. No puede ser que el museo informe, el museo comunica.Yo creo que los museos tienen una responsabilidad cívica fuerte, y que muchas veces no nos atrevemos a tomar esa responsabilidad y nos preocupamos solamente de mostrar un sentido más estético de la vida.

4. ¿Cuál crees que es el elemento más importante para mantener un museo activo a través del tiempo?

M: Yo me acuerdo cuando empecé en el museo, decía, este museo, tiene que pasar que, si algún día lo cierran, la gente alegue. Tiene que estar entrelazado con la cultura de la región. Las personas tienen que buscarlo, googlearlo, visitarlo, tiene que ser parte de. Un lugar que sea conocido y sentido como parte de este lugar, arraigado.

Paula Araya H., Coordinadora del Museo de Artes Decorativas Palacio Rioja. 30 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

1. ¿Qué estrategias generan ustedes para fomentar la participación en el museo?

P: A nosotros nos a resultado muy bien segmentar y dirigir. Ya conocemos a actores importantes en diversas áreas, por ejemplo, yo sé que en cine puedo contar con la base de datos del Departamento de Cinematografía que llega a mil trecientas personas, entonces yo hago el nexo, y les digo: chicas, me pueden ayudar con esto.

2. (Sobre la actividad de Museo Comunitario)

P: En el Museo Comunitario, se armó una casa del mismo tiempo, que, al fin y al cabo, no era la burguesía la que tenía esos objetos, se armó una casa montada con objetos

cotidianos de la comunidad no burguesa, o sea, de todas las personas que vivían en Viña.

3. ¿Qué tanto aplican ustedes la información que recopilan del visitante en la definición de la programación?

P: Nos dimos cuenta al inicio, cuando reinauguramos, que los jóvenes no venían, o sea, había un grueso de público adulto, y un grueso de público de niños, entonces había una parte que no llegaba, entonces el primer año fue un desafío acercar estos grupos etarios al museo, y por eso hicimos muchas actividades con universidades, también que ellos nos puedan ayudar en soluciones a nuestras problemáticas internas, y hemos trabajado mucho con la Facultad de Diseño de la Universidad de Valparaíso, con la de Historia de la Católica, con la Universidad Adolfo Ibañez, en Extensión. ... Ahí los alumnos en práctica para nosotros son esenciales, y los convenios que podamos hacer generando pasantías de ayuda.

4. ¿Qué elemento es fundamental para mantener una buena relación entre comunidad y museo?

P: El acoger, el escucharlos, el tener siempre las puertas abiertas, el darse el tiempo. ... Entre ser un centro productor de muchas actividades culturales, y de conservación de un museo, que han sido los peores dolores de cabeza míos. La conservación con el vivir un museo, sentirlo, tener una experiencia en el museo a veces es muy complejo. Y uno quisiera ser a veces arriba solo museo y abajo solo centro de extensión. Pero la misma gente es la que presiona para que no sea así, o sea, la gente quiere ir a escuchar un concierto al Hall central, y es una necesidad de la comunidad. Entonces tampoco porque estos museos duren cien años más, te vas a negar. Entonces ese equilibrio tenemos que hacerlo todos los días y es súper complejo, porque hay un poco más de daño, pero en el fondo tu sientes que las personas y la comunidad están viviendo el museo, está utilizándolo. Es un tema complejo, pero yo siento que de a poco hemos ido cediendo en cosa, y poniéndonos más estrictos en otras. Logramos el año 2016 que no se hicieran más cócteles arriba.

Javier Muñoz, Encargado de Mediación y Contenidos del Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso. 4 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

1. (Respecto a la administración de los museos regionales)

J: Yo encuentro personalmente, que las facilidades que tienen las corporaciones sin fines de lucro son mucho más grandes que las que tiene la administración estatal. Pero ojo, las corporaciones como estas tienen que estar luchando constantemente para obtener el financiamiento para seguir manteniendo el espacio, generar nuevos contenidos, Mientras los museos de la DIBAM tienen inyección de ingresos directamente desde el Ministerio. Son los pros y los contra, hay que poner en la balanza las dos cosas.

2. Entrando al tema Comunidad y Museo, ¿Cómo se podría describir aquí esa relación? ¿Existe un diálogo?

J: Ayer inauguramos la exposición de Balmes y Bru, tuvimos un servicio de banquetearía de estudiantes del Liceo María Luisa Bombal, entonces aparte de ser un centro de práctica, también somos un centro de generación de empleabilidad para estos nuevos profesionales. Esa es una forma de vincularnos con la comunidad de estudiantes, la otra forma es entregando y ofreciendo el patrimonio artístico del museo, y eso va en distintos niveles de complejidad, podemos articular nuestras obras de artes con los contenidos del Ministerio de Educación, entonces nos transformamos en refuerzo a los procesos pedagógicos de ellos, nos transformamos en un recurso educativo para los estudiantes

y profesores. Pasa lo mismo con los estudiantes universitarios, nos vinculamos con ellos por medio de visitas guiadas, capacitación docente, charlas, talleres, todo lo que un museo puede ofrecer.

3. Desde tu experiencia personal, ¿Cuál crees que son los desafíos más grandes de la mediación?

J: Yo creo que uno de los más grandes desafíos tiene que ver con la bajada del museo a la comunidad, primero parte de nosotros, los responsables y los teóricos en torno a la mediación cultural. A nivel mundial, todavía nadie se a puesto de acuerdo en qué es la mediación. Mientras no haya un único denominador entre todos los profesionales que hay en los museos, va a ser súper difícil bajar el museo a la comunidad. Ahora, cada día el visitante de los museos se pone más exigente, entonces muchas veces la mediación viene pateada por los requerimientos específicos de nuestros visitantes. ...Por eso nuestras estrategias específicas son sacar el museo a espacios no convencionales. Las artes son para todos, sin importar la categoría del estudiante, sin importar la categoría de la persona que va a ver la muestra. ¿Cómo logramos que los estudiantes que nunca han tenido un contacto con las Bellas Artes se apropien de la información? con guías pedagógicas, material gráfico. Nosotros todo lo que hacemos lo hacemos pensando en el concepto de formación de audiencias.

Pamela Maturana, Directora del Museo Histórico Arqueológico de Quillota y los encargados de Conservación y Extensión, Patricia Yáñez y Rodrigo Aspé. 6 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

1. (Sobre el Taller de Historia y Geografía de Quillota)

P: Ahí estaban estudiantes de enseñanza media, de enseñanza superior, dueñas de casa, jubilados, etc. Y también tuvieron la suerte de tener un arqueólogo interesado en Quillota, y también otra persona importante que llegó fue Eduardo Lienqueo, historiador local, autodidacta, mapuche, llegó también a formar ese grupo. Ellos recorrían Quillota, la ciudad, los cerros, todos los sectores aledaños.

2. En relación con esa comunidad que sigue allí, ¿Qué relación existe con la comunidad local de Quillota? ¿Se podría decir que hay un diálogo?

P: Nosotros podemos decir que es un museo que nace desde la comunidad. Más adelante se siguió trabajando con parte de la comunidad, porque el Círculo de Amigos era representativo de los vecinos, de la comunidad de estudiantes, jubilados, universitarios. Del mismo círculo de amigos hacían sus tesis en relación al museo, hicieron prácticas, algunos se quedaron trabajando. El 2003 perdimos a Don Eduardo Lienqueo y asumió en su lugar María Elena, profesora de historia que empezó colaborando. Después se empezaron a postular a proyectos, llegó Fernanda Kangiser jefa del área de conservación, se crea el área de conservación. Tuvimos un antropólogo que también empezó colaborando cuando iba en tercero medio. Esa es la vinculación. Nos cambiaron para acá (Casa patronal), desde la oficina de turismo propusieron que estuviéramos acá en esta casa, desde el 2010 estamos en esta casa con un nuevo staff en el área de antropología, arqueología y archivo. Patricia, que está desde que estábamos en la casa Samper fue parte de un voluntariado. Con este nuevo equipo del área de antropología y arqueología empezamos a trabajar hacia adentro, ahí nos alejamos un tiempo de la comunidad. Por qué, porque dijimos bueno, nosotros como museo tenemos que custodiar un patrimonio que es de todos y tenemos que tenerlo bien cuidado para dar un buen acceso a la comunidad. Por lo tanto, nos avocamos a trabajar con las colecciones. En el laboratorio y depósito. Es como el corazón del museo, si el corazón no funciona, no funciona nada.

3. (Sobre la formación comunitaria del museo)

R: El museo se fue construyendo de a poco por esa fuerza ciudadana, y que después pasa la parte artesanal y viene lo profesional, y cuando viene lo profesional se genera una distancia con la comunidad porque se está ordenando, después viene preguntarse entonces, de dónde venimos, de la comunidad, a quién le debemos, a la comunidad. Y nacen estos vínculos que van mezclados con enfoques más igualitarios menos jerárquica. Hay intereses que evidentemente se tienen que plasmar en un museo, especialmente en un museo local.

Hernán Ávalos, arqueólogo del Museo Histórico Arqueológico de Concón. 30 de septiembre del 2019. Transcripción de audio.

1. ¿Cómo surge el Museo de Alicahue?

H: El Museo de Alicahue surgió con un proyecto FOSIS, la comunidad cuando era Sociedad Agrícola, despertó el interés de algunos y surgió un museo. Yo trabajaba en Alicahue, en el valle interior, desde la década de los noventa. Reconociendo el sector por mi cuenta, porque yo trabajaba en un Fondecyt en la costa, en Los Molles y Pichidangui. En Alicahue se dio que estaban ellos con este proyecto, que había gente de La Ligua también tratando de iniciar, después ellos no continuaron. Yo llegué el año 2002 al Museo de Alicahue. ...Yo nunca quise postular a un proyecto, porque si yo postulaba a un proyecto iba a figurar como persona natural, y (los fondos) me los iban a pasar a mi como Hernán Ávalos, y cómo yo rendía la plata ante la comunidad, siempre iba a generar conflicto con la comunidad. Yo financié el proyecto del museo desde el año 2002 que partió, hasta el año 2010. Hasta ahí funciona el Museo de Alicahue abierto regularmente. Abierto de martes a domingo. Leo abría de martes a viernes y yo iba el fin de semana, al principio todos los fines de semana, al final fin de semana por medio.

2. (Sobre sus roces con la administración del museo)

H: El museo quedó a cargo de Cultura, los museos siempre son un cacho para los municipios, no saben dónde tirarlos, en este caso funciona al parecer con DIDECO. Ahí comenzamos a tener ciertos roces porque yo comencé a cobrar la palabra en cosas que necesitaba, ponte tú, un computador, para trabajar en un computador allá. Comenzó a pasar el tiempo y las cosas no funcionaron. Enero, febrero y marzo no nos pagaron, entonces estábamos molestos, no sabíamos si teníamos que ir a trabajar o no, todo el verano es la fecha que más visitan el museo. Entonces yo me puse pesado, y dije que no podíamos trabajar ahí. Yo me fui y hasta el día de hoy no sé qué ha pasado. Actualmente no sé qué pasa, sé que Leo sigue trabajando ahí. A mí (esta experiencia) me confirmó que los municipios no tienen la más mínima idea de cómo administrar un museo, no saben que es una institución cultural, no saben que el patrimonio que tienen allí está protegido por ley. Entonces yo es llegar y enviar a cualquier funcionario a cumplir horas, que castigados los envían a un museo. Me da pena porque Alicahue, que yo conozco hasta la cordilla, es un sitio precioso.

3. (Respecto al Museo de Quintero)

H: Don René Monardes creó el Museo de Quintero, en la década del ochenta, yo lo empecé a conocer a principio de los años noventa, yo me pegaba el pique y conversaba con Don René. Se le llovía el techo, se le entraba el agua en invierno, trapeando, secando, sacando las cacas de las palomas, barriendo, ordenando como podía. Era el segundo museo que más visitantes tenía después del Museo Naval, El solito era el museo más visitado, él tenía su catastro, su registro de visitantes todo el año, la gente pasaba gratis al museo, iba especialmente durante el verano.

**Leonardo Figueroa, Encargado de Museo de Alicahue. 9 de agosto del 2019.
Transcripción de audio.**

1. ¿Cuándo se funda el museo?

L: El museo se abrió a público el 31 de enero del 2003, el primer montaje del museo lo hizo un profesor de la Ligua, Don Arturo Quezada. Y luego se abrió a público el año 2003 a cargo del arqueólogo Hernán Ávalos, que trabajó hasta este año.

2. ¿Realizan algún tipo de registro de visitantes en el museo?

L: Claro, yo tengo que enviar todos los meses un registro a la municipalidad con las visitas, que se clasifican por hombre, mujeres, adolescentes y niños. Y estas fichas se mandan todos los meses a la municipalidad para tener un registro.

3. ¿Alguna cifra aproximada de visitantes que lleguen al año o fines de semana?

L: Eso es bien relativo, porque hay fines de semanas que van una o dos personas, como hay otros que van veinte o treinta, pero en este tiempo de invierno baja un poco la asistencia de público.

4. Y en general, ¿son más locatarios o turistas?

L: La gran mayoría es gente de afuera que pasa por acá, y ve que hay un museo y pasa.

5. ¿La Comunidad participa del museo o se mantiene al margen?

L: La comunidad se mantiene un poco al margen, no es muy participativa en el museo.

6. Pero supongo que deben ver con buenos ojos la reapertura.

L: Si, por ejemplo, algunas personas con las que he conversado están contestas de que por lo menos haya ese atractivo, porque es un atractivo turístico que no en todas partes hay.

7. Me imagino que debió ser difícil levantar un museo en una zona donde no hay muchos polos culturales.

L: Si, al comienzo fue difícil, sobre todo la parte financiera, pero ahora que tomó las riendas la municipalidad, está más expedito el camino.

8. ¿Respecto a la preparación del equipo del museo, la municipalidad les ofreció algún tipo de curso?

L: No, la municipalidad no, pero yo he trabajado en varias oportunidades en excavaciones arqueológicas, con el arqueólogo que estuvo anteriormente en el museo, en el estero de Quillota, en la Refinería de Concón, en hartas partes.

9. ¿Se ha acercado otro museo a conversar con ustedes?

L: No, todavía no se acerca nadie, como teníamos el problema de que no se abriría siempre, entonces no era muy seguro el tema del museo, pero yo creo que como ahora se hizo cargo la municipalidad, hay que empezar a levantarlo de a poco.

**Pamela Fuentes, Directora del Museo Histórico de Placilla. 25 de agosto del 2019.
Cuestionario escrito.**

1. ¿Cuál fue la necesidad principal para la creación del Museo Histórico de Placilla?
¿Qué factores fueron esenciales para su construcción?

P: La necesidad principal fue la de poder reunir en un solo lugar, los diferentes objetos esparcidos en casas de vecinos/as antiguos de Placilla, los cuales estaban en poder de ellos/as por años, siendo muchas veces parte de sus juegos de infancia, pero que

finalmente no veían la luz guardados en sus casas. También, la necesidad de poder contar con un espacio, donde poder reunir los relatos y testimonios de las diferentes historias de vida de la comunidad y dar a conocer, difundir y educar en torno al patrimonio (cultural, natural, industrial, etc.).

2. ¿Qué estrategias ha aplicado el museo para mantenerse activo en la comunidad? ¿existe una participación de esta en la gestión del espacio?

P: Como nuestro museo es de carácter comunitario, la comunidad de por sí es parte inherente de éste. Sus socios/as voluntarios/as son vecinos/as de la localidad, pero también estos 2 últimos años se han ido sumando socios de fuera de ella, comprometidos de igual manera con el desarrollo del museo y sus actividades. De este modo, puede decirse que todas las acciones que el museo realiza, son efectuadas por miembros de la comunidad. De hecho, el CCP hasta hace unos 3 años, desarrollaba solamente reuniones mensuales de directiva, las que a partir de ese entonces se amplían al resto de la asamblea (los socios), reuniones que se realizan de manera mensual, los primeros lunes de cada mes en la tarde-noche, instancia en la que toman los acuerdos, se delegan tareas de acuerdo a lo que cada uno puede aportar y se generan los compromisos. La asamblea es entonces, soberana y deliberativa y los acuerdos de toman de manera mancomunada. De esta forma, la directiva ya no es la única que se lleva el trabajo, pero tampoco es la única que decide. Se amplía la posibilidad de participación.

3. ¿Cuáles son los desafíos más grandes en la gestión de un museo “periférico” o “local”?

P: El poder concretar un proyecto de sustentabilidad permanente, que permita que el museo se mantenga vivo, que tenga capacidad de poder pagar sueldos a sus trabajadores, recursos para poder realizar sus actividades y su mantención (pago de gastos administrativos y operacionales), imprevistos, etc. El financiamiento no está asegurado y se debe buscar concretar apoyo de servicios públicos como la Municipalidad, de privados como empresas (por ejemplo, Ley de Donaciones con Fines Culturales, auspicios) y la presentación de proyectos a fondos concursables nacionales e internacionales (cooperación internacional).

4. ¿Qué elementos son claves en la construcción de un museo sostenible?

No sólo el financiamiento. Es decir, no sólo concretar un proyecto a largo plazo que permita financiar las múltiples necesidades, sino que, por sobre todo, compromiso de parte de sus socios o profesionales y trabajadores del museo. Porque mientras ellos no se sientan parte del proyecto, jamás harán un trabajo con amor, serio, honesto. Es como en una familia, donde todos deben cumplir sus tareas de acuerdo a sus posibilidades. Entonces, un museo requiere compromiso interno, pero también requiere estar inmerso en su comunidad, ser parte de ella y visibilizar los problemas y desafíos que allí se presenten, ser bandera de lucha de causas que puedan dañar o afectar la vida en esas comunidades y por ende su patrimonio e historias. Debe ser un museo realmente comprometido con sus vecinos y abrir la mirada a nuevos habitantes que pasarán a conformar parte de esa comunidad. El museo ya no sólo exhibe y conserva, sino que es un actor clave que debe propender a que sus comunidades reflexionen para evitar hechos del pasado dolorosos. Debe ser un activador de memoria.

Luciano San Martín, Asesor Patrimonial de la Municipalidad de Quilpué. 10 de octubre del 2019. Transcripción de audio.

1. Desde tu experiencia como director del Consejo Regional de Cultura, ¿cuál fue tu percepción del panorama cultural y sobre todo patrimonial? ¿Cuáles eran las dificultades, cuáles eran las prioridades de esa labor?

L: En el periodo que yo inauguré el Consejo Regional, el patrimonio era un tema aún en ciernes, era un tema incipiente. La nominación de Valparaíso había sido en el 2003 pero en ese tiempo la palabra era cultura, todo el mundo hablaba de cultura, nadie hablaba de patrimonio. Después hubo un efecto mediático y político de la palabra patrimonio, que funcionó como un Pacman, porque a la medida que avanzaban los años, la palabra patrimonio se tragó a la de cultura, al extremo que hoy en día nadie habla de cultura, todo es patrimonio, todo es memoria. La fiebre en esos años era el tema de la creación, de la recuperación de lo público, la cultura como elemento de desarrollo social, de fomento de las Artes, de la gratuidad, del acceso igualitario a la cultura, y entre ellas estaba patrimonio, pero era un subtema que ni aún en Valparaíso, empezó a abusar con la palabra. El día que lo declararon patrimonio en la Unesco, fue como el día en que los americanos liberaron París en la segunda guerra, en todos lados tocaron las campanas de las iglesias, la gente salió y se creó una especie de sensación impulsada por el mundo político de la época, nadie tenía muy claro lo que era, pero tenían la sensación de que se acababan todos los males. Por eso en Valparaíso hubo tanta decepción.

2. ¿Hay posibilidades de tener una Unidad de Patrimonio acá, se justificaría?

Yo creo que dentro de cultura o dentro de SECPLA, la experiencia indica paradójicamente que es mejor tener separado cultura y patrimonio, en términos de gestión, no en términos conceptuales. Pero si, si el consejo lo discutiera se podría crear una unidad.

3. ¿Qué tan viable y necesario es un museo en Quilpué? ¿Cree que se justificaría?

Yo he aprendido que los museos tienen un tiempo previo, de acumulación de necesidades, no de que exista una gran colección de fotos y cosas antiguas que la gente tiene guardada, sino que, de una gran cantidad de elementos de orden histórico, cómo el Cuzco. Pero es diferente cuanto está el deseo, porque mucha gente relaciona el patrimonio con los museos y dice: Yo tengo fotos, yo tengo objetos patrimoniales. Requiere de un edificio, o de la habilitación de un edificio, los edificios de los museos son como anti edificios, porque mientras más oscuros, hay que habilitar, hay que hacer un guion, el museo tiene que tener un objetivo, un propósito, no puede ser un montón de cosas antiguas, que se suponga que la gente por puro interés va a estar todos los días lleno. Entonces yo creo que no estamos en condiciones aún para tener un museo.

4. Hablando de esa selección, ¿Qué tal te parece el concepto de gestión participativa?

Yo creo que tiene que ser algo más profesional, luego están las dependencias del museo, el museo tiene que tener un conservador, tiene que tener un arqueólogo, tiene que tener un área educativa.

Entrevista a Juan Núñez, presidente de la Junta Vecinal de Los Perales. 30 de octubre del 2019. Transcripción de audio.

1. ¿Qué relación tenían los campesinos de Los Perales con los Padres Franceses?

J: Era el sistema de fundos, había un patrón en todos los fundos, pero aquí era más paternalista, porque le prestaban más apoyo a la gente, a pesar que el trabajo de los hombres era igual de sol a sol. Los hombres trabajan todo el día y a los que eran solteros les tenían unas habitaciones y le daban la comida hecha al medio día. La actividad principal era las viñas, pero también se creaba bastante ganado en el cerro. Ellos iniciaron el Club San José obrero el año treintaicinco, se integraron varios novicios, cuando Hitler sacó el Volkswagen se fundó el club deportivo acá, estuvo hasta el año noventa.

2. ¿Cuándo decayó el Museo de Historia Local de Los Perales?

J: A la salida de Andrés miranda, en el 2013 estaba en apogeo el museo, en el 2014 empezó a haber problemas o salió. Sé que el 2013 todavía estaba activo, el año siguiente solo fueron un par de colegios, pero solo fue ese par de cosas, y el subsiguiente no vino nadie y quedó empolvado el museo. El hacía muchos contactos en muchos colegios, vino hasta un poeta nicaragüense, después hizo un contacto con Francia, tenía un montón de contactos. Muchos colegios iban de excursión a la quebrada de Los Perales, quería declararlo santuario.

3. Además de Andrés, ¿había alguien más involucrado en el museo?

J: Era Enrique y Andrés, ellos dos formaron un centro cultural para poder postular al proyecto, eran profesores los que se sumaron al centro cultural, porque son quince personas para hacer una organización de ese tipo, pero funcionó solo para eso. A Enrique le dieron después unas horas ahí.

4. ¿Qué necesita el museo, qué debería exponerse?

J: Creo que se podría avanzar mucho más en la historia local, o hacerla por secciones, como una secuencia de la reforma agraria, de la época colonial, partiendo de los lavaderos de oro y buscar más material.

5. ¿Cree que la comunidad se podría hacer parte del museo?

J: Yo les comenté en una oportunidad a la junta vecinal y todos dijeron que sí, los dirigentes se mostraban interesados, sería un plus que estuviera funcionando, pero había que hacerse responsable y hacer lo que conviniese. Hay voluntad, porque es parte de la historia de la gente de aquí.

VII.2 Propuesta administrativa Sala-museo Los Perales

PROYECTO SALA-MUSEO LOS PERALES



12 de julio 2019

Propuesta

Proyectamos la utilización de la “Sala-museo” del Colegio Santiago Bueras de Los Perales, desde la habilitación de un nuevo espacio cultural para la comuna de Quilpué, que, de forma permanente, pública y gratuita, funcione como una plataforma para la realización de actividades didácticas, culturales y recreativas, disponiendo y extendiendo el uso del espacio a talleres, reuniones, cursos, exhibiciones, y otros eventos de carácter cultural, tanto para la escuela y la localidad de Los Perales, como para el resto de los habitantes de la comuna, teniendo como principal objetivo ser un eje cultural activo, enfocado en la conservación, el desarrollo y la promoción de la cultura, el patrimonio y la identidad local.

Objetivo general

Reactivar la sala-museo, transformándola en un espacio activo de cultura para la comuna de Quilpué y el Valle de Marga-Marga, enfocado en la conservación patrimonio y el fortalecimiento de la cultural y la identidad local.

Objetivos específicos

1. Habilitar y extender el uso del espacio a los habitantes de la comuna de Quilpué y el valle de Marga-marga.
2. Generar actividades culturales y recreativas enfocadas en los habitantes de la zona rural de Quilpué.
3. Fomentar el uso del espacio en la escuela, a través de actividades didácticas.
4. Potenciar el turismo y la economía local de la zona rural de Quilpué, posibilitando la participación de emprendimientos locales en el espacio.
5. Integrar la concientización social en áreas como la diversidad, el cuidado del medio ambiente y la responsabilidad ciudadana por medio de la programación de actividades.

6. Postular a fondos que permitan mejorar el estado de la colección y de la infraestructura de la Sala-museo.

Organización

Administrativa:

La Sala-Museo se organizará como parte de una colaboración entre la Corporación Municipal, la dirección del Colegio Santiago Bueras y la directiva de la Junta de Vecinos de Los Perales. Donde la C.M.Q. deberá reconocer y autorizar la gestión administrativa de un voluntario perteneciente a la directiva de la Junta de Vecinos, para administrar el uso del espacio como centro cultural cuando no esté haciendo uso de este la escuela, el cual contará con un cuerpo de voluntarios dedicados a la extensión y a la propuesta de actividades culturales, las cuales se discutirán y aprobarán en una reunión mensual entre el administrador del espacio, el director de la escuela, y un agente de la C.M.Q. o de la Dirección Cultural del municipio.

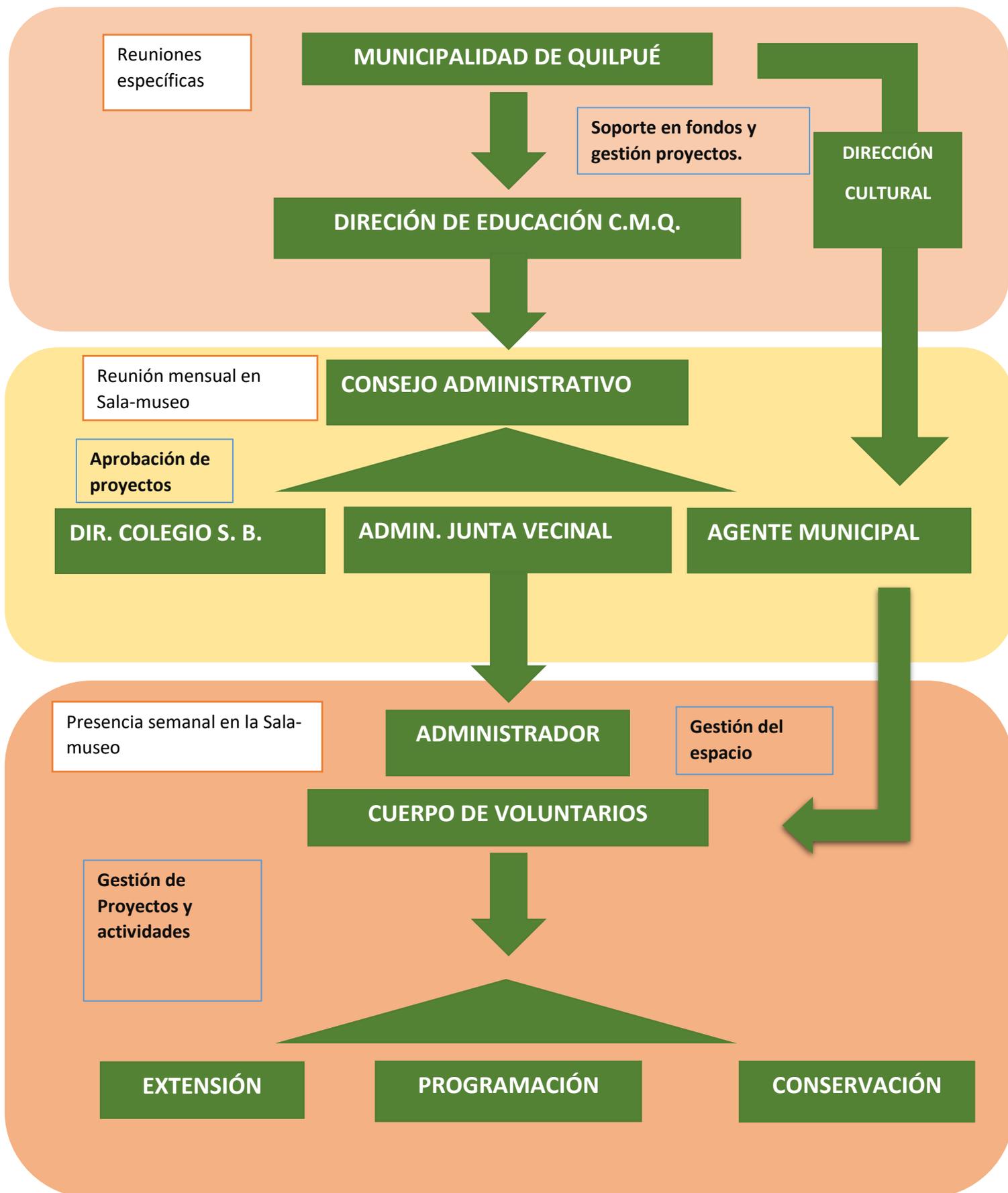
Cultural:

El desarrollo de actividades culturales se organizará según la demanda del espacio, y se dividirán entre aquellas internas, gestionadas desde la administración del espacio cultural, y aquellas externas, gestionadas por agrupaciones que solicitarán el espacio para llevarlas a cabo, entregándose prioridad a la realización de actividades enfocadas a la comunidad local. La mediación, gestión de proyectos y conservación del espacio y su colección museográfica durante estas actividades dependerá de un cuerpo de voluntarios, que previamente autorizados por el administrador, podrán utilizar el espacio de la Sala-Museo fuera del horario escolar del recinto.

Financiera:

La Sala-Museo financiará sus actividades en base a la donación voluntaria de visitantes y a la postulación a fondos concursables, administrando el movimiento de estos fondos, según la disposición de C.M.Q., desde un organismo municipal, o desde la tesorería de la Junta Vecinal de Los Perales, en la que se destinará un lugar específico para estos. El uso de fondos será exclusivamente para el financiamiento de las actividades del espacio y su mantención, pudiendo proponerse proyectos que hagan uso de estos fondos desde el área de extensión y administración, los cuales deberán ser revisados y rectificadas antes de presentarse a la comisión administrativa para su aprobación.

Esquema administrativo



Condiciones del proyecto

Operación de la Sala-museo

La Sala-museo operaría disponiéndose del espacio semanalmente para el desarrollo de actividades culturales gratuitas, funcionando este de forma regular fuera de horario escolar, con la asistencia del administrador y/o cuerpo de voluntarios durante el curso de estas actividades. Tales actividades se agendarían y dependerán de la aprobación del administrador o del consejo administrativo según sea el caso, gestionándose la disposición de un bus municipal cuando sea necesario.

Requisitos básicos

Para el correcto funcionamiento de un espacio cultural en Sala-museo se requiere:

1.El reconocimiento y la promoción pública de la Sala-museo como un espacio cultural abierto a la comunidad Por la I. Municipalidad de Quilpué y la C.M.Q.

1.Contar con una administración autorizada y apoyada por la dirección de la Escuela Santiago Bueras y la Dirección de Educación de la C.M.Q., organismo que actualmente es responsable del espacio.

2.Un cuerpo institucional compuesto al menos por un administrador designado y un voluntario del área de extensión.

3.Apoyo municipal en la gestión del transporte, difusión y postulación a fondos concursables.

4.Autorización para utilizar e intervenir el espacio dentro del marco de actividades culturales, las cuales podrían realizarse al menos fuera del horario escolar.

Propuesta actual de cargos

Administrador: Presidente de la Junta Vecinal de Los Perales, Sr. Juan Núñez.

Mediación y programación: Sr. Arturo Soto O.

Conservación: Sra. Denise Rendón.

PROYECTO GENERADO POR COMISIÓN DE CULTURA Y TURISMO DE J.V. LOS PERALES.

VII.3 Tablas y figuras.

Fig. 3: Registro de Visitantes.

Hora y Fecha	Origen	Sexo	Primera visita	Los Perales	transporte	Medio información	Grupo
10:50-23/01	Quilpué	4m/1h/1n	No	No	Pie	Facebook	Familia
12:27-23/01	Quilpué	1h	Si	No	Auto	Dato	No
14:45-23/01	V. Alemana	2m/1h/1n	si	No	Auto	Facebook	Familia
23 Febrero	11 personas, 6 mujeres, 3 hombres y 2 niños						
1:05-09/02	V. Alemana	2h	Si	No	Bicicleta	Al paso	Ciclistas
11:10-09/02	Limache	1m/1h	si	Si	Auto	Facebook	Pareja
12:18-09/02	Quilpué	1m/2h/1n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
12:40-09/02	Quilpué	1m	Si	No	Auto	Facebook	no
13:35-09/02	V. Alemana	2m/1h	Si	No	Auto	Facebook	Amigos
13:42-09/02	Quilpué	2m/1h/2n	Si	Si	Auto	Facebook	Familia
14:02-09/02	Quilpué	1m/1h	Si	Si	Auto	Facebook	Pareja
09 Marzo	19 personas, 8 Mujeres, 8 hombres y 3 niños						
11:10-23/02	Quilpué	1m/1h	No	No	Micro	Facebook	Pareja
13:00-23/02	Quilpué	1m/1h/1n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
13:05-23/02	Quilpué	1h	Si	No	Auto	Facebook	No
23 Marzo	7 personas, 2 mujeres, 3 hombres y un niño						
10:35-06/03	V. Alemana	4m	Si	No	Auto	Facebook	Agrupación
13:03-06/03	Quilpué	1m/2m	Si	No	Auto	Facebook	Familia
13:25-06/03	Quilpué	1m/1h/2n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
6 Abril	11 personas, 7 mujeres, 1 hombre y 2 niños						
11:00-27/03	Quilpué	1m/1h	Si	Si	Auto	Facebook	Pareja
11:15-27/03	V. Alemana	1m/1n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
11:30-27/03	Quilpué	1m/1h	Si	No	Auto	Facebook	Pareja
12:33-27/03	V. Alemana	2m/1h	Si	No	Auto	Facebook	Familia
12:50-27/03	V. Alemana	1h/2n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
13:30-27/03	Quilpué	2m/1h/1n	Si	No	Auto	Facebook	Familia
27 de Abril	16 personas, 7 mujeres, 5 hombres y 4 niños						
12:30-18/04	Los Perales	1m/1h	Si	No	Auto	Al Paso	Pareja
13:34-18/04	Quilpué	1m/1h	Si	No	Auto	Facebook	Pareja
14:40-18/04	Quilpué	1m/1h/2n	Si	Si	Auto	Facebook	Familia
18 de mayo	8 personas, 3 mujeres, 3 hombres, 2 niños						
TOTAL	72 personas, 49 mujeres, 23 hombres y 14 niños						
25 de Mayo	Día del Patrimonio: 61 personas aprox.						
27 de Mayo	Visita 8 básico Liceo Comercial de Quilpué: 10 alumnos y 4 profesores						
1 de Junio	Visita Rotary Miramar Viña del Mar: 6 personas						
TOTAL VISITAS	153 VISITANTES desde Febrero a Junio.						

Fig.4 Análisis FODA.

Fortalezas	Oportunidades	Debilidades	Amenazas
Base local de usuarios. Colegio Santiago Bueras y J.V. Los Perales	Demanda turística y fiestas costumbristas	Falta de personal administrativo	Oposición de la Dirección del Colegio, CMQ o Municipio
Patrimonio rural relevante y colección comunitaria	Demanda cultural de establecimientos educativos	Poca población local y falta de transporte público	Poco consumo cultural y reducción de presupuestos a cultura y patrimonio
Ubicación cercana a grandes centros urbanos	Conexión con museos y organizaciones culturales y sus actividades	Falta de financiamiento municipal	Deterioro del museo o su colección
Único museo de la comuna y Monumento Nacional la Capilla Los Perales	Junta vecinal consolidada e intereses recreativos y económicos	restricciones de funcionar dentro de escuela pública	Problemas con la regularización de las piezas o uso del terreno
Infraestructura propia y diseñada para el museo	Ingreso de nuevos pobladores jóvenes al sector	Falta de recursos museológicos	Problemas con la comunidad local o los profesores

Fig. 5 Escalera de Participación Ciudadana.



Fuente: ARNSTEIN, S. R. 1969. A Ladder Of Citizen Participation. Journal of the American Planning Association 35(4): 216-224.