

REVISTA

museos

Publicación de la Subdirección Nacional de Museos - DIBAM - CHILE

30 Año 2011



En este número

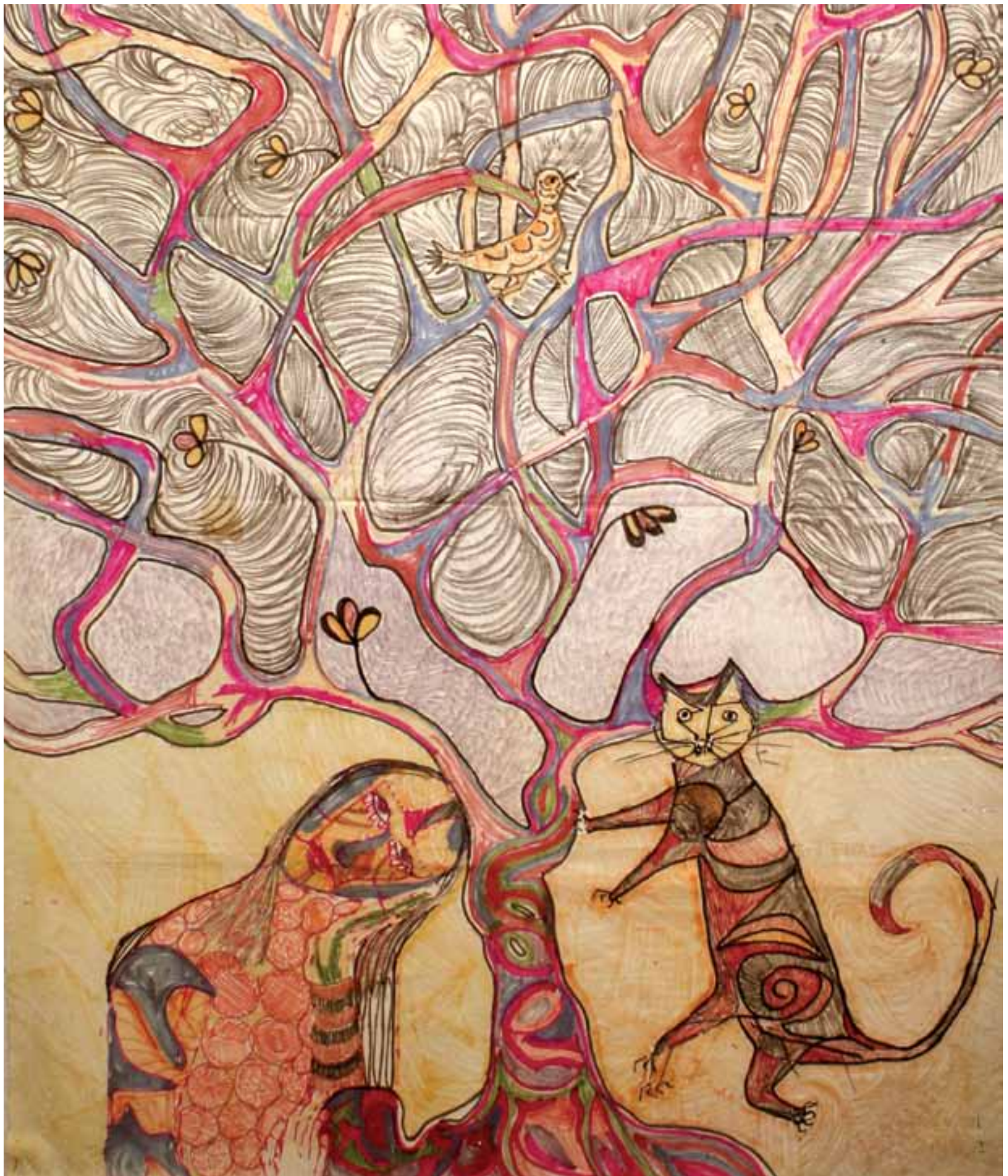
- 3 Editorial.** Alan Trampe
- 5 MÉXICO. La Museografía como Historiografía.** Salvador Rueda Smithers
- 11 BRASIL. Museo Histórico Nacional, un proyecto de hoy para mañana.**
Vera Lucia Bottrel Tostes
- 15 URUGUAY. Museo abierto: Recuperación de otras historias/historias otras en los relatos posibles de la Nación.** Ariadna Islas
- 25 PERÚ. El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia como espejo de la historia y sociedad peruana.** Carmen Arellano Hoffmann
- 35 CHILE. El Museo Histórico Nacional, su evolución y proyección.**
Isabel Alvarado, Juan Manuel Martínez, Leonardo Mellado
- 42 Museos Históricos y de Memoria: ¿Qué pasa en Chile?**
- 45 El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile.** Ricardo Brodsky
- 49 Museo Corbeta Esmeralda en Iquique.** Equipo Museo Corbeta Esmeralda
Nota:
El Guión. La historia no contada de una gloriosa tripulación
- 53 Centro del Patrimonio de Chiloé/Museo Regional de Ancud.** Marijke van Meurs
Nota:
VutaMuseo: Agrupación de museos de Chiloé
- 59 Una Red de Museos para Magallanes.** Paola Grendi
Nota:
Testimonios
- 65 Museos Puertas Abiertas en Perú.** Luis Repetto Málaga
Nota:
Los Museos del Perú, breve reseña
- 70 Panorama**
- Ampliación MHN de Concepción: Haciéndose cargo de nuevos desafíos
 - Gestión de Exhibiciones Permanentes: Resguardando la calidad
 - IV Congreso de Educación, Museos y Patrimonio
 - Itinerancias 2010: Circulando el Patrimonio Nacional
 - Casa Stirling, la más antigua de Tierra del Fuego
 - Museo Regional de Atacama: Incorporando nuevos Patrimonios
- 75 Cifras | Campaña DIBAM 2011**

Nº 30 AÑO 2011:

LA REVISTA

La Revista Museos representa el compromiso de la Subdirección Nacional de Museos como organización, ante la necesidad de reconocimiento, valoración y promoción de la indispensable labor que realizan las instituciones museológicas en nuestro país.

Esta publicación pretende ser un medio de transmisión de conocimientos y experiencias que pongan de manifiesto la diversidad de nuestros museos, su acción como agentes del desarrollo social y de protección del patrimonio material e inmaterial. Pone a disposición un espacio para el diálogo museológico, para compartir las experiencias de todos quienes trabajamos en museos y también para quienes se sienten atraídos e interesados por los temas que los museos abordan. [M](#)



● "Árbol de La Vida" de Violeta Parra. Facilitado por la Sra. Margot Loyola para formar parte de la nueva exhibición permanente del Museo Histórico de Yerbas Buenas. Fotografía Javiera Gutiérrez.



EDITORIAL

Alan Trampe

Subdirector Nacional de Museos
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Para este número 30 de nuestra Revista Museos, correspondiente al año 2011, hemos asumido como temática central la vinculación entre los museos, la historia y la memoria, en el contexto de la conmemoración de los 100 años de la creación del Museo Histórico Nacional de Chile.

Esta ocasión coincide con un momento especial para dicho Museo: su actual situación hace necesaria una reflexión que permita asumir los desafíos que el siglo XXI representa, tanto desde el punto de vista de la infraestructura y equipamiento museográfico, como desde su propuestas conceptual y discursiva. El Museo Histórico Nacional debe extender su relato acercándose a la actualidad, desplegando nuevas colecciones e incorporando la historia reciente.

En esta coyuntura, pensamos que sería interesante ver qué está pasando con los museos históricos de carácter nacional en países cercanos. Por esta razón, este número recoge artículos que dan cuenta del origen, evolución y situación actual de los museos históricos de Brasil, México, Perú y Uruguay, y de los desafíos que ellos tienen por delante. En todos ellos podremos apreciar interesantes cercanías y problemáticas comunes.

Sumando elementos a la complejidad actual de esta temática, y volviendo a centrarnos en el caso chileno, hemos incorporado un artículo referido al Museo de La Memoria y los Derechos Humanos, inaugurado en enero del 2010, y otro en el que se expone el proyecto y los objetivos del Museo de la Esmeralda, en funcionamiento desde el 21 de mayo del 2011. Ambas iniciativas asumen fragmentos específicos de la historia de Chile, transformándose de esta forma en suplementos discursivos que interactúan espacial y conceptualmente con la narración de la historia nacional. Es decir hoy hay más discursos históricos institucionales funcionando al mismo tiempo.

En este escenario, se hace indispensable que los distintos actores analicen la oferta existente y a partir del diagnóstico asuman su postura y definan su propuesta. ¿Tenemos clara la importancia de los discursos históricos institucionales? ¿Comprendemos que

lo que dice o lo que deja de decir un museo histórico generará un efecto en sus audiencias y despertará reflexiones de distinta índole?

En el caso de Chile, el solo hecho de que actualmente el relato del Museo Histórico Nacional acabe el 11 de septiembre de 1973, con la imagen de un Palacio de La Moneda en llamas, y que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, comience el suyo en la misma fecha y con la misma imagen, genera una ilusión de continuidad histórica que vale la pena revisar.

Tomando información disponible en el catastro de museos en línea, www.basemusa.cl, hemos confeccionado un listado de museos chilenos de carácter histórico que incorporamos en el presente número de la revista. La idea no es únicamente darlos a conocer, sino ilustrar la diversidad, cobertura e importancia que tienen este tipo de espacios.

El eje temático principal de este número de la revista, está acompañado por notas referidas a proyectos e iniciativas que otros museos chilenos han desarrollado durante el año 2011: acciones de vinculación y organización entre museos, en Punta Arenas y Ancud; culminación del proyecto de rescate y habilitación museográfica de la Casa Stirling en Puerto Williams; inicio del proyecto de ampliación del Museo de Historia Natural de Concepción; itinerancias de exposiciones a lo largo del país; y una breve reseña del recientemente incorporado Sistema de Gestión de Exhibiciones Permanentes, entre otras.

Por último, y con el ánimo de seguir conociendo sobre la realidad museológica iberoamericana, hemos incorporado dos notas que nos hablan, una, de la situación de los museos en el Perú y, la otra, de una interesante iniciativa comunicacional instalada en la televisión abierta del mismo país.

De esta forma ponemos a disposición un nuevo número de nuestra Revista Museos con la intención de dejar registro del quehacer de nuestros museos, así como favorecer el conocimiento y promover la reflexión sobre distintos aspectos de interés para nuestras instituciones y comunidad en general. **m**



● Caballero Alto del Museo Nacional de Historia de México, Castillo de Chapultepec.



MÉXICO

LA MUSEOGRAFÍA COMO HISTORIOGRAFÍA

Salvador Rueda Smithers

*A Guadalupe Jiménez Codinach, Amparo Gómez, Víctor Ruiz Naufal y Luciano Cedillo.
Por su tenacidad de fundadores.*

A MODO DE PREÁMBULO: DE CONTINENTE Y CONTENIDOS

Sin que nos demos cuenta, hay cosas que se relacionan con los lugares que las resguardan como si fueran su hábitat natural. Un cierto sentimiento de eternidad los envuelve: pareciera que son cosas que siempre han estado en ese sitio. Una de estas ilusiones recubre, como un halo inmóvil, al Museo Nacional de Historia de México en el Castillo de Chapultepec. Sin embargo, la biografía —si se me permite la licencia en la aplicación de esta palabra para hablar de un museo vivo— de este repositorio de la memoria mexicana demuestra que lo que hoy vemos es la extraña y azarosa conjunción de dos historias ajenas. Es ejemplo de destinos cruzados.

Comencemos por dibujar el perfil del museo como proyecto intelectual. La celebración del primer centenario de la Independencia de México en 1910 buscó también inaugurar la modernidad en el país. Por todas partes se construyeron edificios públicos y se levantaron monumentos, se colocaron relojes, se organizaron desfiles, concursos de oratoria, exposiciones de industrias y artes, juegos florales y verbenas populares, se publicaron obras que llamaran a la atención sobre el papel de los héroes insurgentes, se buscaron “reliquias patrias” y se pronunciaron tal vez miles de discursos... Uno de los proyectos mejor concebidos

y menos publicitados fue la reestructuración del Museo Nacional que como parte de los festejos patrióticos, reabriría como novedoso Museo de Arqueología, Historia y Etnografía.

El cambio no fue menor: hasta 1909, la historia mexicana se entendía como un larguísimo camino que comenzaba con el origen de la vida millones de años atrás y terminaba con el glorioso presente. La mirada al pasado, por supuesto, era tan abigarrada y extensa que terminaba por hacer del museo un artefacto inútil para los fines científicos y didácticos que se proponía. Así que, como tarea modernizante, el gobierno mexicano decidió separar la historia natural de la actividad humana, por lo que las colecciones de geología y paleontología se reubicaron en museos nuevos, y se dejó a la arqueología, la etnología y la historia y los estudios de la actividad humana en el antiguo recinto en el Palacio Nacional.

El sueño de 1910 se canceló apenas terminados los festejos del centenario. La Revolución Mexicana abriría las puertas a otras ideas políticas y a diferentes imaginaciones del quehacer intelectual y de la fantasía de ser moderno. Comenzaba el siglo XX. A pesar de las violencias de la guerra revolucionaria, el Museo no cerró sus actividades; de hecho, en esa turbulenta década de 1910-1920 los acervos de historia y etnografía se



Sala de carruajes.



Alcázar.

acrecentaron considerablemente. Por una parte, se adquirió un lote de cerca de siete mil piezas —joyería, relojes, miniaturas— de la colección del minero y comerciante Ramón Alcázar para la sección de Historia; por el otro, historiadores profesionales se hicieron cargo de las investigaciones y catalogación de los objetos. El Museo de Arqueología, Historia y Etnografía albergaba enormes monolitos prehispánicos, cerámica indígena, grandes cantidades de pinturas y muebles virreinales, retratos decimonónicos, armas y banderas del extinto Museo de Artillería, además de una cuantiosa biblioteca; los estudios de antropólogos, etnólogos, arqueólogos e historiadores muy pronto llenaron los pasillos de objetos. El edificio, a un cuarto de siglo de haberse reinaugurado, era ya insuficiente...

El Castillo de Chapultepec es un edificio de arquitectura ecléctica. Todas las generaciones le han dejado su impronta —a veces constructiva, a veces destructora— desde que se proyectó en 1785 hasta nuestros días. Comenzó como sustituto de un palacio barroco, lugar de descanso de los virreyes, que voló junto con la fábrica de pólvora vecina, en la base del cerro del Chapulín. El Conde de Gálvez, emprendedor e ilustrado, decidió volver a su casa de descanso, pero esta vez en la cima; un palacete adosado a la roca, con una torre mirador hacia el Valle de México que desplazó una vieja capilla dedicada a San Miguel Arcángel, y los esmerados jardines con su emblema personal (“Yo Solo”), fueron la primera e inconclusa marca de este edificio. Murió Gálvez y se abandonó el proyecto; algunos muros y la planta de base quedaron sembrados. Medio siglo después, en 1830, se acondicionó la fortaleza y se abrió el Colegio Militar.

La guerra contra los Estados Unidos en 1846-1848 proyectó al Colegio Militar, a sus cadetes y al Castillo de Chapultepec como emblemas del patriotismo. Fue ahí donde se desarrolló la última batalla y final derrota mexicana. El edificio quedó muy dañado; sería hasta 1849 cuando se reconstruyó y reabrió el instituto militar.

En el imaginario mexicano quedaron grabados dos momentos de esplendor del Castillo de Chapultepec —por lo demás, espacio de acceso prohibido a las mayorías—: el efímero imperio de Maximiliano de Habsburgo y el muy largo periodo presidencial y republicano de Porfirio Díaz, ambos gobernantes, de cepa liberal, hicieron del Castillo modelo de austero refinamiento y de pulcra elegancia. El Alcázar, con sus pasillos de pinturas de gusto romántico y jardines que eran miniatura de una ilusoria Pompeya, con sus espacios habitacionales pequeños, sobrios y accesibles, fue diseñado por el príncipe austriaco entre 1865 y 1866. La aventura política imperial de Maximiliano fracasó, y con ello la fantasía de un Castillo y una corte al estilo europeo sublimaron ensueños muy de moda en la literatura, el teatro y la ópera. Entonces el Castillo de Chapultepec se volvió sede de reales e imaginadas escenas políticas cruciales de la historia del medio siglo XIX.

En 1878, cuando el ensayo imperial era tan solo un episodio más del turbulento pasado reciente, las ansias modernizadoras y la voluntad científica posibilitaron que en la torre más imponente, aquella que sustituyó a la vieja capilla desde tiempos del virrey Gálvez, en el sitio conocido ahora como el Caballero Alto, se fundara el primer observatorio astronómico de México. El ingeniero Ángel Anguiano proyectó el edificio que adaptaría telescopios e instrumentos de medición; el afamado matemático Francisco Díaz Covarrubias sería su primer director en 1878. También se ambicionó otro uso: el destino cruzado con el poder político volvería a cubrir al Castillo de Chapultepec. En ese entonces, los presidentes de la llamada República Restaurada, Sebastián Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz y Manuel González trasladaron la residencia de descanso presidencial al Castillo.

Poco a poco, al tiempo que se adaptaban habitaciones y oficinas para la comodidad de los presidentes se inició la restauración y reconstrucción de las recámaras imperiales, se amuebló el mundo íntimo del frustrado imperio para recordar, en la soledad doméstica presidencial, el triunfo republicano sobre Maximiliano y sus aliados franceses, austríacos y belgas. No fue un propósito coyuntural: cuarenta años más tarde, cuando por decreto del presidente Venustiano Carranza el sitio se llamaría oficialmente Museo del Imperio Mexicano.

La memoria popular ubica en el Castillo al segundo huésped más importante, después de Maximiliano: el presidente Porfirio Díaz. Utilizó la parte alta del Alcázar y el comedor -ornamentado con gusto europeo, con tallas de madera del escultor Epitacio Calvo- como áreas residenciales y de gobierno. Ahí recibió visitantes distinguidos y despachó asuntos de estado. Ahí, también, fue donde se supone firmó su renuncia en mayo de 1911, cuando ya la revolución encauzada por Francisco I. Madero había demostrado su eficacia a favor de un cambio democrático. No menos dramático fue el paso del presidente Madero por el Castillo. Fue de aquí de donde salió con los leales cadetes del Colegio Militar al inicio del golpe de estado que le causaría la muerte en febrero de 1913. Pasaron los tiempos duros de la Revolución. Cayó Victoriano Huerta y llevó en su derrota al Colegio Militar, que fue cerrado. También arrastró al país hacia la sangría de la guerra civil. De paso, por breve lapso, el Castillo de Chapultepec entraría por su particular proceso de revolución hacia la modernidad del siglo xx.

La renuncia de Porfirio Díaz no transformó usos y costumbres en el espacio residencial, que continuó con los presidentes revolucionarios Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, entre 1916 y 1924. Este último decidió que las instalaciones del Castillo le eran incómodas (tenía hijos pequeños) y se estableció con su familia en el edificio anexo, mismo que entre 1959 y 2000 sería la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y que hoy en día están habilitadas como oficinas administrativas del Museo Nacional de Historia. Hacia el poniente, una vez que el presidente Carranza inició las obras para establecer al Castillo de Chapultepec como edificio exclusivo del Ejecutivo Federal —se refundó el Colegio Militar fuera del cerro de Chapultepec—, comenzó una larga etapa del arreglo de los jardines, cuya conclusión correspondió a los presidentes Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez al comenzar la década de 1930. Finalmente, por decreto de Lázaro Cárdenas en 1939, se abrió el Castillo de Chapultepec "al pueblo mexicano" —como especifica el documento-génesis del Museo Nacional de Historia— y pasó de ser residencia de los presidentes de México para convertirse en repositorio de la memoria histórica de nuestro país. El último capítulo del destino reciente del Castillo comenzó.

EL MUSEO DEL SIGLO XX

Permítaseme, para terminar, ensayar una reflexión general, que ubica al Museo Nacional de Historia y sus historiografías futuras de cara a su propia realidad. El museo es ante todo la objetivación de un anhelo, el del dibujo de los rasgos propios. Sus espacios, podemos creer, pretenden la sucinta descripción del mundo. Ahí se juega con el tiempo; en el manejo imaginativo de sus superficies y volúmenes, el pasado se hace presente y se lee con mirada contemporánea. En los recovecos del museo se descubre el motor de aquel asombroso anhelo: nace del deseo de recordar, crece y vive de la imaginación, es reflejo de la sociedad que lo produjo, o mejor, de su necesidad de refrescar la memoria. Así, el museo participa del destino de los hombres que lo inventan y lo leen; guarda los diarios ocultos de los coleccionistas y de los historiadores, traduce los códigos cifrados de personajes memorables a través de los objetos que le sirvieron, que gustó y atesoró; documenta sucesos dignos de permanecer y difunde, con la lectura de las cosas en clave historiográfica, hechos, modos, gestos, costumbres, utilidades, cánones estéticos, gustos y habilidades de sociedades pasadas y de las secretas pulsiones de sus individuos.

Hoy, nosotros no sabemos cómo se nos recordará, cuál será la prosa de las imágenes que nos describirá en los museos de historia. Pero tampoco hemos dado el primer paso para mantener la memoria del siglo xx. No hemos comenzado con nuestro propio museo. Sí podemos llamar la atención sobre la ausencia: es inconcebible un museo sin objetos, vacío. Tampoco es verosímil sin discurso.

Habrà que comenzar por describir los criterios coleccionistas. No pueden ser los mismos que movieron al coleccionismo patriótico y socialmente selectivo que alimentó a los museos decimonónicos, y que dieron pie a la historiografía museística de los últimos sesenta años. Mucho se ha desmontado ya de la dura "Historia Patria", y aún del nacionalismo que movió las políticas educativas cardenistas. Otros actores han entrado a escena historiográfica, y se debe ponderar el modo en el que se les plasme en los museos, sin caer en excesos de romanticismo, hiperrealismo o falta de creatividad. Las voces de una sociedad plural, no escuchadas antes del siglo xx, deberán atestiguar su paso por la historia; lo mismo que las tecnologías, que achicaron las distancias del mundo, deberán establecer los rostros de las colecciones. Son la impronta de nuestras generaciones. Y el discurso historiográfico que nos perfile no podrá estar marcado, como en los museos que nos tocó heredar y aún construir, por los tiempos de los acontecimientos trascendentes o las coyunturas, sino los largos plazos y sus botas de siete leguas; pero también esos ritmos propiamente humanos, los de las rutinas y las reiteraciones, los de la vida cotidiana y los ámbitos privados. Sin duda, los acontecimientos también abrirán su compás, para ir más allá de los sucesos políticos, para dar lugar a las mentalidades, a las costumbres, a las conductas sociales.

No necesariamente sea un coleccionismo de todo lo existente, que sería absurdo. El museo es una síntesis del mundo, no su copia inverosímil y exacta —como aquel rigurosamente desmesurado museo del Arte de la Cartografía imaginado por Jorge Luis Borges en una fantástica provincia china. Pues una forma del vacío puede nacer de la prolijidad. En alguna de sus notas de viaje, el escritor italiano Leonardo Sciascia refirió con cierta amargura su visita a dos museos madrileños en los años ochenta, y prefiguró uno de los desafíos de los museos del siglo XXI. No fue la ausencia de cosas en exhibición lo que reflejó su desasosiego sino, por el contrario, su posible desmesurada cantidad: escribió que “las imágenes me resultan cada vez más fatigosas. Llega un momento en que me producen confusión, acabo no viéndolas”. Luego de aceptar que de la exposición no queda más que el catálogo alusivo, Sciascia hizo una reflexión inquietante: “es difícil lograr precisar sensaciones o retazos de pensamientos tan vagos y extemporáneos y es vano perseguirlos en el momento, intentar detenerlos. Es necesario el tiempo de la decantación, de la cristalización”. Sciascia, como todos los visitantes de museos y galerías del mundo en cualquier época, atendió a lo que tenía frente a sus ojos: el arduo trabajo interno de museógrafos, curadores e investigadores escapó a su mirada. Ante los objetos expuestos, la agudeza de Sciascia no notó nada que pudiera suponerse ausente. De hecho, en este caso fue la presencia masiva de objetos la que saturó su memoria visual y creó vacíos en la comprensión inmediata.

Por lo que toca a la museografía, técnica comunicativa en constante evolución, habrá que experimentar con tecnologías atentas a las necesidades del público visitante. En este territorio museográfico, quizá la fuerza del museo que prefiguramos deba dirigirse a registrar la realidad, no a reproducirla —a manera de los excesivos museos hiperrealistas que florecieron apenas un par de décadas más atrás—; mostrar la realidad como debió ser, sin paradojas rituales que la aligeran, bella pero también dolorosa, como la condición humana.

Frente a nosotros tenemos un cuento de nunca acabar: el de explicar sin detenernos las corrientes de la historia que fluyen desordenadamente. La historiografía, y creo yo que es su virtud principal, ha sido una zona de orden, filtro seleccionador de acontecimientos, de episodios dispersos, procesos, fenómenos. Y uno de los espacios de ese orden son los museos, que han ensayado estrategias narrativas que han ido, generacionalmente, desde la elevación de los espíritus heroicos hasta la descripción fría de hechos, números, efemérides; también han ensayado los análisis de procesos y el papel de las voluntades colectivas e individuales a través del tiempo. Los criterios de los historiadores responsables del discurso historiográfico también revelan sus posturas personales ante la vida, la historia y la profesión: es posible distinguir aquellos que han pensado en la historia como maestra de la vida —y su carga ética—, hasta los que dan a la



Retablo de la Independencia.

contingencia casi el mismo peso que a la causalidad. Se ha viajado, en el ánimo de los museos, desde la Historia —con mayúscula— hasta las historias, relacionadas y comparativas.

Hoy, además, el papel de la museografía como técnica de exposición al servicio de la divulgación, se orienta hacia la dignidad de las piezas seleccionadas y hacia la levedad de la descripción. Al amanecer del siglo XXI, el Museo Nacional de Historia busca no apartarse de su sentido primigenio marcado por sus principios fundadores de 1939-44: el de explicar ordenadamente las correspondencias y relaciones entre los hechos sobresalientes del pasado mexicano, básicamente con fines educativos.

LA FUNCIÓN COMO PROPÓSITO: LA EDUCACIÓN COMO POLÍTICA PÚBLICA

Acercarse nuevamente a los principios-raíz nos lleva a un territorio que cada vez muestra más deficiencias: el de las demandas que la educación pública plantea y busca cubrir a través de sus espacios de gobierno. En este sentido, el MNH ha cumplido de manera aleatoria esa obligación legal a través de sus servicios educativos. La potencialidad de esta área especializada para atención a los niños visitantes no acerca, siquiera un poco, a las ingentes necesidades de divulgación del conocimiento histórico museístico que requieren las escuelas de educación media, por más que se han intensificado las guías, los materiales didácticos, talleres y medios de difusión. En este sentido, coordinar



las labores cotidianas y los recursos del MNH con los programas escolares oficiales (por ejemplo, a través del análisis de los currículos escolares, o de la participación en los grupos de discusión y construcción del programa de estudios de historia de educación secundaria, inscrito en el proyecto de Reforma Educativa, RIES), de acuerdo con las líneas políticas de la Secretaría de Educación Pública en cuanto a la enseñanza extraescolar, y buscar vínculos con escuelas normales y otros museos para la enseñanza a los maestros —verdaderos agentes multiplicadores de conocimiento— ha sido una alternativa que cada vez muestra más sus ventajas. Podría sintetizarse en una fórmula: son los maestros los verdaderos guías de los estudiantes en las salas del museo; es el museo el guía de los maestros. En este mismo campo, se trabaja también con vertientes didácticas modernas que dan a las obras de arte de los museos un objetivo educativo integral —esto es, despojándolos de la costra que ha hecho de las piezas de los museos tan sólo cosas viejas que reflejan pálidamente algún gusto pasado o cierto sistema pretérito—; son los maestros de primaria y secundaria a quienes el museo dirige su discurso; ellos lo harán a sus alumnos.

Paralelamente, se aprovechan los medios masivos de comunicación: una página de internet, cuyo sentido se dirige a la consulta de información histórica básica y no a la mera invitación a visitar el Castillo de Chapultepec, y las teleconferencias desde las salas del museo, ensayan formas de divulgación que buscan probar su eficacia. Su impacto en la educación, por ahora, está por estudiarse.

No sólo la educación básica y media están en la mira propositiva. También la superior: las salas del Castillo se han abierto a cursos de posgrado y diplomados universitarios, con temas acordes a la vocación del museo: desde estudios sobre el patrimonio cultural, o los análisis de las obras exhibidas y de la arquitectura del monumento histórico, hasta ciclos de conferencias sobre la herencia medieval en México, historia del siglo XIX, de la música, novela histórica y el juicio de amparo.

La educación cubre los espacios del trabajo y los del ocio. Sólo si se concibe de esa manera cumple su función social de construir ciudadanos. Así, por ejemplo, conciertos, charlas sobre la historia de las costumbres de la cocina, exhumación de partituras que ya nadie ejecuta y su adaptación para ser escuchadas, redescubrir recetas y antiguas formas de cocinar y comer, son algunas de las ofertas que se programan para las visitas familiares los fines de semana.

El museo es caja de resonancia de la complejidad humana. No copia de la realidad sino una síntesis verosímil y mutable, apegado en lo posible, con los apoyos tecnológicos y lenguajes que cada generación hace inteligibles, al concepto de verdad como categoría teórica, no como categoría moral. **m**

Salvador Rueda Smithers es Director del Museo Nacional de Historia de México.



● Fachada Museo Histórico Nacional de Brasil.



BRASIL

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, UN PROYECTO DE HOY PARA MAÑANA

Vera Lucía Bottrel Tostes

El museo ha sido pensado como parte de un mundo que se transforma a cada segundo, volviendo anacrónico lo que acaba de ser creado. Convivimos con el desarrollo acelerado de la tecnología y con medios de comunicación de masa, por medio de los cuales la publicidad y la difusión de la información alcanzan un número cada vez mayor de personas. El individualismo y formas de competitividad sustituyen antiguos lazos de solidaridad presentes en las formas comunitarias de agregación humana. En este mundo, los museos parecen cumplir el papel crucial de recuperar la tradición y la memoria, y de no dejar que los rastros del pasado se apaguen¹.

En todas las épocas se puede observar que la costumbre de celebrar acontecimientos tiene el objetivo principal de construir y consolidar la memoria de un hecho. En Grecia, el aniversario de las ciudades-estado se marcaba con fiestas y ceremonias tanto civiles como religiosas. En Roma, las conmemoraciones en grandes festivales rememoraban los hechos de los fundadores de la ciudad, así como de sus héroes. Tal práctica social no fue abandonada, al contrario. Las fechas y los acontecimientos memorables siempre se destacaron con el objetivo de mantener y consolidar la memoria de eventos que mereciesen ser recordados. Una de las formas de conmemoración es la creación de museos, en los cuales la memoria de un hecho, de un acontecimiento, de un individuo o grupo social, es celebrada. Creo que es lo que ha sucedido en Chile, en Brasil y en la mayoría de los países del mundo.

Desde la Antigüedad Clásica la inmortalidad de los acontecimientos está al frente del proceso contra el olvido. Los griegos ya utilizaban la narrativa como el mecanismo que permitía abolir las fronteras entre el pasado y el presente, así crearon la historia oral. Con el desarrollo de la escritura se estableció un nuevo concepto, el pasado y el presente fueron conjuntamente utilizados como ejemplo para el futuro. La aproximación del pasado y del presente presupuso la similitud potencial de los eventos humanos. La historia pasó a ser comprendida como "maestra de la vida". Como "maestra de la vida" perduró a través de los tiempos, aun después de la ruptura en la Edad Moderna cuando el pasado pasa a prolongarse en el presente y los acontecimientos dejan de ser solamente registros de ejemplos para transformarse en acontecimientos únicos. Esa ruptura emancipó al hombre del pasado y le permitió inventariar y clasificar ese pasado redescubriéndolo y colocándose como un espectador externo de los acontecimientos a través de los vestigios producidos por el propio hombre en su medio ambiente.

Dentro de este contexto los museos, a partir del siglo XVIII, en especial los de historia pasan a ejercer un papel importante que se consolida en los siglos XIX e inicio del XX. A la historia se agrega el proyecto político de formación de las naciones y de la nacionalidad. Historia y memoria de la nación legitiman la acción política y sirven como instrumento de la enseñanza cívica.



Sala de Exhibición del Museo.

Dentro de este contexto se abren los museos que, junto con los monumentos, son incorporados al patrimonio de los países. Los museos pasan a ser entendidos como lugares de memoria por excelencia, y ocupan ese lugar con doble vertiente: preservar, por un lado; posibilitar e incentivar la crítica, por otro. Hasta el inicio del siglo XX tienen carácter general abarcando toda la heroica historia nacional; con el tiempo, sin embargo, se fragmentan en museos temáticos con rasgos temporales.

Los museos de historia, hoy, están presentes en prácticamente todas las ciudades tanto grandes como pequeñas y ejercen una perenne fascinación en el proceso contra el olvido, además de posibilitar la manipulación de los hechos a través de la dialéctica ejercida por los gobiernos y por el público.

Las reflexiones que se citan a continuación tienen origen en la siguiente pregunta: Cómo los museos de historia, en especial los nacionales que conservan vastas y diversificadas colecciones, se reafirman en el siglo actual. La misma preocupación nos lleva a hacer un intenso trabajo de repensar el *Museu Histórico Nacional* (MHN) brasileño, localizado en Río de Janeiro.

En Brasil, en especial a partir de las primeras décadas del siglo XX, las fechas conmemorativas, sobre todo aquellas relacionadas a hechos históricos, pasan a ser movilizadas por los gobiernos, con vistas a presentar a la sociedad la visión de Estado y glorificación de la nación. La realización de exposiciones nacionales e internacionales y la creación de un museo muestran el contexto ideológico de la época movilizándolo al servicio del presente.

La República (proclamada en 1899), en sus primeras décadas, utilizó esa estrategia para mostrar a la sociedad un Estado fuerte, moderno, confiado en el futuro y optimista en el progreso. Un evento cuidadosamente construido sumó la realización de la

primera gran exposición internacional montada en el país celebrando el centenario de la Independencia en 1922, y la creación de un *Museu Histórico Nacional* que perpetuaría la temporalidad de la exposición. Un proyecto ambicioso, el mayor realizado en el país, que buscó, con una gran reforma urbanística, crear un escenario de modernidad donde la capital, Río de Janeiro, se presentaba, no sólo como "la capital política, administrativa, financiera y principal puerto comercial del país sino como la capital de un proyecto futuro que el estado y las fuerzas del país por ellos representadas imponían sobre la sociedad"².

La creación de un museo de historia fue una acción impar en el Estado Republicano en lo que se refiere a la preservación del patrimonio histórico y al desarrollo de pesquisas. El primero, organizado de manera didáctica, dirigido a la instrucción pública. El acervo recogido en las primeras décadas está visiblemente sintonizado con el tiempo pasado como instrumento de legitimidad de los hombres frente al grupo social. Ese panorama se conservó hasta el inicio de la década de los 80, cuando se introdujo el concepto de "patrimonio" entendido y abordado como cualquier bien material o inmaterial representando la tradición cultural del pueblo brasileño. Este concepto fortaleció la noción de "bien cultural" sustituyendo al de "objeto reliquia" hasta entonces vigente en buena parte de los museos brasileños. Simultáneamente el museo pasó a ser pensado como estructura de un sistema de información fuertemente direccionado hacia los ciudadanos y el país, pretendiendo democratizar el acceso del público a la información y permitiendo una ruptura con el pasado.

Desafiando y contrariando las previsiones catastróficas de finales de los 80, cuando se anunciaba la muerte de los museos debido a la expansión cada vez mayor de la globalización y del uso digital, los museos en gran parte de los países se multi-



Sala de Exhibición del Museo.

plicaron y las exposiciones ganaron visibilidad con la presencia de gran público. El mismo fenómeno ocurrió en Brasil y a partir de la segunda mitad de la década de los 90, el MHN, como el mayor y más importante museo brasileño, inicia una reformulación. Para tal se instituye una comisión con el objetivo de repensar todo el Museo. Se daba inicio a una gran reforma que conjugó la modernización de los espacios con la reformulación del concepto expositivo, y el entrenamiento del equipo con el propósito de incentivar la creatividad y el compromiso con el proyecto. Simultáneamente, el Museo fue dotado de métodos de producción del saber, estructuras de nuevas definiciones de política de adquisición, de clasificación, y conservación de sus colecciones de manera de insertar los diferentes segmentos sociales en el interés museológico. Una nueva visión administrativa planeada a corto, medio y largo plazo fue adoptada con el objetivo de viabilizar presupuestos públicos y privados.

El concepto histórico pasa a ser comprendido en diferentes dimensiones: la económica, la social, y la política. La historia entendida como construcción y deconstrucción, resultado de disputas, tensiones y acuerdos no estancos e independientes entre sí, sino confluyentes, una vez que una incide directamente sobre la otra. La organización expositiva muestra los marcos cronológicos no como verdades absolutas, sino como estímulos a la reflexión y al entendimiento en sus diferentes aspectos. Siendo así, el museo no puede ser solamente lugar de contemplación, sino capaz de conjugar ocio, enseñanza y cuestionamientos.

Hoy entendemos la importancia del museo en el escenario brasileño y global reformulando el concepto de universo cultural que redefine el papel de cada país en el mundo y del mundo en cada país. La cultura viva dando énfasis a los movimientos sociales. Esa

dinámica impone permanente atención a las nuevas acciones, a la agilidad y a la cualidad en los procedimientos de la institución.

Los nuevos desafíos no están en el futuro, mas hacen parte del presente. En el Museo Histórico Nacional no tenemos la pretensión de ser nada diferente de lo que es un MUSEO. Sin embargo, estamos atentos al mundo y a la rápida dinámica que vuelve efímero el pasado reciente, las tecnologías que ya permiten un mejor análisis y comprensión de nuestras colecciones, a los artefactos que nos aproximan de los jóvenes y al acceso digital de nuestros espacios y colecciones. Este museo, que hoy mezcla la tradición con la contemporaneidad es uno de los más visitados del país.

Tal vez aún sea pronto para un análisis del impacto social del mundo actual para el futuro, pero ya es posible prever una nueva ruptura que en breve repercutirá en las instituciones culturales como nuestros museos. Mientras, queda la certeza de que sobrevivirán al tiempo como siempre los han hecho. **m**

NOTAS

1. Sepúlveda, Myrian. A escrita do passado nos museus históricos. In: Bittencourt, José Neves; Benchetrit, Sarah Fassa; Tostes, Vera Lúcia Bottrel. *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 229-237.
2. Neves, Margarida Souza. Museu-Memória-Histórica. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, p.22, 1995.

Vera Lucía Bottrel Tostes es Directora del Museo Histórico Nacional de Brasil.



● Patio Museo Histórico Nacional de Uruguay.



URUGUAY

MUSEO ABIERTO: RECUPERACIÓN DE OTRAS HISTORIAS/HISTORIAS OTRAS EN LOS RELATOS POSIBLES DE LA NACIÓN

Ariadna Islas

El Museo Histórico Nacional es una institución de carácter estatal dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, República Oriental del Uruguay. Su misión es dar a conocer al público el proceso de formación del país como un estado independiente, los principales hitos de su historia, las distintas culturas que se desarrollaron en este espacio geográfico y conformaron la sociedad uruguaya en la larga duración. En este sentido, el Museo Histórico Nacional tiene como objetivo institucional contribuir a la formación de la identidad de los uruguayos en un marco de respeto por la diversidad y la pluralidad culturales.

La predominancia de un relato “nacional” hegemónico de la historia de la formación del país estuvo en la base de la reorganización del Museo Histórico Nacional en el Uruguay sobre mediados del siglo XX. Este proyecto de Museo Histórico enfrenta hoy una crisis en el diálogo con el público visitante, que sólo se recupera lentamente a través de la transformación de su propuesta expositiva y de un proceso de puesta en acceso de los diferentes servicios al público, en particular archivos documentales y biblioteca.

A través de este artículo se intenta enfocar una reflexión sobre la posibilidad de incorporar a la propuesta museística la renovación de las formas de hacer historia operadas en la segunda mitad del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI. La emergencia de múltiples historias de diversos sujetos sociales en el/los relatos sobre la historia de la sociedad, de la cultura y de la política en el país resultan un reto profesional para una

nueva programación del Museo Histórico Nacional en Uruguay. El desafío de construir un relato es doble. En la larga duración, motivado por un período histórico que crece por ambos extremos: en la antigüedad, por la profundidad cronológica de la presencia de las poblaciones originarias en el territorio y hacia el presente, en la perentoriedad de las demandas del público por reflejar la “historia reciente” del país. El dilema del museo se expresa también en una tensión en la selección de la temática, por la diversidad de problemas y temas históricos que aborda la “nueva historia” en clave de “historia total”. Ambos aspectos generan una discusión sobre los guiones y una exigencia sobre los acervos disponibles, que deben acrecentarse y diversificarse.

UNA HISTORIA

La formación de los estados nacionales implicó la construcción de las naciones y de las nacionalidades, proceso que caracterizó la peripecia histórica del Uruguay, como de buena parte de los estados americanos y europeos, en el curso del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

La necesidad por generar instituciones destinadas a la difusión cultural fue simultánea a la formación de las repúblicas en la región rioplatense, en el marco de las llamadas guerras de independencia. Es de notar el caso de la fundación de la Biblioteca Pública de Montevideo el 26 de mayo de 1816, durante la celebración de las “Fiestas Mayas”, en conmemoración del comienzo de la revolución en la región con la formación de la Junta de Buenos



Aires en mayo de 1810. Al fundarse la Biblioteca pública el Presbítero Dámaso Antonio Larrañaga, su primer director, describía la biblioteca como el “domicilio ó ilustre asamblea en que se reúnen como de asiento, todos los más sublimes ingenios del orbe literario, ó por mejor decir, el foco en que se reconcentran todas las luces más brillantes”¹. El gobierno de la Provincia Oriental, que Larrañaga calificaba como “ilustrado y liberal”, hacía de los libros y manuscritos, bienes comunes a todos los ciudadanos para la ilustración del pueblo todo: “Venid todos”, expresaba Larrañaga, “desde el Africano más rustico hasta el más culto Europeo: todos encontraréis la más humana y obsequiosa acogida”².

Pocos años luego de formarse el Estado Oriental independiente en 1828, luego de una larga guerra entre las Provincias Unidas y el Imperio del Brasil, comenzaron a ensayarse diversas políticas de formación de la ciudadanía y de construcción de las bases de una nacionalidad naciente.

A través de campañas de prensa, diversos “publicistas” como se les conocía entonces, procuraron generar opinión pública e inclinar la acción de los gobiernos hacia la creación de instituciones destinadas a la difusión del saber. En esta constelación de ideas, la ilustración de los pueblos y el destaque de los conocimientos sobre la botánica, la zoología, la mineralogía y la historia del país contribuirían a generar lo que entonces se gustaba nombrar como “el amor por la patria”. Este sentimiento “ilustrado”, fundado en el conocimiento sobre el país, reuniría en la visión de los contemporáneos tanto el cariño por el lugar donde se había nacido como un compromiso político con el sistema de gobierno del nuevo estado.

La organización y el fomento de estas instituciones devinieron para varios de los distintos gobiernos formados durante las guerras de independencia, una tarea de “civilización”, un intento para incorporar a estas naciones emergentes al concierto y a la jerarquía de los Estados modernos. Para los contemporáneos de entonces, los bienes que estas instituciones debían albergar transitaban entre los productos y maravillas de los tres reinos, los vestigios de las más antiguas culturas o naciones americanas, hasta las obras de aquellos autores que conformaban la base del conocimiento universal. El saber sobre las nuevas naciones debía incorporarse en la marcha del progreso de la humanidad en la formación misma de la propia nación.

La creación del Museo Nacional, apenas establecido el Estado, obedeció a este criterio “ilustrado”. Entre el gabinete de curiosidades y el descubrimiento de lo propio del país, el Museo reunió entonces colecciones de Historia Natural, malacología, herbarios, insectarios, animales embalsamados, fósiles, objetos arqueológicos, y esperaba completar su acervo con obras de arte, objetos pertenecientes a personalidades notables, insignias, enseñas, además de una biblioteca y un archivo de manuscritos. A “lo propio” de la naturaleza del país se sumaron paulatinamente aquellos objetos que estaban vinculados a la formación de linajes de prestigio en la comarca, familias vinculadas a las gestas de la independencia, al cultivo de las ciencias o de las artes y, sobre todo, a la vida política del país. La institución del museo experimentó transformaciones a lo largo de su historia.

El Museo de Historia Natural se creó por decreto del Ministerio de Gobierno en 1837, pero su inauguración se concretó en 1838.



Se encargó a una Comisión de ciudadanos notables la misión de “recolectar de los particulares, todas las cosas que voluntariamente quisieran donar para la erección de la Biblioteca pública y de inquirir y recabar a la vez de los mismos los objetos de Minerología, Botánica y Zoología de que quieran desprenderse, para poder echar las bases de un Gabinete de Historia Natural”³. La Comisión designó como presidente al Dr. Dámaso Antonio Larrañaga, Vicario Apostólico de Montevideo y antiguo fundador de la Biblioteca pública en 1816, como se ha consignado más arriba.

La heterogeneidad de la colección inicial fue tal, que en el mensaje elevado por el Poder Ejecutivo a la Asamblea General en 1838, el Museo pasó a ser designado genéricamente como “Museo Nacional”. Tras una breve descripción de las colecciones de la Biblioteca y del Museo, el proyecto de ley expresaba que “los resultados proficuos de estos institutos no se sentirán tan pronto como lo quisiera la aspiración pública en pro de la civilización” ya que estas instituciones empezarán “como todas las cosas humanas esperando del tiempo y de la protección de los gobiernos [...] obtener la variedad y la especie de ostentación que se observan en los monumentos de esta clase entre los pueblos que nos preceden en la senda de la cultura intelectual”⁴. La fundación de estas instituciones culturales iba de la mano de una conciencia ilustrada y de la confianza en el progreso de la humanidad, tanto como de la esperanza en la consolidación y consideración de estas naciones “nuevas” en el concierto de las más “civilizadas” del mundo.

La inauguración de la Biblioteca y el Museo nacionales se concretó en Montevideo el 18 de julio de 1838, fecha por demás simbólica para este acto, ya que en el día se conmemoraba el

octavo aniversario de la Jura de la primera Constitución del Estado Oriental del Uruguay como una república independiente.

Las guerras que enfrentó la región en el período inmediato hicieron que las actividades del Museo y la Biblioteca se vieran muy limitadas. Las iniciativas de los diferentes gobiernos se volcaron hacia la organización de la enseñanza pública tanto primaria como terciaria a través de la formación de instituciones como el Colegio de Humanidades, la Universidad de la República y el Instituto de Instrucción Pública.

Mientras se libraba la “Guerra Grande” en el conjunto de las repúblicas rioplatenses y en circunstancias en que la ciudad estaba bajo sitio, se fundó en Montevideo en 1843 el Instituto Histórico y Geográfico, que procuró recoger los documentos y tradiciones necesarias para la redacción de la historia de las repúblicas de la región rioplatense. En su programa quizás pueda verse una de las formas que podía tomar un museo de carácter histórico. Se señalaba que su principal objetivo “era desentrañar el misterio de la naturaleza física y de la historia; promover el gusto por los estudios históricos; valorar las condiciones geográficas del país; formar depósitos de libros, mapas, documentos; abrir cátedras; estudiar costumbres guaraníes y resucitar su lengua” entre sus variados proyectos⁵.

El espacio del museo era entonces el espacio de la formación de la identidad americana. El Museo Nacional de 1837, su paralelo e intento de continuidad con destino a la investigación, el Instituto Histórico y Geográfico Nacional de 1843, cuya iniciativa se levanta en Montevideo sitiado, pretendieron iniciar la construcción de un relato nacional “americano”. A los nombres iniciales de una u otra orilla del Plata como Bartolomé de Muñoz, Dámaso Antonio Larrañaga, Teodoro Vilardebó, se les unieron y los siguieron entonces Andrés Lamas, Esteban Echeverría, Melchor Pacheco y Obes, Manuel Herrera y Obes, hombres de varios mundos que unieron la labor intelectual a una intensa carrera política. Reunir un acervo documental y colecciones de objetos representativos de las antiguas y modernas civilizaciones de la región era una forma de conservar el saber sobre aquello que podía estar en riesgo de desaparecer. Al unirse a la biblioteca, el Museo reunía patrimonio material e inmaterial hermanados en la colección del instituto: colecciones de objetos “valiosos”, artísticos, curiosos, “tesoros” y vocabularios de las lenguas de los grupos aborígenes que ponían a los “modernos” en contacto con la pureza de los “orígenes”.

Sin embargo, hasta 1868, todas estas propuestas se concretaron en el ámbito de la formación de colecciones privadas mientras que la Biblioteca y el Museo Nacional quedaron a merced de la escasez presupuestal, la desidia y el desinterés de los gobiernos, período que determinó la merma en sus colecciones, presas del robo, de la incuria y de las plagas.



Casa Rivera (fotografía Jorge Sierra).

Sobre fines de enero de 1871 se produjo la reapertura de la Biblioteca y Museo Nacionales en un nuevo local y con una nueva dotación de personal. En ese momento se incorporó a la exposición del Museo, hasta entonces preferentemente dedicado a la Historia Natural, una colección de numismática, además de una serie de objetos de carácter histórico y una pequeña colección de pintura.

El 12 de agosto de 1880 la Biblioteca se separó del Museo Nacional. El reglamento del museo refería que era un “establecimiento destinado al público para la contemplación o el estudio de los objetos de ciencias, artes y de historia que encierra”⁶. Según el reglamento, el Museo se dividía en seis secciones: Mineralogía, Botánica, Zoología, Paleontología, Arqueología, Bellas Artes e Historia y Numismática.

Templos del saber, el museo y la biblioteca se vinculaban a la necesidad de los gobiernos de construir una historia del país como una información y conocimiento necesarios para la construcción de la ciudadanía. La organización de estas instituciones se volvieron socialmente importantes tanto como la expansión de la enseñanza pública: institutos de recolección, preservación,

generación y difusión del conocimiento que constituiría el cemento social de las naciones emergentes. Desde diversas asociaciones y entre muchas otras iniciativas destinadas a la difusión de la instrucción pública, se reclamaba al Estado la necesidad de crear un Museo como una tarea “patriótica” para combatir la ignorancia sobre el país y contribuir así a su progreso⁷.

Promover la civilización a través de la difusión de las luces, descubrir y conocer lo propio americano iba de la mano de formar la ciudadanía política, la base de un sistema de liderazgo y de un sistema político que construyera las bases de la representación de la soberanía de la nación. En diálogo con aquellas colecciones “reales” puestas a disposición del público por la Revolución Francesa en el Palacio del Louvre, emergían las colecciones republicanas con un mismo objetivo: la ilustración del pueblo y la formación del ciudadano en el conocimiento de su patria y sus derechos.

En este ámbito, la historia era “maestra de la vida” en su más amplio sentido posible, aun cuando el museo no era entonces estrictamente un espacio de veneración de los héroes en el relato genético de la nación sino todavía en gran medida un recinto

para el asombro ante la maravilla de la creación, de la naturaleza, del avance de la civilización estructurado entre el predominio de la ilustración católica en sus orígenes hasta, sobre el fin de este período, su formulación en clave liberal, republicana, secular y, eventualmente, anticlerical.

EL RELATO DE LA HISTORIA NACIONAL CONSTRUYE EL TEMPLO DE LOS HÉROES

Durante el último cuarto del siglo XIX, más allá de las campañas de opinión pública, el Museo interrumpió una y otra vez su actividad. La puesta en ensayo de la formación de distintos estados en la región platense y, con ello, la dificultad de construir un relato “nacional” único había hecho proliferar las historias “personales” y heroicas, funcionales a un proyecto político determinado. Pensemos apenas en los títulos de las “Historias...”: Historia de Belgrano, Bosquejo histórico, Historia del territorio de la República Oriental del Uruguay. Los relatos se construyeron en torno a una figura, en contra de otra figura... En el caso del Uruguay resulta emblemático el título del texto de Juan Manuel de la Sota, quizás uno de los primeros esfuerzos orgánicos para construir un relato histórico del Uruguay. Reparemos en el título: “Historia del territorio de la oriental del Uruguay”. Testigo de buena parte de los acontecimientos que habían conducido a la formación del Estado no podía dar cuenta, en el título escogido, de la existencia y la historia de una “nación” ni de una “nacionalidad” que aún no se había construido. El núcleo inicial de la obra fue escrito entre 1832 y 1837⁸, años en los que se concretó la iniciativa de la fundación del Museo, quizás una y otra expresiones de una preocupación de la época.

Agregado a muchos otros inconvenientes como, por ejemplo, la austeridad y la escasez de las colecciones, la dificultad de establecer un relato de la historia del país hizo difícil generar un museo de la historia del país. Se volvió desde entonces evidente que tanto como el acervo, el relato construía el museo. Un país que había formado parte de varios proyectos políticos y que había sostenido y defendido cada uno de ellos por una porción de los ciudadanos del país, ponía en cuestión el programa mismo del museo y en evidencia la dificultad de dar el paso hacia museos temáticos e institutos de investigación sobre el país y su historia. Sin embargo, para la finalidad de esta comunicación, resultan notables las ausencias tanto como las presencias de los relatos históricos y en la continuidad de la vida de museos y bibliotecas.

Un relato “nacional” y “nacionalista” sobre la historia del Uruguay se hizo posible a partir del último cuarto del siglo XIX. Debe destacarse como su obra fundamental “Historia de la dominación española en el Uruguay”⁹. Sin embargo, llegar a esta Historia no fue una historia de fácil consenso. La figura de José Artigas se erigió en esta Historia como héroe fundador de la nacionalidad y para ello debió desprendérsele de su otra historia,

que lo exponía como ejemplo de la “barbarie” y había encontrado sus fuentes en los textos del enfrentamiento político de facciones y partidos durante la revolución (lo que se llamó la “leyenda negra”, que lo caracterizó como un bandido, un “anarquista” en la acepción de época). Para transformarse en un símbolo de la formación de la nación, en el héroe fundador, se estudió en forma diversa otras dimensiones políticas de su actuación como guerrero de la independencia, como estadista y como un símbolo de lo político, como un articulador social, modelo de ciudadano y de gobernante¹⁰. De modo semejante, las guerras civiles que enfrentaron a los hijos del país en “bárbaras” guerras a muerte hubieron de transformarse en reyertas políticas mediadas por el voto: súbditos o rebeldes habrían de convertirse en ciudadanos. La lectura de la historia del país a principios del siglo XX adjudicó derrotas y victorias, por lo tanto dejó abierto el espacio para varios relatos posibles de la nación. Para algunos momentos, la muerte lejana de los contrincantes permitió el ensayo del olvido y del error, o mejor el uso de la ideología en la construcción de una “falsa” memoria implantada, adecuada a los tiempos y a las necesidades sociales de la época. Al acompasarse al relato de una “historia patria” y “nacional”, una historia moralizante y “maestra de la vida” abrió el paso, a principios del siglo XX, a un museo “patriótico” que reemplazó al museo “ilustrado”.

En el entorno de 1900, el Uruguay asistió a una serie de transformaciones sociales que supusieron la consolidación de la inserción del país como agroexportador en el mercado internacional al tiempo que se producía un proceso de industrialización vinculado a la producción agropecuaria. La transformación de la población del país en fuerza de trabajo implicó para la gestión de sucesivos gobiernos el fortalecimiento del papel del Estado y la ampliación de sus funciones, expresado en políticas públicas que atendían a la preocupación por la salud pública, a la escolarización de la población, decisiva mientras se recibió en el país un importante contingente de inmigrantes y resultaba necesaria su progresiva “nacionalización”. En este marco, cobró fuerza la idea de la formación de un Museo Histórico que contribuyera a mostrar la “verdadera” identidad del país, sobre la base de la exposición al público de los elementos de prestigio de los héroes y de las familias que podían considerarse como el núcleo de la nación, familias “fundadoras” y tradicionales en oposición al aluvión de inmigrantes recién llegados. La exposición reunió objetos artísticos, personales, entre los que uniformes, armas, enseñas usadas en aquellos acontecimientos significativos en la historia del país, tuvieron un papel protagónico. Como se comprenderá, se estaba lejos de pensar en un programa o en una museografía relacionada con la investigación. Mejor, el museo adquirió el carácter de una galería de los héroes en un entorno de prestigio.

De acuerdo con la publicidad que esta exposición obtuvo en la prensa de la época, con ello se buscaba conmemorar el “fasto” de la independencia nacional, el 25 de agosto de 1900. Una

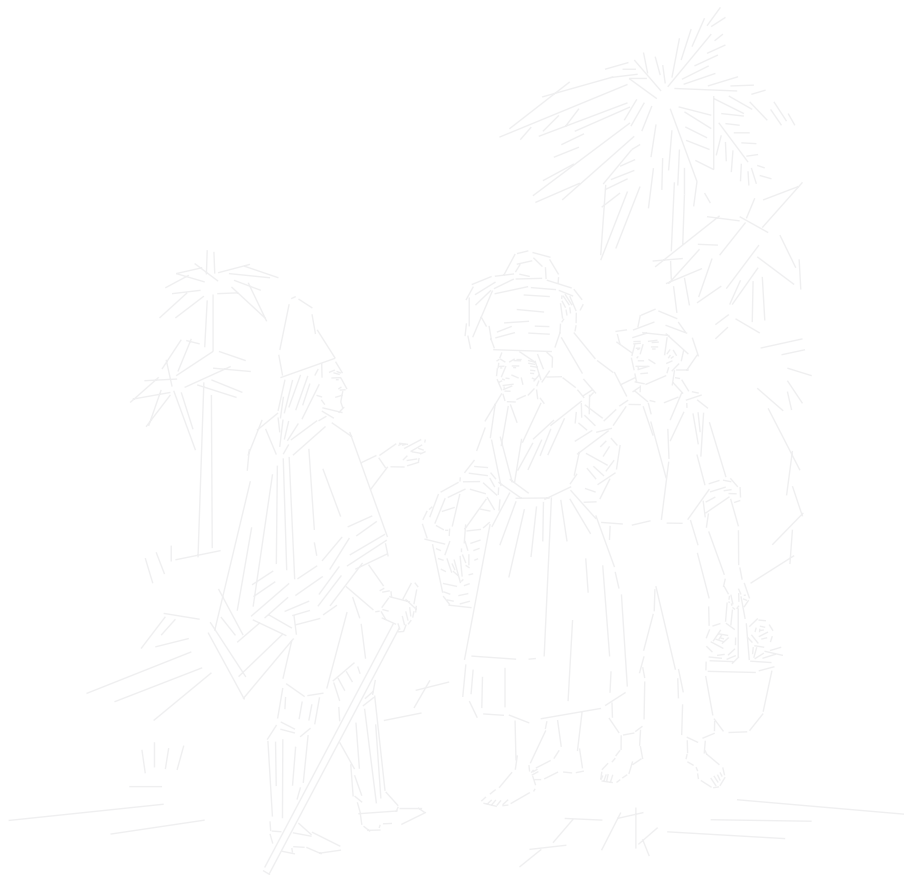
comisión de damas encabezada por la Señora del entonces presidente de la República encabezó la formación del Museo, que fue fundado en un espacio simbólico como lo era el Salón de Grados de la Universidad de la República¹¹. La exposición de objetos, cuadros y documentos fotográficos fue entregada al gobierno para su custodia, con la prevención de que no escaparía al “criterio ilustrado de V. E. la importancia de semejante institución, destinada en lo futuro á servir de base sólida al estudio de la historia nacional, que debe escribirse, según el concepto moderno, con toda la documentación indispensable para dar idea de la época que se intenta conocer, de los usos, de las costumbres, de las personas y hasta de sus más vulgares modalidades, y no con el testimonio apasionado, nebuloso y casi siempre ambiguo de la tradición”¹². Como puede verse, la función social del Museo Histórico se basó a un tiempo en dos conceptos en tensión. Por un lado, el de la historia de los héroes en las luchas políticas del país, pero también en una tendencia entonces emergente sobre la construcción del conocimiento histórico: la de la concepción de la historia que entonces se llamaba “interna”, la historia de una posible “civilización del Uruguay”¹³. La contribución a la formación de la identidad y de la nacionalidad quedaba así expresa en la fundación del Museo Histórico. Por ley, en 1901 se creó el Museo Histórico como una sección dentro del Museo Nacional.

El crecimiento de sus secciones hizo que por ley de 10 de diciembre de 1911, el antiguo Museo Nacional desapareciera para separarse en tres. Se formaron así el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional.

El acervo se repartió más o menos aleatoriamente. Veamos un ejemplo que remite a la reducción de la concepción de la historia nacional al estricto territorio del Estado. El concepto biunívoco de “una revolución de independencia para cada nación”, se tradujo en la vida cotidiana del Museo en un ejemplo que en una visión regional e iberoamericana de las guerras de la independencia nos conduce al borde del absurdo. En 1942 cuando se atendía a una reestructura y racionalización del Museo, el entonces director, el Profesor Juan Pivel Devoto protagonizó un intercambio que resulta particularmente explicativo de este aserto. De aquella división original de 1911, había quedado en el Museo Nacional de Bellas Artes, arrollado y deteriorado, un cuadro de José Luis y Juan Manuel Blanes cuyo tema era la batalla de Las Piedras, que había tenido lugar el 18 de mayo de 1811. Tras esta batalla, comandada por José Artigas, héroe nacional del Uruguay, las fuerzas de la Junta de Buenos Aires, entre las que se contaba un numeroso contingente de orientales, pusieron sitio a la ciudad de Montevideo, uno de los centros de la Regencia en la región sur de América. El cuadro había quedado inconcluso por la sorpresiva muerte de Juan Luis Blanes (hijo de Juan Manuel) en un accidente en el que fue atropellado por un carro. Su padre inició la culminación de la obra, que más tarde abandonó, por entender que el mensaje estaba conseguido, aun en su estado.

Mientras tanto en el Museo Histórico Nacional permanecían diversas obras de Juan Manuel Blanes, de tema mitológico y algunos retratos diversos. El Museo Histórico los ofreció entonces en canje al Museo de Bellas Artes, a cambio de “La Batalla...”. El Museo de Bellas Artes consideró injusto el canje y solicitó al Museo Histórico a cambio de la “Batalla...” un cuadro de gran formato y buena factura, “Los últimos momentos del general José Miguel Carrera”. El director Juan E. Pivel Devoto entendió entonces que era atendible el reclamo al basarse en que para el Museo esta transacción no era gravosa en demasía. Sostuvo que la escena, si bien histórica, no se refería específicamente a la historia de la nación y, por lo tanto no guardaba estricta relación con el acervo cuya preservación era de interés para el Museo. Hoy podríamos acotar que José Artigas y José Miguel Carrera fueron protagonistas de las guerras que conmovieron al mundo iberoamericano, una revolución de múltiples tendencias políticas en cuyo transcurso se formaron y reformaron en Europa y América diversas monarquías y varios ensayos de repúblicas independientes. La exposición de los retratos de estos “héroes” americanos no es ajena pues a ninguno de nuestros Museos Históricos Nacionales en el marco de una reformulación del relato.

Más allá de la anécdota, el Museo Histórico Nacional bajo la dirección de un historiador de la talla de Juan E. Pivel Devoto operó una transformación de singular importancia. El Museo se organizó entonces de acuerdo con un programa que atendía a una interpretación histórica del país que continúa vigente en buena porción de la actual historiografía política uruguaya. Pivel Devoto estructuró históricamente un relato de consenso vinculado a la formación del sistema representativo de gobierno en el Uruguay en la coparticipación y equilibrio de los partidos políticos llamados “tradicionales”, “blanco” y “colorado”. Según esta concepción, la construcción de la historia de las dos corrientes partidarias predominantes en el siglo XX, se confunde en el siglo XIX con la formación política del país, a su vez expresión de una nación inmanente y precedente a la formación del estado, núcleo duro de lo que Carlos Real de Azúa ha llamado la “tesis independentista clásica”¹⁴. Ese relato construye políticamente el Museo, espacio de veneración del héroe fundador de la nacionalidad, de las principales figuras de los partidos políticos y de la construcción del sistema democrático representativo sobre la base de la coparticipación. Esta interpretación inspiró el desarrollo del programa del Museo en distintas sedes, que reflejan esta concepción “binaria” de la formación del país: la Casa de Fructuoso Rivera y la Casa de Juan Antonio Lavalleja, ambos reputados protagonistas de las guerras de independencia y que Juan E. Pivel Devoto vinculó a la definición fundacional de los bandos que luego constituirían los partidos políticos “colorado” y “blanco” durante el siglo XIX¹⁵; las Casas-Quinta de José Batlle y Ordóñez, conductor del Partido Colorado y presidente de la República en la construcción del Uruguay moderno, emblema de la expresión de una



identidad uruguaya “cosmopolita” en las primeras décadas del siglo y del Dr. Luis Alberto de Herrera, figura dirigente del Partido Nacional, político e historiador que representa una vertiente “nativista” en la concepción de la identidad nacional del país. Se completaba la representación de la historia política del país hasta mediados del siglo XX según la interpretación matriz de Pivel Devoto. La selección de los objetos expuestos marcó la exclusión de temas como la emergencia de partidos de “izquierda”, del movimiento sindical, de otros movimientos políticos en el relato del Museo Histórico Nacional. Enmarcado en el período de la “Guerra Fría”, este tema ameritaría un tratamiento de por sí, cuya discusión entre lo que podría llamarse la “tradición nacional”, las concepciones “cosmopolita” o “nativista” de la identidad uruguaya en relación con la presencia de corrientes políticas o elementos culturales de origen “foráneo” escapa a los alcances de este artículo¹⁶.

Sin embargo, bajo la dirección de Pivel Devoto, la ampliación de las colecciones bibliográficas, documentales y de objetos por medio de la donación o de la adquisición, permitió abrir otros espacios museales para reconstruir otros aspectos de la vida del país. La historia social y en particular, la opulencia de los sectores urbanos adinerados, se reconstruyó en el Museo Romántico; la exposición de objetos e iconografía que ilustraban sobre los trabajos de campo y la sociedad rural decimonónica se alojó en la Casa de Lavalleja, el desarrollo portuario de Montevideo encontró su espacio en el exponente monumental de la casa colonial del comerciante español Manuel Ximénez y Gómez sobre la rambla portuaria y episodios de la historia de la cultura del país se representaron en la casa de Juan Francisco Giró, notable figura política de la República.

Paralelamente, el Museo formó un valioso archivo de manuscritos y una biblioteca de impresos antiguos y especializados. Así, el período que transcurrió entre los años 1940 y 1966 puede considerarse el de mayor esplendor en el desarrollo del Museo Histórico de acuerdo a un programa basado en una interpretación histórica del país.

UNA LARGA CRISIS QUE IMPULSA A LA RENOVACIÓN

La década del 60 estuvo marcada por una prolongada crisis económica que determinó la puesta en discusión de los modelos de inserción del país en el mercado internacional, acompañada de una profunda conmoción social vinculada a los procesos generados por la “Guerra Fría”, la imposición de gobiernos conservadores y de dictaduras en la región, así como por la instalación de gobiernos de “izquierda” por la vía de la revolución y por el camino de la representación electoral.

La movilización de los trabajadores de los sectores industriales y de servicios, la politización de la participación de los estudiantes y la emergencia de las “guerrillas” fueron expresiones de diversas corrientes de opinión que competían por determinar el rumbo o resistían la dirección que tomaban los cambios en la estructura social de los países americanos así como en su forma de inserción en el mercado mundial. Luego, los efectos de la “globalización”, la redemocratización y la eclosión de los “nacionalismos” en Europa y en el mundo descolonizado repercutieron sobre la cultura y la percepción de la identidad de los uruguayos¹⁷.

El Museo no quedó al margen de esta crisis y la sufrió de diversas formas. Los recortes presupuestales derivados de la reducción del aparato del Estado, la ausencia de una política de

desarrollo y continuidad institucional, la reducción del personal, en particular del personal técnico, generaron el estancamiento de la propuesta y conjuntamente, la restricción de los servicios al público y en el cumplimiento de sus fines específicos, tales como la conservación preventiva de sus sedes y de su acervo.

La renovación del relato histórico en las últimas décadas, la incorporación de nuevos sujetos sociales y de un abanico de temas muy diversos al interés de la Historia y su público, supuso también un nuevo desafío en la programación de los museos. Este desafío no fue tomado a tiempo por el museo y no es de fácil solución en un marco de escasez, obligado por las demandas redistributivas que enfrentan los estados y los gobiernos tanto en un cuadro de crisis y déficit como en el de un cierto espacio fiscal como el escenario más favorable. Archivos, bibliotecas y museos tienden a percibirse como “superfluos” tanto en el concierto de otras manifestaciones culturales “contemporáneas” como, sobre todo, en la administración general del Estado ante la pauperización de varias cohortes de uruguayos cuya reversión demanda numerosas acciones de urgencia o emergencia social.

Sin embargo, estas urgencias no deberían acallar de por sí las demandas por la preservación y conservación del patrimonio histórico y cultural de la nación cuya materialidad expresa y de alguna forma constituye la base sobre la que reposa la identidad de las sociedades, tanto como en la de su patrimonio cultural inmaterial.

Por otra parte, no es menor la incidencia en la programación general de un museo histórico el ataque que se ha operado desde distintos sectores y, en particular desde la propia construcción del conocimiento histórico hacia un relato heroico de la historia del país, signado por la exclusión de la perspectiva étnica, social y de género. Por referir apenas un ejemplo, en diversos nuevos relatos históricos o a-históricos, los reputados héroes tienden a historizarse, humanizarse o a defenestrarse como íconos: su peripecia se percibe como la de hombres públicos, partícipes de movimientos políticos y sociales, figuras políticas de partido, o bien se alterna la apreciación simbólica de cualidades diferentes en la construcción de los héroes fundadores. En el caso uruguayo, José Artigas ha devenido desde el héroe fundador de la nacionalidad al héroe revolucionario, sin dejar de pasar por una resurrección de la figura común del caudillo jefe de salteadores. La leyenda de bronce vigente o puesta de cabeza ha habilitado una resurrección de la “leyenda negra”, un uso político partidario de la figura revolucionaria en términos anacrónicos. De igual forma, la persistencia de las “leyendas” resiste aun frente a la construcción de conocimiento histórico sólidamente basado en la investigación sobre el artiguismo como un movimiento político en la región rioplatense, sus bases sociales y su radicalización durante la guerra. En el marco de la conmemoración del bicentenario de los acontecimientos de 1811, de la revolución en la banda oriental del Río de la Plata, el

Museo Histórico prepara una exposición sobre la iconografía y los objetos atribuidos a José Artigas. Elegido como jefe de los orientales en octubre de 1811, la exposición de óleos, tintas, estampas, esculturas, piezas numismática y objetos bucea con éxito en un recorrido visual sobre el proceso de la reconstrucción de la figura del héroe, que osciló entre la veracidad de una representación precisa y la necesidad de la imprecisión con el objetivo de encontrar una imagen simbólica políticamente correcta de la figura del héroe para las circunstancias históricas que generaron esas imágenes.

La emergencia de otros sujetos sociales en los relatos históricos impone también una tensión sobre el acervo, entre el acervo y el relato, también en el propio guión museográfico. Quizás ya no parece universalmente posible ni plausible pensar el guión desde el punto de vista de la mancomunidad de todos los sectores sociales en beneficio de un solo proyecto político que confluía en la nación: la emergencia de diversos proyectos estatales posibles y las formas de participación política de diferentes sectores sociales y étnicos ponen a prueba la representación y el guión.

Sin embargo, el museo debe mantener su papel como un espacio de reflexión sobre la identidad en la diversidad, de allí que pensar un único relato no resulta directamente asequible, sino mejor quizás un producto deseable por sucesivos acercamientos monográficos. Una pretendida visión de conjunto consolidada para un momento, bien podría considerarse propia de la predominancia de un sector de opinión, fragmentaria e incluso excluyente, desde el momento que toda generalidad exige una selección de acuerdo con un criterio determinado.

A manera de hipótesis de trabajo, el reflejo de los relatos múltiples quizás nos obligue a explorar la opción por los museos de ambiente. La diversificación y la proliferación de objetos posibles para un acervo necesariamente diverso quizás haga imprescindible el recurso de una exposición multimedia o por lo menos sobre la base de fotografías. Esta presentación altera visualmente los referentes clásicos de los museos históricos: el retrato, la pintura de historia, la “reliquia” secularizada.

Poner en cuestión el relato histórico ha sido incorporar preguntas cotidianas a la investigación de la historia para lograr explicaciones y generar conocimiento sobre las sociedades y las culturas del mundo. Preguntas de investigación enfocadas hacia personas comunes y acontecimientos comunes han sido la base de esa forma de hacer historia como historia social y total, de las mentalidades dominantes y de la sensibilidad de nuestros pueblos.

Este cambio cognoscitivo, impone un cambio técnico en la concepción del museo histórico, que podría sintetizarse en el tránsito entre el museo-templo a un museo abierto: abierto a las demandas de su público cautivo y a las de nuevos públicos,



Sala del Museo Histórico Nacional de Uruguay (fotografía Jorge Sierra).

abierto a nuevas formas expositivas y a diversos relatos posibles, a la renovación de su acervo y de sus prácticas. Quizás el Museo no pueda ya presentar un único relato sino varios, paralelos y, eventualmente hasta contradictorios. Sólo la rotación del acervo, su descripción funcional a relatos múltiples y las diversas estrategias para la captación de públicos diversos podrá efectivamente reflejar diversas formas de sentirse parte de una nación para recuperar el Museo como un factor de identidad en una decisiva crisis de crecimiento. **m**

NOTAS

1. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, *Biblioteca de Impresos Raros Americanos. Descripción de las Fiestas Cívicas celebradas en la capital de los Pueblos Orientales y Oración Inaugural pronunciada por Dámaso Antonio Larrañaga en la apertura de la Biblioteca pública de Montevideo en mayo de 1816*, Montevideo, 1951, p. 29.
2. *Ibidem*, p. 30.
3. Decreto del Poder Ejecutivo, Montevideo, setiembre 4 de 1837, citado en Carlos Passos, Catálogo del Museo Histórico Nacional, en *Revista Histórica del Museo Histórico Nacional*, nos 43-45, diciembre de 1944, p. 103. El subrayado me pertenece.
4. Citado en *ibidem*, p. 120.
5. Juan E. Pivel Devoto, "El Instituto Histórico y Geográfico Nacional (1843-1845)", en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, xi, Montevideo, 1934-1935, pp. 179-184.
6. Citado en Passos, o. cit., p. 158.
7. Ariadna Islas, *La Liga Patriótica de Enseñanza. Una historia sobre ciudadanía, orden social y educación en el Uruguay (1888-1898)*, Montevideo, Universidad de la República, Comisión Sectorial de Investigación Científica-Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p.81 y *passim*.
8. Juan E. Pivel Devoto, Prólogo a *la Historia del territorio oriental del Uruguay* de Juan Manuel de la Sota, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Volumen 72.
9. Francisco Bauzá, *Historia de la dominación española en el Uruguay*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1967, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Volúmenes 95 a 100. La primera edición de esta obra fue publicada entre 1880 y 1882.
10. Cfr. Ariadna Islas, o. cit., pp. 195-214.
11. Museo Histórico Nacional, "Acta de instalación del Museo Histórico, bajo la custodia del pueblo y la protección del Gobierno de la República", Montevideo, 26 de agosto de 1900, calígrafo José E. Rachetti.
12. "Nota del Comité Ejecutivo para la celebración de las fiestas del 25 de agosto, Montevideo, octubre 19 de 1900", citado en Carlos Passos, o. cit., pp.174-4.
13. Cfr. Rómulo Carbia, *Historia de la historiografía argentina*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1925; Orestes Araújo, *Historia compendiosa de la civilización uruguaya*, Montevideo, Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1906-1907. Para su contextualización, Ariadna Islas, *Leyendo a Don Orestes*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995.
14. Carlos Real de Azúa, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Montevideo, Instituto Nacional del Libro-Arca-Nuevo Mundo, 1991.
15. Juan E. Pivel Devoto, *Historia de los partidos políticos en el Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República- Tipografía Atlántida, 1942.
16. Cfr. Ariadna Islas y Ana Frega, "Identidades uruguayas: del mito de la sociedad homogénea al reconocimiento de la pluralidad", en Ana Frega et al., pp. 359-392.
17. Ariadna Islas y Ana Frega, o. cit., pp. 379-389.

Ariadna Islas es Directora del Museo Histórico Nacional de Uruguay.



● "Dormición del Niño", pintura, siglo XVIII. Colección MNAHP.



PERÚ

EL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA COMO ESPEJO DE LA HISTORIA Y SOCIEDAD PERUANA

Carmen Arellano Hoffmann

La importancia de los museos de historia y arqueología radica en el hecho de que guardan un acervo cultural que constituye la memoria física y tangible del pasado de un país. Su presencia contribuye a evocar e ilustrar los sucesos pasados, a formar una conciencia histórica y una identidad nacional. La forma cómo es llevado ese pasado al público, cómo es difundido y cómo participa en el curriculum educativo escolar es vital para esa formación.

En este artículo se busca explorar en qué medida el Estado peruano y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) han desempeñado un rol en la conciencia histórica de los peruanos y forjado una identidad, y cómo se refleja la sociedad peruana en sus exposiciones. Se desea esbozar un poco la política cultural peruana, si es que hubo una, y segundo, acercarnos a la historia del MNAAHP para obtener algunas respuestas.

Para proporcionar una idea de cómo se presentaba el pasado peruano, debemos tener presente que los diversos aspectos históricos y culturales han de ser organizados de modo que permitan dar una idea consistente del ser peruano. Esto implica hacer una interpretación histórica, selecciones y decisiones deliberadas sobre la historia del Perú, que tiene implicancia en el material que se selecciona para su exposición.

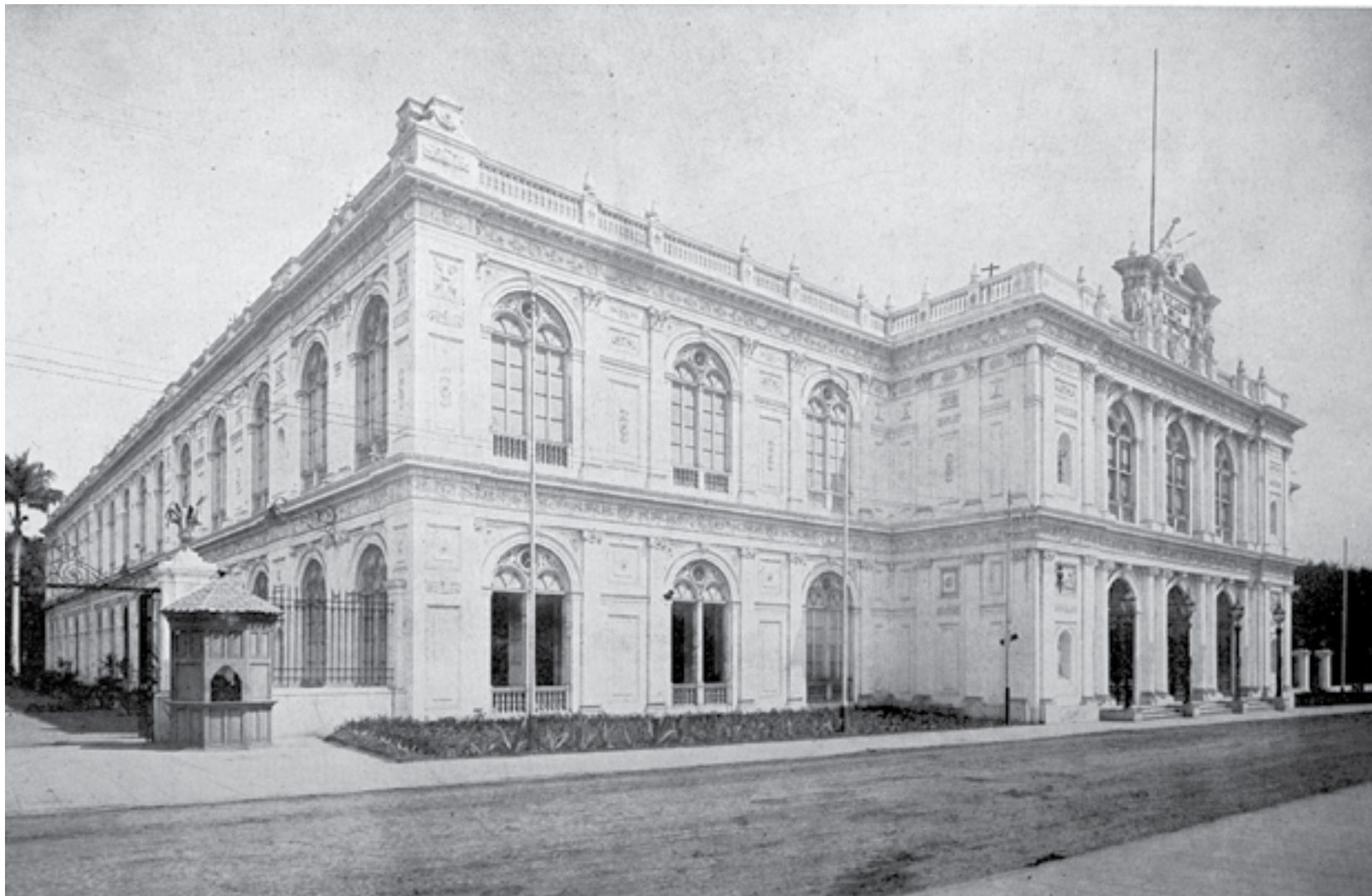
Lamentablemente no existe documentación sobre el tipo de exposiciones del museo en el siglo XIX, aunque sí algunos juicios sobre el museo de viajeros o visitantes ilustres, que son puntos de referencia sobre sus exposiciones y valor.

Herramientas para emitir un juicio son las partes visibles de un museo: exposiciones, investigaciones, política cultural del museo (propulsado por su director), actividades culturales y publicaciones. Podemos destacar cuatro etapas de su historia:

- 1822-1872
- 1872-1905
- 1905-1924
- 1924-presente

1822-1872

Creado el 2 de abril de 1822, es difícil saber de quién fue la iniciativa, Bernardo Monteagudo, Bernardo Torre Tagle o José de San Martín. Este último, como argentino y extranjero, quizá ya veía al Perú como los turistas de hoy: un país lleno de riqueza cultural e histórica, pero todos eran, a la vez, hijos de su tiempo, hombres nacidos e influenciados por la época de la Ilustración y el incipiente capitalismo. No es extraño, entonces, que San Martín, al mismo tiempo que creara los ministerios, haya fundado el



Museo de Historia Nacional en el Palacio de la Exposición.

Museo Nacional, como fue su nombre original, corto y escueto. Por la cita a continuación, vemos que primaba la riqueza de los recursos económicos en primer lugar, antes que la cultural-histórica. El plan de la fundación, dado unos días antes del decreto de creación, no establece las razones de ello, pero sí subraya lo ya expuesto:

“Deseando el gobierno establecer un Museo Nacional en el mismo edificio destinado a la Biblioteca, no duda que todos los ciudadanos amantes de la honra de su país contribuirán a enriquecerlo con cuantos objetos posean, dignos por su rareza de servir de base a las preciosas colecciones que puedan formarse en el Perú de los **tres reinos de la naturaleza, con ventajas que no son comunes a las otras partes del mundo**. Los venerables restos que nos han quedado de las artes que poseían los súbditos del antiguo Imperio de los Incas, merecen reunirse en aquél establecimiento, antes de que acaben de ser exportados fuera de nuestro territorio, como lo han sido hasta aquí, porque era un interés de la España el borrar todos los vestigios de la

antigua civilización y grandeza. Las pinturas clásicas, estatuas o bustos, colecciones de monedas y cuanto pertenecen a tan distinguido objeto, será admitido con gratitud o pagada su valor de los fondos aplicados a la instrucción pública” [subrayado de la autora] (Anuncio sobre el establecimiento del Museo Nacional. Gaceta del Gobierno, Lima, 16 de marzo de 1822, pp. 1-2. En: Denegri et al. 1972: 415).

Si bien el rescate de la historia y la memoria del pasado era tarea primordial, lo era también crear un museo con visos de historia natural, apuntando a los recursos naturales que “no eran comunes en el mundo”.

A pesar que ya se estaban coleccionando objetos, el museo recién comenzó a implementarse y a funcionar a partir de diciembre de 1825, cuando se dispone que dos salones de la Biblioteca Nacional, ubicada en el local de la antigua Inquisición, sean habilitados para el Museo Nacional, el que mostraba al principio solamente pinturas (Ayllón 2010: 26). Por esa fecha se encontraba en Lima

Mariano de Rivero y Ustariz, eminente químico y geólogo peruano que acababa de regresar de Colombia, donde había fungido de primer director del Museo Nacional de ese país. El 2 de marzo de 1826 se le nombra primer director del Museo.

No se ha realizado todavía un estudio sistemático en los archivos para dilucidar si hubo una política cultural diseñada por el gobierno peruano. La dilación en la apertura del Museo Nacional demuestra el poco interés desde un principio en darle una forma, a diferencia de la Biblioteca Nacional que fue rápidamente implementada e inaugurada en 1822. Las pocas informaciones que tenemos giran alrededor de lo ya expuesto, es decir, que la parte de la colección de minerales y otros recursos naturales era importante, incluso era visto como factor del desarrollo económico. La recolección de antigüedades peruanas era significativa pero no como parte de un programa nacional de formación de la identidad. El Museo Nacional era no solamente un museo de historia natural sino también una pinacoteca o museo de arte. Compilaba en sí todos los géneros de museos, lo que demuestra en parte la falta de política con respecto al museo. El cargo mismo del director abarcaba otros como el de Director de Minería y de Agricultura (Ayllón 2010: 28), lo que podría llevar a pensar que estaba implícita alguna relación con el museo y el rol que debía jugar en la economía.

Rivero era amigo de Alexander von Humboldt y buscaba emular a este gran científico. Su corta estadía al mando del incipiente museo (hasta 1829 y después de 1831 a 1835) no puede haberle dado la oportunidad de establecer planes a largo plazo para asentar el rol del museo en la sociedad y en la política del gobierno.

Sin embargo, Rivero era de la opinión que las colecciones del museo debían proceder de un contexto científico y, por ello, la arqueología —una disciplina nueva y desconocida en ese entonces en el Perú— debía dar las respuestas a nuestros orígenes y desarrollo histórico del Perú. Además de él, nadie más excavó, ni se propulsó la creación de una especialidad de arqueología en alguna universidad. Rivero dejó dos publicaciones sobre el pasado peruano y cuatro artículos basados en sus exploraciones arqueológicas¹.

Tras la salida de Rivero, diversos funcionarios asumirán la dirección del museo, como el Ministro de Gobierno en 1830, y aparece la figura de oficial disecador. Después de la segunda gestión de Rivero, en 1836, se creará la función de subdirector y para los años 40 se vuelve a crear el cargo de director. Un Decreto Supremo de 1836 ordena la organización y recolección de objetos naturales y de antigüedades. El presidente Gamarra dictó el 01 de marzo de 1841 un decreto sobre conservación, engrandecimiento y reglamentación del Museo Nacional. Se estipulaba en un Decreto Supremo que los directores están obligados a salir a campo para coleccionar². Se indica que el museo albergaba 138 obje-

tos: 4 momias, diversas piezas arqueológicas (inclusive algunas de Colombia), semillas y minerales.

Las mudanzas constantes de local en el siglo XIX son otro indicador de la poca importancia que se le prestaba al museo. Físicamente el museo ocupó edificios públicos e iglesias: Santa Inquisición (visitado por Charles Stewart en 1829 y Flora Tristán en 1834), posteriormente en los altos de la Iglesia del Espíritu Santo y después unos ambientes de la Biblioteca Nacional, que era el edificio del antiguo Colegio de Príncipes (caciques) que databa de 1616. Las exposiciones no parecen haber estado organizadas por temas, sino que la colección se mostraba más a modo de un gabinete de curiosidades. A falta de información nos quedan las apreciaciones de viajeros e intelectuales peruanos. La famosa escritora peruana-francesa Flora Tristán, escribe en 1834:

“Después de la independencia del Perú ha sido suprimida la Santa Inquisición. Se ha establecido un gabinete de historia natural y un museo en el edificio que le estaba consagrado. La colección reunida se compone de cuatro momias de los Incas, cuyas formas no han sufrido alteración alguna, aunque parecen preparadas con menos cuidado que las de Egipto; de algunos pájaros disecados, de conchas y de muestras de minerales. Todo en pequeña cantidad. Lo que encontré más curioso fue una gran variedad de vasos antiguos usados por los Incas. Ese pueblo daba a los recipientes que empleaba formas tan grotescas como variadas y dibujaba encima figuras emblemáticas. No hay en aquel museo, en materia de cuadros, sino tres o cuatro miserables mamarrachos, ni siquiera extendidos sobre un bastidor. No hay ninguna estatua. El señor Rivero, hombre instruido que ha vivido en Francia, es el fundador de este museo. Hace todo cuanto puede por enriquecerlo, pero no se ve secundado por nadie. La república no concede fondos para este objeto y sus esfuerzos no tienen éxito alguno.” (Tristán 1946 [1834]: 390-391).

En un país tan rico como el Perú [...] no puede menos que extrañarse la pobreza de ese establecimiento que no puede dar sino muy mezquina idea de la protección que el Gobierno le dispensa. (Manuel Atanasio Fuentes 1867: 54).

1872-1905

El Museo Nacional se traslada por Decreto Supremo (17-05-1872) al Palacio de las Exposiciones. Se encomienda a la Sociedad de Bellas Artes la administración del museo. En cuanto a la colección, se indica que en 1867, el Museo tenía cerca de 5330 piezas³, cifra que aumentó gracias a que había donaciones de prefectos y gobernadores de provincias. Parte de la colección ya había sido trasladada al Palacio de la Exposición, antes de su traslado oficial en 1872. La falta de interés estatal persistía, aunque no faltaron voces en pro del Museo, como la que pronunció el Ministro de Gobierno, Fernando Palacios, en 1878:

“No puedo menos que llamar la atención del Congreso [...] hacia un asunto de grande importancia moral para el país, que no deben ocuparla solamente los que se refieren a negocios tangibles y materiales [...] La [riqueza arqueológica] que posee el Perú [...] es mayor de lo que a primera vista parece. Riqueza importante en un doble aspecto: riqueza científica y riqueza material. La posesión de los preciosos monumentos de las civilizaciones antiguas [...] incitaría a visitarlos a los curiosos, los sabios y los artistas de todas partes. No hay para qué encarecer la influencia civilizadora y el provecho material que produciría al país la visita de esos huéspedes. Los monumentos de la arqueología nacional pertenecen hoy a todos menos a la República. Los museos europeos poseen preciosas colecciones de antigüedades peruanas y nosotros no tenemos ni aún el proyecto de un museo en qué enseñar a propios y extraños...” (cit. en Tello y Mejía 1967).

Con mucha visión política y futurística, Palacios vislumbraba no solamente el potencial turístico que este Museo podría representar para el país, sino también que lo consideraba un repositorio de los conocimientos de la ciencia y tecnología desarrollada por los antiguos habitantes del país, que redundaría en beneficio del país si se invitara a los estudiosos a investigar. No obstante, la Guerra del Pacífico (1879-1883) destruye la primigenia colección arqueológica en 1881, con la excepción de una sola pieza. La Estela de Raimondi, que había sido rescatada por el famoso explorador italiano en Ancash en 1861, no llega a ser saqueada. José Toribio Polo, investigador y político, logra hallar la piedra y refiere:

“pude al fin encontrarla donde menos lo pensé: en uno de los parques, entre el Club Revólver y la espalda del Palacio, junto a una acequia, bajo de un ficus y sobre dos palos; teniendo al lado el tosco marco negro de madera en que estuvo colocada. Expuesta a la intemperie, en un lugar no muy transitado, como para que no sea vista, y hasta ahora poco (mayo de 1892), al alcance de niños traviesos que rezoan sobre ella” (Polo cit. en Tello y Mejía 1967: 50).

Cuadros coloniales pudieron rescatarse, gracias a que personas privadas se las llevaron a sus casas. Sin embargo, la desidia del gobierno peruano no tuvo la iniciativa de reclamarlos una vez superado el conflicto armado. Fueron las personas privadas, como el señor R. Canevaro, quienes escribieron a las autoridades indicando que estaban dispuestos a devolver los cuadros⁴. De este modo se recuperó la colección completa de los virreyes.

Esta situación de abandono político, no significó que el museo se haya mantenido cerrado. Poco después de la guerra, en 1884 se estaba organizando una exposición temporal sobre las bellas artes, el cultivo de plantas y flores, así como de objetos artísticos y curiosidades arqueológicas. Para este fin se invitaba al público a tomar parte de esta exposición trayendo sus objetos personales⁵. Con la

intención de restaurar el Palacio de la Exposición, o sea el local del Museo Nacional, se proyectaba hacer conciertos de música⁶. La debacle de la guerra impulsó a un círculo de intelectuales a cuestionarse lo sucedido y a tratar de recobrar la imagen nacional perdida. Es así como surgen las primeras entidades académicas del país como la Sociedad Geográfica de Lima y la Academia Peruana de la Lengua (Hampe 1998: 163). Dentro de este ambiente y haciéndose eco de estas iniciativas, el concejal de la Municipalidad de Lima, Hildebrando Fuentes, propone un proyecto en 1891 para reabrir el Museo Nacional, con carácter arqueológico y de bellas artes⁷. La reapertura no se llevará a cabo hasta 1905.

1905-1924: NUEVA CREACIÓN

El 6 de mayo de 1905 con el nombre de Museo de Historia Nacional, el museo vuelve a reabrirse bajo los auspicios del Instituto Histórico del Perú (hoy Academia Nacional de la Historia). El nuevo museo ocupó el mismo local del anterior, o sea el del Palacio de la Exposición. Don José Augusto de Izcue (1872-1924), miembro del Instituto Histórico y de la Sociedad de Americanistas de París, ex comisionado del Perú a la Exposición Universal de París en 1900, director nacional de Instrucción Pública y autor de monografías sobre la historia del Perú, fue nombrado director.

Izcue, preocupado por la falta de personal idóneo, propuso la contratación del prestigioso arqueólogo alemán Max Uhle (1856-1944), conocido como el padre de la arqueología americana. Este fue contratado el 10 de enero de 1906 como director, encargado de la sección de arqueología del museo, mientras el señor Izcue se encargaba de la parte colonial y republicana. No queda claro quién era el director general o si los dos tenían una co-dirección. Con apenas unos meses en función, Uhle e Izcue inauguraron el Museo de Historia Nacional el 29 de julio de 1906, estando presente el Presidente de la República, don José Pardo. En fechas posteriores, la figura de Uhle y su actuación en pro del museo destacaron, y él quedó en los anales, finalmente, como si hubiese sido el único director.

Uhle comenzó campañas de excavaciones para acrecentar las colecciones. Cuando se retiró, en 1911, dejó cerca de 9 mil especímenes arqueológicos inventariados. Desconocemos cuántas piezas históricas y antropológicas además de las arqueológicas existían, aunque sabemos que se coleccionó una impresionante serie de trajes y productos típicos de los diferentes grupos étnicos del Perú. Esta magnífica colección ya no existe en el museo actual. En ese entonces, el Museo de Historia Nacional contaba con las secciones de Arqueología, Colonia y República, Tribus Salvajes e Indios de la Sierra. Su perfil histórico y antropológico se hacía evidente desde esa época. Las colecciones de historia natural pasaron a otro museo creado para ese fin, y la pinacoteca era parte de la visión histórica, es decir, el intento de convertir el Museo Nacional también en uno de arte finalizó aquí.

Emilio Gutiérrez de Quintanilla sucedió a Izcue en la dirección en 1912. Julio César Tello Rojas fue contratado para continuar al frente de la sección de Arqueología del museo, en 1913, poco después de haber regresado de una larga estadía en Estados Unidos y Europa desde 1908. Él había obtenido una maestría en Antropología y Arqueología en la Universidad de Harvard, lo que lo convirtió en el primer arqueólogo peruano. Tello llegaba con mucho ímpetu y nuevas ideas sobre la función que debían tener los museos históricos, a los que veía principalmente como entidades de investigación y educativas.

Quintanilla se mantuvo en el cargo hasta 1921 y ha sido uno de los directores que más tiempo perduró. Sin embargo, su posición conservadora y ortodoxa con respecto a la visión del pueblo peruano, no favorecería el avance en el desarrollo del nuevo museo. Su visión era elitista como gran parte de la entonces sociedad limeña. Lima, a diferencia de Ciudad de México, no era un producto de la mezcla de elites española con la elite indígena, sino su composición era de origen netamente española. En el censo de 1790 se consigna la mayor concentración de españoles (Vollmer 1967). Esto hacía de Lima una sociedad que miraba, se identificaba y se orientaba culturalmente hacia España y Europa y vivía a espaldas del resto del Perú, una sociedad de origen netamente indígena y culturalmente distinta.

Julio C. Tello, oriundo de la provincia de Huarochirí y quechua hablante, renuncia al cargo apenas dos años después, en 1915, por tener visiones dispares y desavenencias con Quintanilla. Para Tello el museo es un medio de “preservar aquellos objetos” del quehacer humano con fines educativos. Según él, “El museo es para contribuir como la escuela a levantar activamente el nivel intelectual y para capacitar al estudiante” (Tello y Mejía 1967: 86). Era importante rescatar el pasado peruano, “conocer los motivos de avance y retroceso” de las artes y ciencias del antiguo Perú y aprender de ellos. De este modo, él veía al museo como centro científico peruano, pero también era importante proteger el patrimonio: “parar el clamoroso vandalismo y comercio” con el mismo (Tello y Mejía 1967: 86-87).

1924-1992: UNA HISTORIA DIVIDIDA

1992-PRESENTE: ¿UNA HISTORIA UNIDA?

Las diferencias entre Tello y Gutiérrez de Quintanilla se agudizaron de tal modo que Tello logró que la sección de Arqueología se independizara e inaugurara como museo aparte en 1924, con ocasión del primer centenario de la Batalla de Ayacucho. Llevó el flamante nombre de Museo de Arqueología Peruana. El edificio que ocupó este museo es el mismo en el que hoy funciona el MNAHP. La colección histórica permanecerá en el Palacio de la Exposición hasta 1930. Tello se mantendrá como director de su nuevo museo también hasta ese año. Es en esta etapa que Tello comienza una serie de exploraciones científicas, arqueológicas y antropológicas. Clasifica las culturas peruanas y reconstruye el



Julio C. Tello, subdirector de la sección de Arqueología del Museo de Historia Nacional (1913-1915), director del Museo de Arqueología Peruana (1924-1930, 1937-1945).

pasado prehispánico. Afina y amplía la cronología del desarrollo de las culturas peruanas dada por Uhle. La colección del museo crece a más de 35 mil especímenes.

Si bien no aparece la identidad histórica como parte de su discurso, fue Tello el que más hizo por ampliar la visión del Perú y del peruano de sí mismo. Tello, como activo miembro de la Asociación Pro Indígena (parte del movimiento indigenista de la época) y consistente con su origen andino, impulsó en sus presentaciones la teoría del desarrollo autóctono de la cultura andina. Fue enfático en señalar que la cultura indígena en el Perú tuvo un desarrollo autónomo y autóctono, no procedía de Mesoamérica ni de otras regiones o continentes, como afirmaba la teoría difusionista propagada por Max Uhle.



Museo Nacional de Historia (1930-1992) hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (desde 1992).

En 1930 fue destituido Tello mediante una Resolución Suprema, para dar campo a nuevas reformas. La Resolución Suprema disponía que los museos Arqueología Peruana y Bolivariano se fusionaran. El Museo Bolivariano había sido creado en el mismo año que el de Arqueología Peruana y estaba contiguo físicamente a éste, ya que ocupaba la casa colonial que los libertadores José de San Martín y Bolívar habían habitado en su época⁸. En esa fusión se incluyó asimismo al Museo de Historia Nacional, que se hallaba todavía en el Palacio de la Exposición. Este conjunto volvió a adoptar el nombre inicial con el que se creó en 1822: Museo Nacional. Este museo supervisó, además, una serie de otros museos que se fueron creando tanto en Lima como en provincias. Su director fue el destacado antropólogo peruano Luis E. Valcárcel, quien promovió la salida a la luz de uno de los órganos científicos más prominentes del país: la Revista del Museo Nacional, que se publicó casi de forma ininterrumpida hasta el tomo 49 y el año 2001. Dicha publicación difundía los conocimientos arqueológicos, antropológicos, etnobotánicos y lingüísticos del país⁹.

Tello no se quedó conforme y logró, posteriormente, la realización de una nueva reforma. En el año 1938 se constituyó el Consejo Superior de Museos, y el Museo Nacional se volvió a dividir. La sección arqueológica y antropológica formó el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, bajo la dirección de Tello, y el Museo Nacional de Historia (que incluía el antiguo Museo Bolivariano y el Museo de Historia Nacional) permaneció a cargo de Valcárcel. El edificio se mantuvo. Tello quedó como director de la sección de Arqueología hasta su muerte en 1947.

En la década de los 50-60, cada uno de los museos empieza a publicar sus propias revistas, el del Museo de Arqueología y Antropología se llamaba *Arqueológicas* y fue creado por su director el arqueólogo Jorge Muelle. La del Museo Nacional de Historia se denominó *Historia y Cultura*, y fue creada por su director, el antropólogo y escritor José María Arguedas. Ambas revistas siguen publicándose aunque no regularmente por el actual MNAHP.

Ambos museos pertenecían a la Casa de la Cultura y al convertirse éste en el Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1972, las direcciones se convierten en cargos de confianza, señalados y cambiados cuantas veces la dirección nacional del INC lo pudiera disponer.

En 1985 se promulgó la ley 24181, que concedió autonomía administrativa al Museo Nacional de Arqueología y Antropología, pasando a depender directamente del Primer Ministro. En 1989, mediante Decretos Supremos, el museo pasó a ser un organismo público descentralizado del Sector Educación. En esta oportunidad el director de ese museo pudo permanecer en el cargo más de 5 años.

En 1992, el Museo Nacional de Arqueología y Antropología nuevamente se integra con parte del Instituto Nacional de Cultura y se fusiona con el Museo Nacional de Historia, para conformar el actual Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP).

Si bien la creación del Museo de Arqueología Peruana, en 1924, abría nuevos horizontes en las investigaciones sobre las culturas prehispánicas, un campo descuidado hasta entonces, Tello propulsó una visión dividida de la historia peruana. Inconscientemente, reflejaba la división física aunque compartían un mismo edificio desde 1930, la división en la sociedad peruana. La dicotomía en la visión de la historia del Perú enfatizaba, por un lado, las culturas prehispánicas y su evolución histórica, pero las separaba, por el otro lado, de la historia colonial y republicana del Perú. Hasta entonces, las culturas indígenas aún no habían sido tomadas en cuenta en la historiografía peruana y menos en la historia oficial. Aunque esta situación haya cambiado notablemente, no se reflejan sus resultados en un nuevo guión del museo. Hasta el presente, los grupos étnicos/indígenas aparecen en la época prehispánica y desaparecen en la Colonia y el presente. La Colonia es de los españoles y criollos, el presente de los criollos y mestizos. Desde este punto de vista, se puede decir también que existe una apropiación del pasado indígena en la historia nacional que va de la mano de una formación de una identidad mestiza (cf. García Canclini 1990). Los grupos indígenas del presente están arrimados en el folklore.

“El fenómeno más importante en la cultura peruana del siglo XX fue el aumento de la toma de conciencia sobre los indígenas entre los intelectuales, científicos y políticos” [...]. “En el Perú, Tello fue una de las personas que más contribuyó a la revaloración e integración de los indígenas durante el siglo XX, y a la idea de que eran la parte fundamental de la Nación” (Astuhuaman y Draggett 2006: 22, 47).

MUSEO E IDENTIDAD HISTÓRICA: UN ESTADO DE LA SITUACIÓN

La creación del Museo Nacional obedecía tanto a razones económicas como culturales. La exploración y presentación sobre los recursos naturales eran importante factores para propulsar el desarrollo de la incipiente república. Pero la falta de consistencia e insistencia en la política hizo que el museo quedara relegado. Además, las relaciones arcaicas de poder de las elites no llegaban a integrar una moderna visión de historia para iluminar una política cultural y educativa del país. Las pocas voces de intelectuales no calaron en las decisiones políticas. Obviamente no hubo un compromiso ideológico, una orientación valorativa y participativa de la sociedad, ni de la elite sobre la política cultural con respecto al Museo Nacional.

Además, no faltaron los comentarios con respecto a la falta de personal, de impulso económico y de interés político en el siglo XIX, que no cambiará para nada en el siglo XX. El hecho de que el Museo haya estado por períodos acéfalo (1822-26, 1830-40, 1884-1905), o que el gobierno decreta que no haya director sino simplemente un subdirector, demuestra la falta de visión con respecto al rol que debería jugar el museo en el panorama político. El desarrollo del museo dependió básicamente de los intelectuales de turno que se hallaban en la dirección, pero no estuvo auspiciado por el Estado. El Museo Nacional ni siquiera llegó a desarrollarse como un museo para elites, de modo que no representaba ni la identidad histórica de un sector en el siglo XIX. En el siglo XX, la división en la visión histórica del Perú mostraba a un país dividido, como lo fue desde el principio: una elite limeña que imponía una perspectiva histórica desde la época colonial, en la que los hechos de los virreyes como de los presidentes republicanos eran la historia oficial. La pluriculturalidad no era parte de un discurso integrado de historia.

De este modo, se puede decir que las exposiciones promovían la visión de un Estado que mantenía a una sociedad subordinada culturalmente y no representada más que en un lejano pasado, además de dar una visión inconsistente y no continua. El desarrollo histórico contemporáneo muestra una expansión restringida de mercado y democratización para minorías.

De este modo, se puede decir que las exposiciones promovían la visión de un Estado que mantenía a una sociedad subordinada culturalmente y no representada más que en lejano pasado, además de dar una visión inconsistente y no continua. El desarrollo histórico contemporáneo muestra una expansión restringida de mercado y democratización para minorías.

Todavía hasta el presente se percibe una teatralización y ritualización del poder con respecto a los museos. La creación de la



reciente Casa de la Gastronomía (museo o exposición dedicado a ese tema) en febrero de 2011, es un buen ejemplo de la utilización del tema “museo” con fines de protagonismos políticos. No existió un interés por dar un contenido y transmitir mensaje de calidad, los museos o exposiciones se crean en unos pocos meses, sin mayor inversión en investigación y programas de extensión cultural y educativos.

Uno se pregunta entonces, ¿para quién es el museo? La mayor afluencia de visitantes al MNAAHP son escolares, turistas, mestizos urbanos y criollos. Existe una gran necesidad de incluir museos en el curriculum escolar y que los profesores los utilicen como otra arma pedagógica y formación de la identidad histórica. Si bien los colegios arrastran a sus alumnos al museo, no existe una comunicación que permita conjugar los intereses de ambas partes para lograr una formación de identidad histórica. Iniciativas por parte del museo se han establecido a través de programas que todavía tienen corto alcance.

No obstante, se puede decir que gracias a Tello, el MNAAHP ha contribuido de alguna manera a formar la conciencia e identidad histórica, aunque sea de forma parcial. El indígena está reflejado en la época prehispánica, aunque no lo esté en la época colonial y republicana. En otras palabras, el MNAAHP todavía no forja una idea de nación integral ni supera divisiones sociales y étnicas internas. Tello introdujo la visión del “otro” en la historia del Perú, donde predominaba la visión del limeño o criollo.

¿Quién influye en la formación de la identidad histórica en un museo? ¿El Estado? No. Las ideologías modernizadoras se circunscriben a la producción y economía de la elite. Disminuyen el rol que juegan las humanidades y el conocimiento popular tradicional. Por lo tanto, no otorga dinero ni facilidades para contratar ni garantizar los puestos de trabajo de académicos altamente formados.

Los directores ocasionales realizan cambios “cosméticos” de guiones, exposiciones temporales, ciclos de charlas y otras actividades académicas, programas que se pueden realizar a corto tiempo, puesto que carecen del tiempo, financiamiento para contratar a curadores con doctorados para realizar investigaciones que serían la base de las exposiciones permanentes o temporales. La identidad nacional proyectada es la identidad de la persona que dirige las actividades. Por ello Tello, dado su origen andino, proyectaba la identidad del “otro” en su propuesta, mientras en los demás directores de la sección historia preponderó la identidad del “criollo” y “mestizo”. La propuesta de las identidades basadas en la multiculturalidad del país quedó como tema marginado. En este sentido se expresa el arqueólogo peruano Luis Lumbreras, quien fuera director del MNAAHP en los años 70:

“Los museos de arqueología [...] explotan las expresiones del arte aborigen [...] que con frecuencia conducen a comparar el “alto nivel” precolombino con la “pobreza” de los [...] contemporáneos, creando, además, un falso sentido nacionalista [...]

sin una comprensión de las causas reales de tal desarrollo y su posterior decadencia” (Lumbreras 1975: 10).

Si queremos caracterizar la visión que se transmite a través de la exposición permanente, se podría decir que es una en la que cunde la marginalidad y exclusión de ciertos sectores de la sociedad peruana. El museo no refleja la heterogeneidad, la diversidad, ni la interculturalidad. El museo no es un eje dinamizador, aunque existe un interés público en actividades culturales, como las cifras de asistencia a las actividades como las conferencias públicas lo demuestran para los últimos años.

PROYECCIÓN DE LA INSTITUCIÓN

Como hemos podido ver por la historia del MNAHP, la gestión de museos estatales en el Perú ha sido siempre una tarea difícil por diversas razones. La más importante es, en mi opinión, el hecho de que los puestos de directores de los museos han durado y duran muy poco y son denominados por el entonces director del Instituto Nacional de Cultura (INC), hoy Ministerio de Cultura. Esto hace que los directores, que no han pasado por una previa selección, no necesariamente tengan la experiencia laboral sobre museos y, a veces, ni los requisitos académicos para el cargo. Así, los directores del MNAHP rara vez han durado más de dos a tres años. La gestión del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú ha sido entonces más bien una odisea y una labor que no daba tiempo para planes a largo plazo ni para hacer reformas de fondo. Con la creación del Ministerio de Cultura y el nuevo organigrama del mismo, se ha previsto la desaparición del cargo de directores de museos, con lo cual se regresará al mismo abandono y letargo que existió en el siglo XIX, ya que la Dirección Nacional de Museos del nuevo ministerio no tendrá el tiempo, ni el personal, ni el presupuesto para atender las necesidades de todos los museos estatales del Perú. Es de esperarse que esta lamentable miopía política en cuanto a la cultura del Perú sea corregida a tiempo y el nuevo gobierno de un nuevo impulso a la cultura, uno que sea duradero y garantice una gestión a largo plazo. **m**

NOTAS

1. Sus obras más conocidas son: Rivero 1827, 1841 y con von Tschudi 1851.
2. Todos los decretos supremos tomados de Tello y Mejía 1967. Basadre 1969: 443.
3. Fuentes indica que los objetos consistían en “mineralogía, zoología, antigüedades peruanas y extranjeras, curiosidades y objetos de arte, pero son muy pocas las que tengan un verdadero mérito. Los objetos [de interés] científico están en completa confusión y desorden y colocados sin las clasificaciones necesarias” (Fuentes 1867: 54).
4. Diario El Comercio 18 de junio de 1885. p.2.
5. Diario El Comercio, Lima 14 de octubre de 1884 p.2.
6. Diario El Comercio, Lima 02 de junio de 1884 p.1 (Editorial).
7. Diario El Comercio 27 de agosto de 1891 p.2.
8. Fue fundado el 17 de diciembre de 1924, por el 94º aniversario del fallecimiento del prócer caraqueño. El edificio fue construido alrededor de lo que se denominaba el Palacio de la Magdalena, una casona colonial que, a comienzos del siglo XIX, había sido la casa veraniega del virrey Joaquín de la Pezuela. Posteriormente fue habitada por el libertador José de San Martín, por Simón Bolívar y por Francisco García Calderón; este último fue presidente del Perú durante la Guerra del Pacífico,

lo que convirtió a la casona la sede del gobierno provisional, llamado “Gobierno de la Magdalena” (Coloma 1990; Tello y Mejía 1967).

9. Hoy sale a la luz esporádicamente y ya no es editado por el MNAHP sino por el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

BIBLIOGRAFÍA

- Astuhuaman, César y Richard E. Draggett. 2006 “Julio César Tello Rojas: arqueólogo. Una biografía”. En Julio C. Tello, Paracas. Primera Parte, pp. 1-48. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ayllón Dulanto, Fernando. El museo del Perú. Historia del Museo del Congreso y de la Inquisición. 5ª edición. Lima: Congreso de la República. 2010.
- Basadre, Jorge. Historia de la República. Tomo II. Editorial Universitaria. Lima 1969.
- Coloma Porcari, César. 1990 “El virrey Pezuela y su palacio de la Magdalena: documentos inéditos (1818-1925)”. Historia y Cultura, 19: 9-84, Lima 1990. 1994 Los inicios de la arqueología en el Perú o «Antigüedades peruanas» de Mariano Eduardo de Rivero. Lima: Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo.
- Denegri Luna, Félix; Armando Nieto Vélez y Alberto Tauro. 1972 Antología de la Independencia del Perú, con la colaboración de Luis Durand Flórez. Lima.
- García Canclini, Néstor. 1990 Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- Hampe, Teodoro. 1998 Max Uhle y los orígenes del Museo de Historia Nacional (Lima 1906-1911). Revista Andina, 31 (1): 161-184. Cusco.
- Lumbreras, Luis Guillermo. 1975 Guía para museos de arqueología peruana. Lima: Editorial Milla Batres.
- Rivero y Ustáriz, Mariano Eduardo. 1827 «Antigüedades Peruanas».- Memorial de ciencias naturales y de industria nacional y extranjera I (1): 43-45. [Reimpreso en Coloma 1994: 77-79]. 1841 Antigüedades peruanas: parte primera.- Lima: Imprenta de José Masías. [Reimpreso en Coloma 1994: 86-147]
- Rivero y Ustáriz, Mariano Eduardo y Johann Jakob von Tschudi. 1851 Antigüedades peruanas.- Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado. [publicado en inglés: 1854 Peruvian antiquities.- New York: G. P. Putnam]
- Tello, Julio C. y Toribio Mejía Xesspe. “Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946”. Arqueológicas 10: 1-259, Lima 1967.
- Tristán, Flora. 1946 [1834] Peregrinaciones de una paria. Lima: Editorial Cultura Antártica (en <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/lbrAmeriTxT.Spa0012>)
- Vollmer, Günter. 1967 Bevölkerungspolitik und Bevölkerungsstruktur im Vizekönigreich Peru zu Ende der Kolonialzeit (1741-1821). Bad Homburg: Gehlen.

AGRADECIMIENTOS

Al archivero e historiador del Archivo Histórico del MNAHP, Alexander Ortegá, por proporcionarme los datos recopilados por él del diario El Comercio de Lima, del siglo XIX. A Constanza Calamera por su ayuda en la revisión y corrección de estilo del presente artículo.

Carmen Arellano Hoffmann ha sido Directora del MNAHP en dos períodos: entre agosto del 2006 y mayo del 2009, y entre octubre del 2010 y septiembre del 2011.



● Sala de exhibición del Museo Histórico Nacional en dependencias del Palacio de Bellas Artes, hacia 1930.



CHILE

EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, SU EVOLUCIÓN Y PROYECCIÓN

Isabel Alvarado
Juan Manuel Martínez
Leonardo Mellado

HISTORIA DEL MUSEO

Para dar cuenta de la historia del Museo Histórico Nacional, se debe tomar en consideración la formación de su colección, la que se creó antes de la fundación institucional del Museo en 1911. La colección del Museo está íntimamente ligada a la figura de Benjamín Vicuña Mackenna, quien fuera Intendente de Santiago en el período 1872 a 1875 y cuya labor se centró en modernizar la ciudad. Un especial acento del Intendente Vicuña Mackenna fue la actividad cultural, y específicamente la creación de la Exposición Histórica del Coloniaje y del Museo Histórico del Cerro Santa Lucía¹.

En septiembre de 1873, se inauguró en Santiago la *Exposición Histórica del Coloniaje*. Gran parte de las piezas que se expusieron en dicha ocasión, son la base de la actual colección del Museo Histórico Nacional. En el catálogo de la exhibición, se realizó una detallada descripción de los objetos exhibidos y, en especial, de las pinturas históricas.

Debido al éxito que tuvo, el Intendente propuso la creación de un museo histórico, que albergara elementos representativos de nuestra historia. El lugar elegido para su instalación fue el emblemático cerro Santa Lucía, una de las obras de Vicuña Mackenna. Fue así como en 1874, en el Castillo Hidalgo, ubicado en la cara norte del cerro, se instaló el nuevo Museo Histórico, creado a partir de algunas donaciones de los objetos que formaron parte de la *Exposición del Coloniaje*. Es interesante cómo el Intendente recreó, en un espacio que en sí poseía una importante carga his-

tórica, como lo es el denominado Castillo Hidalgo, una muestra cargada de contenidos y significados históricos más allá del espacio utilizado y que hasta nuestros días han sido conservados, documentados y estudiados. Este espacio inaugurado en 1874, permaneció abierto al público varios años, y fue descrito en 1910 como:

El calabozo, “cuerpo de guardia” que servía a la guarnición realista del Santa Lucía en tiempo de San Bruno (1815-16) han sido convertidos en dos hermosos salones unidos por arquerías interiores un tanto atrevidas, destinados el uno (el del frente) a la Biblioteca que se ha llamado de Carrasco Albano, en memoria de un joven tan inteligente como malogrado, el más interior al Museo Histórico Indígena².

Para la ocasión, Benjamín Vicuña Mackenna publicó en 1875 el *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*, donde siguiendo los parámetros del catálogo de la *Exposición del Coloniaje*, describió los objetos, en función de un relato patriótico fundacional³.

Al aproximarse las celebraciones del Centenario de 1910, Luis Montt y Montt, Director de la Biblioteca Nacional, propuso en 1909 organizar una nueva exhibición histórica, la que estaría enmarcada en las celebraciones del año 1910. El lugar elegido para esta muestra, fue la antigua casa de la familia Urmeneta, la que estuvo emplazada en la calle Monjitas, entre las calles San Antonio y Mac-Iver, en la ciudad de Santiago. La importancia que tuvo esta muestra, en el contexto de las celebraciones del centenario, y la ausencia de un Museo Histórico de Chile, en



Traslado del Museo desde la sede de Miraflores al Palacio de la Real Audiencia en 1982.

comparación con Argentina que ya poseía uno en Buenos Aires, motivó a los organizadores a solicitar al gobierno la firma del decreto para la creación de un Museo Histórico Nacional.

Es así como en 1911 el presidente Ramón Barros Luco, firmó el decreto de creación del Museo Histórico Nacional, siendo una figura clave el entonces senador Joaquín Figueroa Larraín, quien pasó a ser presidente del consejo directivo del Museo y considerado su director fundador. La institución recién creada comenzó a funcionar en algunas salas de la primera planta del recién inaugurado Palacio de Bellas Artes, del cual se reciben las primeras colecciones, a las que se suman las provenientes del Museo Militar, la Galería Histórica del Museo Nacional y las colecciones que se presentaron para la Exposición Histórica del Centenario, así como también algunas donaciones de particulares.

El incremento de las colecciones, se debió a la gestión de Joaquín Figueroa Larraín, el primer director del Museo Histórico, quien

motivó las donaciones y la compra de obras, lo que se sumó al mandato de la institución, que solicitó a pedido tanto retratos, como pintura histórica, a fin de completar una visión representativa de la muestra.

En 1929, se creó la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, entidad que reunió a los tres museos nacionales que funcionaban en la época, entregándoles una misión muy clara. En el caso del Museo Histórico, según lo establecía la normativa legal, se daba cuenta de lo siguiente:

La Sección de Historia comprenderá la vida política y privada, el ambiente y las costumbres de Chile, y corresponderán a sus colecciones los objetos que representen dichos aspectos desde la conquista del territorio por los españoles hasta nuestros días⁴.

Especial mención se debe hacer a Aureliano Oyarzún Navarro, cuyo período se caracterizó por una profundización en la tarea de

ampliar las distintas colecciones del Museo. Durante su mandato, que se extendió desde 1929 hasta 1946, el Museo se trasladó en 1940, a su nueva sede ubicada en calle Miraflores nº 50, a un costado de la Biblioteca Nacional. Edificio construido específicamente para el museo y, donde bajo las sucesivas direcciones, se siguió incrementando el número de piezas albergadas por la colección.

A partir de 1977 asumió la dirección del Museo el arquitecto Hernán Rodríguez Villegas, quien entre 1978 y 1982, implementó la restauración del Palacio de la Real Audiencia, en la Plaza de Armas, actual ubicación del Museo. Desde entonces se contó con este nuevo espacio, en el que se pudo desplegar sus colecciones y donde se estructuró un trabajo interno de documentación y conservación de las piezas, el cual se siguió trabajando durante las direcciones de Sofía Correa y Barbara de Vos.

EL TRABAJO CON LAS COLECCIONES

En esta época se comenzó un importante trabajo interno con colecciones, es decir en la catalogación, documentación, conservación y restauración de ellas. Anteriormente, entre los años 1930 y 1960 la señora María Bichón, funcionaria del museo, desarrolló un minucioso trabajo de documentación de las colecciones, en especial de la colección etnográfica, artesanía y folklore.

A estos esfuerzos se sumó la creación del Departamento Textil en 1978, que reúne la colección de textiles e indumentaria. Posteriormente, cuando ya el museo se encuentra funcionando en el edificio de la Real Audiencia, se estructuraron las colecciones de Fotografía y a continuación la de Numismática.

Entre los años 1982 y 2000, se reordenaron las colecciones, y se realizó un intenso trabajo, con énfasis en los depósitos, sistemas de almacenaje, y documentación. Se instauró así la necesidad de un trabajo interdisciplinario con las colecciones, y la Subdirección de Patrimonio publicó un “Manual de Manejo Integral de Colecciones”. Poco antes de esto, se publicaron las Políticas de Colecciones del museo, convirtiéndose en una de las primeras instituciones en difundir estos contenidos al público.

Por su parte, en los últimos años y como parte del trabajo interno del Museo Histórico Nacional, se han desarrollado una serie de áreas específicas, las que han permitido un trabajo más profesional y organizado de las colecciones, así como de los servicios que se ponen a disposición del público. En este sentido, destacan la formación de las colecciones según la especificidad de las piezas, permitiendo un manejo más integral y con políticas claras, teniendo como resultado el siguiente ordenamiento: Numismática; Herramientas y Equipos; Armas y Armamentos; Mobiliario; Artes Decorativas; Textil y Vestuario; Arqueología y Etnografía; Artesanía y Arte Popular; Libros y Documentos; Fotografía; Pinturas y Estampas. Así mismo hoy, se cuenta con un equipo de conservadores que complementan el cuidado de las piezas y

con una Oficina de Registro y Documentación de Colecciones que tiene como objetivo la supervisión y el control del proceso de manejo de colecciones, centralizando y sistematizando todo aquello que documente la historia de los objetos custodiados por nuestra institución, razón por la cual tiene un rol esencial en el museo, pues éste sólo puede conservar y difundir aquellas colecciones que conoce.

En la actualidad las investigaciones llevadas a cabo en torno a ellas, se han desarrollado desde diversos lineamientos. Por una parte, desde la historia de la cultura y en la perspectiva del análisis iconográfico; y por otra, desde la constitución material de las colecciones y su conservación. Metodologías que nos permiten abrir puertas para investigar las manifestaciones del pasado y los objetos como fuente para la Historia.

LA EXHIBICIÓN PERMANENTE

En sus cien años, el Museo ha tenido diferentes formas de exponer sus objetos, como también la valoración de ellos y su discurso. Desde la visión decimonónica de museo universal y atiborrado de objetos, hasta la visión de los setenta, con un énfasis mayor por el discurso. Éste se ha ido modificando según las diferentes tendencias historiográficas a lo largo del tiempo, lo que ha dado paso a una representación de la sociedad chilena más amplia.

En todos ellos, el relato del Museo Histórico Nacional estuvo ligado a las figuras presidenciales. Así lo atestigua el guión utilizado en la década de los setenta en el edificio de Miraflores, como también en el período de 1982 a 1997, en el edificio de la Real Audiencia. Esto, porque en términos generales ponía un fuerte énfasis en los presidentes y sus obras. Pero en nuestros días, se ha producido una ampliación de aspectos, acorde a las nuevas tendencias desarrolladas en el área a nivel internacional.

En 1993, con el cambio de dirección del museo, a cargo de Sofía Correa, comienza un proceso de cambio de guión y museografía. Éste se acerca a lo que se denomina “museología de la idea”, que se basa en los saberes y objetivos, es decir, en “el concepto”, en contraposición a la “museología del objeto”, la cual se basa en los objetos de la colección.

En el año 2000, el Museo finalizó el cambio de museografía de sus 19 salas de exhibición permanente, proceso en el cual se incorporaron nuevas temáticas de la historia nacional tales como: economía, sociedad, inmigrantes, educación, industrialización, entre otros. Cada período histórico fue abordado por un equipo de historiadores especializados, logrando un guión sólido que permite comprender los procesos históricos que ha vivido nuestro país. Un hecho fundamental fue extender el relato histórico hasta 1973, a fin de integrar de mejor forma la vida del siglo XX.



El Castillo Hidalgo en el Cerro Santa Lucía, en tiempos en que funcionó el Museo Histórico del Cerro Santa Lucía.



Entre los años 2006 y 2007, el Museo implementó además un nuevo proyecto de reformulación museográfica correspondiente a las 4 salas que componen el siglo XX, junto a una renovada señalética en toda la exhibición, más moderna y con textos adecuados para todo el público.

DIFUSIÓN Y SERVICIOS

La difusión del Museo se realiza a través de las actividades de educación y extensión tales como: exposiciones temporales, ferias, conferencias, presentaciones de libros, conciertos, y teatro, así como actividades masivas como el Día del Patrimonio (último domingo mayo) y los Museos de medianoche. Otros medios de difusión lo constituyen la página web institucional, y el sitio Fotografía Patrimonial. También, medios de comunicación menos tradicionales y más cercanos a las nuevas generaciones, como Facebook.

El Departamento educativo ofrece diversas actividades a la comunidad: visitas guiadas, talleres, cursos, materiales didácticos, etc., generando así, un contacto lúdico y cercano con los objetos de nuestra colección, apoyados en el guión museográfico. Uno de los objetivos de este servicio, es poder complementar los contenidos



Sala de exhibición en la sede del Museo en calle Miraflores, hacia 1978.

vistos en el aula por los alumnos y alumnas, de los distintos establecimientos educacionales del país, pero que también pueden ser disfrutados por otros grupos de interés e instituciones.

Además de la exhibición permanente, exposiciones temporales y actividades especiales, el Museo Histórico Nacional cuenta con una serie de servicios permanentes de gran relevancia para la comunidad, los que han ido modernizándose a través del tiempo respondiendo a diversos requerimientos del público, como la venta de reproducciones fotográficas, consultas especializadas, entre otros.

Por otra parte, el Museo posee una valiosa Biblioteca, la que se constituye en un instrumento imprescindible de apoyo a la educación chilena. En ella podemos encontrar documentos históricos sobre la vida cotidiana, económica y de personajes históricos, junto a colecciones bibliográficas especializadas sobre la historia de Chile, antropología y arqueología. Ofrece servicios de información y consulta de material bibliográfico de la colección de documentos históricos, acceso a publicaciones periódicas sobre la historia de Chile y reproducciones de la colección iconográfica del Museo.

Finalmente, el Museo Histórico Nacional cuenta con un servicio de reproducciones fotográficas de piezas y archivos de las colecciones. Estas imágenes pueden ser solicitadas por instituciones, investigadores, medios de comunicación, editoriales y público en general.

El Museo atiende una media de 120.000 usuarios anualmente en forma presencial, de los cuales un gran porcentaje corresponde a visitas de estudiantes. Sin embargo en forma remota el museo tiene un promedio de 24.000 visitas anuales en su página web, y se espera un aumento considerable para los próximos años, tal como se ha desarrollado hasta el momento.

LA PROYECCIÓN

A corto plazo, y en concordancia con las nuevas tecnologías de información, el museo pretende incorporarlas a su exhibición permanente, así como también ampliar sus servicios on-line, especialmente para los requerimientos de un público diverso como: estudiantes, investigadores y turistas nacionales y extranjeros. Esta disposición constante del museo a la renovación y actualización en todas sus funciones, lo convierte en una institución dinámica y moderna, acorde a las demandas del presente siglo.



Sala de exhibición en la sede del Palacio Real Audiencia en la actualidad.



Trabajo interno con las colecciones: catalogación, documentación, conservación y restauración.

Pero, el gran desafío que viene para el Museo, es un proyecto de ampliación arquitectónica, el cual nos obligará a la reflexión sobre qué queremos y como deseamos proyectarnos como institución. Para esto, es necesario identificar los requerimientos del museo en forma global, con el fin de enfrentar un crecimiento cualitativo y cuantitativo en la gestión de las nuevas dependencias, que nos permitan cumplir con los desafíos que nos hemos planteado para el futuro. Debemos reorganizar los espacios y pensar en una reformulación del guión museológico, pensando en las necesidades de la comunidad que podemos satisfacer.

La ampliación permitiría aumentar el espacio de la muestra permanente e incorporar más colecciones en ella, de modo de desplegar de mejor manera el relato museográfico correspondiente a los siglos XIX y XX, dando cuenta del principal atributo del Museo, que es su carácter nacional.

La institución debe mantener cercanía con el público, para que éstos sientan que sus vivencias son representadas en la muestra histórica, que se consideren partícipes de ella, logrando su apropiación de la memoria nacional. En este sentido debe ser contemplado como piedra angular, lograr cautivar a las nuevas generaciones. Para ello se ha pensado en la entrega de contenidos de manera lúdica e interactiva, utilizando las nuevas tecnologías y herramientas educativas actualizadas.

No cabe duda que para el Museo Histórico Nacional y por ende para la DIBAM, es de vital importancia posicionar a este Museo como el referente histórico de la nación, al contener dentro de su relato y sus colecciones, los distintos períodos de nuestra historia, desde los habitantes originarios hasta la actualidad.

Junto con lo anterior, las nuevas áreas permitirán extender los espacios para exhibiciones temporales. También se podrá ofrecer una mejor y variada oferta, con servicios que serán un aporte al desarrollo cultural de nuestro país, permitiendo al Museo una mayor interacción con la comunidad nacional e internacional.

Se considera además, incorporar en las nuevas dependencias del museo, una mejor oferta de servicios al público para acoger las áreas de servicios complementarios: tienda, cafetería, auditorium y salas didácticas. Sumado a lo anterior, se podrán incrementar y mejorar los depósitos de almacenaje de su colección, optimizando las condiciones de las actuales piezas y permitiendo a su vez la incorporación de nuevas adquisiciones.

Asimismo, la ampliación de las dependencias actuales permitirá contar con más espacios para mejorar las prácticas y el quehacer en laboratorios de fotografía y talleres de conservación.

El Museo Histórico Nacional es una institución dinámica que se plantea nuevos desafíos y se proyecta a través del tiempo como



Sala de exhibición del siglo xx, en la actualidad.

un museo participativo, moderno y cercano a la comunidad, que entiende y valora las necesidades de los nuevos usuarios del siglo XXI, los que se encuentran completamente familiarizados con las nuevas tecnologías y los procesos de globalización.

Por último, uno de los objetivos de este proyecto es potenciar al Museo como espacio de comunicación, el cual "... está llamado a convertirse en la memoria colectiva de un pueblo, /.../, cuyas gentes no desean perder el contacto con sus propias raíces, no para mirar nostálgicamente el pasado, sino para retomar el futuro con mayor ilusión y tratar de que éste sea creativo y fecundo"⁵. **m**

NOTAS

1. Alegría, L y Núñez, C.: "La política patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna: rescate e invención", en M. Drien J.M. Martínez (Eds.): Estudios de Arte, Facultad de Humanidades, Universidad Adolfo Ibáñez, Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2007, p. 68.
2. Eberhardt, E: Álbum-Guía del Cerro Santa Lucía, Santiago de Chile, 1910, p.278.

3. Martínez, J.M.: La pintura como memoria histórica, DIBAM-Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2009, pp. 11 ss.

4. (D.F.L N° 5.200, 1929).

5. Hernández, Francisca. El Museo como espacio de comunicación. Ediciones TREA, España. 1998. p. 123.

Isabel Alvarado es Subdirectora de Patrimonio del MHN.

Juan Manuel Martínez es Curador del MHN.

Leonardo Mellado es Subdirector de Extensión, Educación y Comunicaciones del MHN.

Museos Históricos y de Memoria: ¿Qué pasa en Chile?

Museos con temática histórica de la Base Musa

De los 192 museos inscritos en la Base Musa, los que indican temática histórica dentro de su misión son 118 instituciones que corresponde al 61,4% de la muestra. Detalle por Región:

XV Arica y Parinacota 0/3

0 % de la región

0 % del total

I Región de Tarapacá 4/6

66% de la región

2% del total

- Museo de Sitio Oficinas Salitreras Humberstone y Santa Laura
- Museo Municipal de Pica
- Museo Naval de Pica
- Museo Regional de Iquique

II Región de Antofagasta 9/13

69% de la región

4,7% del total

- Museo R.P. Gustavo Le Paige S.J.
- Museo Como Recuerdo Mi Pampa
- Museo Arqueológico de Tocopilla
- Museo Augusto Capdeville, Taltal
- Museo de Antofagasta
- Museo de Historia Natural y Cultural del Desierto de Atacama
- Museo del Salitre María Elena
- Museo Histórico Natural de Mejillones
- Museo Indígena Atacameño de Arqueología y Etnografía

III Región Atacama 4/6

66% de la región

2% del total

- Museo de Sitio Mina Tránsito
- Museo Paleontológico de Caldera
- Museo Regional de Atacama
- Taller Cultural José Martí

IV Región de Coquimbo 3/10

30% de la región

1,6% del total

- Museo Arqueológico de La Serena
- Museo del Limarí
- Museo del Pisco Capel

V Región de Valparaíso 10/20

50% de la región

5,2% del total

- Hacienda Patrimonial San Isidro
- Museo Antropológico Sebastián Englert
- Museo Arqueológico de los Andes
- Museo Arqueológico y Antropológico de Casa Blanca
- Museo de La Ligua
- Museo Fonck
- Museo Histórico-Arqueológico de Quillota
- Museo Histórico de La Cruz
- Museo Naval y Marítimo de Valparaíso
- Museo Histórico de Limache

Región Metropolitana 20/38

52,6% de la región

10,4% del total

- Museo Arqueológico de Santiago
- Museo Centro Cultural Nuestra Señora de la Merced
- Museo Andino
- Museo Colegio Alemán de Santiago
- Museo de Farmacia Profesor César Leyton
- Museo de la Educación Gabriela Mistral
- Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos
- Museo de Santiago Casa Colorada
- Museo del Carmen de Maipú
- Museo Histórico de Carabineros de Chile
- Museo Histórico Domínico
- Museo Histórico Nacional
- Museo Histórico Militar
- Museo de la Merced
- Museo Nacional y Aeronáutico del Espacio
- Museo Pedagógico
- Museo Postal y Telegráfico
- Parque Museo Ferroviario
- Parque por la Paz Villa Grimaldi
- Museo Chileno de Arte Precolombino

VI Región del Libertador General Bernardo O'Higgins 5/8

62,5% de la región

2,6% del total

- Museo de Colchagua
- Museo de la Gran Minería del Cobre
- Museo de Lircunlautas
- Museo Regional de Rancagua
- Museo San José del Carmen del Huique

VII Región del Maule 7/10

70% de la región

3,6% del total

- Museo Arellano
- Museo de Constitución
- Museo Histórico de Colbún
- Museo histórico de Villa Alegre
- Museo Histórico de Yerbas Buenas
- Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca
- Villa Cultural HUILQUILEMU

VIII Región del Bío Bío 21/34

61,7% de la región

10,9% del total

- Centro Cultural Tradicional Curarrehue
- Galería de la Historia de Concepción
- Monitor R.H. Huáscar
- Museo Casa Colonial Parador San Nicolás
- Museo de la Alta Frontera
- Museo Histórico de Lota
- Museo Histórico Minero Puchoco Schwager
- Museo Lugar de Encuentro el Pewen de Ralco
- Museo Mapuche de Cañete
- Museo Minero Histórico Paleontológico
- Museo Morhuilla
- Museo Municipal de Bulnes
- Museo Municipal de Rere
- Museo Paleontológico, Mineralógico, Arqueológico e Histórico Tamaya
- Museo Regimiento de Chacabuco
- Museo Rostros y Voces de Cobquecura
- Museo San Francisco de Chillán
- Museo San José Ranquil
- Museo Stom
- Museo Tirúa
- Museo y Archivo Histórico de Arauco

IX Región de la Araucanía 7/7

100% de la región

3,6% del total

- Museo Arqueológico de Cunco
- Museo Histórico Comunal de Renaico
- Museo Histórico de Purén
- Museo Mapuche de Purén
- Museo Mapuche de Pucón
- Museo Municipal de Loncoche
- Museo Regional de la Araucanía



XIV Región de los Ríos 5/8
62,5% de la región
2,6% del total

- Museo Histórico y Arqueológico Arturo Möller Sandrock
- Museo de la Catedral de Valdivia
- Museo de Sitio Fuerte Niebla
- Museo Histórico y Antropológico de Valdivia
- Museo Tringlo

X Región de los Lagos 11/16
68,7% de la región
5,7% del total

- Museo Arqueológico y Etnográfico de Achao
- Museo Colonial Alemán de Frutillar
- Museo de Antigüedades de Casa Sídra
- Museo Histórico de Puerto Montt
- Museo Histórico Don Paulino
- Museo Municipal de Maullín
- Museo Parque Tantauco
- Museo Regional de Ancud
- Museo Viviente de las Tradiciones Chonchinas
- Museo y Archivo Histórico Municipal de Osorno
- Museo Refugio de Navegantes

XI Región de Aysen 1/1
100% de la región
0,5% del total

- Museo Histórico de Chile Chico

XII Región de Magallanes 11/11
100% de la región
5,7% del total

- Museo de Sitio Nao Victoria
- Museo Antropológico Martín Gusinde
- Museo de Cerro Sombrero
- Museo de Villa Cerro Castillo
- Museo del Recuerdo de Punta Arenas
- Museo Militar Austral
- Museo Municipal Fernando Cordero Rusque
- Museo Naval y Marítimo de Punta Arenas
- Museo de Puerto Natales
- Museo Regional de Magallanes
- Museo Salesiano Maggiorino Borgatello

Museos con temática biográfica

Los museos destinados a la vida y obra de un personaje y a relatar su historia son 12

instituciones, lo que equivale a 6,2% del total de la muestra. Detalle por Región:

IV Región 2/10
20% de la región
1% del total

- Museo Gabriela Mistral de Vicuña
- Museo Histórico Gabriel González Videla

V Región 3/20
15% de la región
1,6% del total

- Museo Casa Isla Negra
- Museo Casa La Sebastiana
- Museo El Mirador de Lukas

RM 4/38
10,5% de la región
2,1% del total

- Casa Museo Eduardo Frei
- Casa Museo La Chascona
- Museo Benjamín Vicuña Mackenna
- Museo Memorial de la Solidaridad (Padre Hurtado)

VIII Región 2/34
5,9% de la región
1% del total

- Museo Interactivo Claudio Arrau León
- Santuario Cuna Prat

XIV Región 1/8
12,5% de la región
0,5% del total

- Museo de la Exploración R.A. Philippi

Museos Destinos a preservar la historia de las Fuerzas Armadas y de Orden.

Son 9 instituciones, lo que da un 4,7% del total de la muestra. Estos son:

- Museo Naval de Iquique (I Región)
- Museo Naval y Marítimo de Valparaíso (V Región)
- Museo Histórico Militar (RM)
- Museo Histórico de Carabineros de Chile (RM)
- Museo Aeronáutico y del Espacio (RM)
- Monitor RH Huáscar (VIII Región)
- Museo Militar Austral (XII Región)
- Museo Naval y marítimo de Punta Arenas (XII Región)

Otros Museos de memoria en Chile

Parque por la paz Villa Grimaldi

El Parque por la Paz Villa Grimaldi, inaugurado en marzo de 1997, es un Monumento Nacional emplazado en el lugar donde funcionó el ex Cuartel Terranova, más conocido como "Villa Grimaldi", uno de los centros secretos de secuestro, tortura y exterminio más importantes de la dictadura militar. El Parque por la Paz ocupa una superficie de 10 mil 200 m².

El Parque busca generar un espacio arquitectónico que sirva como lugar de reflexión, transformándolo así mismo en un signo urbano para la promoción permanentemente del respeto por la memoria histórica y el recuerdo de los hombres y mujeres que pasaron por ahí.

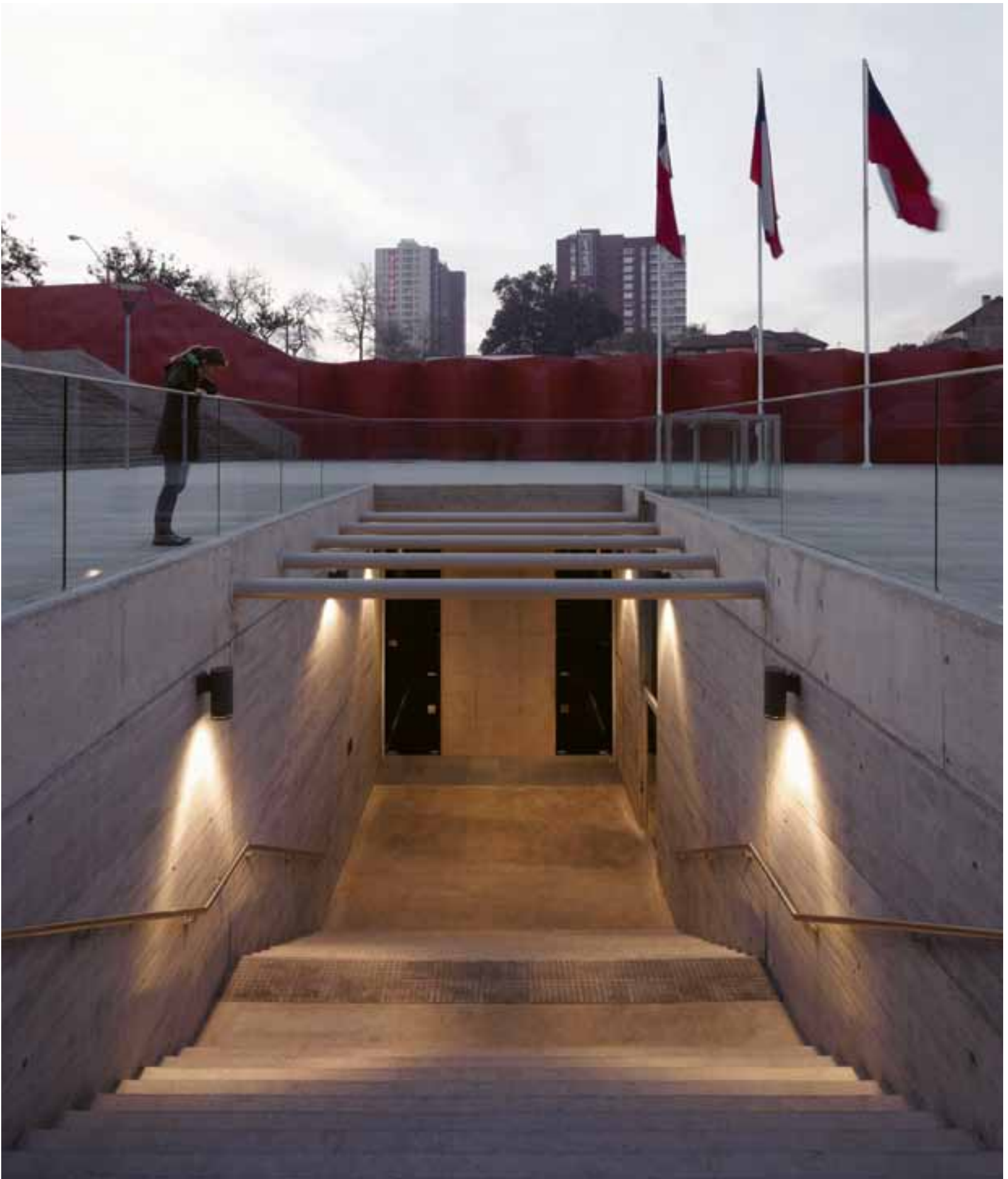
Casa Memoria, José Domingo Cañas

En el lugar donde funcionaba el centro clandestino de detención Cuartel Ollagüe, se constituyó el Colectivo de Rescate de la Casa de José Domingo Cañas (1999), formado por familiares, vecinos y agrupaciones de derechos humanos.

Posteriormente, el 30 de abril de 2010, se inauguró en dicho lugar: "Casa Memoria", un espacio para que la sociedad reflexione sobre lo que ocurrió allí y en otros lugares del país y a través de la cultura y el arte, encarnen e impulsen otras expresiones de los derechos humanos.

Londres 38

Busca contribuir al conocimiento y transmisión de las memorias e historia de este lugar, de sus protagonistas y de las experiencias de lucha y resistencia relacionadas. Su organización agrupa a ex detenidos sobrevivientes, familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados, ex militantes y militantes de izquierda sin partido, quienes el año 2005 se plantearon la tarea de visibilizar la historia y la presencia en la ciudad del recinto de detención, tortura y exterminio que funcionó en calle Londres. Inicialmente participaron de esta tarea dos organizaciones: el Colectivo Londres 38 y el Colectivo 119, familiares y amigos. **m**



● Geometría de la Conciencia de Alfredo Jaar, Museo de la Memoria.



EL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS DE CHILE

Ricardo Brodsky

A pesar de su corta vida, el Museo de la Memoria puede mostrar grados importantes de consolidación como una de las instituciones museales relevantes de nuestro país. Una colección de más de cien mil piezas en distintos formatos, una exposición permanente alabada, un programa de exposiciones temporales ambicioso y con proyección internacional, una agenda de actividades culturales variada y de amplia convocatoria, un programa de itinerancias que levanta expectativas, en fin, una identidad que empieza a instalarse en el imaginario colectivo del país.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos forma parte de los dispositivos públicos levantados en el país destinados a reparar moralmente a las víctimas de las violaciones a los derechos humanos por parte de agentes del estado entre los años 1973 y 1990. En Chile hay cerca de trescientos memoriales o sitios de memoria, es decir, lugares en los cuales chilenos fueron detenidos arbitrariamente, sometidos a torturas, ejecutados o hechos desaparecer. En cada uno de estos lugares de memoria la comunidad recuerda a quienes se les arrebató la dignidad y la vida, con la esperanza de que su martirio no se olvide para que nunca más se repitan esos hechos.

El Museo de la Memoria ocupa un lugar singular entre éstos, ya que sin ser un sitio que recuerde un hecho en particular, un lugar específico de apremios o un evento especialmente traumático, responde a una decisión política ampliamente respaldada por la sociedad chilena de crear un espacio público significativo que contenga, resguarde y exhiba —algo que las propias agrupaciones

de derechos humanos exigían— los archivos relativos al conjunto de violaciones a los derechos humanos cometidos durante el régimen militar en el país. La tarea del museo es no sólo cumplir ese cometido, para lo cual se constituyó un directorio pluralista y de excelencia, sino devolver su dignidad humana a las víctimas.

En tal sentido, el Museo se concibe como un museo histórico y a la vez como un museo temático. Su misión está definida como *“dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973 y 1990, para que a través de la reflexión ética sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de los derechos humanos, se fortalezca la voluntad nacional para que nunca más se repitan hechos que afecten la dignidad del ser humano”*. Esto implica que tiene que construir un relato ejemplar, es decir, una reflexión que, basándose en lo sucedido en el país, trascienda lo sucedido y sirva a las nuevas generaciones para edificar el futuro con respeto a la democracia y a la dignidad de las personas.

Sus colecciones de objetos reúnen material de fuerte valor simbólico. Debido a que no existe en el país una tradición relevante de coleccionismo relativo a la memoria de las víctimas, el Museo desempeña un rol innovador en la práctica de construir una colección consistente, documentada y representativa de las violaciones a los derechos humanos en el país.

Algunos de los objetos de la colección, producidos por las víctimas, denuncian y/o expresan las experiencias y vivencias a



Ausencia y Memoria.

través de artesanía carcelaria o de manifestaciones plásticas tales como dibujos y acuarelas. Otros son objetos personales o biográficos. También se compilan objetos históricos que dan cuenta de la defensa y protección de los derechos humanos; vestigios de lugares de detención o de hallazgos de cuerpos; así como objetos generados por grupos específicos, como por ejemplo, las arpilleras, que nacieron de las mujeres familiares de presos políticos y desaparecidos, que con pedazos de telas y lanas representaron sus dolores y sus búsquedas. Hay también en la colección un sinnúmero de documentos, bandos militares, oficios, memorándums y otros documentos oficiales que dan cuenta de las prácticas administrativas de la época. Crecientemente se incorporan también archivos de personalidades relevantes que permiten ampliar la perspectiva sobre los acontecimientos del período y sirven de base para investigaciones históricas y judiciales.

Parte importante de la colección lo constituyen los documentos orales de testigos, víctimas y familiares afectados por la violación a los derechos humanos durante la dictadura. También son incorporadas al patrimonio del Museo obras realizadas por artistas, o con técnicas artísticas, que corresponden a acciones ligadas directamente con la contingencia social de la época; objetos o registros de arte político que propiciaba la acción directa y las intervenciones públicas como expresión artística; fotografías, audios, material audiovisual y testimonios escritos forman parte de la herencia cultural de estas manifestaciones artísticas; obras

donadas o aportadas por sus autores o representantes legales y que hayan sido utilizadas en exposiciones transitorias del Museo.

La base argumental del Museo está contenida en el Informe de Verdad y Reconciliación (o Informe Rettig), en el Informe sobre Calificación de Víctimas de Violaciones de Derechos Humanos y de la Violencia Política de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación y, en el Informe sobre Prisión Política y Tortura o Informe Valech. Sobre la base de dichos informes y la colección del Museo, esto es, objetos y documentos, en distintos soportes, recopilados por la Fundación Colecciones de la Memoria y los Derechos Humanos y documentos donados por personas al Museo, se construye la museografía y la exposición permanente.

Esta se organiza en torno a ejes temáticos y cronológicos que dan cuenta de los principales hitos del período 1973 -1990. Se trata de 7 zonas que representan el momento del Golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, el término del estado de derecho y la creación de una nueva institucionalidad, la represión, las ejecuciones, las desapariciones y la tortura, la solidaridad internacional y la condena al régimen militar, la ausencia y la memoria, la lucha del pueblo chileno y el regreso de la esperanza, los informes de Verdad y Reconciliación. El soporte del relato está dado por las colecciones del museo y, sobre todo, por un amplio material audiovisual y sonoro que se despliega a

través de pantallas interactivas que contienen videos, fotografías y bases de datos de víctimas, centros de detención, memoriales, hallazgos y casos emblemáticos.

El Museo también otorga un importante espacio a las artes visuales. Ello se refleja en su concepción arquitectónica —un gigantesco contenedor de vidrio forrado en cobre y sostenido sobre dos pilares en torno a espejos de agua, con una plaza pública de 8.000 metros cuadrados- que deja importantes espacios para expresiones de arte público, tales como la obra “Geometría de la Conciencia” de Alfredo Jaar que se hunde en el subsuelo de la Plaza, o “Al mismo Tiempo en el Mismo Lugar”, mural de Jorge Tacla en homenaje a Víctor Jara. Asimismo, se concibieron tres espacios para exposiciones temporales: el tercer piso, en donde hay una sala de exposiciones temporales de 80 metros cuadrados, la Galería de la Memoria, que une el Museo con la estación del Metro Quinta Normal y la Plaza de los derechos humanos, una explanada de casi una hectárea en donde se despliegan exposiciones y se desarrollan eventos artísticos musicales y de artes escénicas. A lo anterior se agrega un Auditorio para la realización de seminarios y exhibición de filmes, donde se desarrolla cada fin de semana el MEMODOCS, programa de documentales que busca convertir al Museo en la principal ventana para el documental en el país.

Las exposiciones temporales y las actividades culturales tienen un lugar central en el museo de la memoria, ya que a través de ellas éste enriquece, complejiza, cuestiona y abre a múltiples interpretaciones su relato. En efecto, desde la crítica cultural y el lenguaje artístico, la museografía se encuentra sometida a la tensión que los debates de una sociedad viva le proponen, obligándose así a revisar y mejorar de manera continua su exposición permanente, que es la síntesis y expresión más relevante de su oferta al público.

Al cumplir un año de su reapertura, tras los efectos del terremoto del 27-F, el Museo inició en la ciudad de Puerto Montt una muestra itinerante que contiene una versión sintética de sus colecciones, pero de alto valor documental y reproduciendo las mejores prácticas expositivas de su sede. Las ciudades del sur del país, Osorno y Valdivia, también recibirán esta muestra que satisface la vocación nacional del Museo de la Memoria.

El Museo ha venido asumiendo con fuerza la tarea educativa indisolublemente vinculada a su misión en la sociedad chilena. Las visitas escolares representan una audiencia permanente alcanzando una media de 2.000 alumnos mensuales divididos en aproximadamente 60 grupos, con los que los guías del Museo realizan actividades pedagógicas que enriquecen la experiencia de la visita. Asimismo, el área de educación del Museo ha realizado Talleres para monitores y profesores que se desempeñan en el ámbito escolar o de los derechos humanos.

Las audiencias del Museo han sido altas y constantes desde su reapertura. Naturalmente, el alto interés del público por conocer el museo permitió que en el primer mes y medio de actividades, entre la inauguración el 10 de enero 2010 y el terremoto del 27 de febrero, fuera visitado por 103 mil personas. Tras la reapertura del mes de agosto de 2010, las visitas al museo han seguido la siguiente trayectoria:

Año 2010

Agosto	12.321
Septiembre	10.438
Octubre	10.121
Noviembre	8.814
Diciembre	5.431
Total	47.125

Año 2011

Enero	11.772
Febrero	6.539
Marzo	6.669
Abril	10.162
Mayo	10.642
Junio	9.611
Julio	11.889
Total	43.623

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, emplazado en el Barrio Yungay, ha venido desde su inauguración, constituyéndose en un espacio cultural emblemático de la ciudad de Santiago, especialmente para el desarrollo del eje cultural Santiago Poniente, en donde comparte iniciativas y alianzas con Balmaceda 1215, Matucana 100, la Biblioteca de Santiago, la USACH, la sede del MAC de Quinta Normal y el Museo de la Educación Gabriela Mistral. Su proyección está a la vista: incrementando sus colecciones, sirviendo de fuente indispensable para la investigación histórica de un período emblemático de la historia chilena contemporánea, otorgando al arte un espacio privilegiado para enriquecer su perspectiva, formando nuevas audiencias entre la juventud, aportando a la reflexión y a la construcción de la memoria de Chile, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cumple un papel inestimable en la escena cultural nacional.

El Gobierno de Chile y el Parlamento, a través de la DIBAM, han apoyado el desarrollo del Museo otorgándole un financiamiento público importante, el que ha tenido continuidad para su tercer año de vida. **m**

Ricardo Brodsky es Director Ejecutivo del Museo de la Memoria.



● Exterior Museo Corbeta Esmeralda.



MUSEO CORBETA ESMERALDA EN IQUIQUE

Equipo Museo Corbeta Esmeralda

El Museo Corbeta Esmeralda se abrió el 21 de mayo de este año, dándole vida a un proyecto anhelado por los iquiqueños. Desde esa fecha se reciben cerca de 220 personas diariamente, que llegan con curiosidad a recorrer el buque que demoró un año en construirse.

EL MUSEO: UNA INICIATIVA PRIVADA

Fue la minera Doña Inés de Collahuasi quien, en el año 2004, realizó una encuesta entre sus trabajadores para conocer su opinión respecto de cuál sería el mejor legado que podrían dejar a la comunidad iquiqueña, con motivo del Bicentenario del país. Entonces nació la idea de construir una réplica de la Corbeta Esmeralda y el compromiso de esta Empresa para financiar y mantener el museo en el tiempo.

La Corporación Patrimonio Marítimo fue la encargada de ejecutar el proyecto. Para la realización de esta obra debió implementar un plan de acción fijando plazos, de manera de cumplir con la fecha decretada para su inauguración.

Así, se tomó contacto con algunas empresas y se establecieron las contrataciones, de acuerdo a las múltiples especialidades que requeriría la ejecución de la obra. Se contrató a Astilleros Marco de Iquique para la construcción del buque y a Amercan-da para la implementación museológica. A esto se suman todos quienes trabajaron en la obra, desempeñando importantes misiones para que esta representación de la Corbeta Esmeralda fuera lo más fidedigna posible.

La investigación histórica merece mención aparte, ya que sin duda, fue la base fundamental para la concreción de esta iniciativa. El desafío de realizar una representación a escala real de un buque

cuyos planos originales no han sido encontrados y del que existen pocas fotografías y expresiones artísticas, constituyó un esfuerzo y un aporte sin precedentes al patrimonio cultural de Chile.

En ese sentido, el almirante Rodolfo Codina, presidente de la Corporación Patrimonio Marítimo, expresa: “No me cabe duda que quienes han cooperado para hacer realidad este proyecto se verán recompensados con creces cuando los visitantes del Museo, particularmente las nuevas generaciones, se transporten a ese 20 de mayo y conozcan un poco más sobre quienes eran y cómo vivían esos seres humanos, iguales a nosotros, pero que fueron capaces de dar lo mejor de ellos mismos para entregarnos un futuro mejor”. Agrega que “el Museo Corbeta Esmeralda es una obra que materializa un sueño de todos los chilenos, ya que el Combate Naval de Iquique y Arturo Prat tienen permanentemente una alta consideración dentro de la nación. El comportamiento de la dotación de la corbeta marcó un hito en nuestra historia y su ejemplo ha sido usado para ir definiendo nuestra identidad”.

LA OPERACIÓN DEL MUSEO

Siete profesionales de las más diversas áreas y grupos de edades, tienen la misión de guiar el recorrido de los miles de visitantes que recibe el museo. Para esto, fueron preparados de manera de que logran transmitir cómo vivía la tripulación, las actividades que desempeñaba y todo tipo de historias anecdóticas que merece la pena conocer, así como también, hacer del relato una experiencia amena y motivar a los asistentes para que vuelvan al buque y recomienden su visita a otros.

La idea es hacer que el recorrido, que dura alrededor de 50 minutos, sea una experiencia para el visitante donde éste

logre emocionarse con las vivencias de esta tripulación, que en modestas condiciones fue capaz de dar la vida por la patria: “Transmitir este sentimiento, que todos nosotros hemos experimentado al conocer en profundidad cómo vivían estos 200 hombres a bordo de un buque que presentaba considerables daños y precarias condiciones, es lo que esperamos conseguir”, destacan los guías. Y en ese sentido aseguran que su principal desafío y responsabilidad es ser los intermediarios entre el museo y la comunidad, acercando esta gran obra a todos los tipos de públicos que la visitan: “Estamos orgullosos de ser partícipes de un proyecto como este y nuestro compromiso es hacer nuestro trabajo lo mejor posible para lograr que todos los recorridos sean una experiencia única e inolvidable”. **m**

La Embarcación

Materiales de construcción: Incorpora cemento, acero naval, coigüe, terciado marino, raulí y planchas de cobre.

Medidas: 58 metros de eslora del casco, más 20 metros del bauprés y su batallón.

Manga o ancho: 12 metros.

Palos Mayor y Trinquete: 37 metros.

Palo Mesana (el de popa): 29 metros.

Cabullería: 13 mil metros.

Visitas

Días y Horarios de Atención:

•Lunes: Cerrado por mantención.

•Martes a Domingo: 10:00 a 13:00 | 14:00 a 18:00.

Duración de la visita es de 50 minutos, por lo que últimos tours salen desde el muelle de acceso a las 12:15 y 17:00 respectivamente.

Reservas

A través del sitio www.museoesmeralda.cl ó Teléfono 057-530812. No será necesario reservar para los días domingos, en los que la venta de tickets diarios será directa en boletería.

De martes a sábados, los visitantes se podrán presentar sin reservas a la boletería, pero tendrán prioridad de acceso aquellos que tengan su reserva previa en ese horario.

El Guión

La historia no contada de una gloriosa tripulación

“Ese 20 de Mayo”, es el nombre del guión museológico que se implementó en el buque, el cual muestra a la tripulación en su lado más humano, como personas comunes y corrientes, que desempeñaban distintas labores a bordo”, explica Giancarlo Bruno, Presidente Ejecutivo de Collahuasi, quien afirma que “a través de esta obra se fortalecerá el acercamiento de la comunidad, principalmente de los jóvenes, con la historia de Chile y sus héroes”.

Para Cristián Valdés, gerente de Amercanda, empresa encargada de planificar y ejecutar la representación de los recintos y la vida a bordo, la visita a este museo es una experiencia totalmente única en su tipo. “Hemos implementado un recorrido que distribuimos en 13 estaciones, las que de proa a popa mostrarán todas las instalaciones de la Corbeta, desde el interior hacia el exterior. Todo esto, está complementado por una serie de carteles gráficos y monitores que irán explicando las distintas actividades y maniobras que desempeñaba la dotación en cada rincón del buque”.

Lo anterior, está acompañado del sonido constante del crujir de las viejas maderas y ruidos de la máquina, además de una tenue iluminación interior, de manera que la representación sea lo más fidedigna y apegada a la realidad.

Elías Tramón, Director Ejecutivo de la Corporación Patrimonio Marítimo de Chile, organismo encargado de la ejecución del proyecto y de su actual administración, destaca que “quienes asistan como público, podrán comprender y aquilatar de mejor forma el sacrificio de esta tripulación, vivir la historia como nunca antes y disfrutar además, la experiencia de poder abordar un buque de guerra de la Marina de Chile del siglo XIX; en suma, será una experiencia que aportará una mirada diferente a lo que habitualmente se entrega de este homérico combate.”

RECORRIDO

Con el fin de aprovechar al máximo esta experiencia, se organizan grupos de 12 personas, guiados por las distintas escenas que componen el trayecto por la Corbeta. En total, el recorrido dura alrededor de 50 minutos.

•ESCENA 1 Y 2

Antes de acceder al buque, el visitante observará carteles distribuidos frente a la nave con las explicaciones respecto a sus principales componentes, junto a la historia de su construcción y años de servicio en la Armada de Chile. Se da cuenta del deteriorado estado en el que se encontraba al 20 de Mayo de 1879.

•ESCENA 3

Se cruza el portalón y el grupo es recibido por un guía en una sala de micro cine, donde una película detallará la misión que estaba cumpliendo la Esmeralda el 20 de Mayo de 1879, la función del bloqueo y el contexto histórico en el que se situaba. A continuación,

un organigrama les muestra la composición jerárquica y estructura funcional de la tripulación.

• **ESCENA 4**

Se transita frente a los camarotes de los oficiales Ingeniero Eduardo Hyatt y el Teniente 1º Luis Uribe, segundo comandante, hacia una sala en la que un monitor mostrará una pequeña biografía de cada uno de los oficiales del buque.

• **ESCENA 5**

Cámara del Comandante Arturo Prat, con todo su mobiliario. Una pantalla muestra su biografía, donde se destaca su personalidad y formación profesional. En el lugar también se puede ver el baño y su camarote.

• **ESCENA 6**

A continuación, se pasa por la Antecámara de Guardiamarinas y el Hospital de Sangre (Enfermería de Combate), con los Armerillos por su exterior; luego hacia la Cámara de Oficiales, donde se explica la vida diaria en estos espacios privados. Se ve el camarote del Teniente 2º Ignacio Serrano y los camarotes de los Guardiamarinas Ernesto Riquelme y Vicente Zegers. Finalmente, un cartel gráfico y pantalla recuerdan quiénes eran los integrantes que pertenecían a estos recintos.

• **ESCENA 7**

Se muestra el funcionamiento general de la zona de máquinas, incluyendo motor, chimenea telescópica, chutes de carboneras, calderas, carbón, agua, refrigerantes, etc. Aquí se ve un recinto con múltiples funciones, ya que además de lo anterior, se muestran a sus alrededores los coyotes (similares a las hamacas) donde dormía la tripulación, la mesa donde comían, cajas con elementos personales, junto a carteles y dos pantallas, explicando las funciones y cargos.

• **ESCENA 8**

Se ingresa a un espacio donde una película enseña quiénes componían la marinería y cada una de sus especialidades: Condestables, Cabos de Luces, Contramaestre, Guardianes, Veleros, Patronos de Bote y Capitanes de Alto, Carpinteros y Calafates, Contabilidad, Abastecimiento y Servicio de Cámaras.

La animación explica cómo se descolgaban los coyotes de las chazas durante el día para despejar el entrepuente que quedaba en condiciones de ser utilizado como comedor. También se usaba como espacio de sociabilidad, donde a menudo se realizaban pequeñas tertulias, en las que se cantaba y se aprovechaba para contar viejas historias marineras.

Se muestran las distintas faenas de la vida diaria a bordo del buque: llamadas, rancho, limpieza, instrucción, limpieza de artillería y cubierta principal, etc. El visitante conocerá también, qué comía la tripulación, las raciones y cantidades.

• **ESCENA 9**

Corresponde al sector de proa, donde se destaca el tipo de buque que era la Esmeralda.

• **ESCENA 10**

Cubierta de cañones, donde el grupo conocerá la artillería con la que contaba la corbeta, mostrando los diferentes tipos de cañones y cómo éstos operaban. En el lugar también se ven los componentes de la maniobra para el izado y fondeo de las anclas.

• **ESCENA 11**

Sistema de gobierno y mecanismo de izado de hélice. Aquí también se muestran los distintos elementos con los que el Piloto (Oficial Navegante) trazaba en la carta náutica el rumbo o ruta dispuesto por el Comandante y los instrumentos para establecer la posición del buque, de acuerdo a observaciones y cálculos astronómicos. También se observan los baños y el pañol de banderas.

• **ESCENA 12**

El grupo sube a la toldilla y se les enseñará el rol que debía desempeñar el Comandante en combate, que era su Puesto de Mando y quiénes debían estar a su lado, según las normas y tácticas de la época.

• **ESCENA 13**

El Castillo. Se muestra ahora, el rol que debía desempeñar el Segundo Comandante en combate en Castillo.

Al término del recorrido y ya fuera del buque, el grupo de visitantes se reúne en el café "Las Esmeraldas", ubicado al interior del edificio administrativo, el cual se encuentra al costado de la Corbeta. El lugar no es un café cualquiera, sino que se enmarca dentro de la visita, mostrando la historia de los seis buques que han recibido el nombre de Esmeralda en la Armada de Chile. [m](#)



● Niños recorriendo exteriores del Museo Regional de Ancud.



CENTRO DEL PATRIMONIO DE CHILOÉ/MUSEO REGIONAL DE ANCUD

Marijke van Meurs

Durante la última década, el Museo Regional de Ancud ha ido mejorando paso a paso pensando en el desarrollo de la institución a largo plazo.

Estas mejoras se han dado tanto en infraestructura y equipamiento, como en el manejo de las colecciones y los servicios a la comunidad y sus visitantes.

DISEÑO Y EJECUCIÓN DEL PLAN MAESTRO

El año 2002, el Museo Regional de Ancud diseñó un plan maestro con el propósito de mejorar la infraestructura y los servicios para los usuarios y los funcionarios del museo, y realizar un trabajo interno con las colecciones. De acuerdo a dicho plan, se elaboraron y ejecutaron proyectos de inversión con fondos DIBAM (\$ 93.158.000) para la construcción del Nuevo Acceso, hacer reparaciones menores e instalar un sistema de calefacción central, y se gestionaron fondos frescos con la Fundación Andes (\$ 62.000.000) para la habilitación de la sala Challanco y el desarrollo del “Plan de Gestión integral de las colecciones del Museo Regional de Ancud”, el que permitió avanzar considerablemente en la documentación y conservación de las piezas del Museo.

Ya en el año 2006, y con el objetivo de realizar las mejoras de infraestructura necesarias para la consolidación del plan maestro, surge como proyecto el Centro del Patrimonio de Chiloé, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional (Región

de Los Lagos) y ejecutado entre noviembre de 2009 y mayo de 2011, implicando una inversión de \$ 469.000.000.

Enmarcado, además, en el **Plan Nacional de Mejoramiento Integral de los Museos DIBAM**, desarrollado con el objetivo de prestar un mejor servicio a la comunidad y elevar los estándares técnicos que aseguren la puesta en valor del patrimonio que los museos custodian, el funcionamiento del **Centro del Patrimonio de Chiloé** permitirá no sólo realizar diversas actividades que apunten tanto a la investigación, preservación y difusión del patrimonio cultural y natural del archipiélago, y a la educación de la ciudadanía en tales áreas, liderando la discusión de temas patrimoniales relevantes para la comunidad en que está inserto; sino que, además, elaborar estrategias para trabajar en conjunto con las otras instituciones de Chiloé que resguardan el patrimonio del archipiélago.

PROYECTO DE HABILITACIÓN DEL CENTRO DEL PATRIMONIO DE CHILOÉ

El proyecto arquitectónico del Centro es el resultado de un concurso de diseño realizado el año 2006, que consideró mejorar las condiciones de conservación y seguridad de las colecciones que resguarda el Museo a través de la habilitación de un depósito equipado con mobiliario y tecnología adecuada (full space metálicos, mobiliarios especializados para cada una de las colecciones), la instalación de un nuevo sistema eléctrico, de un grupo electrógeno y UPS central para garantizar el funcionamiento de



Panorámica exterior del Museo: pabellón que alberga restos óseos de la ballena y goleta de Ancud.

los equipos en caso de cortes de energía, sensores de humo y cortinas y rejas metálicas para asegurar el acceso al perímetro del edificio y el terreno.

Un segundo objetivo del proyecto fue aumentar la **satisfacción de los usuarios del Museo**, para lo que se consideró un ascensor que permite a los usuarios con discapacidades acceder a los tres pisos del edificio del museo, chifloneras para mantener la temperatura en los accesos, baños para personas con discapacidad, acceso visual al depósito de colecciones, un microcine con 21 butacas y equipo de proyección profesional, modificación del sistema eléctrico de la sala Challanco y adquisición de equipos de proyección y sonido. Además, en los patios se creó un atractivo espacio para albergar y conservar los restos óseos de la ballena azul, se construyó un anfiteatro de hormigón (entre el Patio de los Recuerdos y el Patio de la Mitología) que permitirá realizar actividades al aire libre durante el verano, se habilitaron circulaciones techadas en madera y metal que unen los torreones y se habilitó una entrada independiente que permitirá acceder al microcine y a la sala Challanco en horarios en que el resto del Museo esté cerrado.

Otro de los servicios relevantes que el proyecto permitió poner en marcha, es la Biblioteca Especializada, a través de la





habilitación de dos espacios: un depósito para las colecciones bibliográficas y audiovisuales (equipado con full space metálicos) y una sala de lectura e investigación; habilitación que fue complementada con la ejecución del proyecto “Implementación de la Biblioteca Especializada del Museo Regional de Ancud”, de la Agrupación de Rescate y Preservación del Patrimonio Histórico, Cultural y Natural de Ancud, y financiado por el Fondo de Fomento del Libro y la Lectura del CNCA. Este proyecto consideró el equipamiento de ambos espacios a través de mobiliario y equipos, y la contratación de un bibliotecólogo para la clasificación y catalogación de las colecciones, y para la automatización de su acceso; siendo esto último posible, gracias a la utilización del software Aleph que la Biblioteca Nacional puso a nuestra disposición, pudiendo así los usuarios acceder a nuestras colecciones a través del Catálogo online de la misma (ver www.bncatalogo.cl).

DESAFÍOS Y PROYECCIONES

El Centro del Patrimonio de Chiloé tiene como desafío a mediano plazo la gestión de un programa que consideramos prioritario para la gestión patrimonial y cultural de la provincia de Chiloé: la creación del *Observatorio Museológico del Archipiélago* y su difusión a través de una plataforma digital (página web) que hemos denominado *Archipiélago Digital*.

A través del *Observatorio Museológico del Archipiélago* esperamos poder entregar a las instituciones que tienen a su cargo gran parte del patrimonio de Chiloé, como museos, espacios patrimoniales y capillas, herramientas que permitan a sus custodios garantizar la preservación en el tiempo y la puesta en valor del patrimonio mueble a su cargo, incluyendo también los registros en sonido e imagen en movimiento del patrimonio intangible de Chiloé, y considerando, además, nuevas metodologías para el resguardo del mismo, y la adquisición de nuevas colecciones que reflejen el pasado y presente del archipiélago.

Por su parte, *Archipiélago Digital* será una plataforma de difusión en un portal digital del patrimonio y los saberes del archipiélago (patrimonio tangible e intangible), con énfasis en documentos, fotografías, imágenes en movimiento y sonido que cada una de las instituciones que lo conforman ponga a disposición de los usuarios.

Para el funcionamiento del *Observatorio Museológico del Archipiélago* y del *Archipiélago Digital*, así como para las labores de asesoría y capacitación que contemple el programa, se utilizará la infraestructura y el equipamiento del Centro del Patrimonio de Chiloé (sala Challanco, biblioteca especializada, laboratorio, microcine).



Niños participando en actividad educativa en el Museo.



Niños disfrutando proyección de material audiovisual en microcine.

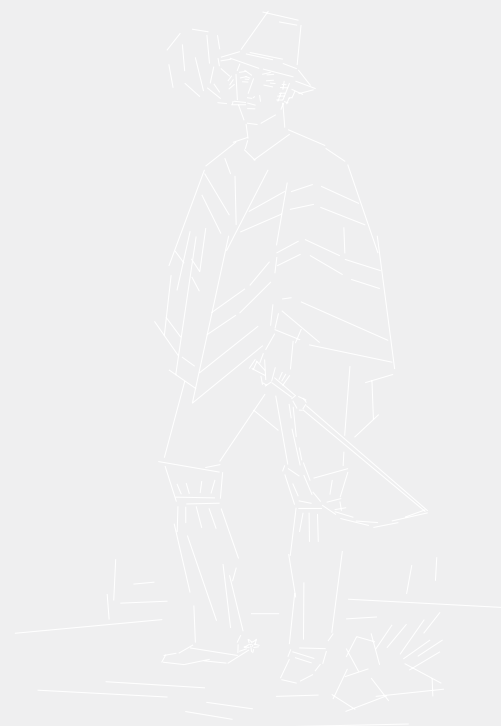
De esta manera y ya dando inicio a este gran desafío, durante los días 13 y 14 de octubre se realizó en las dependencias de nuestra institución el **1er Seminario - Taller para Museos y Espacios Patrimoniales “Chiloé Museológico”**; organizado por el *Centro del Patrimonio de Chiloé* y el *VutaMuseo*, y financiado por la Subdirección Nacional de Museos de Chile y el Consejo Regional de la Cultura y las Artes.

Durante ambos días, especialistas de la Subdirección Nacional de Museos de la DIBAM expusieron sobre **Desarrollo Institucional** (Marijke van Meurs, Directora del Museo Regional de Ancud), **Educación** (Cecilia Infante, Encargada Área Educativa), **Documentación** (Daniel Quiroz, Director Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales) y **Conservación** (Mónica Bahamóndez, Directora Centro Nacional de Conservación y Restauración), vinculando tales temas a la gestión y funcionamiento de las instituciones convocadas.

Particularmente, la iniciativa estuvo dirigida a encargados, funcionarios y/o dueños de los Museos de la provincia, directores y docentes de los establecimientos con espacios educativos patrimoniales, fiscales y sacerdotes responsables de las Capillas de Chiloé, encargados de los departamentos y/o oficinas de cultura y turismo municipales y profesionales relacionados con las áreas en cuestión.

Con actividades como esta, pretendemos ir cubriendo las debilidades de cada uno de nuestros Museos y Salas de Exhibición, trabajando en equipo y desarrollando actividades y estrategias para avanzar hacia la profesionalización de los museos de Chiloé y la puesta en valor colectiva de nuestro patrimonio. **m**

Marijke van Meurs es Directora del Museo Regional de Ancud.



VutaMuseo: Agrupación de museos de Chiloé

En la actualidad, en la provincia de Chiloé existe un total de dieciocho museos, incluido el Regional de Ancud (DIBAM), los museos municipales y los particulares; diversidad que permite observar una variedad de temáticas, colecciones y formas de gestión. No obstante, la mayoría carece de lineamientos estratégicos institucionales y de infraestructura, equipamiento y profesionales adecuados.

Conscientes de esta situación, y motivados y coordinados por la profesional Verónica Hau (Arquitecta, U. Chile; Diplomada de Especialización en Patrimonio Histórico Cultural, UAH; y Máster en Museos: Educación y Comunicación. Universidad de Zaragoza), en marzo del presente año realizamos una asamblea compuesta por encargados y representantes de diversos museos del archipiélago, en la que Verónica compartió su propuesta de conformar una plataforma de colaboración con el fin de avanzar hacia la profesionalización de los museos de Chiloé (lo que constituyó su tesis de Magíster), creándose así el VutaMuseo. (Cabe destacar que años atrás los museos de Chiloé participaron de una experiencia similar a nivel regional, pero esta instancia no logró mantenerse en el tiempo.)

Como primera acción, el VutaMuseo coordinó diversas actividades en el marco del Día Internacional del Museo (18 de mayo) y el Día Nacional del Patrimonio (último domingo de mayo), bajo el nombre de Temporada de Museos bajo la lluvia y confeccionó una Guía de Museos de Chiloé; que fue difundida en aquellas y otras actividades, y cuya reimpresión se comprometió a gestionar el Consejo Regional de la Cultura y las Artes (Región de los Lagos).



● Vista de Punta Arenas desde embarcación.



UNA RED DE MUSEOS PARA MAGALLANES

Paola Grendi

¿QUÉ ES LA RED?

La Red de Museos de Magallanes es un conjunto de 9 instituciones de variada dependencia administrativa, con colecciones diversas, ubicados en las 4 provincias de la Región, abocados todos ellos a la gestión patrimonial.

La labor de cada uno de los museos, se ve potenciada por la de otros, ya que constituye un punto de revalorización del patrimonio de la región, no sólo por las muestras y colecciones que posee cada uno, así como la labor que cumplen en su propia comunidad, sino que además por el rol que le compete a los museos en la administración y cuidado del patrimonio tangible e intangible de Magallanes.

¿CÓMO SE CREA LA RED?

En los años 2000-2001 el entonces Director del Museo Regional de Magallanes (MRM) y actual Subdirector Nacional de Museos, Alan Trampe Torrejón, genera el primer espacio de acercamiento y encuentro de los museos de la Región. Sin embargo, con el tiempo esta iniciativa poco a poco fue quedando rezagada y fue así que, casi después de 10 años, prácticamente no existía una instancia regular de comunicación entre los museos.

¿PARA QUÉ UNA RED?

Fue a mediados del año 2010 que se retomaron las reuniones de coordinación entre los Directores, Curadores y Encargados de Museos de la Región de Magallanes y Antártica Chilena. Dichas reuniones de coordinación se efectuaron con la colaboración de la Consultora Gestión Patagonia (Nodo Patrimonio & Cultura), y nos permitieron como punto de arranque elaborar el primer Diagnóstico de Situación de los Museos de la Región de Magallanes y Antártica Chilena. Este documento, nos arrojó información relevante respecto a las brechas y dificultades de gestión que existen, la calidad de los servicios que se brindan a los visitantes y las oportunidades que surgen en relación al trabajo en red para abordar situaciones comunes.

Teniendo presente que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, a través de la Subdirección Nacional de Museos, entidad que coordina y establece lineamientos de trabajo para los 23 museos regionales y/o especializados de carácter público con que cuenta nuestro país, se preocupa también de promover el desarrollo sostenido de los museos de Chile, siendo parte de sus expectativas transformarse en una entidad capaz de coordinar, asesorar, apoyar y regular el desarrollo de todas las



Salón Museo Regional de Magallanes en Palacio Braun Menéndez.



unidades dedicadas a la preservación del patrimonio cultural, es que a contar de marzo del 2011 el MRM decide formular y presentar un proyecto, al recientemente creado “fondo para el fortalecimiento del desarrollo institucional de museos regionales y especializados DIBAM”.

Es así que surge la iniciativa **“Fortalecimiento de Red de Museos de Magallanes, a través de programa de capacitación y certificación de competencias en sistema SUR y diseño y edición de folletería común”**.

El proyecto contempla el desarrollo de un **Taller de Capacitación y Certificación de Competencias en el uso del Sistema SUR** (Sistema Unificado de Registro), **en la ciudad de Punta Arenas**, que se desarrolló con pleno éxito en su primera etapa, a cargo del Centro Nacional de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), organismo técnico que coordina el Sistema de Registro de las Colecciones Patrimoniales de los Museos de la DIBAM.



Museo Cerro Castillo.



Exhibición Museo Porvenir.



Museo Histórico Militar Punta Arenas.



Locomotora Museo del Recuerdo.

¿CÓMO OPERA LA RED?

Las sesiones plenas se realizan al menos dos veces por año, cuando es factible coordinar la presencia de todos sus integrantes, sin embargo para efectos de funcionamiento práctico se ha elegido una directiva que efectúa reuniones periódicas y que da cuenta a los museos de los avances, compromisos y gestiones efectuadas.

La Red no es una agrupación formalmente establecida aún, es decir no cuenta con personalidad jurídica ni patrimonio propio; sin embargo actúa como un cuerpo colegiado en las materias propias de su ámbito de acción, y aspira a constituirse en un referente en la gestión patrimonial de la Región.

¿CÓMO ESTÁ CONFORMADA?

La red quedó conformada por un directorio que componen los siguientes profesionales: Presidenta: Paola Grendi Ilharreborde, Directora del Museo Regional de Magallanes. Director adjunto:

Salvatore Cirillo, Director del Museo Salesiano Maggiorino Borgatello. Secretario: Luis Canales, Curador del Museo Naval y Marítimo de Punta Arenas. Tesorero: Gabriel Bahamóndez, Encargado del Museo del Recuerdo del Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes. [m](#)

Paola Grendi es Directora del Museo Regional de Magallanes.



Testimonios

LUNA MARTICORENA

Encargada de Documentación e Investigación de Colecciones

Museo Antropológico Martín Gusinde, Puerto Williams.

Para el Museo Antropológico Martín Gusinde vincularse con los otros museos regionales es una importante instancia, dada nuestra condición de lejanía, para intercambiar ideas, proyectos y servicios de nuestras instituciones, especialmente en las temáticas de investigación, educación patrimonial, extensión, manejo y documentación de colecciones.

La Red de Museos de Magallanes es un espacio intelectual que nos permite, desde la comprensión de las diversas identidades, propuestas y ámbitos de acción de cada institución, la generación de estrategias comunes, que desde lo público y lo privado, promuevan la conservación y puesta en valor del patrimonio regional.

CARLOS BURNES

Encargado Museo Histórico Militar

Punta Arenas.

La idea de agrupar a los museos en una excelente forma de mantener un contacto permanente, lo que permite trabajar, fijarse objetivos y obtener logros en conjunto.

En este aspecto es importante resaltar la cooperación y apoyo que presta la "gestión patagonia" en el ámbito de la cultura. Como Museo Militar nos hemos sentido plenamente acogidos y también beneficiados y esperamos continuar apoyando en todos los aspectos que podamos, con tal de contribuir al desarrollo y difusión de la cultura de la Magallanes, la cual es inmensamente variada y rica.

ALFREDO PRIETO IGLESIAS

Director del Centro de Estudios del Hombre Austral

Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes.

El Museo del Recuerdo del Instituto de la Patagonia fue fundado en 1970 con vistas a exponer el desarrollo histórico de la colonización pionera de la región de Magallanes y sus antecedentes. Desde 1985 en adelante forma parte de la Universidad de Magallanes. La pertenencia a la Red de Museos ha significado un avance

sustancial en cuanto al desarrollo de proyectos y actividades conjuntas tales como: facilitación de colecciones y documentos para su estudio, colaboraciones para traer profesores invitados a dictar cursos y/o conferencias, préstamos de salas, atención compartida de misiones y visitantes, distribución de información oportuna, y en general, difusión del estado de las prestaciones culturales de la región.

SALVATORE CIRILLO

Director del Museo Salesiano Maggiorino Borgatello.

"El Museo Salesiano Maggiorino Borgatello, el más antiguo de la región, fundado en 1893, ha participado con gran satisfacción en la iniciativa de conformar una red activa de museos de la región de Magallanes y Antártica Chilena. La red representa la continuidad de los anhelos de los primeros salesianos: conservar, desarrollar y dar a conocer la identidad de esta región tan singular y tan extrema geográficamente. La red significa, entonces, la constatación de la riqueza cultural e histórica de la Punta Austral del continente Americano, presentado desde distintas miradas, las que constituyen cada uno de los museos. Una gran empresa y un desafío de desarrollo futuro, al cual todos estamos llamados a contribuir".

TAMARA TORRES

Directora del Museo Municipal Fernando Cordero Rusque

Porvenir

Para el Museo Municipal Fernando Cordero Rusque de Porvenir, ser parte de la Red de Museos de Magallanes ha sido una experiencia única y muy enriquecedora. Hoy la Red de Museos abre un espacio de diálogo para compartir con nuestros pares experiencias y problemas que muchas veces son similares y esto nos permite reafirmar que no estamos solos en esta titánica tarea de resguardar nuestro valioso patrimonio cultural. La Red de Museos ha significado un gran apoyo y el trabajar en conjunto ha permitido proyectarnos como Red y plantearnos instancias de formación y fortalecimiento, cuyo fin último es mejorar la comunicación con nuestra comunidad y potenciar la gestión que realizamos diariamente.

IVONNE LUCERO VIDAL

**Encargada del Museo de Cerro Castillo
Torres del Paine**

El Museo de Cerro Castillo fue construido durante el año 2002 gracias al aporte del Fondart y la Municipalidad Torres del Paine. Consta principalmente de objetos correspondientes a historia natural, doblamiento aborigen y colonización y desarrollo ganadero. La mayoría de los objetos fueron donados por personas de la comuna.

CRISTINA YÁÑEZ

**Directora Museo Histórico Municipal
Puerto Natales**

El Museo Histórico Municipal Natales, cuya misión es la de resguardar la memoria histórica de la comunidad de Puerto Natales, integra junto a los 9 museos de la Región de Magallanes y Antártica Chilena, la Red de Museos de Magallanes, entidad reactivada por la Consultora Gestión Patagonia a través del Nodo Patrimonio y Cultura.

"Integrar este valioso proyecto colectivo nos ha permitido a quienes trabajamos en los museos de la región primero, tener un espacio de comunicación con nuestros colegas, acceder a analizar distintas situaciones por las que atraviesan los museos de la región, a lograr capacitaciones que nos van a permitir actualizar nuestra labor profesional en favor de la protección, conservación y difusión del patrimonio que tenemos a cargo. En resumen, trabajar en colectivo ha sido una experiencia enriquecedora, porque nos permite gestionar acciones que de manera individual se tornan inalcanzables."

LUIS CANALES VÁSQUEZ

**Curador Museo Naval y Marítimo
Punta Arenas**

La Red de Museos de Magallanes sin duda ha sido importante y beneficiosa para todos quienes desarrollamos diferentes funciones en los museos regionales, ya que ha permitido un punto de encuentro para el apoyo recíproco en las diferentes iniciativas relativas a la museografía principalmente. Asimismo, se ha lo-

grado desarrollar capacitación en la región con profesionales de primer nivel, además del importante apoyo y asesoría por parte de la DIBAM, como máximo organismo técnico en la materia.

PAOLA GRENDI ILHARREBORDE

**Directora del Museo Regional de Magallanes
Presidenta de la Red de Museos de Magallanes**

Desde que asumí la Dirección del Museo Regional de Magallanes me pareció que un desafío importante era retomar el rol del Museo en términos de referente institucional con sus pares, en la Región de Magallanes y Antártica Chilena.

Adquirir conciencia de la necesidad de trabajar y pensar en red es un ejercicio potente. Generar espacios de encuentro y de articulación en pos de potenciar y favorecer la gestión patrimonial que cada uno de los 9 museos desarrolla en sus distintas localidades ha sido sin duda alguna una tarea enriquecedora, que nos fortalece como Servicio y que nos permite aunar esfuerzos en una materia tan sensible y significativa, pero muchas veces poco valorada, como es el reconocimiento, la divulgación, investigación y puesta en valor de nuestro patrimonio cultural. **m**



● Museo Ite en Taona, Perú.



MUSEOS PUERTAS ABIERTAS EN PERÚ

Luis Repetto Málaga

El panorama de los museos en el Perú ha cambiado en los últimos años a partir de los descubrimientos arqueológicos en la costa norte del Perú en 1987 con los hallazgos de los mausoleos reales del Señor de Sipan. Estos hallazgos a su vez generaron la investigación acuciosa en la cultura moche y, posteriormente, se integran a una política de estado vinculada al turismo desde los años noventa hasta la actualidad.

Si el Perú tiene una política de estado es la del turismo, que es liderada por el mismo presidente de la república y el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, a través de su direcciones nacionales de turismo e instituciones como Prom Perú que han realizado una emergente labor de representación del Perú en todo el mundo.

En este contexto de la administración pública surge el Instituto de Radio y Televisión del Perú (IRTP), institución creada mediante Decreto Legislativo N° 829 del 5 de julio de 1996, sobre la base de la Empresa de Cine, Radio y Televisión Peruana S.A. En dicho decreto, en su artículo N° 1, establece que el IRTP tiene por finalidad ejecutar actividades y acciones de difusión de contenidos educativos, informativos, culturales y de esparcimiento a nivel nacional.

Cabe mencionar que el historial de este Instituto Nacional de Radio y Televisión viene desde 1958 en que se crea la televisión educativa desde el Ministerio de Educación con la invaluable ayuda de la UNESCO. El IRTP ha devenido del Ministerio de Educación a la Presidencia del Consejo de Ministros y, en la actualidad, desde el año 2010 al reciente Ministerio de Cultura.

En este marco, a partir del año 2010 se incorpora una nueva visión de trasmisión a través de una pantalla única que permite que la programación sea vista en todo el territorio nacional. Es la única estación de televisión que tiene este privilegio lo que permite llevar la información y la programación cultural a todo el territorio nacional. Para ello también se constituyó una franja cultural diaria que va desde las 19 a las 22 horas con producciones propias como: Sucedió en el Perú, programa que trata la historia del Perú en distintas versiones; Reportaje al Perú, que muestra la extraordinaria diversidad natural de nuestro país y sus recursos turísticos así como costumbres, que en más de diez años ha mostrado lo pluriétnico y cultural del país, el patrimonio inmaterial y la fiesta en los andes como ningún programa, lo que nos permite visibilizar hábitos y costumbres que de otra forma la gran mayoría de los peruanos no hubiéramos podido conocer. Asimismo existen programas vinculados a la literatura, al cine, a las expresiones musicales y dancísticas, así como un reciente programa de ciencia, arqueología y música.

En este contexto se inserta la necesidad de promover el patrimonio cultural del Perú a través de sus museos con la intención de contribuir a la autoestima de todos los peruanos y al conocimiento del inmenso legado cultural que se alberga en estos recintos entendiéndolos no sólo como edificios con colecciones sino insertando el entorno en el cual se desarrollan así como sus poblaciones circundantes. El tratamiento del patrimonio se muestra con una visión integral del paisaje, producción cultural material y el espíritu de todos los peruanos a través de sus comunidades vivas y ancestrales que hicieron posible la visión de país que tenemos en la actualidad.



Museo Huacas de Moche.



Museo de Cao.

Este programa, MUSEOS PUERTAS ABIERTAS ha superado nuestras expectativas en la medida que fue creado para mostrar el patrimonio peruano albergado en la capital de la república donde podemos encontrar piezas de la arqueología peruana y testimonios históricos de todo el territorio nacional atesorado en los museos.

Sin embargo, la experiencia se vio enriquecida por los propios gobiernos locales, las instituciones universitarias, las empresas mineras interesadas en visibilizar el patrimonio de sus localidades, lo cual facilitó el desplazamiento del equipo de producción para cubrir los museos del interior a tal extremo que en la actualidad es mayor la producción de programas de museos del interior que de la capital de la república.

MUSEOS PUERTAS ABIERTAS

Este programa se inicia en mayo de 2010 con la presentación del Museo de la Santa Inquisición que fue transmitido con gran aceptación de parte del público de manera tal que se redoblaron las transmisiones para satisfacer la demanda. En la actualidad, a septiembre de 2011, hemos presentado alrededor de 30 museos de toda la república y sigue una enorme programación descentralizada para mostrar también las nuevas tipologías de museos. En esta clasificación intentamos no sólo mostrar los museos arqueológicos que son los más numerosos sino también las pequeñas iniciativas comunales, el paisaje, los jardines botánicos, los acuarios y los centros culturales tratando de mostrar las infinitas posibilidades que

tenemos de mostrar al gran público el inmenso legado cultural y natural que poseemos y la responsabilidad de su continuidad para las generaciones futuras.

Tal vez, el programa del Museo de Sitio de Machu Picchu, Manuel Chávez Ballón, haya sido el más atractivo en la medida que a partir de la inclusión de esta ciudadela en la lista de las 7 maravillas del Mundo Moderno nos permitió mostrar, el museo de sitio, el orquidiario, el mariposario y el jardín botánico además del santuario histórico con su inmensa diversidad natural y la joya arquitectónica y paisajística de la cual los peruanos somos responsables de mantener y preservar.

En el marco general, este programa televisivo ha logrado democratizar el patrimonio y llevarlo a los hogares de todos los peruanos desde la televisión nacional.

Las industrias culturales de los países latinoamericanos nos muestran una realidad a la que es preciso prestar atención desde los órganos de gobierno, sobre todo los ministerios de economía así como los de cultura, en los cuales recae una inmensa responsabilidad de contribuir al desarrollo a partir de la reafirmación de nuestros valores culturales, para alimentar nuestra estima y proyectarnos al futuro. Tal vez la televisión peruana sea una excepción en el marco regional, desde el Estado para toda la población.

Gerardo Ochoa Sandy, diplomático mexicano que publicó una investigación basada en una encuesta de cómo los mexicanos



Tumbas Reales, Lambayeque.

acceden a los museos, llegó a la conclusión que el 33% llega a través de la escuela y de los libros, 27% a través de su rutina cotidiana, 15% a través de recomendaciones y 9% porque pasaban por el lugar. Asimismo, nos indica que solo el 5% accede a través de la información recibida por la televisión mexicana, 2.5% por la radio y apenas un 1.5% a través de los medios escritos en diarios, y revistas. Internet y las redes sociales todavía son incipientes para captar público a través de estas vías que son utilizadas en su gran mayoría por el sector urbano y joven de la población.

Entendido así, la televisión peruana se presenta como una alternativa que contribuye a la sensibilización de la población en relación a su patrimonio, considerando que la ciudad de Lima tiene alrededor de nueve millones de habitantes y ocupa el 30% de la población del país y es la ciudad donde la sintonía es mayor sin dejar de lado que en el interior del país la señal es visitada también por un grueso de la población ya que les permite estar informados del acontecer nacional.

Los museos peruanos se han transformado, están cambiando, como dice su cuña publicitaria que, además, fue ideada y pensada por los profesionales de la gerencia de teleducación del IRTP con música de hip hop y una imagen de los principales museos y personajes andinos con una banda de rock lo cual atrae a miles de jóvenes y estudiantes. Además, los programas están colgados en youtube. El Ministerio de Educación a través de su vice ministerio de Gestión Pedagógica le otorgó a este programa y a

“Sucedió en el Perú” una resolución viceministerial disponiendo sus contenidos como material pedagógico para todas las escuelas del Perú a través de las direcciones regionales de educación.

La riqueza cultural del Perú depositada en los museos es inmensa, en la actualidad existen grandes proyectos: en la ciudad de Lima, el Museo de la Memoria; en Ite, Tacna, el museo está sobre un humedal de 14 kilómetros que se ha convertido en un gran atractivo turístico para el avistamiento de aves que llegan de todas partes del mundo; En Trujillo se inicia la construcción del Museo del Gran Chimú y en Cusco se tiene planeado el Museo del Tahuantinsuyo que es una necesidad.

Sin embargo, la gran ausencia es el Museo de Ciencia y Tecnología como el gran espacio interactivo y participativo para las nuevas generaciones. Se han iniciado proyectos como el de la Municipalidad Metropolitana de Lima para el Parque de Ciencia y Tecnología en el Gran Parque de los Museos en el Centro Histórico de Lima, frente al Paseo de los Héroes.

En esta nueva era aspiramos a políticas públicas concertadas entre el ejecutivo a través del Ministerio de Cultura, los gobiernos regionales, locales, la sociedad civil y la empresa privada para continuar con esta inmensa tarea de fortalecer nuestra identidad a través de uno de los espacios culturales más transformadores que existen como son los museos. **m**

Luis Repetto Málaga es Presidente de ICOM-Perú.

Los Museos del Perú, breve reseña

Los primeros museos en el Perú se fundan a inicios de la república, ni bien se logró la independencia. Los primeros museos son de carácter público, los llamados "museos nacionales", que pretendían formar las bases de la nueva peruanidad en torno a la exhibición del patrimonio nacional, en contraposición de aquel patrimonio que fue sistemáticamente sustraído en la época colonial –en tanto pertenecía a la corona española- y que los peruanos no conocían ni podían disfrutar.

Mientras se fundaban los primeros museos en el Perú, en Europa eran ya instituciones consolidadas y centradas en el cuidado del patrimonio que albergaban.

Francia fue uno de los primeros países en asumir los museos con carácter público, país que precisamente se convierte en sede, luego de la Segunda Guerra Mundial, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y sede, desde 1946, del International Council of Museums (ICOM), institución dedicada a promover la actividad museística y aglutinar a los especialistas del mundo vinculados a la profesión museística.

La labor de difusión del ICOM se complementa con su labor de investigación académica y aplicada sobre los museos. Han organizado una serie de encuentros especializados y han trabajado varios documentos y publicaciones en los que se vierten reflexiones y definiciones sobre los museos. Actualmente, el ICOM entiende que "un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que se ocupa de la adquisición, conservación, investigación, transmisión de información y exposición de testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación". (Estatutos del ICOM, artículo 2, párrafo. 1)

Han transcurrido muchos años y largas jornadas de reflexión y trabajo para comprender el sentido de los museos y convertirlos en espacios dinámicos más acordes con el siglo XXI. Los grandes museos nacionales de principios del siglo XIX eran espacios muy distintos a los de hoy. ¿Qué ha cambiado? más que la misión y naturaleza del museo, lo que ha variado es el rol del visitante.

Por obvias razones, la mayoría de los museos peruanos son arqueológicos y guardan colecciones de las principales culturas que se desarrollaron en el territorio nacional. Si bien la mayor parte de estos museos son públicos, también existen, aunque en menor número, los museos arqueológicos privados, provenientes la mayoría de ellos de coleccionistas que durante años iban almacenando piezas obtenidas en sus recorridos por el Perú. Evidentemente, muchas de estas colecciones privadas se formaron por huaqueos y expoliaciones del patrimonio peruano, en épocas en que no existía una legislación que lo protegiera o en las que era difícil evitar su salida ilegal por las fronteras peruanas.

También existen importantes colecciones de arte colonial y arte republicano, almacenadas en museos de historia del Perú. En mucho menor número que los museos de historia y arqueología, debemos

mencionar a los museos etnológicos y los museos de ciencias: los museos etnológicos aún no se han difundido lo suficiente, mientras que los museos de ciencias han partido más de iniciativas privadas que públicas y fueron trabajados con más interés hace tres décadas que en la actualidad.

Ahora bien, si debemos mencionar el tipo de museo menos desarrollado en el Perú, definitivamente nos vamos a referir a los museos de arte contemporáneo. Aunque hay que precisar que en contraposición a los tres únicos museos de arte contemporáneo que existen en el Perú, existen una cantidad importante de galerías privadas y municipales que exhiben las obras de jóvenes artistas.

Cabe señalar que gran parte de los museos públicos en el Perú –los que forman parte del Sistema Nacional de Museos del Estado– son coordinados por el Ministerio de Cultura.

Los museos privados, especialmente en Lima, han mostrado formas más eficientes de gestión y más novedosas en cuanto a museografía, sean arqueológicos, históricos o de arte contemporáneo. Y es que, al no tener los museos privados fondos económicos asegurados, la gestión se centra en obtener recursos a través de servicios, concesiones, alquileres y elaboración de productos propios. Es decir, museos que funcionan como pequeñas empresas, que viven de lo que generan y de la calidad de productos y servicios que ofrecen.

Otra característica se centra en que la mayor parte de las colecciones no están en exhibición, sino más bien en los depósitos que tienen los museos. Esto se debe al poco espacio y a la cantidad de colecciones y piezas que siguen encontrándose y derivándose a los principales museos públicos del país.

En relación a la investigación, restauración y tareas de conservación permanentes, sólo los museos públicos nacionales tienen el personal idóneo y los espacios para realizar dichas tareas. De hecho, desde el ámbito público, sólo el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia (ubicado en el distrito de Pueblo Libre, Lima), Ofrece al mercado publicaciones científicas, al igual que lo hace el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, aunque en ninguno de los dos casos estas publicaciones son regulares.

Así como hemos diferenciado a los museos públicos de los privados, y a los museos de Lima con los del resto del país, también debemos diferenciar la inversión en museos e interés que han significado los recientes descubrimientos arqueológicos del norte del país (Amazonas, Lambayeque y la Libertad).

En el norte, la inversión de la empresa privada, la intervención de gestores del patrimonio y el interés de atraer visitantes y mostrar la riqueza histórica de la zona con mayor calidad, han dado como resultado una oferta de museos de gran calidad, lamentablemente concentrada aún en pocas ciudades. Así, en el marco de la Ruta Moche, se han ido

construyendo museos y museos de sitio cada vez más modernos y que exhiben nuevas técnicas expositivas: Museo Tumbas Reales de Sipán, Museo de Huaca Rajada Museo de Sitio de Túcume, Museo de Sitio Cao, Museo de Sitio de la Huaca del Sol y de la Luna, el Museo Gran Chimú (en proceso de construcción), entre otros.

En términos generales, si bien la situación de los museos es preocupante, en los últimos dos años se está viviendo en el Perú –aunque lentamente- un cambio en la visión que se tenía de los museos (como lugares sólo para estudiosos). Actualmente, se transmite un programa de televisión que precisamente busca incidir en este cambio de visión, en acercar al ciudadano a estos espacios que no sólo deben estar asociados al aprendizaje escolar o universitario. Y en este proceso ha colaborado Mario Vargas Llosa, connotado escritor peruano y recientemente merecedor del Premio Nobel de Literatura 2010.

En el proceso de construcción del Lugar de la Memoria –proyecto que busca reconciliar a los peruanos con una de las etapas más dolorosas de la historia del país: las matanzas de Sendero Luminoso durante más de una década- han surgido algunos grupos opositores y críticos a este nuevo museo que inclusive pusieron en duda la necesidad de construir museos en países que sufren de pobreza como es el Perú. En ese marco y habiendo asumido por un breve tiempo la coordinación del proyecto, fue suficiente una llamada de atención del laureado escritor para que se diera marcha atrás y se aceptara la donación del gobierno alemán para la construcción del Museo de la Memoria, con este texto revertió las intenciones del gobierno de Alan García: "Los museos son tan necesarios para los países como las escuelas y los hospitales. Ellos educan tanto y a veces más que las aulas y sobre todo de una manera más sutil, privada y permanente que como lo hacen los maestros. Ellos también curan, no los cuerpos, pero sí las mentes, de la tiniebla que es la ignorancia, el prejuicio, la superstición y todas las taras que incomunican a los seres humanos entre sí y los enconan y empujan a matarse. Los museos reemplazan la visión pequeña, provinciana, mezquina, unilateral, de campanario, de la vida y las cosas por una visión ancha, generosa, plural. Afinan la sensibilidad, estimulan la imaginación, refinan los sentimientos y despiertan en las personas un espíritu crítico y autocrítico. El progreso no significa sólo muchos colegios, hospitales y carreteras. También, y acaso sobre todo, esa sabiduría que nos hace capaces de diferenciar lo feo de lo bello, lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo y lo tolerable de lo intolerable, que llamamos la cultura. En los países donde hay muchos museos la clase política suele ser bastante más presentable que en los nuestros y en ellos no es tan frecuente que quienes gobiernan digan o hagan tonterías".

Las reflexiones de Vargas Llosa sobre los museos han sido claves para debatir incluso a nivel internacional el rol que cumplen éstos en países cuyos habitantes no tienen aún sus necesidades básicas cubiertas y ha servido para que estos proyectos –de construcción de nuevos museos- siempre tan polémicos, reciban el respaldo político que requieren.

Pero, ¿cuántos museos tenemos hoy en el Perú? En términos de cifras, según el Sistema Nacional de Museos del Estado, existen al 2010 en la ciudad de Lima (incluyendo el Callao) 82 museos entre públicos y privados y al interior del país, existen 228 museos. El Ministerio de Cultura administra directamente 46 de ellos. Sin


embargo, varios de los "museos" de las provincias pueden ser sólo salas de exhibición y podrían no cumplir con los requisitos internacionales para ser considerados como museos. En tanto, la realidad de los museos en el Perú es muy distinta a la que marcan UNESCO y el ICOM, el Ministerio de Cultura ha flexibilizado sus criterios y ha llegado a estas cifras apoyándose en las opiniones del personal del Ministerio que trabaja en las regiones y en lo que ellos están considerando por museos en sus respectivas ciudades.

Hacia el año 2006, encontramos otro esfuerzo de sistematización que vale la pena mencionar. En ese entonces la Dirección de Museos del INC, identificó 75 museos en Lima Metropolitana y 186 museos al interior del país, lo que significaba un 29% de concentración de museos en la ciudad de Lima (el Ministerio de Cultura habla de un 25% de concentración en Lima versus 75% en provincias). Retrocediendo más en el tiempo, en el año 2002, se identificaron 169 museos al interior del país y 66 museos en Lima y Callao, de los cuales, 162 eran estatales y 73 privados.

Por su lado, en 1999 el ICOM-Perú, el Instituto Nacional de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) y la Comisión de Promoción del Perú (PromPerú) elaboraron la Guía de Museos del Perú, en la que se identificaron 128 museos al interior del país y 67 en Lima. La sistematización más antigua con la que contamos es la elaborada por Luis Repetto Málaga (autor también de la guía anteriormente mencionada), que fue recogida y publicada por Roger Ravines en 1989. En ese entonces, se registraron 35 museos a nivel nacional y 47 museos en Lima.

Si bien estos esfuerzos resultan un poco dispersos y es difícil compararlos en tanto se percibe multiplicidad de criterios para definir qué se considera un museo y diversidad de metodologías para recoger la data, a grandes rasgos podemos afirmar que los museos han estado siempre concentrados en Lima ciudad, que los museos públicos han sobrepasado y sobrepasan a los privados y que ha habido un crecimiento sostenible de museos tanto en Lima como en provincias, presentándose en éstas últimas un crecimiento mucho más fuerte. Es decir, en 22 años, han aparecido en Lima 36 museos y a nivel nacional, 193 museos en el mismo período de tiempo.

En relación a la demanda de museos, el Ministerio de Cultura afirma que "En el año 2007, los museos ubicados en Lima recibieron 446.385 visitantes; mientras que en el 2009, la cifra ascendió a 535.010. El museo más visitado hasta el momento continúa siendo el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAHP), ubicado en el distrito de Pueblo Libre, con 143.628 visitantes, el cual hace tres décadas recibía mil visitas al año. De igual manera ocurre a nivel regional, en el año 2007 los museos recibieron 42.272 visitantes, mientras que en el año 2009 la cifra ascendió a 483.031. En suma, los museos del Ministerio de Cultura recibieron en el año 2009 un total de 1'018,041". Es decir, notamos un incremento sostenido en la demanda en los últimos años, pero al parecer, concentrada en pocos museos, en los más representativos.

Así el Perú ha llegado al año 2011 con 310 museos a nivel nacional de los cuales 82 están en la ciudad de Lima y la diferencia en el interior del país siendo el norte la zona que concentra la mayor cantidad de nuevas propuestas. 

Panorama

Ampliación MHN de Concepción: Haciéndose cargo de nuevos desafíos



El Museo de Historia Natural de Concepción, fue fundado el año 1902. Después de un largo período de peregrinación por diversos edificios, se instaló en el inmueble ubicado en la Plaza Acevedo de la ciudad de Concepción. El año 2002, en el marco del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, el museo fue renovado en su infraestructura y equipamiento, así como actualizado en su oferta museográfica. Transformándose en un importante aporte a la difusión del patrimonio natural y cultural de la región.

El contenido temático que el museo le proporciona a la Plaza Acevedo llevo a que la Ilustre Municipalidad de Concepción, considerara implementar un interesante proyecto denominado "Plaza Jurásica", que ha incorporado paulatinamente reproducciones a escala natural de fauna extinta. La

suma de ambas iniciativas han generado un aumento significativo de los visitantes a la plaza y al museo.

Con el objetivo de mejorar la oferta y asumir adecuadamente la creciente demanda es que se ha comenzado a implementar un proyecto de diseño arquitectónico que permita hacer crecer el museo y optimizar su relación con la oferta de la plaza, potenciando la acción conjunta de los proyectos.

A finales del año 2011 se realizó la licitación pública destinada a seleccionar la mejor oferta que pudiera hacerse cargo de los requerimientos espaciales y técnicos necesarios para asumir los nuevos desafíos.

Los nuevos espacios deben permitir mejorar las condiciones para el desarrollo de actividades de extensión, investigación, educación, conservación y documentación vinculadas a fortalecer aun más, la relación con la comunidad. Para poder acoger estos nuevos requerimientos se ha estimado un aumento real de la superficie construida de 1.250 m².

Es importante señalar que el MHN a través de la DIBAM y Subdirección de Museos, garantizan a la iniciativa, un modelo de gestión, soporte técnico y científico, para su sustentabilidad y desarrollo. Por su parte la Ilustre Municipalidad de Concepción se hará cargo de todos aquellos aspectos propios de la mantención y funcionamiento del área verde y equipamiento de la Plaza Acevedo.

El proyecto fue adjudicado a la consultora de Don Cristian Gonzalo Guixé Cifuentes, con cuyo equipo se ha estado avanzando en los ajustes al anteproyecto presentado.

En términos estratégicos es especialmente significativo que un museo renovado de manera importante, siendo el primero en entregarse a la comunidad como resultado del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museo Estatales, nuevamente sea considerado para su ampliación y mejoramiento. Esta señal es muy importante porque da cuenta de un accionar coherente y permanente en el tiempo, que acoge verdaderamente las necesidades institucionales y requerimientos sociales.

Esta iniciativa significará sin duda un aporte al desarrollo urbano de Concepción y un sustancial mejoramiento de la calidad de la oferta patrimonial que el museo entrega a la comunidad.

Gestión de Exhibiciones Permanentes: Resguardando la calidad



La Subdirección Nacional de Museos, a través del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, que *busca elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión patrimonial en los 23 museos regionales y especializados que coordina**, ha asumido la renovación de las exhibiciones permanentes como uno de los focos centrales de este proceso, tomando en consideración que son éstas el espacio de contacto con la comunidad.

El primer producto resultante del Plan fue la nueva exhibición permanente del Museo de Historia Natural de Concepción, cuyo proceso permitió probar una metodología de trabajo que apuntaba a la calidad, el trabajo interdisciplinario y, como eje transversal, la activa participación de las comunidades en los procesos de cambio, tanto en las etapas de diagnóstico y evaluación como en las de diseño. Para ello se han realizado focus group, encuestas y entrevistas.

En el año 2008, como parte del Sistema de Gestión de Calidad de la DIBAM, se emprendió el proceso de certificación del Sistema de Gestión de Exhibiciones Permanentes bajo la norma internacional iso 9001-2008.

En el año 2009 se implementó el sistema bajo la norma internacional y, en el año 2010 se obtuvo el certificado para la Gestión de Exhibiciones Permanentes de Museos Regionales y Especializados DIBAM, con certificación de mantenimiento en el año 2011.

La certificación de este sistema de exhibiciones se vislumbró como una oportunidad para asegurar la calidad de los productos en los que se han invertido importantes recursos públicos y de aunar diferentes esfuerzos dispersos que se realizaban en torno a las colecciones patrimoniales. La certificación impuso nuevas exigencias: formalizar acciones y documentos existentes pero también crear otros nuevos. El concepto de mejora continua al servicio de la calidad de la oferta museográfica se transforma en el principal objetivo de este trabajo.

Pero, ¿qué es el Sistema de Gestión de Exhibiciones Permanentes?

Es la sistematización de la metodología de renovación de exhibiciones permanentes en museos regionales y especializados DIBAM, asegurando un producto de calidad que satisfaga los requerimientos de los usuarios. Sus principales objetivos son:

- Establecer la metodología para la planificación, diagnóstico de la situación

actual del museo y la formulación del guión para la nueva museografía, con la participación de la comunidad.

- Elaborar un adecuado proyecto de diseño museográfico, implementación y apertura de la nueva exhibición permanente.
- Establecer la metodología para elaborar y evaluar periódicamente el plan de mantenimiento y mejora de la nueva exhibición permanente, asegurando que la exhibición se mantenga en buenas condiciones y permita cumplir con los objetivos propuestos.

Con esta forma de trabajo, desde el 2001 a la fecha, ya se han renovado 16 museos regionales y especializados. Durante el año 2011 se encuentran en proceso de renovación museográfica el Museo Arqueológico de La Serena y el Museo de Historia Natural de Valparaíso y en diciembre se reinauguró la exhibición del Museo Histórico de Yerbas Buenas. Cada exhibición permanente es un producto que responde a criterios museológicos, pero más importante aún, que recoge el sentir y la opinión de la comunidad en que cada museo está inserto. El desafío ahora es consolidar este sistema, aprovechar nuevas oportunidades para mejorarlo y, difundirlo entre otras instituciones museológicas.

* Plan Nacional de Mejoramiento Integral de Museos. www.museoschile.cl

IV Congreso de Educación, Museos y Patrimonio



El 3 y 4 de octubre se realizó en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica, el congreso "Memorias de Hoy, Aprendizajes para el futuro", organizado por la DIBAM, CECA Chile e ICOM-CHILE. Este contó con la participación destacada de tres invitados extranjeros: Robert Sullivan (Estados Unidos), Flor Alba Garzón (Colombia) y Mariela Zabala (Argentina).

Robert Sullivan fue el encargado de abrir el congreso. Con más de 35 años de experiencia en museos, entre ellos en el Instituto Smithsonian, el actual presidente de la consultora Chora, comenzó definiendo la memoria como "una recolección selectiva de las experiencias o eventos del pasado para ser usados en el presente". El norteamericano enfatizó que los museos

son un pilar de la memoria colectiva, al elegir qué objetos materiales e inmateriales coleccionar y cómo recordarlos. En este sentido Sullivan fue enfático al señalar que "los museos no pueden escapar a sus obligaciones morales y éticas sobre la memoria colectiva; seriamente y rigurosamente discutiendo la memoria de quienes preservar, qué memorias preservar y qué historias deben ser interpretadas para mantener la identidad de las comunidades".

Pasando de un ámbito teórico a uno más práctico, Flor Alba Garzón, coordinadora del área educativa del Museo del Oro del Banco de la República (Colombia), reconoció al museo como un espacio para sentir, conocer y aprender; recalando el goce, el disfrute y el sentir como experiencias que impulsan y posibilitan el aprendizaje, donde también está presente el concepto de memoria. "Cuando contemplamos activamos todo nuestro ser: nuestra memoria con vivencias pasadas y presentes, conversamos con el mundo que nos rodea, nos encontramos con los otros y compartimos espacios y gustos. Descubrimos, inventamos desde nuestra experiencia, el mundo que vivimos".

En esta misma línea, Mariela Zabala, coordinadora del área de educación y difusión del Museo de Antropología, de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina),

sostuvo que "las propuestas de educación patrimonial buscan estrechar vínculos y acortar distancias entre los visitantes y las exhibiciones, y en ese diálogo entre educador-guía es cuando el visitante suele "hacer memoria" o cuando un objeto le sirve para despertar una evocación de su "memoria" transformando su memoria pasiva en activa". La expositora argentina además recaló que la memoria forma parte de la identidad.

El congreso estuvo dirigido a profesionales de la educación (entre otros), y abordó el tema de la memoria desde las perspectivas de identidad local, derechos humanos, patrimonio inmaterial y patrimonio natural. Un total de 20 expositores, nacionales e internacionales, relataron sus experiencias, ensayos e investigaciones en torno a ellos, frente a un auditorio con más de 200 personas.

Posteriormente, algunos asistentes pudieron participar en un taller práctico a cargo de Flor Alba Garzón y de una conversación informal con Robert Sullivan sobre cómo incorporar el elemento educativo al momento de realizar exhibiciones.

Itinerancias 2010: Circulando el Patrimonio Nacional



Este año el programa de itinerancias de la Subdirección de Museos sumó a la exposición "Sueños de Rutrafe" iniciada el año pasado, tres exposiciones más. "Bicentenarias" realizada por la Biblioteca Nacional, "Grabado chileno" de la colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y la exposición de la Fundación Artesanías de Chile, "Tramas Vegetales: El Arte de Tejer las Fibras".

Los museos que recibieron la exposición de Tramas Vegetales fueron el Museo de Arte y Artesanía de Linares, luego Ancud para terminar en Temuco. Esta exposición, además de varios objetos artesanales en distintas fibras y técnicas de tejido, incorporó una gran figura abstracta realizada por artesanos actuales. Por sus dimensiones (15 metros de largo) sólo pudo ser expuesta en Linares. Ancud y Temuco, con salas más pequeñas, desarrollaron, junto a artesanos locales, figuras escultóricas de gran tamaño, inspiradas en la mitología local.

Bicentenarias, compuesta de paneles con relatos de mujeres destacadas a lo largo de la historia de Chile, visitó el Museo Regional de Atacama en Copiapó y el Museo del Limarí en Ovalle.

Por su parte, "Grabado chileno" con una colección de 40 obras de artistas que ya son parte de la historia del grabado chile-

no, algunos muy reconocidos como Delia del Carril, Roberto Matta y Claudio Bernal entre otros, se exhibió en el Museo Regional de Magallanes y en el Museo Martín Gusinde de Puerto Williams.

Casa Stirling, la más antigua de Tierra del Fuego



Tras ser declarada Monumento Histórico el año 2003, la Casa Stirling fue trasladada desde el sur de la isla Navarino hasta Puerto Williams, siendo incorporada a la colección del Museo Antropológico Martín Gusinde. Este traslado significó un último movimiento de la primera vivienda construida por el hombre blanco en tierra fueguina. Su primera ubicación fue en la Bahía de Ushuaia, para luego seguir en su periplo por el archipiélago a los Misioneros Anglicanos Ingleses, primeros colonos europeos del territorio y quienes dieron el nombre a la Casa en honor a su gestor, el Rev. Waite H. Stirling.

En ese contexto, el año 2009 se inició el trabajo de recuperación patrimonial, que contó con el financiamiento del programa BID Puesta en Valor del Patrimonio y que implicó la total restauración de la Casa Stirling, que finalmente fue abierta a público en mayo de este año. También se implementó el Pabellón Stirling, nueva sala de exhibición contigua a la Casa que exhibe al público visitante toda la rica historia de ésta y las Misiones Anglicanas, a través de una interesante y moderna propuesta museográfica. El entorno es complementado con el Parque Archipiélagos, que busca resaltar el marco escénico del lugar poniendo en valor el impresionante patrimonio natural de la Provincia Antártica.

Museo Regional de Atacama: Incorporando nuevos Patrimonios



Desde el 06 de agosto del año en curso, se exhiben en las dependencias del Museo Regional de Atacama (MRA), dos de los objetos más emblemáticos del rescate de los 33 mineros desde la mina San José: "La Capsula Fénix 2" fabricada en los Astilleros de ASMAR en Talcahuano y a la nota de rescate "Estamos bien en el refugio los 33", escrita por Mario Ojeda.

El día 5 de agosto de 2011, en un acto encabezado por el Presidente de la República, con la presencia de autoridades regionales, la Directora Nacional de la DIBAM y el Subdirector Nacional de Museos, estos valiosos objetos pasaron a formar parte de la colección histórica del MRA, además de una interesante muestra fotográfica titulada "El Rescate que Conmovió al Mundo".

Desde la llegada de los objetos las visitas al Museo se han incrementado considerablemente. En octubre, al cumplirse un año del rescate de los 33 mineros y gracias a la colaboración de Pedro Gallo y del minero Omar Reygadas, se pudo complementar esta exposición permanente, con el montaje en dos vitrinas de una segunda exposición temporal dedicada a este titánico resca-

te, que incorpora el casco, los bototos, la polera y la cuchara con la que cada 72 horas se alimentaba Reygadas, además de una bandera autografiada por los 33 mineros, del sistema con que se comunicaban y otros tantos utensilios que fueron testigo de este extraordinario rescate.

Cifras

- El presupuesto de la SNM para el año 2010 fue de \$ 1.358.493.000 para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.
- Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a 1.068 durante el 2010, beneficiando a 83.167 personas, un promedio de 77,8 usuarios por cada actividad.
- Los museos SNM recibieron 561.461 usuarios en el 2010. La dotación de funcionarios en los 23 museos fue de 190, es decir, 2.955 visitantes por cada funcionario.
- Nuestros museos operan en 197.223 metros cuadrados.
- 54.855 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SUR) y de ellos 37.930 son registros con imágenes. Su descripción está disponible en www.surdoc.cl



Público que ingresa a los 23 museos:

2005	2006	2007	2008	2009	2010
613.384	585.620	674.289	667.906	682.144	561.461

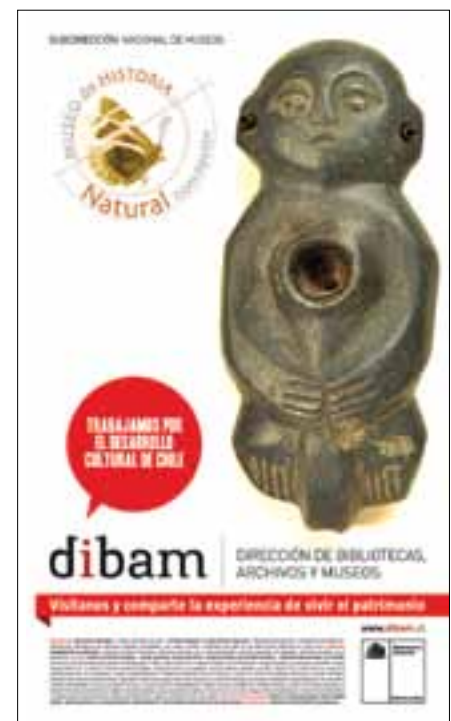
Durante el 2010 visitaron nuestros museos diversos tipos de usuarios:

Usuarios a Exposiciones Individuales Colectivos	Biblioteca	Actividades de Extensión	Servicios Profesionales	Total	
354.765	110.281	10.396	83.167	2.852	561.461

Durante el año 2010, a raíz de los daños ocasionados en los edificios por el terremoto del 27 de febrero, se cerraron los museos de Historia Natural de Valparaíso, Regional de Rancagua, Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca e Histórico de Yervas Buenas. Se cerró el Museo Regional de Ancud por ampliación de su infraestructura y se abrieron a público los Museos de Vicuña, Linares y Mapuche de Cañete.

Campaña DIBAM 2011: *Vísitanos y vive el patrimonio*

Durante el año 2011 la DIBAM realizó una llamativa campaña que a través de afiches y otros materiales de difusión daba a conocer los tesoros u objetos más representativos de cada institución para así dar a conocer las instituciones que son parte de la DIBAM y al mismo tiempo invitar a visitarlas.



REVISTA

museos

30 Año 2011

Directora y representante legal

Magdalena Krebs K.

Editor

Alan Trampe T.

Subdirector Nacional de Museos

Coordinación general

Magdalena Palma C.

Comité editor

Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño

Junta Editorial de las Comunas Unidas

www.comunasunidas.com

Impresión

World Color Chile

Contacto:

**Subdirección Nacional de Museos
Centro Patrimonial Recoleta Dominica**

Dirección Postal:

Tabaré 654
8240262 Recoleta
Santiago, Chile

Teléfonos: (56-2) 7352969 - 7352699

Correo electrónico:

subdireccion.museos@museoschile.cl

Sitio Web: www.museoschile.cl

ISSN 0716-7148

Agradecimientos

Revista Museos es una publicación institucional de la **Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**, organismo dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

Agradecemos la participación de todos quienes forman parte de la Subdirección Nacional de Museos y los museos regionales y especializados, por el entusiasmo en sus aportes y por inspirar la publicación de éste, el número 30 de Revista Museos.

Nuestro especial agradecimiento a todas las personas que colaboraron con artículos para esta edición.



dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN
NACIONAL DE MUSEOS

