

# C PATRIMONIO CULTURAL L

Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Año II Número 6

Trimestral

Abril 1997.

Virgen chilota



## El desafío de la gestión en los museos

Un completo análisis de este complejo tema, a partir de la experiencia holandesa, una de las más ricas del mundo en el sector.

6 y 7

## El patrimonio subacuático

Parten en Chile las primeras experiencias de rescate del patrimonio cultural sumergido bajo el mar. Chañaral.

9

## Urbanismo antiterritorial

Curiosa experiencia recrea situación cultural chilena en Austria, con smog, boleros y hasta una micro con su epígrafe transportista: "Dios es mi copiloto".

14

## Patrimonio y biodiversidad

¿Cómo enfrentan el Siglo XXI los museos que asumen el territorio, la fauna, la flora, es decir el escenario de conflictos más agudos de la cuestión ambiental de fin de siglo?

18 y 19

## Mujeres chilenas

¿Sorpresa? Un análisis, aún incipiente, hace aflorar numerosos nombres de chilenas protagonistas del desarrollo cultural de fines de siglo pasado y la primera mitad de este.

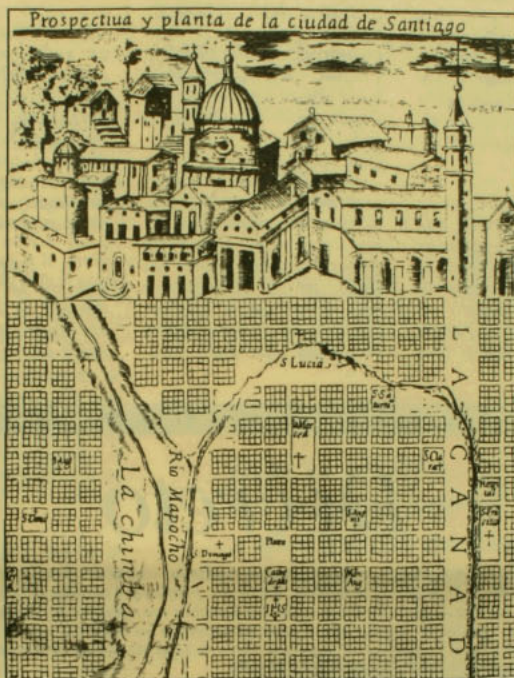
30 y 31

## Opinión:

### La mala memoria

El dramaturgo y psiquiatra Marco Antonio de la Parra reflexiona sobre el modo de aproximación cultural de nuestro país al análisis de su pasado, y al tema del patrimonio cultural.

36



Santiago en un mapa de 1646. La Plaza de Armas es el punto cero del cual se expandió la ciudad, el país, la Nación..

## Metro atravesará casco histórico de la Capital

La proyectada extensión de la Línea 5 del METRO, que en el futuro atravesaría la Plaza de Armas de Santiago, incluyendo una Estación bajo la calzada norte, ha provocado entusiasmo por la utilidad que dicho servicio -poco contaminante y de alta eficacia- prestará a la ciudad, y al mismo tiempo intensa preocupación por el posible impacto que tanto las excavaciones como las instalaciones futuras pueden tener sobre el lugar, centro histórico fundacional de Chile, así como en la estructura de los edificios coloniales emplazados allí, que son tal vez los Monumentos Históricos más significativos del país.

## La fotografía en el patrimonio cultural

Entró como un milagro, y con un cierto atraso, a la historia del arte el siglo pasado, y cambió para siempre la pintura, la escultura, la memoria, la imagen que la humanidad tenía de sí misma e incluso de sus sueños: es la fotografía. Después, el cine la hizo su madre, la televisión su abuela y hoy la era de la imagen la lleva en todos sus genes. Sin embargo, es tan frágil e inestable que ya su fin está anunciado. La foto digital es el cuervo -¿o la luciérnaga?- que reemplazará sus ojos. En este número su historia, su magia, su futuro.

págs. 20 a 25

Borges



## Jorge Luis Borges

El Universo (que otros llaman Biblioteca) es el tema por el que en este número se asume una de las dimensiones creativas del autor argentino.

3

## Resistencia cultural de los diversos: indígenas y campesinos en Chile

Cestería, trabajos en fibra, utensilios, objetos aparentemente de bajo perfil, representan claves significativas de la ancestral existencia (y resistencia) de la silenciada diversidad cultural de este país.

10 y 11

## Botero

Análisis crítico de la exposición que en el Bellas Artes muestra el "volumen de la ironía" del plástico colombiano.

16 y 17

## Entre la antipoesía y la libertad

Raúl Zurita presenta a Alberto Daiber

25

## Chiloé: retorno del imaginario

El rescate de decenas de figuras de imaginaria religiosa, en madera policroma, permite una interpretación actualizada del trasfondo cultural de ese mítico archipiélago del sur.

34

## Columnas de Opinión de:

Pedro Lizana, Presidente de la SOFOFA. 2

Fidel Sepúlveda, Director del Instituto de Estética de la UC. 12

Alberto Madrid, Profesor de la Universidad de Playa Ancha. 12

Marta Cruz-Coke de Lagos, Directora de la DIBAM. 28 y 29

## Cultura: complemento esencial

Pedro Lizana

La cultura es el sello y la riqueza de un pueblo. En cualquiera de sus manifestaciones, representa un componente esencial en la formación de una persona y refleja el interés por cultivar el pasado y el presente de las raíces de una nación.

Un país sin tradición y desapegado al saber, a las expresiones artísticas o musicales, poco puede ofrecer a las nuevas generaciones. Tener mejores perspectivas y mayores conocimientos, es un desafío constante al que todos nos deberíamos sentir llamados.

Los objetivos centrales de nosotros, los empresarios industriales, son producir riquezas y entregar

productos innovadores a la comunidad, para que esta pueda optimizar su calidad de vida y aumentar su bienestar.

Cuando vivimos mejor, tenemos mayores posibilidades de acceder al conocimiento y a las expresiones artísticas. Estas siempre conllevan sus costos. Para nadie es un misterio que montar una buena exposición u ofrecer un espectáculo de excelencia, requiere de inversiones.

Son cada vez mayores los esfuerzos por acercar la cultura a la comunidad. Y en eso, el sector privado contribuye sin miramientos cuando el proyecto vale la pena. Porque no se trata de recibir una

rentabilidad monetaria: creemos en la necesidad de enriquecer las almas.

Como sector industrial, tenemos un sinnúmero de actividades orientadas a nuestros trabajadores: comentamos la práctica del folklore de nuestro país a través de encuentros anuales de canto y danza, y ahora premiamos a los ganadores del Primer Concurso de Cuentos de la Industria.

No obstante, creemos que deben buscarse nuevos mecanismos de aporte para el desarrollo cultural y perfeccionar los ya existentes. Necesitamos más salas para ofrecer conciertos y exhibir muestras pictóricas, ¿qué duda cabe!

Pensamos que es posible trabajar de manera integrada entre los sectores público y privado con el propósito de enriquecer a la comunidad. Hay muchísimas experiencias de alianza que han dado frutos.

Pero, creo que nunca es suficiente. Debemos preocuparnos de estimular la cultura en forma persistente, de masificar lo bueno, de botar barreras y dejar el concepto de que aquella sólo es un valor de privilegio y, para los jóvenes, poco atractivo.

Estimamos, también, que no se trata sólo de apoyar la realización de encuentros masivos, sino de abrir un mayor número de

bibliotecas, de acercar las letras como un anzuelo para el despertar de las mentes, sobre todo de aquellas que forjarán el desarrollo del país.

No es fácil. Lo sabemos. No siempre se puede vivir de donaciones. Nuestro desafío es crear, innovar, acercar. Pero, también aniquilar la idea de que la cultura no es inversión rentable. En esto, las naciones avanzadas nos pueden dar cátedra.

El respeto por ella es un síntoma claro del desarrollo de un pueblo. Trabajemos por eso.

(El autor es Presidente de la SOFOFA)

# Decreto

"Siendo uno de mis principales cuidados la propagación de las luces entre todas las clases del Estado, y convencido de la necesidad que hay de remover todos los obstáculos, que se oponen a la fácil adquisición de los libros, panfletos y papeles públicos, así nacionales como extranjeros, he venido en declarar, como por el presente decreto declaro, libres de todos los derechos los referidos libros, panfletos y periódicos, ya sean publicados en el país, ya fuera de él. Y para que sean igualmente agraciados en esta providencia los habitantes de los pueblos más distantes de esta Capital, se conducirán por la estafeta los paquetes de impresos libres de todo porte, aun del mismo derecho patriótico".

Bernardo O'Higgins  
Santiago y junio 25 de 1818



PATRIMONIO CULTURAL.  
Año II, N° 6  
Abril de 1997

Revista Trimestral de la  
Dirección de Bibliotecas,  
Archivos y Museos (DIBAM)  
Ministerio de Educación Chile

Consejo Editorial  
Isabel Aninat,  
Angel Cabeza,  
Gonzalo Catalán,  
Marta Cruz-Coke,  
Marco Antonio de la Parra,  
Augusto Góngora,  
Milan Ivelic,  
Magdalena Krebs,  
Marta Lagos,  
Eugenio Llona,  
Alberto Madrid,  
Liliana Mahn,  
Rafael Otano.

Ximena Poo,  
Mario Andrés Salazar,  
Sergio Spoerer,  
Iván Valenzuela,  
Pedro Pablo Zegers,  
Mario Waissbluth.

Directora: Marta Cruz-Coke de Lagos

Editor General: Eugenio Llona Mouat

Secretaría de Redacción: Paulina Valente Uribe

Comité de Redacción:  
Melanie Jösch  
María Jesús Egaña  
Gianna Devoto

Dirección de Arte: Esteban Araya

Corrector de Pruebas: Juan Camilo

Impresión: LOM Ediciones.

Redacción:  
Dirección de Bibliotecas,  
Archivos y Museos.  
Alameda B. O'Higgins 651.  
Teléfono 3605 331.  
Fax 638 19 75  
Email: ellona@oris.renib.cl  
www.dibam.renib.cl

Representante Legal:  
Marta Cruz-Coke de Lagos  
Alameda 651. Santiago de Chile

# Borges

## El universo (que otros llaman bibliotecas)

Mili Rodríguez Villouta

Dicen que Borges nunca salió de una biblioteca "El universo (que otros llaman biblioteca)", escribió. Le habían sido dados, al mismo tiempo, la oscuridad y los libros.

En los años 20, el joven Jorge Luis -terno cruzado, pesados anteojos de una estremecedora fealdad- descubre con sorpresa que debe trabajar. Su vida útil como estudiante ha terminado hace casi una década, y su padre, un dandy que ha educado a sus hijos en los lujos de Europa, y que ha fracasado en la poesía y en la novela, se declara en quiebra.

Son años de crisis; y desde el fondo de la Argentina vienen subiendo el general Perón y Santa Evita. La estridencia del peronismo, que él detesta. Obtiene un puesto mínimo en la Biblioteca Nacional. El sueldo era inconfesable. El primer día, le advirtieron que no trabajara más allá de cierto límite, porque los demás perderían el empleo. Otro día supo que en el baño de damas, violaron a una mujer.

A pesar del clima sórdido, en las perdidas salas del subterráneo podía leer la Enciclopedia Británica, a Joyce y a Kipling.

Durante diez años, Borges asistió, pálido y miope, a esos ritos.

### La mansión interminable

Un día, sus compañeros vieron su nombre en la portada de un libro de cuentos y se sorprendieron de la coincidencia. "Mirá, éste se llama igual que vos". No dijo nada.

Allí estaba un relato de diez páginas: La biblioteca de Babel, su más vertiginosa descripción de la eternidad. La biblioteca de Babel es como la torre de Bruegel por dentro. Tiene la belleza de lo terrible.

En esa construcción, hecha de innumerables galerías, la muerte es un viaje hacia dentro de la biblioteca, pero no se llega jamás: "Muerto, no faltarán manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita".

Allí, los infinitos se desdoblaron, la vida es eterna, y la muerte también. En el centro de la biblioteca, Dios es un libro. Un inquietante libro que irradia sus páginas sobre los otros libros, un texto circular que quizás no contenga ni una sola letra ("El corazón central, que no trafica con palabras...").

Los textos de esa mansión interminable están tramados de signos incoherentes; nada significa nada, leer es imposible. O quizás están cifrados en lenguajes desconocidos, y la

impotencia de los bibliotecarios es no poder descifrar. En la biblioteca, ni siquiera queda el (infinito) consuelo de la literatura. Los habitantes son autómatas que viven y mueren en las galerías y a veces suben o intentan subir creyendo que en los pisos superiores encontrarán otra cosa.

Cualquier parecido con la realidad sería de mal gusto.

### Babel y Babilonia

El happy end de Borges en aquella biblioteca también tuvo que ver con el peronismo. En más de una ocasión, había criticado al régimen. Era una persona no grata. Su madre recibía llamadas amenazantes, y un sujeto lo seguía de la mañana a la noche. Un día, Borges lo paró y lo invitó a tomar un café. El policía aceptó, le dijo que no le gustaba su trabajo, pero así estaban las cosas. Semanas después, el escritor recibía el insólito nombramiento de Inspector de Gallinas y Conejos. La historia es conocida: su renuncia, los homenajes de los escritores argentinos en su desagravio, el comienzo de una carrera de conferencista de temas anglosajones.

Años más tarde, recibe el nombramiento de Director de la Biblioteca Nacional, ese mismo antro kafkiano donde había dejado su juventud algo insípida. Borges aceptó, aunque dijo que la tarea lo excedía: que él sólo aspiraba a dirigir la biblioteca de Androgué, "un pueblo laberíntico". Sabía, desde niño, que el patern del universo es el laberinto. Un modelo que se aplica a la memoria, al corazón, al inexorable pasado, a las islas donde un hombre sueña que construye a otro.

En ese destino influyeron su madre y la escritora Silvina Ocampo. "Al saber la noticia -escribe Volodia Teitelboim- se la comunicó a su madre y se fueron andando por la calle para mirar el lugar del nuevo destino... Borges, radiante en su interior, pero jugando siempre a la autoironía, hizo su discurso ante el personal definiéndose como el increíble director".

La instalación del nuevo poder se hizo con las maneras de la casa. Por una falla en el sistema de la biblioteca, Borges debió esperar tres meses hasta percibir su primer cheque.

Había escrito La biblioteca de Babel y La lotería en Babilonia, y los dos cuentos tenían una idéntica filiación simbólica. El edificio donde funciona la Biblioteca Nacional de Buenos Aires -señala Volodia- fue proyectado originalmente para la Lotería Nacional... El azar es un orden. Babel y Babilonia.

"De los libros le queda lo que deja la memoria, esa forma del

olvido".

Para Umberto Eco, un escritor quizás excesivamente contaminado de Borges, "la biblioteca (la borgeana, naturalmente) es un símbolo o alegoría de alguna otra cosa".

Borges declara ese símbolo -la habitación de un dios-; Eco entiende que el dios de la biblioteca es un sucedáneo, quizás un impostor: "Se podría decir que la biblioteca es... ¿cómo decirlo? una especie de prótesis de la experiencia -ha dicho a Diario 16-. Evidentemente no puede sustituir; ninguna prótesis sustituye realmente a un miembro. La biblioteca es, posiblemente, un sustituto de Dios".

"Intenten ustedes concebir -agrega- que, por azar, Dios no existe. ¿Cuál es la única garantía de que usted es Proust o uno de

los sans-culottes que tomaron la Bastilla? La biblioteca, la memoria de la humanidad. Si Dios existe, como es omnisciente, es una especie de gran biblioteca. Al final de La divina comedia, Dante dice que la visión de Dios se despliega como un libro, si squaderna".

"Quizás me engañen la vejez y el temor -escribió Borges-, pero sospecho que la especie humana -la única- está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta".

El bibliotecario es ciego. En "El nombre de la rosa", un bibliotecario ciego llamado Jorge de Burgos, no sólo "interroga la oscuridad con las manos", sino que no sabe reír. Jorge de Burgos está en el centro de una antigua conjura para ocultar o adulterar los textos que

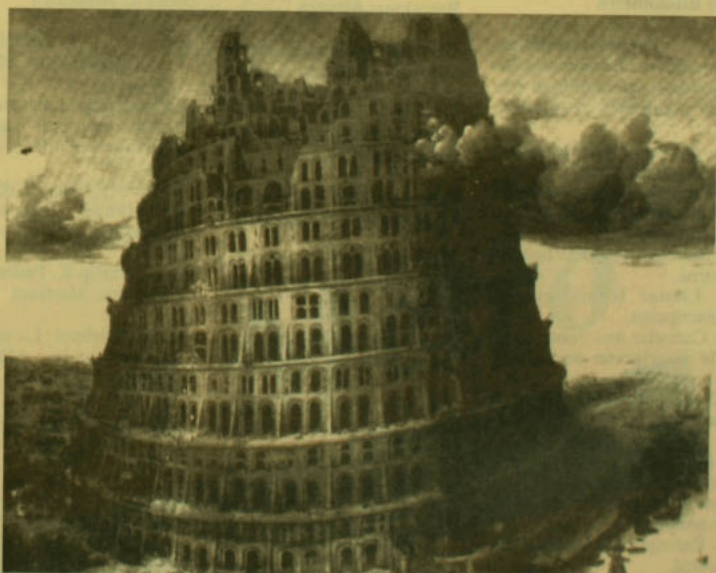
revelan a Cristo (a Dios) como un partidario radical de la risa.

Este monje Burgos se parece a una fijación de Eco- a Jorge Borges, al maravilloso-abominable estafeta ciego de la Biblioteca Total. Pero no se puede acusar a Borges de solemne: en "la vida real", nadie se rió tanto; mientras el Borges narrador seducía sin necesidad de recurrir al gag. En la escritura, es como el minotauro engeguado de un laberinto dirigido por él mismo.

El enigma de la biblioteca está abierto. Al increíble director de la Biblioteca le habían dado "los libros y la noche". Como el sacerdote de los textos innumerables, Borges puede guardarlos y contenerlos, porque él es ciego. Porque aparentemente, le están vedados.

(La autora es periodista y escritora)

**Dios es un libro. Un inquietante libro que irradia sus páginas sobre los otros libros, un texto circular que quizás no contenga ni una sola letra, "El corazón central, que no trafica con palabras"...**



**"Quizás me engañen la vejez y el temor pero sospecho que la especie está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, perfectamente inmóvil, inútil, incorruptible, secreta".**

# Bibliometro

Desde Junio de 1996 está en funciones un atractivo sistema de fomento de la lectura, organizado por la Subdirección de Bibliotecas Públicas, de la DIBAM, y Metro S.A., que permite a los usuarios de este medio acceder con el máximo de facilidades a una verdadera biblioteca de interesantes títulos para todos los gustos, que el público puede solicitar, por un plazo de hasta 14 días, para acompañar con buena lectura sus desplazamientos y, por supuesto, su tiempo libre disponible.

En las estaciones Puente Cal y Canto, Los Héroe y Tobalaba, se han dispuesto módulos para hacer uso de este servicio amplio, fácil, y entretenido.

## ¿Cómo se hace?

### Acceso a los Servicios de Bibliometro

Pueden ser socios, usuarios del Bibliometro, las personas que cumplan con los siguientes requisitos:

1.- Niños y Adolescentes: menores de 18 años

- Presentar un documento de identificación (R.U.T. o Carné escolar).

- Entregar dos fotos tamaño carné.

- Llenar formulario de inscripción.

- Cancelar una cuota anual de inscripción de \$ 1000.

2.- Adultos: mayores de 18 años

- Presentar carné de identidad.

- Dejar constancia domiciliaria, la que posteriormente será verificada.

- Entregar dos fotos tamaño carné.

- Cancelar una cuota anual de inscripción de \$3.000.

3.- Adultos mayores: mayores de 60 años.

- Presentar documento de identidad.

- Dejar constancia domiciliaria, la que posteriormente será verificada.

- Entregar dos fotos tamaño carné.

- Cancelar una cuota anual

de inscripción de \$1000.

## Títulos a disposición:

### ACCION

Amado, Jorge. Capitanes de la arena. Madrid: Alianza

Ampuero, Roberto. Boleros en La Habana. Santiago: Planeta

Bioy Casares, Adolfo. Los mejores cuentos policiales. Barcelona: Alianza

Christie, Agatha. Un cadáver en la biblioteca. Santiago: Planeta

Collyer, Jaime. El infiltrado. Santiago: Grijalbo

Díaz Eterovic, Ramón. Nadie sabe más que los muertos. Santiago: Planeta

Doyle, Arthur Conan. Estudio en escarlata. Madrid: Alianza

Forsythe, Frederic. El impostor. Santiago: Planeta

García Márquez, Gabriel. Noticia de un secuestro. Barcelona: Alianza

Greene, Graham. El tercer hombre. Madrid: Alianza

Greene, Graham. El americano imposable. Buenos Aires: EMECE

Hammett, Dashiell. Cosecha roja. Santiago: Sudamericana

Hammett, Dashiell. La maldición de los Dain. Madrid: Alianza

Hammett, Dashiell. El halcón Maltés. Madrid: Alianza

Highsmith, Patricia. Ese dulce mal. Madrid: Alianza

Poe, Edgar Allan. Los asesinos de la calle Morgue. Santiago: Andrés Bello

Sepúlveda, Luis. Nombre de torero. Barcelona: Tusquets

Stevenson, Robert L. El dinamitero. Madrid: Alianza

### TERROR

Christie, Agatha. La venganza de Nofret. Santiago: Planeta

Harris, Tomas. Historia personal del miedo. Santiago: Planeta

Hawthorne, Nathaniel. Wakefield y otros cuentos. Madrid: Alianza

Lovecraft, H. P. En la cripta. Madrid: Alianza

Lovecraft, H. P. El caso de Charles Dexter Ward. Madrid: Alianza

Lovecraft, H. P. En las montañas de la locura. Barcelona: Seix Barral

Lovecraft, H. P. El horror de Dunwich. Madrid: Alianza

Shelley, Mary. Frankenstein. Madrid: Anaya

Stevenson, Robert L. El diablo en la botella. Madrid: Alianza

Stoker, Bram. Drácula. Madrid: Anaya

Suskind, Patrick. El perfume. Barcelona: Seix Barral

Varios Autores. Cuentos de terror. Santiago: Andrés Bello

### LITERATURA FANTASTICA Y CIENCIA FICCION

Asimov, Isaac. Fundación. Madrid: Alfaguara

Benitez, J. J. Caballo de Troya. Barcelona: Planeta

Borges, Jorge Luis. Hombre de la esquina rosada. Santiago: Andrés Bello

Bradbury, Ray. Crónicas marcianas. Barcelona: Minotauro

Dick, Philip K. Padre-cosa. Barcelona: Martínez

Ende, Michael. La historia interminable. Madrid: Alfaguara

Huxley, Aldous. El mundo feliz. Barcelona: Plaza & Janés

Lovecraft, H. P. Los que vigilan el tiempo. Madrid: Alianza

Lovecraft, H. P. Viajes al otro mundo. Madrid: Alianza

Tolkien, J. R. R. El hobbit. Barcelona: Minotauro

Tolkien, J. R. R. El señor de los anillos. Barcelona: Minotauro

Verne, Jules. Viaje al centro de la tierra. Madrid: Alianza

Verne, Julio. Veinte mil leguas de viaje submarino.

Santiago: Andrés Bello

Wells, H. G. La guerra de los mundos. Santiago: Andrés Bello

### LIBROS PARA LA FAMILIA

Allende, Isabel. Paula. Santiago: Sudamericana (desde 15 años)

Andresen, Ute. Papá cocina. Santiago: Universitaria (desde 6 años)

Andresen, Ute. Mamá encuentra todo. Santiago: Universitaria (desde 6 años)

Fuentes, María Eugenia. Adolescente embarazada. Santiago: Universitaria (desde 15 años)

L'Engle, Madeleine. Camila. Madrid: Alfaguara (desde 12 años)

Martín, José Luis. Habla mi viejo. Madrid: S.M. (desde 15 años)

Nostlinger, Christine. Querida abuela, tu Susi. Madrid: S.M. (desde 7 años)

Puncel, María. Abuelita opalina. Madrid: S.M. (desde 7 años)

Sánchez, Carlos C. Un grito desesperado. México: Diamante (desde 15 años)

Sánchez, Carlos C. Juventud en éxtasis. México: Diamante (desde 15 años)

Spock, Benjamín. Como ser padre hoy. Barcelona: Martínez (desde 18 años)

Varios Autores. Enciclopedia mega chiquitín. México: Larousse (primeros lectores)

Varios Autores. Enciclopedia mega naturaleza y ecología. México: Larousse (desde 7 años)

### LIBROS DE ANIMALES

Armijo, Consuelo. El mono imitamonos. Madrid: S.M. (desde 7 años)

Balcells, Jacqueline. Entre gallos y conejos. Santiago: Andrés Bello (primeros lectores)

Benton, Michael. Dinosaurios y otros animales prehistóricos. México: Larousse (desde 10 años)

Beuchat, Cecilia. Cuentos de

perros, gatos y canarios. Santiago: Universitaria (desde 7 años)

Blade, Jean-Francois. Diez cuentos de lobos. Madrid: S.M. (desde 7 años)

Farjeon, Eleanor. El sapito plateado. Madrid: S.M. (primeros lectores)

Fournel, Pierre. Supergato. Madrid: S.M. (desde 7 años)

Gomi, Taro. Hay un ratón en la casa. México: FCE (primeros lectores)

Guiraldes, Ana María. La pata patana. Madrid: S.M. (primeros lectores)

Jeunesse, Gallimard. El pájaro. Madrid: S.M. (primeros lectores)

London, Jack. Colmillo blanco. Santiago: Andrés Bello (desde 10 años)

Morel, Alicia. El increíble mundo de Llanca. Santiago: Andrés Bello (desde 7 años)

Prunier, James. El dinosaurio. Madrid: S.M. (primeros lectores)

Shaw, Elizabeth. La ovejita negra. México: FCE (primeros lectores)

Veltuijs, Max. El cocodrilo pintor. Madrid: S.M.

### LIBROS SOBRE MUJERES

Allende, Isabel. Eva Luna. Santiago: Sudamericana

Amado, Jorge. Gabriela. Madrid: Alianza

De Beauvoir, Simone. La mujer rota. Madrid: Hermes

D'Halmar, Augusto. Juana Lucero. Santiago: Andrés Bello

Dumas, Alejandro. La reina Margot. Barcelona: Eds. B.

Edwards Bello, Joaquín. La chica del Crillón. Santiago: Universitaria

Eltit, Diamela. Vaca sagrada. Santiago: Planeta

Esquivel, Laura. Como agua para chocolate. Barcelona: Mondadori

# Bibliometro

Fernández, Cristina. Doce relatos de mujeres. Madrid: Alianza

Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Santiago: Andrés Bello

González Vergara, Ruth. Teresa Wilms-Montt. Santiago: Grijalbo

Jamis, Rauda. Frida Kahlo. México: Edivisión

Mastretta, Angeles. Mujeres de ojos grandes. México: Seix Barral

Rico Godoy, Carmen. Cómo ser mujer y no morir en el intento. Madrid: Temas de Hoy

Del Río, Ana María. Siete días de la señora K. Santiago: Planeta

Serrano, Marcela. Nosotras que nos queremos tanto. Santiago: Los Andes

Subercaseaux, Elizabeth. Las 10 cosas que una mujer en Chile no debe hacer. Santiago: Planeta

Woolf, Virginia. Una habitación propia. Barcelona: Seix Barral

## LIBROS SOBRE EL AMOR

Allende, Isabel. De amor y de sombra. Santiago: Sudamericana

Amado, Jorge. Doña Flor y sus dos maridos. Madrid: Alianza

Benedetti, Mario. La tregua. Santiago: Pehuén

Bird, Poldy. Cuentos para leer sin rimmel. Santiago: Nuevo Extremo

Esquivel, Laura. La ley del amor. México: Grijalbo

Galeano, Eduardo. Días y noches de amor y de guerra. Madrid: Alianza

García Márquez, Gabriel. Del amor y otros demonios. Santiago: Sudamericana

Lewis, C. S. Los cuatro amores. Santiago: Universitaria

Mastretta, Angeles. Mal de amores. Santiago: Seix Barral

Mastretta, Angeles. Arráncame la vida. Santiago: Seix Barral

Rojas, Enrique. Remedios para el desamor. Madrid: Temas de hoy

Serrano, Marcela. Para que no me olvides. Santiago: Los Andes

Shakespeare, William. Romeo y Julieta. Santiago: Universitaria

Varios Autores. Nuevos cuentos eróticos. Santiago: Grijalbo

Wood, Bárbara. Sombras de un pasado. Santiago: Grijalbo

Wood, Bárbara. Las vírgenes del paraíso. Santiago: Grijalbo

## Resumen de actividades en los módulos del bibliometro período 26/6/1996 - 14/01/1997

TOTAL DE USUARIOS INSCRITOS: 4867  
TOTAL DE PRESTAMOS VIGENTES: 5317  
TOTAL DE LIBROS: 8400  
PORCENTAJE DE LIBROS PERDIDOS: 0,18 %  
PORCENTAJE DE LIBROS DETERIORADOS: 1,48 %

### Módulo estación Los Héroes

\*CANTIDAD DE SOCIOS: 1.809

\*LOS 7 LIBROS MAS PEDIDOS

- El mundo de Sofía, Jostein Gaardner

- Paula, Isabel Allende

- Donde van a morir los elefantes, José Donoso

- El ojo mágico

- Asterix

- La ley del amor, Laura Esquivel

- Antigua vida mía, Marcela Serrano

\*TIPOS DE USUARIOS

Adultos Profesionales 36%

Estudiantes 59%

Adultos mayores 5%

### Módulo estación Tobalaba

\*CANTIDAD DE SOCIOS: 1.640

\*LOS 7 LIBROS MAS PEDIDOS

- El mundo de Sofía, Jostein Gaardner

- Paula, Isabel Allende

- Donde van a morir los elefantes, José Donoso

- Asterix

- Mala onda, Alberto Fuguet

- El viejo que leía novelas de amor, Luis Sepúlveda

- El nadador, Gonzalo Contreras

\*TIPOS DE USUARIOS

Adultos Profesionales 50%

Estudiantes 25%

Adultos mayores 25%

### Módulo estación Cal y Canto

\*CANTIDAD DE SOCIOS: 1.418

\*LOS 7 LIBROS MAS PEDIDOS

- El mundo de Sofía, Jostein Gaardner

- Paula, Isabel Allende

- Donde van a morir los elefantes, José Donoso

- Asterix

- Antigua vida mía, Marcela Serrano

- El hobbit, J. R. R. Tolkien

- Disco duro, Varios Autores

- Adultos 35%

\*TIPOS DE USUARIOS

Estudiantes 45%

Adultos mayores 20%

TOTAL 4.867

Si va en Metro

... lea

## El desafío de la gestión en los museos El caso holandés

Carolina de la Lastra - Eugenio Llona

**Holanda es un pequeño país con una gran museología. Sus políticas y experiencias son estudiadas y aplicadas en diversos países del mundo. Con motivo de la visita a Chile del Director del Museo de Utrecht, Mr. Sjarel Ex, "PATRIMONIO CULTURAL" sostuvo con él una charla acerca de los principales aspectos del funcionamiento y planificación del sistema de Museos holandeses, y en particular de la institución que él dirige, el Museo de Utrecht, uno de los más importantes museos de Europa.**

El Museo de Utrecht es uno de los 400 museos que tiene Holanda, país donde los museos son en su inmensa mayoría municipales. Un reducido número tienen la calidad de estatales, o nacionales, y dependen del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencias, que tiene una instancia planificadora y de coordinación general, pero que les asigna administración autónoma.

El Museo de Utrecht existe desde hace ciento sesenta años y los últimos setenta y cinco ha dependido de la Municipalidad de esa ciudad, la cual le asigna un presupuesto anual de cinco millones de dólares, más de dos mil millones de pesos chilenos.

Ese es su presupuesto fijo, pero se le agregan otros fondos que autónomamente consiga por medio de proyectos o de la venta

de entradas a sus recintos. Esto a pesar de que Utrecht es una ciudad pequeña en un país pequeño. Se trata de la cuarta ciudad de Holanda y tiene, con sus alrededores, unos 400.000 habitantes.

El museo consta de una colección de 50.000 obras de arte, que integran 12 colecciones. Son prácticamente 3 museos en uno, donde hay cerámica, grandes obras de arte en pintura, trajes antiguos, colecciones de objetos, entre otros. Dispone de siete mil metros cuadrados como espacios de exposición; trabajando en él, fijos, 90 personas.

**¿Cómo está organizado el sistema, qué es conocido como muy eficiente, de dónde obtiene su apoyo, cómo se gestiona?**

Sjarel Ex profundizó sobre esos temas: el Museo de Utrecht depende directamente del Municipio. Este se renueva periódicamente, por elecciones, designa Concejales por temas y, entre ellos, un Concejal de

Cultura. Ese Concejal de Cultura es el Jefe Administrativo del Director del Museo y es el jefe también del Director del Archivo Comunal, de la Biblioteca Pública, etc. Es una persona que en la estructura municipal dirige y supervisa la gestión de cultura.

Es a través de él que anualmente se concerta el presupuesto con el Consejo Municipal. Esa persona, que tiene un cargo político, pero generalmente tiene un buen conocimiento de la situación cultural, aporta la visión política y los intereses del Estado. Lo que el Director hace es "negociar" con esa persona y convencerle de lo positivo; es decir, "venderle" a él la idea, que es algo parecido a lo que en todo el mundo muchos museos y otras instituciones tienen que hacer, ya sea con sus patrocinadores o con el gobierno.

En general: buenos artistas no necesariamente son buenos gestores

Los directores de museos en

Holanda se nombran por concurso. En el caso de Utrecht, Sjarel Ex fue designado así. Lo principal que se busca en los directores de museos es su calidad en gestión institucional. Tienen conocimiento especializado de arte y de historia del arte, pero su fuerte tiene que ser la gestión cultural.

La persona que esté a cargo de un museo no puede ser ajena a problemas de personal, de comunicaciones, a la presentación de una programación anual, a la prueba de indicadores de gestión, a la satisfacción del usuario, a la excelencia en las investigaciones, tiene que trabajar con su equipo, no puede ser él especialista en obras de arte del Siglo XV y dedicarse a eso, porque si no, todo el resto del museo no funcionará.

Es importante advertir sobre el error, señala Ex, que consiste en nombrar a especialistas técnicos en la dirección de los museos, pero que no necesariamente saben

de gestión y, entonces, una vez que asumen el tema de la gestión, fracasan y aunque son muy buenos especialistas no se demuestran como lo que se quiere: buenos directores de museos.

Esto se complementa con el hecho que, para otros cargos del museo, de carácter técnico y especializado, se busquen los mejores especialistas y esos especialistas salen no solamente de las carreras universitarias habituales (arte, pedagogía) sino de un centro académico universitario que provee de especialistas a los museos de Holanda. Esto que en Chile es aún difícil de conseguir se podría paliar, sugiere la experiencia holandesa, con sistemas de becas con los centros que hay en el mundo, dado que es esencial contar con especializaciones adicionales como curadores, restauradores, etc.

**No cambian a cada rato**

El cargo de director de museo en Holanda es un puesto fijo; es decir, no está previsto que haya un concurso cada dos, cuatro o seis años. Si fracasara la gestión de un director, evidentemente la ciudad, que es la empleadora, podría sacarlo. Pero, en general, si el director tiene una gestión adecuada, permanece en el cargo por un tiempo razonable. No es un cargo de confianza política. De confianza política es el concejal de cultura, ése sí cambia cada tanto, con las elecciones.

Entonces, un director tiene que aprender a trabajar bien con cualquier concejal de cultura y con cualquier Gobierno Municipal. Por lo tanto, tiene que ser capaz de lograr lo mejor para su museo en diferentes circunstancias.



*El director de un museo no debe ser, necesariamente, profesor o artista. Si debe, en cambio, ser, obligatoriamente, un experimentado gestor cultural.*

## ...El caso holandés

**¿Cómo se mide y evalúa una buena gestión?**

Ese es un aspecto central. Los museos tienen una programación anual que presentan a la Municipalidad, de la cual dependen directamente, y cada cuatro años dan cuenta también de su gestión al Ministerio de Educación, Cultura y Ciencias, que no sólo evalúa nacionalmente sino coordina globalmente y publica, además, un anuario estadístico de todos los museos.

Los planes tienen metas, como por ejemplo, convocar un cierto número de usuarios que visiten las exposiciones, la satisfacción específica de necesidades de distintos tipos de usuarios, el impacto público de su actividad, las investigaciones que hacen y la evaluación de esas investigaciones. Otro indicador pueden ser los fondos adicionales que consiguen, el número de obras que van a restaurar ese año, las exposiciones que van a realizar. Entonces, ellos mismos proponen una programación y ella genera indicadores de gestión, que después son evaluados.

Por supuesto, señaló Sjarel Ex, no hay un criterio único para evaluar, por ejemplo, el éxito de una exposición. Una muestra puede tener pocos visitantes y mala crítica en los diarios, pero

después puede ser impulsora de todo un movimiento cultural de jóvenes artistas, y eso es visible después de diez años. Es decir, en algunas cosas no hay criterios unívocos. En otras sí.

**Sin aviso... y otros riesgos**

Otra forma de evaluar la gestión es con controles periódicos y sin aviso que hace el mismo Municipio. Por ejemplo, para ver si el inventario está al día, se pide al museo una lista de obras, relativamente complicadas, y en menos de 24 horas esas obras deben estar presentadas ahí y mostradas al grupo de control. Así hay otros controles-test que permiten al Municipio evaluar la gestión en diversos campos.

Otro elemento de evaluación es la comparación de un museo con otros museos, porque evidentemente como hay estadísticas anuales, se pueden evaluar los museos de todo el país y hacer análisis comparativos. Un elemento importante de la evaluación es el número de proyectos de investigación obtenidos y la evaluación de esos proyectos de investigación, por ejemplo, para mejorar las exposiciones o para acercar ciertas partes de la comunidad a algunas colecciones del Museo. Las evaluaciones de este tipo de aspectos es de alta prioridad.

**Generación de fondos da libertad**

Otro elemento importante es la generación de fondos adicionales. El Museo de Utrecht, por ejemplo, tiene un presupuesto estable, anual, del cual cerca del 85% son gastos fijos: personal, mantenimiento, servicios, seguridad, etc. El director del museo sólo dispone de un 15% para organizar las exposiciones que él considere importantes, para restaurar las obras que le parezca conveniente, para eventualmente construir, o hacer otro tipo de modificaciones. Ese 15% es su espacio de libertad. El lo puede aumentar ganando proyectos, concertando exposiciones financiadas por auspiciadores, etc., y eso le permite hacer otras cosas.

La posibilidad de generar ingresos propios y disponer de ellos aumenta el margen de autonomía de cada museo y hace la gestión muy atractiva.

**Otros apoyos: know-how y esfuerzos compartidos**

Quien haya dirigido una empresa cultural sabe que, más allá de los datos del presupuesto, hay elementos intangibles, como el know-how, el "saber hacer", que se muestran determinantes a la hora de agregar excelencia y diversidad a un proyecto.

En Holanda, aparte del Anuario Estadístico y una Programación Global, existe una Fundación de Museos, de la cual todos los museos de Holanda son socios y esa Fundación tiene comités en distintos temas: restauración, manejo de colecciones, seguros, gestión de personal, etc. Esa Fundación ofrece servicios a los museos, y pone al alcance general innovadores métodos de gestión ya probados; sobre todo ofrece capacitación y un espacio para el intercambio entre expertos.

**Para corto plazo: Fundación Mondrian**

Por otra parte, existe una Fundación, una suerte de FONDECYT, que es la Fundación Mondrian, con un presupuesto anual de 22 millones de dólares para proyectos de mejoramiento de museos y de perfeccionamiento de la gestión. A la Fundación Mondrian todos los museos de Holanda le proponen proyectos específicos de investigación de cierto autor, o proyectos de integración de sectores sociales al consumo de arte -jóvenes, minorías, escasos recursos-, preparación de exposiciones, publicaciones. Lo interesante del sistema es que la evaluación y control de estos proyectos, en general de excelencia y generadores de prestigio, es que no solamente es punitiva -relación plan/rendimiento- sino que es

también orientadora. O sea, no es solamente un espacio para fortalecer los museos en distintos ámbitos, sino además es una forma de perfeccionar y rectificar la práctica concreta.

**Para largo plazo: Programa DELTA**

Un ulterior elemento de considerar en la museología holandesa es el trazado de proyectos de inversión de largo plazo, para los cuales existe el Programa Delta para construcciones de museos, donde la condición es que la ciudad programe ciertas inversiones a largo plazo, de las cuales el Programa DELTA se constituye en contraparte.

En general, una experiencia probada que, analizada desde nuestro austral observatorio y establecidas las debidas proporciones y diferencias de contexto, contribuye con riqueza y complejidad a la reflexión y discusión museológica local.

(La autora es Consultora en desarrollo organizacional y planificación participativa.)

**"El director de un museo no debe ser, necesariamente, profesor o artista. Si debe, en cambio, ser, obligatoriamente, un experimentado gestor cultural"**

**MENU DE LA GESTION MUSEOLOGICA HOLANDESA**

- Directores de Museos designados por concurso, calificados por su capacidad de gestión y no por su currículum artístico.
- Dependencia política municipal, autonomía técnico-administrativa.
- Fundación Nacional, de la que todos los museos son socios y provee de información y servicios nacionales.
- Fondo Concursable para Museos con proyectos de excelencia.
- Proyectos Especiales para públicos específicos.
- Autonomía para captar y gestionar recursos adicionales



Pintura: Jan Vermeer. Allegory of painting, 1666. Holandés

# Educación permanente en los museos de la DIBAM.

Cecilia Infante

El gran anhelo de quienes trabajamos en la cultura y la educación es que gran cantidad de gente visite los museos. Que las familias, los grupos de amigos, cuenten con la posibilidad de interactuar, de dialogar con sus hijos, de sentarse juntos, de discutir un tema, de tener una salida programada. Donde los verdaderos centros de atracción sean los objetos y los materiales educativos especialmente diseñados en torno a ellos. Una visita para explorar el mundo desconocido donde el verdadero "descubrimiento" se realice a través de la observación directa y repetida del objeto de museo. Que el visitante cuente con el tiempo y la oportunidad para experimentar personalmente a través de un contacto directo con los objetos museales, que conduzca a la exploración y al aprendizaje de su propia identidad cultural.

Estos anhelos podrían tener frutos si se realizaran actividades no en forma improvisada, no esporádicamente, sino en forma planificada, continua, evaluada y mejorada constantemente para integrar la cultura del usuario; que nos tenga en cartelera entre sus oportunidades de entretenimiento. Meta difícil la que nos hemos propuesto.

Por cierto, se concibe el Museo como un agente educativo informal, libre y permanente, dirigido a todo tipo de visitantes. La función educativa comienza con la propia presentación de los objetos museológicos, organizada e integradora de diferentes disciplinas.

La educación se plantea pensando que el niño o el adulto se puedan enriquecer, no sólo en base a su experiencia personal de observación del medio o proyectando su subjetividad, sino también aumentando su experiencia visual y su interioridad con el conocimiento de la creación del pasado y el presente.

La naturaleza única de un museo, que le distingue de otras instituciones o espacios culturales, son sus colecciones y su misión de cautelar el patrimonio cultural y natural de la humanidad. Se constituye en un apoyo importante para la enseñanza formal, pues a través de la interacción realizada en la visita se desarrolla el espíritu crítico, creativo, analítico e investigador, fortaleciendo el conocimiento y aprendizaje impartidos por la educación formal y por la sociedad.

Sin embargo, esta función de carácter universal y atemporal se complementa y nutre con su accionar, cuyos objetivos van cambiando constantemente, renovándose y enriqueciéndose de acuerdo a nuevas experiencias, avances en otras áreas del saber y de la tecnología y, sobre todo, por las necesidades de la comunidad donde el museo está

inserto, además de los planes educativos y culturales de los gobiernos.

Para ello se deben habilitar espacios en los museos, crear material interactivo e incorporar tecnologías novedosas. Es necesario implementar una propuesta museográfica que busque una comunicación fluida y cautivante, y rescatar la propia identidad cultural en todas sus dimensiones, tanto de la comunidad, como de la región y del país.

Actualmente, los museos se enfocan y organizan en torno al concepto de "interactividad"; es decir, involucrar al visitante en el proceso de conocimiento, aprendizaje, ofreciéndole las herramientas y técnicas que le den confianza y experiencias atractivas en este proceso.

## Evolución de la experiencia didáctica en los museos de la DIBAM

La interactividad en los museos hoy es un imperativo y, desde hace algunos años, la hemos venido desarrollando a través de diferentes programas. Primero fue la incorporación de las llamadas "guías didácticas", donde se da una serie de actividades secuenciales que el niño, a través de su propia observación y ritmo, va resolviendo; todas ellas presentadas bajo un esquema de juego. En el transcurso del tiempo se han elaborado diferentes tipos: de gran extensión hasta de sólo un hoja, finas, impresas a roneo o manuscritas; unas han tenido gran éxito en los usuarios y otras han resultado muy poco atractivas. En síntesis, del conjunto y la experiencia se ha podido determinar que para ciertas ocasiones conviene un tipo de material y para otras, otro. Por otra parte hoy se puede constatar que gracias al apoyo del computador se hace más fácil diagramar y producir este tipo de material que en años anteriores nos demandó grandes esfuerzos.

Luego nacieron nuestras "salas didácticas" en el Museo Histórico Nacional, Museo de Historia Natural de Valparaíso, Museo Regional de la Araucanía y Museo Nacional de Bellas Artes. En ellas se postulaba a facilitar un acercamiento con el objeto de un descubrimiento y una participación en actividades tales como dramatizaciones, recorte, puzzles, etc... como refuerzo o motivación a una visita a las salas de exhibición del Museo. En estos espacios utilizamos las llamadas "fichas didácticas", que en formato de juego hacían participar al visitante en una actividad y a partir de ahí se extendía la visita al hogar de los estudiantes, dado que se llevaban a casa "su trabajo" realizado en el museo.

Esto demandó la necesidad de contar con materiales como

lápices de colores, tijeras, disfraces, instrumentos musicales, maquetas, puzzles, etc. Su uso estaba destinado a grupos escolares que asistían al museo previa cita. Luego, surge la iniciativa de tener un espacio dentro de la exhibición donde el visitante pudiera interactuar. Surge la "sala de animación" del Museo Nacional de Bellas Artes, donde los niños juegan y descubren los contenidos que les presenta la obra de arte original exhibida en dicho espacio. Esta sala convoca tanto al grupo familiar como a grupos estudiantiles. Los fines de semana es una alternativa entretenida para ser visitada, si se cuenta con el personal para su atención. El trabajo de interactividad se complementa con el desarrollo de material para consultar en computadores, creándose para ello fuentes interactivas como "Pequeños Maestros" (MNBA), "Nómades del Fuego" (culturas precolombinas en el sistema interactivo del Museo Nacional de Bellas Artes, y de culturas precolombinas de la zona austral y del desarrollo y la historia en el de la ciudad de Temuco.)

Hoy estamos prontos a inaugurar una "sala de animación" para el Museo Regional de la Araucanía, y una "sala didáctica" para el Museo Mapuche de Cañete, que a su vez cuenta con un espacio de animación. Cabe destacar que aquí se conciben vitrinas, juegos

donde a través del objeto real se irán realizando diversas actividades, tanto para obtener información sobre lo expuesto como para relacionar contenido y objeto.

No obstante, a pesar de esta visión evolutiva, cada una de estas iniciativas didácticas no debe invalidar las otras propuestas. Es decir, los museos deben seguir desarrollando guías orales, guías didácticas, momentos de dramatizaciones, salas de animación, talleres y todo lo que nuestra imaginación y recursos sean posibles, aunque esto es importante: tener presente que debemos ser constantes y debemos ir en ascenso permanente para el enriquecimiento de estas atractivas "herramientas educativas".

## Un potencial en desarrollo

Todos estos proyectos e iniciativas han sido muy difíciles de conseguir por la dificultad de financiamiento. Por otra parte, ellos buscan crear conciencia de la necesidad de espacios y materiales al interior de cada museo. Pero con el esfuerzo realizado, con el aporte del sector privado, especialmente de la Fundación Andes, y una alta dosis de creatividad, hemos podido iniciar exitosamente el desarrollo de la educación interactiva en nuestros museos; hemos generado y probado metodología y, finalmente, después del proceso de

evaluación, estamos ciertos del potencial didáctico de entretenimiento que tienen estas atenciones a usuarios.

Desgraciadamente, los recursos financieros son muy limitados como para desarrollar esta importante labor a lo largo de todo el país, para mantener y conservar el trabajo realizado y poder contar con el personal adecuado para su atención. Creo que poco a poco la concepción de que los "museos son una lata" o "no aportan a la educación" se está superando.

Cada día se tiene más conciencia de que el objetivo de nuestros museos es estar al servicio de los usuarios, por lo que nuestro objetivo principal apunta a esta dirección. Nuestros planes de acción tienen como meta ir mejorando las exhibiciones permanentes, hacerlas menos abstractas y más cercanas al público general, como a la vez de mejor calidad estética y dar mayores y mejores servicios y tareas que por cierto no es fácil por cuanto necesitamos grandes recursos. Estos deben generarse tanto de parte del Estado como de la sociedad civil, puesto que es un servicio destinado a elevar el nivel cultural de toda la sociedad chilena.

(La autora está encargada del Área Educativa de la Subdirección de Museos, DIBAM.)

**Museos interactivos, que enseñen entreteniéndolo,  
son exitosos para el público y apoyo  
indispensable para la educación formal.**



Pintura: Cecilia Andrews. Sin título, 1996.



# El patrimonio cultural subacuático en Chile.

Pedro Pujante Izquierdo

*El "San Martín" hizo velas al mar -en su primer y último viaje- el 3 de marzo de 1759, desde el Callao con rumbo a la Metrópolis, España, por la ruta del Pacífico Sur (Chile). 25 días después un marinero desertó en Valparaíso denunciando que el buque hacía agua. El Capitán ordenó proseguir hacia el Cabo de Hornos. Tras poco navegar intentó retornar a Perú a reparar el carenado. Nunca llegó. Sus vestigios, hoy valiosísima pieza cultural arqueológica, fueron rescatados 237 años más tarde, el año pasado, 1996, frente a Mejillones. La arqueología subacuática se empieza a poner en marcha en Chile para rescatar el patrimonio cultural sumergido, no solo curioso, sino de inmenso valor histórico. Este artículo trata este caso y el tema de esta disciplina contemporánea.*

Si entendemos que el Patrimonio Cultural hace referencia a todos aquellos bienes producidos por la actividad de las sociedades humanas, entonces, los bienes que requieren para su recuperación y estudio de la aplicación de la metodología arqueológica, se englobarán, dentro de éste, bajo el término de Patrimonio Arqueológico, independientemente del medio en donde se encuentren insertos; de ahí que se hable actualmente de arqueología terrestre o arqueología subacuática, según sea el ámbito en el que se aplica dicha metodología.

En Chile, si bien la arqueología en el campo terrestre posee una gran tradición y está avallada por una ingente cantidad de intervenciones realizadas a lo largo y ancho del país, con el rigor metodológico que corresponde, no ocurre lo mismo con la arqueología subacuática, caracterizada por la inexistente trayectoria desarrollada en nuestras aguas, la falta de especialistas formados en esta modalidad y por un vacío legal que dificulta el debido control y la disposición y regulación de los mecanismos que posibiliten esta actividad. Sin embargo, ni esta situación es insalvable, ni es menos cierto que por ello exista una preocupación constante por parte de las autoridades competentes por superarla. En este sentido, cabe destacar la reflexión hecha por el Consejo de Monumentos Nacionales que apunta a la modificación de la Ley 17.288 (de Monumentos Nacionales) y en la cual se contemplaría un nuevo apartado (Título XII) dedicado a la arqueología subacuática. Asimismo, se han autorizado ya las primeras intervenciones en nuestras aguas territoriales, en unos casos con el fin de prospectar un yacimiento o zona, en otros con el fin de excavar y documentar un sitio concreto, como el

ejemplo que exponemos a continuación.

El Proyecto Bahía Mejillones: un modelo de intervención subacuática en Chile

Conscientes de lo que esta situación implica, la Universidad Internacional SEK, en su constante preocupación por lo que supone potenciar el conocimiento y respeto por el patrimonio, y en concreto por el hasta ahora olvidado patrimonio sumergido, viene desarrollando desde hace dos años, a través de su Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural y el Departamento de Ciencias Históricas, un proyecto científico que pretende ser una contribución al impulso de esta incipiente disciplina en el país.

El Proyecto, centrado en el estudio de los restos de un pecio localizado en la Bahía de Mejillones (Antofagasta, II Región), se ha desarrollado siguiendo rigurosamente los distintos pasos propios del proceso arqueológico:

## La prospección.

Si bien, por lo general, el primer paso de toda intervención debe ser la documentación previa acerca del lugar sometido a estudio, para el caso que nos ocupa, en el que la ubicación del yacimiento no era conocida, no fue necesario a priori una recopilación y estudio de fuentes de información, ni tan siquiera la aplicación de los distintos métodos de teledetección conducentes a localizar el sitio en el amplio contexto de la Bahía. Por ello, la fase de prospección quedó restringida al posicionamiento y referenciación del pecio en la cartografía, a delimitar la extensión total del yacimiento, y a la localización de una parte identificable de la estructura del buque que sirviera de base para planificar la fase de excavación, aspectos a los que se destinaron las primeras inmersiones, toda vez que las mismas permitían valorar las condiciones de trabajo -visibilidad, temperatura del agua y profundidad, que posibilitarían definir la estrategia a seguir.

## La excavación.

Detectada parte de la quilla de la embarcación y con el fin de documentar la estructura del pecio, se procedió a la eliminación, ordenada y por partes, del sedimento que la cubría mediante el uso de la manga de succión. Esta operación permitió registrar planimétricamente y fotográficamente la totalidad de la estructura excavada, así como la referenciación y extracción de los distintos artefactos aparecidos, por lo general pequeños elementos que forman parte de la arquitectura del navío y demás enseres pertenecientes a la tripulación. Las condiciones impuestas a dichos artefactos por su larga permanencia en el medio acuático, obligó a adoptar las oportunas precauciones para su

extracción y las necesarias medidas provisionales de conservación.

## El trabajo de gabinete.

A partir de los datos obtenidos una vez concluida la intervención, el estudio de los materiales y de la estructura del pecio facilitaron la búsqueda de toda la documentación de archivo generada a raíz del hundimiento, documentación que permitió conocer la historia asociada al mismo. La investigación de archivo desarrollada en España, lugar de origen de la embarcación, se centró en primera instancia en el Archivo General de Indias, dando como resultado el legajo A.G.I. Chile 447, referente a los autos ejecutados como consecuencia de la pérdida del buque, proporcionando su estudio referencias a otros documentos, hoy en proceso de análisis, dispersos por otros archivos españoles: Archivo de Simancas, en Valladolid; Archivo Histórico Nacional y Archivo del Museo Naval, en Madrid.

## Avance de los resultados

La información aportada hasta el momento por la intervención y la documentación de archivo referente al pecio, nos permite imaginar la odisea experimentada por un Navío de Registro, de nombre San Martín, al surcar las aguas del Océano Pacífico en su primer viaje para Lorenzo del Arco, su propietario. Partió con fecha 3 de marzo de 1759 del Callao, después de haber sido carenado y aprobada su reparación, con destino a la Metrópoli, España, por la ruta del Pacífico sur, desplazando tripulación, pasajeros y el cargamento destinado a la corona. En su trayecto, y después de 25 días de navegación, debió hacer escala forzosa en el puerto de Valparaíso, a consecuencia de la denuncia efectuada por un miembro de la tripulación que desertó al detectar que la embarcación hacía más agua de la regular. Reconocida la bondad del navío a petición de su capitán Andrés Ramírez de Arellano, el San Martín continuó su periplo en dirección al Cabo de Hornos, punto geográfico que nunca pudo alcanzar al verse obligado a poner rumbo nuevamente al puerto de Valparaíso, dado que la vía de agua, debido probablemente a un defecto del carenado, auguraba no alcanzar fondeadero en la costa atlántica.

Descargado en Valparaíso, el San Martín partió navegando en lastre con destino a La Herradura, donde debía estar las maderas que permitirían su reparación en el Callao. Sin embargo, este último propósito nunca pudo cumplirse al varar en la Bahía de Mejillones, cinco meses después de su partida del puerto peruano.

## Algunas reflexiones en torno a la situación del Patrimonio Cultural Subacuático chileno

De lo anteriormente expuesto se desprenden algunos aspectos

que señalamos a modo de reflexión:

El aumento por el interés del Patrimonio Cultural Subacuático en el país es ya un hecho. Sin embargo, el que nos sumemos con cierto retraso a esta iniciativa ya practicada por otros países desde hace años, no debe ser considerado como un aspecto negativo si se sabe aprovechar lo que nos pueda aportar la experiencia de éstos y si desde un principio se establecen los firmes criterios que permitan regular su correcto desarrollo en un futuro inmediato. En este sentido, el hecho de contar próximamente con un marco legal constituiría un primer paso hacia el logro de este objetivo, lo que sería una muestra del interés existente por parte de las autoridades en acelerar este proceso.

Dado que la arqueología subacuática debe entenderse únicamente como una modalidad más de la ciencia arqueológica, cuyo último fin es la investigación histórica, es importante que tomemos plena conciencia de que cualquier intervención sobre el patrimonio sumergido debe realizarse con la aplicación metodológica y el rigor que requiere todo trabajo arqueológico. Por ello,

independientemente de cual sea la fuente de financiación, esta actividad debiera confiarse exclusivamente a manos de profesionales cuya formación garantizase la buena consecución de los fines prescritos.

En este marco, nos corresponde a todos los profesionales vinculados de alguna forma u otra al patrimonio, la importante tarea no sólo de investigación, sino también de contribuir a la sensibilización social que permita alcanzar, en el seno de la comunidad, el debido entendimiento de nuestra labor y que conlleve a elevar esta modalidad arqueológica al rango de la ciencia que le corresponde.

Con todo, aún nos queda un gran camino por recorrer: cuestiones como el conocimiento del potencial patrimonial de nuestras aguas; la creación de equipos que puedan desempeñar esta especialidad; arbitrar fórmulas de conciliación entre los intereses comerciales y científicos, son algunas de las asignaturas pendientes que todas las partes interesadas estamos abocados a resolver.

(El autor es Director del Departamento de Ciencias Históricas. Universidad Internacional SEK.)



# La porfiada resistencia cultural de los diversos: indígenas y campesinos

Ximena Valdés

**Lo que hoy llamamos producción artesanal, es decir, dar fisonomía a la greda, fibras, elementos vegetales o animales, es lo que queda de complejos procesos de producción cultural, utilitaria y simbólica, de los primeros y variados creadores de nuestro territorio. ¿Qué tratamiento ha tenido esta diversidad y multiculturalidad, que subsiste? ¿cómo enfrentar el tema -que encierra graves interrogantes a nuestro Estado-nación, en esta época de globalización?**

Los primeros depósitos culturales existentes en un territorio, el chileno, por ejemplo, son las culturas locales, campesinas e indígenas, que se expresan a través de un tipo de producción tangible que cobija cosmovisiones, identidades y formas de vida particulares.

Al hablar de los primeros depósitos culturales nos estamos refiriendo a lo que los pueblos que habitaron este territorio realizaron como producción cultural fruto de la transformación de la naturaleza. Transformar los elementos que ofrece el medio significa un proceso de creación cultural. Dar fisonomía al barro, a la greda, a las fibras de origen vegetal o animal, para satisfacer necesidades materiales y simbólicas, así como de intercambio económico o ritual, es lo que es denominado hoy producción artesanal, luego de que ésta ha perdido muchos de sus significados originarios, para transformarse en un elemento de intercambio económico entre comunidades campesinas e indígenas y el resto de la población.

En efecto, la producción artesanal de nuestros días ha migrado de las comunidades a las ferias y mercados, y esta migración obedece a que sus cultores han ido paulatinamente perdiendo la base material de su propia vida. De esta manera, las artesanías contemporáneas constituyen bienes útiles a la propia reproducción de las comunidades amenazadas por los procesos de globalización.

## La producción artesanal es parte de la cultura material de los pueblos

Lo singular de este tipo de producción cultural es su perdurabilidad en el tiempo, desde épocas precolombinas, hasta los albores del siglo XXI, con relativamente pocos cambios. Esta singularidad obedece a que un conjunto de oficios, cuyo resultado es la producción de artesanías, que se manifiestan en la sociedad contemporánea como una resistencia cultural. Dicha resistencia se traduce en la testarudez de hombres y mujeres por mantener estos oficios, que junto a la lengua y a distintas formas de vida, dan cuenta de modos de reproducir lo que les legaron sus antepasados, y que

de alguna manera, se ha manifestado útil en la medida en que pervive. En este sentido, los oficios artesanales configuran uno de los escasos recursos culturales campesinos e indígenas para enfrentar su propia reproducción, en un contexto en que otros recursos, como la tierra y el agua, han tendido a ser expropiados, por los mismos procesos de desarrollo, pérdida que se acentúa con la globalización.

## La resistencia cultural está anclada en la memoria

Esta cobra sentido, toda vez que los pueblos indígenas y campesinos recurren a la herencia cultural para sobrevivir en una sociedad hostil como la contemporánea. La producción alfarera, la cestería, la textilería, la orfebrería y la labor sobre la madera, constituyen en tanto oficios, uno de los gestos más antiguos de los grupos humanos. Es la memoria lo que permite vivir hoy día a numerosas comunidades y personas que pueblan el territorio chileno, colocando además en la producción signos de identidad y diferencia que se nombran a través de formas, diseños y colores como mapuche, aymara, rapa nui y grupos mestizos de la zona central.

El artesanado rural, desde distintos entornos naturales y espacios cotidianos, ha construido una cultura de resistencia tejida pacientemente

en medio de una estratigrafía de nuevos órdenes sociales. Mientras la sociedad a lo largo del período de larga duración construye y sedimenta variadas formas de cultura, estos sectores de artesanos, de campesinos e indígenas, han ido reproduciendo su propia cultura.

Así emerge una cultura de resistencia que escogió guardar en la memoria los gestos de oficios ancestrales plagados de sentidos, para rescatarlos de los procesos de aculturación, y entregarlos a las nuevas generaciones.

El significado de esta experiencia es tal, que las producciones artesanales constituyen una guía para la comprensión de las distintas cosmovisiones y de los mecanismos de la cultura para preservarse, transformarse y mantener la identidad. Historia y cultura están imbricadas en estas producciones, testimoniando los caminos plurales de nuestra sociedad y la vigencia de identidades negadas.

La producción artesanal se muestra, así, como un espejo de la diversidad cultural de nuestro país

Este espejo de la diversidad cultural ha existido como una corriente subterránea a lo largo de la historia, de una historia que no la nombra, ya que la historia oficial se funda en la negación de las características multiculturales del país. La

diversidad ha estado anclada en la oralidad y se ha expresado materialmente a través de la producción artesanal en metawes, pontros, vasijas, y otros "artefactos" que representan los signos de la diferencia.

Esta diversidad ha coexistido con procesos de homogeneización cultural, fundamentalmente instalados a través del relato histórico del Estado-nación, del sistema educativo, y otras instituciones tales como el Servicio Militar, con lo cual la "marca" de la diferencia tendió a esfumarse para esconder la existencia de los signos de las culturas locales.

No obstante, las artesanías forman también parte, en el contexto de la homogeneización cultural, de los elementos constitutivos de la identidad nacional. Fueron atributos de los diferentes depósitos o estratos de la cultura que confluyeron en la formación del Estado-nación, sobre todo cuando se trató de situar al país como territorio diferenciado del continente, y cuando se enarbolaron los símbolos de lo nacional. Poetas tales como Neruda y la Mistral, en el período en el cual el país se construía hacia adentro, nombraron la greda, los lenguajes indígenas de la cultura material, y sobre todo los procesos de mestizaje cultural.

## ¿Preservar, o dar cabida a la existencia del otro?

En los años cuarenta de este

siglo, la expansión de las clases medias contribuyó a dar un lugar a la producción de artesanías. Se abre así un lugar para el reconocimiento y la valorización del patrimonio cultural. A partir de este momento, las artesanías constituyeron uno de los atributos de la identidad nacional como síntesis de lo indio y de lo hispano. Más tarde, en los setenta, se reemplazó a los productos por sus cultores. La serie "Así vivimos los chilenos", de la Editorial Quimantú, así lo muestra.

Entre los años 40 y la década del 70 hubo un conjunto de políticas públicas, y particularmente universitarias, destinadas a preservar un lugar para este tipo de producción cultural. Esto representó un cambio respecto a la valorización de la creación cultural del siglo XIX y comienzos del siglo XX, caracterizada por un acento más bien puesto en lo europeo, particularmente a través de su arquitectura. No obstante estos referentes identitarios fueron embalsamados por el folklore en un estadio "tradicional" de su desarrollo, y se los declaró esencias de la cultura nacional, como parte de las soluciones multiculturales de las doctrinas nacionalistas.

Al lado de este movimiento de recoger los depósitos culturales en buena parte fundantes de los Estados nacionales, y como ingredientes de los mismos, se colocó el criollismo como síntesis de lo otro, de lo anterior, con lo cual emergió la cultura huasocriolla, tal vez como marca del peso cultural de la hacienda de la Zona Central. Lo criollo, lo huaso, se instala sobre lo multicultural y lo niega, porque lo sintetiza, y lo proyecta transformado, como producto híbrido de lo indio y lo criollo.

Hoy día, a los primeros depósitos culturales se han sumado muchos otros. Particularmente los dados por la Europa del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y ahora nuestras miradas, como país, se han volcado desde París a Manhattan, entre medio distinguiéndose singulares modos de expresión en el teatro, la pintura y las letras, por ejemplo. Las fuentes del imaginario nacionalista ancladas en escenarios de consagración de los signos de la identidad nacional, en cuyo caso la producción material de las culturas locales adquirió significación, a través de procesos de folklorización, síntesis y homogeneización, fueron reemplazados más tarde por cosmovisiones más cosmopolitas y de resonancia internacional y en tal caso puede situarse la novela latinoamericana de los '60 en adelante, con lo cual estas circulaciones nacionales de signos de identidad nacional fueron perdiendo sentido. (cf. García Canclini, 1994).

**Una cultura de resistencia que escogió guardar en la memoria los gestos de oficios ancestrales, plagados de sentido.**

**La diversidad cultural ha existido en Chile como una corriente subterránea en su historia, una historia que no la nombra.**



Foto: Arch. Hist. Nacional, Familia Mapuche

## ... indígenas y campesinos

### Diversidad cultural y globalización

No obstante los giros que caracterizan el transcurso del tiempo, allí perdura agazapado este primer depósito de nuestra cultura, como expresión de la diversidad cultural del país, en medio de la incertidumbre, por una acentuada pérdida de significación de la identidad nacional. Si la guitarrera de Quinchamalí identificó, un tiempo atrás, lo chileno, la Expo-Sevilla enarboló el hielo como símbolo de lo nacional, es decir, estamos en presencia de otro tipo de identificadores.

Hoy día las artesanías están suspendidas en la incertidumbre de la carencia de significados. Pueblan, como otros artefactos y bienes culturales, ferias y mercados. Si en el conjunto de América Latina las artesanías fueron símbolos de los procesos de acentuación de los nacionalismos, una vez que las fronteras se han abierto este tipo de reflejo material de las culturas locales se entremezclan con otras expresiones de la misma naturaleza venidas de otras latitudes. (En Falabella, por ejemplo, se han expuesto muestras para la venta de artesanías mejicanas, de Bali, de la India, etc.)

Los procesos de globalización desterritorializan las culturas locales. No obstante, como en el caso de Chiapas, en Méjico, también estas culturas locales se reactualizan y vuelven a afincarse en el territorio y en la cultura local, con lo cual coexisten los fenómenos de globalización de las economías y las comunicaciones, con la afirmación de las identidades culturales locales.

### ¿Existe hoy día un lugar en Chile para la expresión de la diversidad y de la multiculturalidad?

Por el lado de la nueva legislación indígena se da lugar al reconocimiento de la multiculturalidad en nuestro territorio, y algunas iniciativas permiten expresar la existencia del otro, del "no blanco", en términos de lugares para la reafirmación de las identidades particulares. Ejemplos como los intentos de educación bilingüe, espacio para la venta de artesanías indígenas en el Cerro Hueién, son, entre otros, algunos de ellos. Sin embargo, quedan a la zaga de estas iniciativas los productos culturales de la infinidad de comunidades locales mestizo/criollas "sin ley", es decir, sin cuerpos legales para existir en tanto parte constituyente de nuestra sociedad. Más aún, los procesos de globalización económica tenderán a borrar del mapa a estas culturas y a sus cultores en la medida en que los espacios que pueblan son ocupados por los procesos de transnacionalización económica, acentuados por los tratados de libre comercio. Frente a estos nuevos recortes,

para dar cabida a la existencia de la alteridad cultural surge la pregunta:

### ¿Cómo se puede tratar la cuestión de la diversidad cultural en un contexto de globalización?

Comenzamos la exposición afirmando que la memoria era el mejor mordiente de la expresión de esta diversidad, y que ésta se expresaba en las culturas locales caracterizadas por su oralidad, y en la producción material bajo la forma de artesanías "tradicionales".

En el contexto actual globalizado, habrá que otorgar nuevos y otros significados a las culturas locales y a su producción material. Ya no se trata de folklorizar los elementos que dieron identidad a los Estados-naciones; no se trata de preservar embalsamados estos signos de la diferencia. No se trata de esconder bajo la síntesis que hizo la cultura hacendal de otras diferencias culturales. Se trata más bien de dilucidar cómo se da lugar a la multiculturalidad en un país volcado hacia afuera, y donde apenas comienza a distinguirse esta diversidad cultural ensombrecida por el nacionalismo y el criollismo del siglo XX.

El "otro" existe. El "otro" requiere de espacios y reacomodos institucionales que permitan tanto su propia reproducción social, como el desarrollo cultural autónomo a partir de sus elementos fundantes y cambiantes, que caracterizan a todo proceso humano.

### Pasos hacia la expresión de la multiculturalidad

La producción artesanal constituye un espacio privilegiado de lo femenino. Así como la lengua es transmitida de generación en generación por madres y abuelas, quienes son las que pueblan el espacio de lo cotidiano y familiar, la producción artesanal suele ser un asunto de la casa, el hogar y su entorno.

Los oficios son así transmitidos: el tratamiento de la greda y las fibras vegetales y animales cuyos saberes radican en general en la memoria de las mujeres y cuyo despliegue se da en los interiores de los hogares mientras los oficios vinculados al fuera de la casa son desarrollados y reproducidos por los hombres. Tal es el caso de la plata y la madera, que son asuntos masculinos a diferencia de los oficios domésticos y que no requieren de herramientas para tratar materias primas duras.

Algunas experiencias en orden a nombrar al otro, conocer de su existencia, su imaginario y sus proyecciones en la sociedad contemporánea, han estado dadas por la constitución de patrimonios culturales, entendidos éstos como elementos

que dan cuenta de las culturas locales, sus cambios y sus resistencias a los mismos en el sentido de que estos grupos humanos configuran un vínculo entre pasado y presente.

### El Archivo de Memoria Oral: registro de las culturas orales.

La producción de conocimientos sobre los cultores artesanales y los procesos de trabajo que subyacen a la producción artesanal así como el simbolismo y significado asignado a este tipo de producción cultural.

### Espacios autónomos de exposición y venta de artesanías.

En el primer caso se trata de conformar un registro que de cuenta de la mirada del otro, para rescatar un patrimonio cultural intangible que permita conocer la diversidad cultural que se asienta sobre el territorio chileno de modo que éste sirva a jóvenes estudiantes que se motivan por conocer los aspectos de alteridad de nuestra cultura.

En el segundo caso se trata de legitimar a través de publicaciones y exposiciones, la existencia del otro. Esto constituye un paso para complejizar la historia oficial y dar a conocer tanto el papel de los indígenas como el de las mujeres campesinas en estos procesos de producción artesanal y sus vínculos con otras esferas de la vida en lo material y lo simbólico.

La DIBAM ha cobijado algunas iniciativas en esta materia: en 1993 se realizó el lanzamiento del libro Memoria y cultura: femenino y masculino en los oficios artesanales, libro financiado por el FONDART y distribuido por la DIBAM a regiones. El propósito de establecer estos vínculos entre una ONG como CEDEM y la DIBAM fue, precisamente, dar cabida a la producción artesanal como expresión de la diversidad cultural chilena, el que este libro llegara a las bibliotecas para ponerlo especialmente al alcance de los estudiantes de educación básica y media.

Por último, las artesanías no son más que una de las expresiones de la diversidad cultural existente en Chile. Tras los ceramios, los textiles y la cestería existen hombres y mujeres que requieren de señales claras para lograr vivir. Y tal como lo decíamos más atrás, éstas no existen como políticas públicas que fomenten la condición de artesanos de a lo menos unas 100.000 familias, por lo cual se ha apoyado la constitución de espacios de exposición y ventas de manera tal de dar a conocer lo que se hace y al mismo tiempo diversificar las fuentes de ingresos.

Para terminar nos queda sólo afirmar que nuestra mirada constituye un intento por explorar

en la trama profunda de nuestra sociedad para desde allí desentrañar símbolos y discursos que nos permitan descifrar el tejido de nuestra propia historia. (La autora es Geógrafa. Especialista en el área rural. Directora del CEDEM)

### Referencias bibliográficas

Nestor García Canclini. Repensar la identidad en tiempos de globalización. Ponencia presentada al VI Coloquio Internacional sobre "Identidad en los Andes", Universidad de

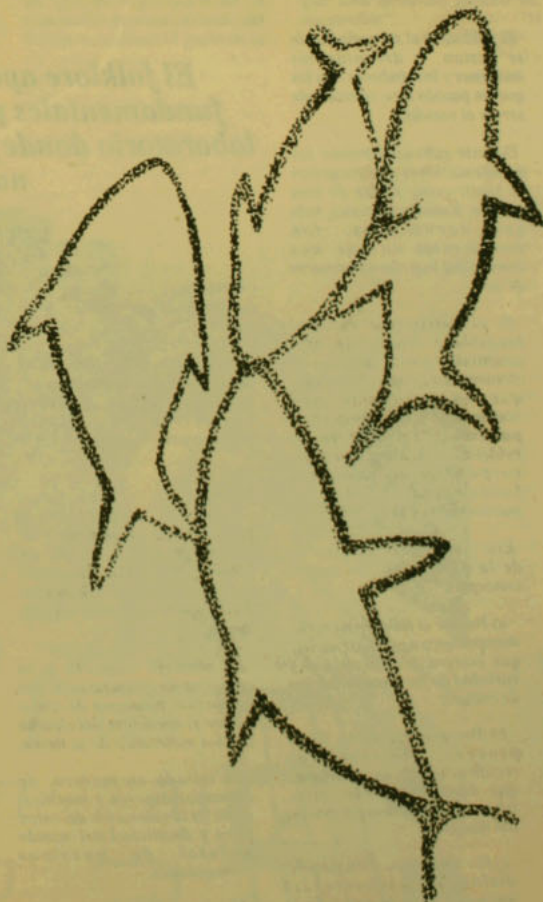
Jujuy, CLACSO y Centro Bartolomé de Las Casas de Cusco, 8 al 11 de agosto, San Salvador de Jujuy 1994.

X. Valdés, L. Rebolledo, V. Gavilán, L. Ulloa y A. Wilson. Memoria y cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales. CEDEM/FONDART, Santiago 1993.

X. Valdés, L. Rebolledo y A. Wilson. Masculino y femenino en la Hacienda chilena del siglo XX. CEDEM/FONDART, Santiago 1994.

*- Lo huaso se instala sobre la diversidad, lo multicultural, y lo niega y lo proyecta transformado en un híbrido de lo indio y lo criollo.*

*- El "otro" existe. El "otro", la diversidad cultural, requiere de espacios y reacomodos institucionales.*



Petroglifo: Arte rupestre

## Valparaíso Matriz imaginaria de una memoria colectiva.

Alberto Madrid

"EVOCAR ESE ESPACIO ES TANTO EVOCAR UNA ÉPOCA Y ESE MUNDO SOCIAL."  
Halbwachs

El modo como la memoria reconstruye el pasado se relaciona con la experiencia y la mirada que es reconstruida en las trazas y huellas espacio-temporales.

El acto de remirar la ciudad de Valparaíso como una matriz imaginal recuperada en la escritura, implica la conservación y el modo como se ordena el archivo, la elaboración de dicho ordenamiento pasa por el espesor histórico de la ciudad y la relación topológica del sujeto que la contempla.

La ciudad evoca en su caligrafía una especie de memoria colectiva; en este sentido, me refiero a la metáfora del texto, de leer el trazado de ésta como una trama que contiene una matriz que en su distribución y composición relaciona el diseño del espacio y los elementos simbólicos.

(Paréntesis), recuerdo y asocio el texto de Calvino "Las ciudades invisibles", parafraseo esta lectura, en la escritura, jugando con un lector imaginario al que le hablan de un lugar imaginario llamado Valparaíso, quizás sin la nostalgia de los lugares inexistentes, pero sí en la recuperación y unión de los signos que son la parte diaria del habitante de hoy.

En ese sentido, la ciudad (Valparaíso) aparece como un escenario social que da cuenta de los hábitos y los usos invisibles de sus moradores.

De tal modo, la ciudad remite a la arqueología y en ese sentido a la memoria colectiva, que en su persistencia y deterioro permite la toma de conciencia de dónde estamos y quiénes somos.

Lo anterior, quisiera contextualizarlo en el marco de la preocupación por una nueva normativa y concepto del patrimonio cultural, cuyos efectos en el caso de Valparaíso serían de vital importancia para potenciar proyectos vinculados a la mantención y recuperación de su patrimonio arquitectónico.

No se trata de transformar a Valparaíso en una postal. Mi mirada no la sitúa desde la nostalgia y "congelación del pasado" sino, por el contrario, en la perspectiva de entender la persistencia de la memoria como proyección.

Por cierto, repensar el futuro de Valparaíso respecto al patrimonio cultural pasa por la implementación de una normativa urbanística y de construcción.

Quizás la única forma de evitar la presencia de sitios eriazos y edificios en descuido correspondería a la puesta en marcha de proyectos en que participen el sector privado junto a la gestión del gobierno

regional, de tal modo que se generen proyectos que contribuyan al desarrollo, pero aludiendo a elementos vinculados con la identidad y valoración del patrimonio como parte de la cultura y de la calidad de vida.

Por último, la relación de Valparaíso como matriz imaginaria y memoria colectiva, alude a la idea de su condición de "ciudad numen" -matriz- de escritura e iconos y a su espesor histórico, que son elementos permanentes de (re) creaciones.

(El autor es Profesor en la Escuela de Arte de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso)

## Folklore y patrimonio cultural

Fidel Sepúlveda Llanos

### El folklore aporta un corpus de monumentos fundamentales para el patrimonio cultural. Es el laboratorio donde fraguan los símbolos expresivos de nuestra idiosincrasia

El folklore es el subsuelo donde se gestan y decantan las imágenes y los símbolos con los que un pueblo dice su modo de ser en el mundo.

De este subsuelo brotan las manifestaciones que encarnan el sentir-comprender de una cultura. Estas expresiones, más que documentos, son monumentos en que una comunidad inscribe su proyecto de ser.

Si el patrimonio cultural tangible e intangible está constituido por el universo de monumentos de más alta calidad que ha producido una comunidad, la relación entre patrimonio y folklore es evidente: el folklore aporta un corpus de monumentos fundamentales para el patrimonio cultural.

Este corpus es representativo de la comunidad por varios conceptos:

a) Por ser el folklore un nicho antropológico amplio y complejo que integra gran cantidad y variedad de factores creadores de cultura;

b) Por gestarse en un largo proceso de sucesivas rectificaciones y ratificaciones que depuran su expresión, superando largamente la prueba del tiempo;

c) Por ser una creación cultural dialógica, resultante del encuentro entre lo antiguo y lo

creciente, lo autóctono y lo foráneo, lo particular y lo universal.

En suma, el folklore es el laboratorio donde fraguan las imágenes y los símbolos expresivos de nuestra idiosincrasia.

#### Plástica

Por vía ejemplar, nos referiremos al corpus de creaciones plásticas del folklore. Ellas gratifican magníficamente la relación del hombre chileno con su entorno mineral, vegetal, animal.

La platería mapuche y la cerámica de Quinchamalí, son revelación luminosa de cómo ocurre el encuentro del chileno con los materiales de la tierra.

El tallado en madera, de utensilios ásperos y muebles, explícita la valoración del color, fibra y ductilidad del mundo vegetal de nuestras comunidades.

El universo de los textiles ilustra

el nivel de finura y profundidad del diálogo del hombre con el mundo, su sentido y simbolismo.

El espíritu de nuestras comunidades del norte, centro y sur se modula en la melodía, ritmo, timbre de sus voces e instrumentos; su sentir se hace patente en su son, afinado a lo largo de los siglos.

También emerge este espíritu en la danza como diálogo del cuerpo con la tierra, el aire, el horizonte, en una línea dinámica que encuentra al ser chileno con un pasado que se hace presente tan pleno que es, a la vez, futuro.

El conocimiento y valoración de estos monumentos musicales y coreográficos pondrán de pie y en marcha a nuestra gente con una fuerza, gracia y desenvoltura hasta ahora desconocidas.

#### Poética

La palabra crea mundo y crea hombre. La poética, en décimas, ha escrito la historia sagrada y profana como no lo ha hecho

ningún historiador ni poeta. Es un monumento que no puede desconocer la escuela ni la universidad. Tampoco las instancias del poder ni del tener, si quieren enterarse de lo que es el pueblo que gobiernan.

La narrativa, en sus cuentos, encarna un verdadero tratado de "educación del cacique", para llevar al chileno desde la dependencia a la autonomía, de la soledad a la solidaridad.

Ambos son monumentos que dan sentido y proyección al patrimonio cultural. Finalmente, por el universo del mito y del rito, la historia decanta su dimensión perdurable, memorable. Por ellos el folklore rescata para la permanencia los gestos de la cotidianidad.

Porque el folklore es el subsuelo de donde el pueblo bebe experiencia y sabiduría para esto y lo otro, es por lo que forma parte esencial del patrimonio tangible e intangible. El subsuelo es la raíz originante de la verdadera originalidad. Por él, lo más remoto se hace

presente, patente.

Vigencia en la historia  
El folklore es la entraña, dice Gabriela Mistral. Siendo así, de ahí salen los gestos que posibilitan que un pueblo siga vigente en la historia.

Pero también esta entraña, digiere lo extraño, lo foráneo; lo informa y conforma según su propia índole. La larga experiencia del folklore, andariego de mil espacios, tiempos, aconteceres y personas, le ha entrenado para el trato de los materiales más insólitos, aún de los que saben al plástico indegradable y degradante de nuestra era.

En síntesis, el folklore es la entraña que entraña lo extraño, pero también crea los gestos por los cuales avanza a la conquista de su ser y su circunstancia la humanidad que somos.

Si el patrimonio cultural es el universo de monumentos que orientan acerca de las fronteras y direcciones cardinales de un pueblo, si es la muestra de lo mejor que ha creado una cultura, ciertamente el folklore debe tener ahí un sitial destacado. Sus monumentos son el doble simbólico más certero para saber qué somos, de dónde venimos, a dónde vamos.

(El autor es Doctor en Filología Hispánica y Director del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile)

# Pintura, escultura e instalación joven en Chile (1986-1996) ¿Arte individual en un terreno descampado?

Lucila Docasar

**El Museo Nacional de Bellas Artes exhibió, entre el 8 de enero y el 2 de febrero, la muestra Arte Joven en Chile (1986-1996). Su curador, Guillermo Machuca, declara: "En general, son todos individualistas, experimentales, y la crítica que les hago es que les falta el sentido".**

"Pareciera que la democracia es una época sin tema -expresa Machuca-, un campo de litigio que no sólo afecta al país sino al mundo entero". La muestra Arte Joven en Chile presentó trabajos de artistas que, a pesar de sus diferencias, dialogan con un lenguaje común. Dentro del grupo pueden existir confrontaciones, ya que no es un arte comercial ni complaciente. El contexto es lo que haría elocuente la obra, un contexto cuyos límites son borrosos, desdibujados.

El arte de los expositores reunidos es un arte que se ha producido en democracia. Según el crítico y profesor de Historia del Arte, Guillermo Machuca, curador de la Muestra, para entenderlo se debe hacer un recorrido, un breve análisis de la historia del arte en Chile y se debe abordar como un proceso histórico. "En 1849, cuando se funda el sistema democrático moderno en Chile, se funda la academia de Bellas Artes. Todos los géneros artísticos se importan desde Europa y los artistas se dedican a copiar estos modelos. La ruptura, la crisis de la academia se produce cuando el arte se socializa, cuando pasa al bando político de la izquierda. Estos signos se ven en los años '60 con la causa política revolucionaria, donde el arte de tendencia nerudiana contestatario y las expresiones como las de la Brigada Ramona Parra, se abren al pueblo".

"Todo esto se ve truncado con el gobierno militar -continúa Machuca-, en 1973 Pinochet hace un corte traumático a la historia. Aquí entra en crisis la ilustración. Los artistas parten al exilio o se autoexilian. No hay espacios de expresión, el arte se oficializa; en las universidades se instala un contingente de profesores conservadores, acriticos. El año 1977, Pinochet descabeza el estado nacional chileno, el clásico y al hacerlo descabeza a la Universidad de Chile, principal establecimiento de enseñanza del arte".

En este año aparecen, según el curador, expresiones que se reagrupan, Machuca distingue tres: "la primera, es el arte oficial que siempre en Chile siguió funcionando, pintores de bodegones, flores, la imagen típica del artista clásico de caballete que pinta cuadros

comerciales; la segunda expresión, es el agrupamiento de sectores contestatarios al régimen y autocensurada; la tercera, es la agrupación interdisciplinaria Escena Avanzada, que fundó Nelly Richard, un movimiento contra el pintor, catalogado como ser inconsciente e irracional. Este grupo cuestiona el discurso oficial chileno y el de la izquierda y se mantiene al margen disolviendo los íconos oficiales. Ellos realizan una labor de elipsis, de metáforas, la idea de jugar con el poder; aparece el discurso feminista, lo marginal, lo minoritario. Rompen la categoría de la identidad como proceso, como fragmento. Richard realiza una revolución a nivel de la obra y una nueva lectura sobre el arte; junto a ella, Eugenia Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Domingo Dávila y Arturo Douclos pasan a ser, en cierto sentido, los 'padres' de las nuevas expresiones artísticas chilenas".

Según el curador, entre los años 1983 y 1989 existió un grupo de artistas que quiso volver a la pintura y vender, artistas que se educaron en una universidad más conservadora; aparecen Bororo, Francisca Núñez, Matías Pinto. "En 1983, parten algunos de los pintores que participaron en la muestra de Arte Joven; el punto en común entre ellos es el ser buenos alumnos. Todo este arte en democracia no tiene contexto y hay una tremenda diferencia con todo el arte anterior en Chile. Hay una pérdida de sentido del arte ¿que es la democracia entonces como arte?", sentencia Machuca.

En la muestra, según Machuca, los artistas que vienen de la Universidad Católica son artistas que siguen principalmente a Douclos. Tienen mucha relación con el mercado y uno de sus principales intereses es difundirse, propagar su trabajo, darse a conocer. Para el curador de la exposición, Natalia Babarovic es la más romántica, su obra es más crítica, está más cercana a lo que es el manchismo, la tradición en la pintura chilena que viene de Juan Francisco González. Valuspa Jarpa, en cambio, sigue la línea de Gonzalo Díaz, es más narrativa, elocuente, de más peso, retórica y también crítica. Estas dos pintoras trabajan una visión experimental con espesor crítico, bajo ópticas diferentes. "Pablo Langlois es el más inteligente -agrega Machuca-, el concepto de instalaciones de los Navarro se emparenta con el arte objetual, lo doméstico se presenta en la obra de Nury González, influenciada por Dittborn. En general, son todos individualistas, experimentales y la crítica que les hago es que les falta el sentido".

Para Guillermo Machuca, el arte de fin de siglo va a desaparecer en cuanto a sentido y teme que será absorbido por el mercado. "Esta exposición es provisoria porque hay un cambio de contexto. Yo ataco la pluralidad,

me parece nociva. El peligro de la democracia es el pluralismo, eso evita la diferencia, evita resistencias", finaliza.

## Mario Navarro. The New Ideal Line. El Atajo

Mario Navarro creó su obra especialmente para la muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes; busca siempre una relación entre el espacio y su creación. Asegura que los lugares tienen cargas especiales. Para él, su obra tiene dos partes, la plástica que se refiere a las instalaciones y la escultórica "uno se relaciona con los objetos -explica Navarro-, con las instalaciones arquitectómicamente, transformando una situación que es meramente objetual, como lo son las cajas de cartón, a una que es escultórica que en este caso es un volumen paralelepípedo que soporta otros objetos, eso es lo fundamental, lo plástico. Por otra parte -continúa-, mi obra se refiere al objeto cotidiano y de uso frecuente que tiene una raíz urbana, el uso del cartón tiene que ver con la pobreza, lo frágil, lo que se mueve todo el tiempo con materiales que están a medio camino".

Navarro realiza trabajos que tienen un hilo conductor y que suponen una meta, un significado especial y que por equis razones ese significado, esa lectura, nunca es rectilínea, no es definitiva, siempre está sujeta a cambios, a detalles, a errores, a problemas de montaje. "Esta obra jamás la pensé así -asegura el artista-,

resultó una cosa que es sumamente contradictoria. The New Ideal Line es un título que repito en todas mis creaciones, El Atajo es sacarle la vuelta, el toque chileno en el nombre de la obra".

Del arte en Chile, Navarro opina que los artistas dependen de la opinión de los críticos y funcionan de acuerdo a ellos. "La gran falencia del arte en Chile es que es poco profesional, los artistas se preocupan de una exposición puntual. Debería haber un arraigo más consistente, todo esto es un problema netamente comunicacional. No se puede decir todo, no se puede ver todo, el público debe completar lo demás", concluye.

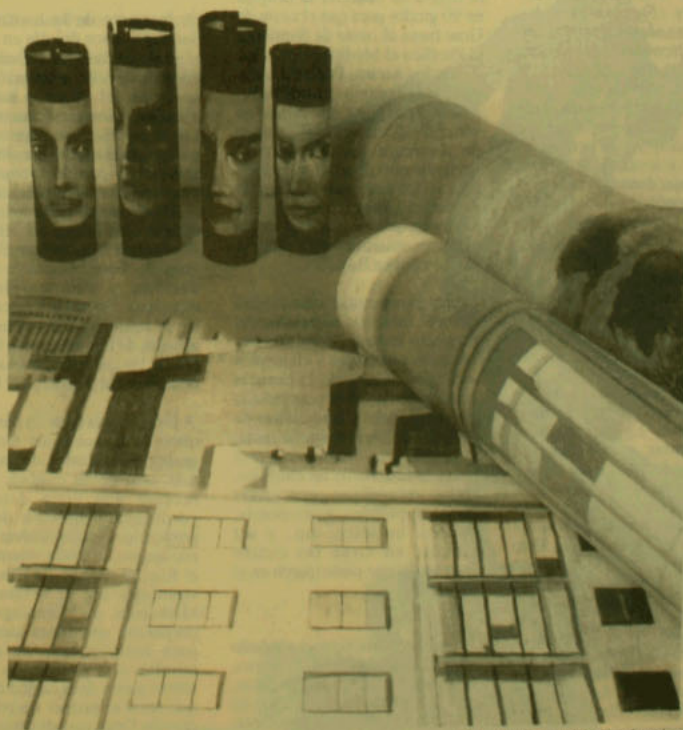
## Pablo Langlois. Funcionarios del Mes

La idea de Pablo Langlois fue trabajar la imagen del museo, un lugar que recoge, que almacena y a eso superponerle la cantidad de miradas o los roles que cumplen los espectadores y los mismos funcionarios, intercalando imágenes extraídas de libros antiguos sobre museos y buscando gente que mira cuadros, y éstos tensarlos con los géneros de la pintura como el paisaje y el retrato. Langlois tomó una serie de fotografías a los funcionarios de museos. "La cuestión -explica el artista- fue disponer todo en una posición en que el espectador de la exposición quedara excluido del trabajo o repitiese el gesto de la

fotografía, el que mira ve a otro que también observa".

Uno de los trabajos más interesantes, es una fotografía que muestra el momento en que los holandeses ocultan la pintura Ronda Nocturna ante la llegada de los nazis y que de alguna manera hacen la misma operación que realiza el museo: guardar, almacenar, recoger, sustraer de lo público una obra para guardarla en un lugar tremendamente privado, destinada a conservarla ante los depredadores. Langlois instaló una pintura de paisaje como un cuerpo que va a ser enterrado; la obra cumple entonces el rol del funeral. "Lo que yo quería -afirma- era que las pinturas quedaran incómodamente dispuestas, las que son bidimensionales van en el suelo y las que están pegadas al muro son cilindros que se sitúan de una forma poco confortable para el espectador".

Todas las obras son siempre materia prima para Langlois, "cuando vuelvo al taller rearmo los materiales para que participen de otra obra de una manera totalmente distinta, ese es el cosido, la labor del editor: volver a cortar, a armar, volverlas a montar; las obras siempre van y vuelven y en ese sentido no estarían en la misma situación que las del museo, en la medida que una obra de museo es inamovible".



Obras: Pablo Langlois. Funcionarios del mes, 1996

# Urbanismo Antiterritorial

Paulina Valente Uribe

*Cada año se realiza en Graz, ciudad de Austria, el Festival Cultural Vanguardista Steirisches Herbst. En esta edición, el arquitecto Bernd Knaller-Vlay imaginó la posibilidad de viajar a otro lugar del mundo sin salir de la misma ciudad de Graz, en cuyas calles se desarrolla el Festival. Su propuesta fue poner en acto una forma de acción de arte y algo más: el urbanismo antiterritorial, cuyo objetivo fue visitar situaciones culturales de otros países, mediante la reproducción y uso de ambientes característicos del paisaje urbano de ciertas ciudades del mundo, para que el público austriaco tuviera la experiencia de mirar y vivir esas expresiones con diferentes sentidos. Chile, Santiago, un autobús, calcomanías del Colo Colo, y un tubo lleno de smog que simulaba la Alameda, fue el escenario de una de las acciones, en plena europa central.*

El "urbanismo antiterritorial" es una forma de urbanismo experimental que no se basa en la representación arquitectónica de una urbe sino en programas para vivir la ciudad, protagonizar una experiencia en una dimensión simulada. En ese sentido, el territorio, la ciudad en sí, desaparece como escenario de la acción y lo esencial es el programa con la trayectoria que organiza el uso de la ciudad.

Estas vivencias experimentales se enmarcan en un continente, Europa, donde hoy lo esencial no es renovar la arquitectura sino restaurar y conservar; así, las nuevas generaciones buscan caminos alternativos para hacer urbanismo. De ahí que la arquitectura contemporánea abre nuevos campos de planificación donde la urbe pasa a ser un instrumento, y los proyectos incluyen nuevas tácticas para sentir y viajar dentro de la ciudad, incluso experimentando vivencias de otros lugares del mundo.

## Travesía

El concepto de travesía unió a los arquitectos Bernd Knaller-Vlay y Paul Rajakovic. Ellos quisieron emprender el vuelo, en septiembre de 1996, a tres continentes: Asia, América y Europa, en un proyecto que se desarrolló bajo el nombre Ruleda de la Ciudad. "La idea es jugar y experimentar, abrir la mente, como cuando uno lee un libro y lo termina. Luego de un tiempo, al volver a leerlo, puede parecer completamente distinto, si se lee en un contexto diferente. Esto pasa también con la ciudad, se puede vivir y recorrer cientos de veces y también es posible que se convierta en otras ciudades si se observa desde otro punto de vista. Para esto sólo se requieren la imaginación de transportarse a calles y límites de otra urbe", explica Knaller-Vlay.

Se formaron cuatro grupos, para asumir cuatro ciudades, donde los anfitriones fueron Martin Krammer, para Los Angeles; Orhan Kipçak, Estambul; Andreas Reichl, Saigón; y Dieter Spath, Santiago de Chile. Ellos tuvieron la misión de guiar a los "pasajeros", que en realidad eran "turistas" en la medida que eran austriacos que se introducían en el crio vehicular de locomoción colectiva, en este juego-proyecto que representaba, a escala de uno a uno, las ciudades mencionadas. En el Forum Stadpark (centro cultural que alberga este evento) los interesados se inscribieron para participar de este viaje singular.

Para el guía de Santiago, Dieter Spath, la ciudad, la de todos los días abruma, aburre "uno tiene un círculo muy reducido y cerrado -explica- los habitantes de las metrópolis no conocen los terrenos donde se mueven". El viaje es la solución. En Graz, en este caso, el viaje fue en la misma ciudad. "El proyecto que hicimos -continúa- es un trabajo de urbanismo que no se construye con hormigón sino que se refleja en la elaboración de un programa para utilizar la ciudad".

## Ciudades entrecruzadas

Los realizadores de este programa, que duró cuatro días y tres noches, juntaron las ciudades viviéndolas en diferentes horarios. Spath explica que cada guía buscó una forma poética para reunir todos los puntos en que las urbes calzaban. "En un contexto urbano se tienen múltiples posibilidades, -enfatisa el guía- en el caso de Chile está la geografía con la cordillera, el cerro Santa Lucía y la magia de cambiar la brújula en 90 grados para que el norte de Graz fuera el oeste de Santiago, el Pacífico el Mediterráneo y los Alpes los Andes. Por otro lado, con un horario cambiante, aparecen lugares que nunca se ven. Para alcanzar el último metro de Santiago los "pasajeros" tuvieron que abordar el primer tranvía. De esta manera, el grupo de participantes se cruzaba con personas que empezaban el día en Graz, mientras para ellos la noche chilena llegaba".

Para representar una ciudad "sobre" otra, los creadores del proyecto trabajaron en primera instancia con mapas y elementos análogos, buscando la esencia cultural de las urbes para reflejar las costumbres y tradiciones de cada país. Como segunda parte, se planificó un cronograma para reunir la historia de las ciudades, etnias, diferencias entre clases sociales, política, gastronomía, música, botánica, etc., y así simular en Graz las cuatro metrópolis que participaron en el proyecto.

## La micro como signo y símbolo

En el caso de Chile, la micro, como espacio público popular, fue el primer elemento de exportación de Santiago a Graz.

Simular este medio de transporte con toda la carga cultural que conlleva y armar este elemento único y representativo de Santiago, resultó ser uno de los aportes más significativos para los participantes.

En el festival, el grupo que "viajó" a Chile interactuó, encontró los puntos en el mapa, salió a buscar la cultura santiaguina, la comprendió e hizo empatía con ésta. Existió retroalimentación entre los integrantes, vieron la ciudad desde dentro, su problemática social, la vida cotidiana, el carácter de sus habitantes, se creó un interés natural que hizo relacionar las culturas y superar fronteras.

## Bitácora de viaje

### El día del chileno acomodado

Santiago despertó a las tres de la mañana, hora de Graz, diez de la noche en Chile. Los pasajeros habían dormido en una habitación del aeropuerto para simular las horas de vuelo. El guía, Dieter Spath, los invitó a subir a la micro recorrido Los Leones 636, con música de salsa y cumbia. El vehículo había sido arrendado y acondicionado días antes y adornado con calcomanías del Colo Colo, luces intermitentes, un sagrado corazón, la bandera de Chile. El tour comenzó por las calles de Santiago, un largo túnel contaminado de polución simulaba la Alameda y una cinta grabada, traída directamente de Santiago, reproducía el sonido de las micros; por las ventanas divisaron varias animadas hasta llegar a un night club. Con esto se iniciaba el primero de los tres días: un día de chileno acomodado.

A las siete de la mañana de Santiago, doce del día en Graz, el grupo se dirigió a un solarium para tener la sensación de aparición del sol y con anteojos oscuros, vieron el amanecer. Luego del desayuno, jugaron golf y se prepararon para ir a almorzar a un antiguo castillo perteneciente a una familia aristocrática. Antes de almorzar, los participantes se dirigieron a la capilla del lugar donde el párroco rezó por el Padre Hurtado. Pero la mesa ya estaba servida y dos empleadas esperaban con ostras y pisco sour. En la sobremesa se trasladaron al salón de tertulias y ahí, bajo la luz de las candelas, les sacaron la suerte y les predijeron el futuro.

A las seis de la tarde en Santiago, once de la noche en Graz, el grupo, en la azotea del edificio más alto de la ciudad, para recrear una vista desde la cordillera, disfrutó de una proyección de diapositivas sobre atardeceres en Chile, mientras en el Rincón Andino de Graz, que simulaba ser el restaurante München de Santiago, se preparaba una fiesta austríaca para los turistas. La noche terminó con el traslado en el último metro de la capital chilena que sería el primer tranvía que cruzaba Graz; para dirigirse a una

piscina temperada y finalizar el día con champagne a la una en punto de la madrugada de Santiago, seis de la mañana en Graz.

### El día del chileno pobre

Una tacita de té y los pasajeros se dirigieron a una cancha de fútbol, donde recrearon el partido entre Austria y Chile del año 1982. Mientras el grupo jugaba, se escuchaba la transmisión radial de ese partido por parlantes. Gana Austria. Por la radio, el jugador Carlos Caszely opina sobre lo que se pudo haber hecho y nunca se hizo.

En la micro, el grupo fue trasladado a una población de la periferia de Graz. Los contenedores donde viven los pobladores se veían a lo lejos, cinco o seis y una carpa de gitanos. Ya junto a los habitantes del lugar, el grupo bajó comida y organizó una olla común. El intercambio entre pasajeros ficticios y pobladores reales se convirtió en intenso y emotivo, se conversaron los problemas que les aquejan, sobre todo el alcoholismo, motivo que gatilla el abandono del hogar y convierte a muchos en vagabundos. "No recordábamos lo que era la felicidad", expresó el líder de la población agradecido y el grupo se alejó con el adiós en las manos y las vivencias en el corazón.

Los participantes se dirigieron al mercado. La idea era la de un terminal pesquero, donde los pasajeros llegaban junto con los vendedores y debían comprar frutas de Chile; trajeron naranjas y uvas. En ese momento tuvieron un encuentro fortuito con el grupo de Saigón que despertaba y montados en sus bicicletas, bajo

una lluvia delgada y tupida, comenzaban el día en el oscuro lugar. A la una de la madrugada de Graz, ocho de la noche en Chile, los pasajeros entraron en cine donde se proyectó la película Johnny Cien Pesos. A la salida, ya en la micro, se subió un vendedor ambulante quien contaba historias sobre su vida, mientras en cada luz roja se iban cerrando ojos; era hora de dormir.

### Conmemoración atrasada

Partió el día de la conmemoración de la recuperación democrática en Chile con el video de la campaña del "No" para el plebiscito de 1989, un salto histórico en el tiempo. Más tarde, el grupo fue al jardín botánico para disfrutar la flora de Chile y al zoológico con el objeto de sacarse una fotografía de domingo, vestidos con poncho y sombrero de huaso, junto a llamas, pumas y alpacas.

Un lienzo con la cordillera pintada, idéntica a la caja de fósforos con el diseño antiguo de "Fósforos Gran Andes", esperaba en la punta del cerro "Santa Lucía", en el centro de la ciudad. El grupo tomó fotografías a la cordillera, mientras una promotora vendía artesanías de Chile. El viaje había terminado y a las cuatro de la tarde de Santiago, nueve de la noche en Graz, debían estar en el aeropuerto.

El adiós fue con banderas chilenas, la despedida de un largo viaje urbano, con el plano recorrido de arriba a abajo, postales con recuerdos de una experiencia inolvidable y con la promesa de visitar en forma real algún día, no muy lejano, el país más al sur del mundo.

## La micro había sido acondicionada días antes y adornada con calcomanías del Colo Colo, luces intermitentes y un sagrado corazón



Foto: Dieter Spath. Sagrado corazón, 1996. Austríaco.

# Talleres literarios José Donoso: urgando hacia abajo

Paola Ortega Toro

**Los talleres tendrán lugar en la Biblioteca Nacional y su duración será de dos años; el primero, de deformación; y el segundo, de realización de proyectos.**

Se iniciarán en el mes de abril de 1997 y finalizarán en diciembre de 1998. Los talleres abarcarán tres géneros: Narrativa, Poesía y Teatro. Con un máximo de 15 integrantes por grupo, dos grupos en los casos de Narrativa y Poesía; y un grupo en Teatro. Estarán a cargo de los escritores Carlos Cerda y Carlos Fraz, en Narrativa; Teresa Calderón y Raúl Zurita en Poesía; y Marco Antonio de la Parra en Teatro.

Estos talleres se impartirán de manera gratuita, y habrá un sistema de becas (40.000 pesos mensuales para apoyar los gastos de libros, transporte, etc.).

La selección se basó en un currículum con un máximo de dos páginas, más un texto literario de propia autoría, de tres páginas correspondiente al género al que se postulaba.

El límite de edad para postular a los talleres fue de 40 años.

**Un plan distinto en cada estilo**  
Entre los escritores que imparten los talleres José Donoso existen varios estilos, aunque sea en un mismo género. Por lo tanto, cada uno de ellos tiene su propio plan para desarrollar éstos de la mejor forma posible:

- Para Teresa Calderón, la única mujer del grupo, es importante que cada alumno tome su ritmo al escribir su obra o por lo menos "se creen buenos lectores", afirma. "Uno siempre tiene un plan, pero el verdadero plan se hace cuando uno conoce a los alumnos participantes del taller. De esa manera, ves cuales son los intereses que ellos tienen, las orientaciones temáticas, estilísticas, lingüísticas, etc... Los talleres los hacen los propios participantes.

Es importante que la persona que dirige el taller no imponga su estilo, sólo enseñe el oficio desde su punto de vista y pueda trabajar con cada uno de los alumnos, perfeccionando su talento, lo personal y único, exclusivo, fiel a lo suyo. No se trata de que todos escriban igual, lo principal es que escriban lo mejor posible dentro de su propia línea de trabajo. Además, me encantaría que hubiesen muchas mujeres, porque siempre en los talleres aparecen más hombres que mujeres".

- A Marco Antonio de la Parra le interesa que la duración de los talleres sea de dos años, por la continuidad literaria que se les puede dar a los futuros autores. El partirá desde el primer momento con los gérmenes de

los proyectos y finalizará, luego de un año y medio a dos años con obras concluidas, pues "los tiempos que toma cada uno son diferentes", asegura el dramaturgo.

"A mí me interesa trabajar un taller a largo plazo, dos años es el tiempo que toma un proceso creativo en llevarse a cabo. Las aspiraciones son crear un espacio creativo en que partiremos con los gérmenes y terminaremos con la obra concluida. Cuando estén esas quince obras serán abandonadas, publicadas o lanzadas por la ventana. Pero lo importante es que cada persona encuentre su propia voz, su libertad e identidad como autores, para eso trabajaremos sobre el proceso creativo de lo que significa ser un dramaturgo hoy, que es muy distinto al dramaturgo de escritorio de décadas atrás, de creación colectiva. Cada uno aquí debe encontrar su identidad. También lo digo como psicoterapeuta."

- El Coordinador de la iniciativa, Carlos Cerda, dividirá su taller en dos partes. En la primera presentará las nociones y elementos básicos de cualquier narración y, en la segunda, dará paso al desarrollo de los proyectos de obra de cada integrante. Para él "lo importante es que al final exista una obra". "Lo importante es habituar al tallerista a trabajar las distintas modalidades o recursos narrativos con lo que se pueden abordar, por ejemplo, los problemas del personaje, de la fábula, del tiempo, del espacio, etc... Este es un ejercicio que le ayuda a la persona a tener una visión más rígida de las posibilidades compositivas que tiene el género.

No existen rigideces, pero se ordenan de acuerdo al objetivo, que es que al final exista una obra, que será parte del patrimonio de todos en el futuro".

- Carlos Franz señaló que "el taller será como lo viví cuando estuve en un taller literario, como una inculcación de entusiasmo por la literatura y de validar eso, de socializarlo, de darse cuenta que no estás solo escribiendo y que forzosamente el mensaje literario se dirige a alguien más.

Los primeros lectores que un escritor tiene muchas veces están en un taller literario y es el primer gran shock, es decir, cuando uno se encuentra con que las cosas que ha escrito no son necesariamente leídas de misma manera por otras personas, esa primera impresión, primer impacto violento con realidades ajenas, eso es insustituible y tiene efectos importantes".

## LISTA DE SELECCIONADOS PARA LOS TALLERES LITERARIOS "JOSÉ DONOSO"

**Seleccionados en Narrativa**  
1. Álvarez Arenas Ignacio Javier

2. Bustamante Farías Óscar Daniel
3. Carrasco Muñoz María Antonia
4. Castillo Cabrera Marcelo Alejandro
5. Contreras Briones Larissa
6. Coopman Palavacino Taryn Caroline
7. Dueville Abujatum Paola Andrea
8. Fajardo Caballero Marco
9. Fernández Silanes Nona
10. Fischman Krawczyk Eliana Irene
11. Fuentealba San Martín Ricardo Rodrigo
12. Jiménez Scheuch Cristián
13. Jósich Krotki Melanie
14. Kraljevich M. Pavel Alejandro
15. Labra Abrigo Paula
16. Leonart Marcelo
17. López Merino María José
18. Meneses Mellado Juan Pablo
19. Merino Rojas Víctor Hugo
20. Muñoz Zambrano Jorge Enrique
21. Ortega Ruiz Francisco Javier
22. Peraita Díaz Alex Conrado
23. Pimienta Gallardo Patricio Erich
24. Ruiz Oliveras Lucía
25. Ruz Franz
26. Salgado Middleton Patricia
27. Schenke Reyes María Josefina
28. Stuvén Garrido Ricardo Ariel
29. Villagra Pincheira J. Marcelo
30. Vivanco Iriarte Juan Salvador

## Lista de espera Narrativa

1. Miño Romero Paola
2. Huneus Errázuriz Daniela
3. Jaeger Campos Virginia Janet
4. González Sáez Máximo Ricardo
5. Saavedra Rapaport Maricel
6. Araya Contreras Jessica del Pilar
7. Pinos Fuentes Jaime
8. Melendez Díaz Pamela
9. Amaro Castro Lorena de la Paz
10. Morales Farías Jorge Andrés

## Seleccionados en Poesía

1. Anabalón Moreno Patricio André
2. Baier Stevenson Carlos Eduardo
3. Barcaza Soto Santiago Enrique
4. Bristillo Cañón Jaime Antonio
5. Carrasco Vielma Germán
6. Castro Sotelo Luis Alfonso
7. Celis Gallegos Carolina

- Verena
8. Cuevas Valdés Nancy Alejandra
  9. Folch Maass Kurt
  10. Forno Naranjo Hugo Juan
  11. González Milla Julio R.
  12. Guíñez Vergara Roxana Lilian
  13. Jara Tapia Claudia Carola
  14. Kirby Cristián
  15. Kong Santibáñez Luis H. Montea
  16. Montes de Oca Carlos
  17. Morales Miranda Roberto
  18. Naranjo Ríos Miguel Adrián
  19. Oriá Elizabet
  20. Retamal Viedmaier Sofía
  21. Rissetti Mario
  22. Rodríguez Saavedra Sergio
  23. Romero Arenas J. Marcelo
  24. Romero Buccicardi Juan Cristóbal
  25. Rubio Rafael
  26. Sáez González Sergio
  27. Salas Moncada Gloria
  28. Salinas Valdivia Liliana
  29. Sanhueza Mendoza Rodrigo Antonio
  30. Soto Calquín Leonardo Esteban

## Lista de Espera Poesía

- 1.- Araya Valencia Javier Orlando
- 2.- Pino Pozo María Alicia
- 3.- Maiza Solar Rosario Adriana
- 4.- Duhart Ibarra Leoncio Ricardo
- 5.- Jordán Matesic Andrés
- 6.- Kiroz Pizarro W. Roberto
- 7.- Cruz Criado Hugo Alejandro
- 8.- Acuña Aldana Alejandro
- 9.- Soto Zárate Cristián
- 10.- Gómez Olivares Cristián Gonzalo

## Seleccionados en Teatro

1. Ancavil Yañez Roberto Alejandro
2. Baeza Cáceres Tania Varinia
3. Baeza De La Fuente Macarena
4. Burgos Droggett Juan Claudio
5. Campos Hernández Alejandro
6. De La Maza Cabrera Lucía Alejandra
7. Escobar Vila Benito
8. Figueroa Acevedo Cristián
9. Fuentes Ampuero Marcelo Eduardo
10. Galleguillos Pinto María José
11. Gimeno Vogel Carolina
12. Gómez Sepúlveda Celeste
13. Jara Jorquera Rolando Enrique
14. Sánchez Marcelo Javier
15. Villagra Román Nelson

## Lista de Espera Teatro

- 1.- Reyes Allendes Claudia María
- 2.- Aguilar Gorodecki Alejandra
- 3.- Maldonado Opazo Kira Francisca
- 4.- Fuenzalida Moure María
- 5.- Vidal Cancino Ulises Iván

Las personas que integran las Listas de Espera podrán acceder a los Talleres en caso de que se produzca alguna vacante por renuncia o retiro posterior de un participante. El acceso respetará el orden señalado en la lista.



# Botero "El volumen de la ironía".

María Carolina Abell Soffia

Entre el 19 de marzo y el 12 de mayo se exhibe, en el Museo Nacional de Bellas Artes, una Muestra de Esculturas Monumentales y Dibujos del pintor colombiano Fernando Botero.

A lo largo del siglo XX, el arte y el contexto socio-cultural desde el cual emerge Fernando Botero, el artista, han sufrido violentos cambios que han provocado la sucesión de movimientos artísticos, tendencias que la historia del arte estudia hoy en dos grandes grupos. Uno, que va desde el período en que se gestan movimientos artísticos como el informalista y el expresionismo abstracto a raíz de la Segunda Guerra Mundial, se identifica como las segundas vanguardias. El otro que se relaciona directamente con la creación surgida a partir de la década de los ochenta en adelante, es el conjunto agrupado como tendencias posmodernas. En este último contexto se sitúa el trabajo creador de este artista colombiano, nacido en Medellín en 1932.

## Retrato satírico-burgués

El lenguaje gráfico de Fernando Botero es preciso. Define los planos linealmente y las formas con claridad casi absoluta. No usa perspectiva, sino más bien la superposición de planos al más puro estilo romántico primitivo. Y, en algunas ocasiones, utiliza su abatimiento. Es decir, los presenta mirados desde arriba, sin desdoblarse aquello que no es visible, como lo hacían los cubistas. Por consiguiente, en sus composiciones hay una construcción sobrepuesta de planos regulada por el tamaño de los seres, cosas u objetos que forman parte de la escena.

En su trozo gráfico hay exactitud de principio a fin. Existe un orden racional preestablecido que evita ires y venires dudosos de la línea. Los trazos también van de acuerdo con el sentido de la composición, en la cual casi siempre predomina un protagonista único que apela al espectador, en primera instancia, porque encarna una vulgaridad exacerbada por los ropajes, la masa volumétrica, la gama cromática o el entorno en que ha sido situado.

En otras ocasiones, Botero acude a reflejar historias congeladas por la prosperidad real o fingida. Estampa costumbres, hábitos y críticas a los destinatarios que concibe marcados y definidos por un poder ajeno al de la persona que ha escogido situar en el plano bidimensional.

En sus dibujos, como también sucede en las pinturas, Botero se sitúa como protagonista y también como espectador. Es un mirón. Un voyeurista de los espectáculos o intimidades de la sociedad aburguesada que son

foco de su mordaz y satírica crítica.

Desde esta perspectiva, Botero siempre ridiculiza las situaciones fingidas del hombre. Las lleva a extremos, aunque mantiene la sordidez y frustración que ello le provoca.

En el trabajo gráfico hay una crítica descorazonada, sin adornos ni terciopelos, a la condición predeterminada del ser humano. En ese sentido cuestiona el poder, dejando entrever esta situación desventajada con el dramatismo que implica para los países jóvenes desde donde emana su raíz e imaginario. En este punto emerge una contradicción siempre presente en sus trabajos: su rupturista actitud frente a la conquista hispana y, por otro lado, la enorme nostalgia que siempre aparece en el tratamiento de los espacios arquitectónicos exteriores, en tierras "vírgenes", de la huella colonial que es tan propia, por lo demás, de la arquitectura colombiana. Sea cual fuere el tema, se las arregla para aparecer en una esquina, alguna ventana abierta o por abrirse a las callejuelas y contextualizar así la situación plástica. Existe también, en la estructura de su lenguaje, un contraste silente y sutil que provoca la consumista y descorazonada marginalidad de la nueva burguesía frente a la sencillez y humildad de esos rincones pueblerinos despojados de todo adorno superfluo.

En ese sentido, la proposición narrativa de Fernando Botero es profundamente humana, aunque sea satírica y mordaz. Es ilustrativa y, en algunos casos, literal.

## Clásico posmoderno

La propuesta plástica de este artista no está exenta de un fuerte sensualismo, que emana directamente de la composición de formas cerradas que se hacen más concretas en el plano pictórico.

En el espacio plástico, Botero ha invertido la situación del conquistador americano. El autorretratándose e interviniendo de modo citativo obras de grandes creadores, a los cuales ha mirado y admirado desde sus inicios en la Academia de San Fernando, en Madrid, donde se formó. En ese contexto, el pintor es el que conquista la cultura europea. Se siente cercano a ella y la deja, aunque constantemente alude a sus circunstancias biográficas.

Temáticamente, Botero rondará diversos aspectos: la prostitución, la pobreza, la nueva riqueza, el sentir casi predeterminado del destino de las personas nacidas en una definida cuna, en algunos de los países latinoamericanos.

También será recurrente en sus críticas al poder bajo la fórmula

del Estado, de la Iglesia, de los militares. No faltan los retratos satíricos y casi blasfemos de cardenales y obispos, como tampoco los audaces de presidentes y oficiales de diversos rangos, que representan el más fuerte foco de crítica social en su obra.

Tampoco estará lejano el erotismo, introduciéndose de modo impertinente y casi voyeurista en una pretendida intimidad de amantes o de mujeres que no tienen otro destino que comerciar con su cuerpo.

## Hacia lo definitivo

En las naturalezas muertas, en cambio, dejará estampada en la tela algo que provoque el cambio. Ahí la vida no está detenida en instantes amables o trágicamente dulces. Está a punto de cortarse. Insectos, rastros de mordidas o una intervención humana, pueden desatar el final fatal. Allí sí que se congela la vida, y la aparente felicidad comienza a concentrarse en un proceso de descomposición y finitud. La cita, frente a esas temáticas, también será recurrente.

Así, desde los mismos vegetales y frutos sometidos a un interior, que además ha sido programado por un orden cerebral desconocido, comienza a

desvanecerse esa provocativa mirada sobre lo efímero. Y a partir de los noventa, los personajes empiezan a ensimismarse. El taller se desbarata. Esos pinceles y pigmentos se caen al piso. ¿Será que el único poder sin límites es el de la muerte? Esa pregunta sólo puede quedar planteada, porque es el artista quien debe contestarla. Sin embargo, es en los enormes volúmenes que han conquistado al más puro estilo latinoamericano las calles de París, los espacios de Nueva York y otras grandes capitales del mundo, donde empieza a esbozarse la respuesta definitiva. Esas mujeres y hombres, sumergidos desde la misma tela, se han rebelado en contra del mismo Botero, así como sucede con ciertas novelas en las cuales el protagonista toma vida propia y se enfrenta con su creador.

Volcado por tanto tiempo a los infinitos goces de la buena vida, ahora sus personajes se han quedado detenidos. Están ensimismados. Se observan a sí mismos, porque sus ojos no están frente de algo ni están clavados de cara al espectador. Están mudos, inmersos en sus propios horizontes, tratando de encontrar un nuevo orden para ese desorden imperante en el mundo de hoy.

De esta manera, el colombiano

Botero se autoexpresa a sí mismo bajo un severo ojo examinador. Un ojo interrogante que no se sabe explicar por qué el taller, su taller, empieza a desestructurarse. Los pinceles, a partir de la década en curso, ya no están ordenados. Los pigmentos caen al piso. ¿Será que Botero se cansó de mirar al exterior? ¿Será realmente que sus protagonistas, por ahora, no quieren hablar? O tal vez, ¿es posible que Botero quiera alejarse del sueño de Alicia y, en cambio, haya decidido continuar tensando las formas rescatando los anhelos del pasado, ya que en una obra lo que realmente importa "son aquellas cosas que nos ayudan a pensar en otros temas y, de manera distinta a la de antes, que nos hacen soñar e imaginar a partir de otros itinerarios, de formas diferentes, que nos enseñan a descubrir nuevos modos de mirar, tal vez de saborear, olfatear..." de reflexionar, y de amar. Ello explica, someramente, que Fernando Botero pase de la extrovertida ironía plástica a la casi total introspección volumétrica.

(La autora es crítica de arte y profesora en la Universidad Finis Terrae.)

"El arte nace de la inconformidad con las fórmulas estilísticas de su tiempo, y de todos los tiempos. El verdadero artista necesita una forma de expresión diferente y en cierta forma su importancia está en relación directa con su inconformidad y su rebeldía. Es por esto que el arte es una revolución permanente"

Botero





Extracto del catálogo "FERNANDO BOTERO, ESCULTURAS MONUMENTALES Y DIBUJOS", editado por el Museo de Bellas Artes.

La muestra fue realizada con la dirección y producción cultural de CONARTE.

Manuscrito. Referencia: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Coeditado por el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y Armitano Arte.

Catálogo, Marzo 1989

## Morir es la noticia.

Horacio Silva

**El 20 de marzo se presentó en la Biblioteca Nacional el libro "Morir es la noticia", editado por Ernesto Carmona, con el patrocinio del Colegio de Periodistas, el Círculo de Periodistas de Santiago y la Biblioteca Nacional. El libro no solo reúne antecedentes históricos de 101 periodistas y operadores comunicacionales que perdieron la vida o desaparecieron a consecuencias del golpe militar de 1973, sino también contribuye a la memoria histórica de toda una época de la información en Chile.**

El libro entra al tema directamente con la impactante foto de portada: un militar apunta de frente su revólver hacia el objetivo de una cámara que lo enfoca, y por cuyo visor se observa la escena. Esa imagen que el lector ve hoy, ya es una imagen documental del acontecer histórico de 1973, y es la última que vio en vida el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen. El militar que aparece enfocado disparó, pero no dio en el blanco; es decir, no dio al camarógrafo, pero uno de sus soldados instantes más tarde sí lo hizo, verificándose un hecho que va más allá de cualquier opinión acerca de las circunstancias del acontecimiento. Un periodista, en el ejercicio de su profesión, registró su propio asesinato. La noticia captada se identifica

con la noticia producida. De ahí que el título del libro sea "Morir es la noticia".

La obra recoge una investigación hecha por 62 periodistas y un colectivo de estudiantes de periodismo, y hace una semblanza humana, profesional e histórica de 101 casos de operadores de la comunicación que perdieron la vida, desaparecieron, o fueron al exilio o a la cárcel en Chile, con posterioridad al golpe de estado de 1973.

Además, contiene textos sobre el ejercicio del periodismo en los años 50, 60 y 70 en el país; lo que los autores definen como el "fulgor y muerte" de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile; el aporte de "maestros del periodismo" de las últimas décadas y

apuntes sobre el ejercicio profesional de quienes sobrevivieron en libertad, si por ello se entiende el no haber sufrido en carne propia la represión directa.

Se trata de una contribución rigurosa y documentada al rescate de la memoria histórica de casi medio siglo de profesión periodística. Un período y un oficio de seres humanos a los que la historia puso, sin alternativas, en la obligación de ejercer su rol de ciudadanos al filo entre el testimonio, el protagonismo y el instrumento de la memoria colectiva, en uno de los períodos más dramáticos y definitorios de la historia de Chile y del continente.

El libro contribuye a forjar un conocimiento cabal de ese período traumático de nuestro

pasado reciente, y se inscribe en el esfuerzo de muchos por contribuir a la reflexión histórica en la búsqueda de nuestra identidad como nación.

Al inaugurar el acto, el Subdirector de la Biblioteca Nacional, Juan Eduardo Donoso, señaló "nuestra Biblioteca Nacional es la depositaria de nuestro patrimonio cultural; es decir, de nuestra memoria histórica. En este contexto nos parece importante contribuir con iniciativas como ésta a que las generaciones actuales y futuras se contacten con su pasado. Estamos convencidos que los pueblos que no conocen su pasado están condenados a repetir sus errores históricos".



**Se trata de una contribución rigurosa a la memoria histórica de casi medio siglo de periodismo, un oficio de seres humanos a los que la historia puso, sin alternativas, en el filo entre el testimonio, el protagonismo y el instrumento de la memoria colectiva.**

# Patrimonio y biodiversidad : Dilema de los Museos de Ciencias Naturales

Dr. Alberto Aravena

*El estudio de la biodiversidad es hoy una cuestión de principios. Permite poner el dedo en una llaga: la degradación ambiental como consecuencia de un modelo de desarrollo. Si esta sociedad se precia de moderna no puede dejar de oír un clamor universal que apunta a reorientar la labor de los Museos de Historia Natural para el Siglo XXI. El nuestro, fundado por Gay en 1830, fue pionero en su época.*

## Patrimonio cultural y patrimonio natural

El patrimonio cultural de un país puede concebirse como la suma de las más relevantes obras realizadas por sus habitantes, que construyen así, mancomunadamente, una cultura nacional. Como tratándose del hombre los límites políticos son normalmente unívocos, no es difícil determinar a qué "cultura nacional" pertenece una obra, al margen de que antes de constituirse la actual nacionalidad existan comprensibles sobreposiciones. El patrimonio natural (término que usaremos siempre en cursiva para evitar compromisos) tiene características bastante diferentes. Es más bien inherente a áreas biogeográficas y ciertamente no a "nacionalidades". Así, el patrimonio natural del norte de Chile tiene mucho que ver con el de Perú y Bolivia, por ejemplo, y poco o nada que ver con el de Chiloé. En él no interviene el hombre a menos que sea como destructor de este patrimonio o como mitigador de los propios desastres que causa. Las alteraciones por causas naturales (glaciaciones, vulcanismos, etc.) forman parte de la evolución normal de cualquier sistema vivo.

La primera investigación patrimonial en esta materia ser debiera, sin duda, la realización del catastro, ya que no "inventario", por las connotaciones administrativas de este término. Y aquí aparece, justamente, la gran diferencia entre patrimonio cultural y natural.

El primero es relativamente fácil de cuantificar, fácil de reconocer y bastante más estable en el tiempo. En rigor, es más fácil de "inventariar". Los elementos que lo conforman tienen, en general, valor de mercado y la cultura es -afortunadamente- un reconocido artículo de consumo. Además, los objetos que conforman el patrimonio cultural son, en general, únicos.

El patrimonio natural, en cambio, es absolutamente imposible de cuantificar, difícil de reconocer y sumamente inestable en el tiempo. Aun cuando el hombre no interviniera, la existencia es azarosa para la mayor parte de los animales y plantas. El valor de mercado puede operar, en el mejor de los casos, para plantas o animales domesticados o

industrializables, un porcentaje matemáticamente despreciable del total del patrimonio natural de una región. Más aún: la mayor parte de los animales o plantas domesticados han sido traídos por el hombre desde otras regiones. En oposición al carácter único de los objetos patrimoniales del ámbito cultural, en la naturaleza las plantas y animales son, por definición, no únicos. Si un espécimen de colección se pierde, es altamente probable que hayan otros varios cientos que lo pueden reemplazar sin menoscabo.

Por otra parte, mientras la cultura está más o menos identificada con una nación (pueblo, raza, etc.), difícilmente pasa lo mismo con plantas o animales.

Digamos, finalmente, que mientras es perfectamente entendible que los bienes patrimoniales-culturales estén afectos a alguna forma de propiedad (privada o estatal), es imposible que suceda lo mismo con elementos de la naturaleza. Así, el término "patrimonio natural" aparece como un contrasentido conceptual e idiomático (ver definición de "patrimonio").

## Lo natural y lo cultural

Algunos elementos naturales, sin embargo, han sido incorporados a la "cultura" de un país. Desde ese momento pareciera que su calidad de "naturales" comienza a perderse, porque en virtud de su simbolismo reciben un trato sustantivamente diferente y entran en una categoría extraña: la de elementos culturales renovables, sometidos a explotación y que requieren de un manejo para evitar su extinción. Pero esencialmente culturales. Veamos el caso chileno:

- El copihue es nuestra "flor nacional". Por tal razón ha sido exaltada y, consecuentemente, sometida a explotación por tratarse de uno de los pocos seres vivos vernáculos con valor comercial derivado de su valor cultural. El copihue ha pasado a ser parte de nuestro patrimonio cultural... "renovable". La venta masiva de ramos de flores o de plantas hace que cada vez su presencia sea más escasa, sin por ello ser la flor más hermosa de nuestra flora nativa. Es, simplemente, la más simbólica.

- El caso del huemul me parece opuesto, afortunadamente. Por ser personaje principal de nuestro escudo nacional ha recibido un trato preferencial y hay campañas de protección a las que no tendría derecho si no fuera un componente aristocrático de nuestra fauna. Si no estuviera en nuestro escudo, el huemul se habría extinguido hace años.

- En torno al cóndor se han tejido toda clase de leyendas a fin de enaltecer las virtudes (?) que lo han hecho símbolo nacional. Los zoólogos, sin embargo, no

terminamos de asombrarnos de vivir en el único país que tiene como símbolo a un animal carroñero...

Afortunadamente no son muchos los casos en que se confunde lo natural y lo cultural de un bien patrimonial.

## Inventarios de la naturaleza y juicios de valor

Quienes trabajan y hacen investigación sobre Patrimonio Cultural están acostumbrados a los juicios de valor. Es más: no es posible determinar la trascendencia de una obra de arte sino luego de una evaluación crítica (salvo excepciones bien conocidas, en que la crítica en un momento demuele y la historia reivindica...), de modo que no todo lo que sale de las manos del hombre forma parte del patrimonio cultural razonablemente rescatable.

En el caso de la naturaleza, en cambio, no son permisibles los juicios de valor desde el punto de vista patrimonial. Cada elemento de este patrimonio tiene un valor per se absolutamente independiente de su utilidad o trascendencia, la que es evaluada -inevitablemente- con criterio antropocéntrico. Puede ser necesario erradicar una plaga o una maleza, pero no por ello se debe desconocer su valor patrimonial. Más aún: posiblemente por lo mismo cobre un máximo valor como objeto de colección.

Existen, sin embargo, algunas inevitables desviaciones que tienen que ver con la sensibilidad humana. Ya citamos el caso del huemul, un buen ejemplo de lo que los conservacionistas de la fauna llaman el "efecto Panda": existen especies que promueven una comprensible simpatía y con ello justifican la inversión de importantes recursos para evitar su extinción. Algunos zoólogos hacen referencia a estas especies como formando parte de una cierta "megafauna carismática" de la cual el oso Panda (símbolo de la World Wildlife Foundation) es su más claro exponente. Puede que la situación sea comprensible, pero no me parece ética y hasta hace pensar en el racismo humano. Los "pandas" de nuestro país, en el reino vegetal, son, sin duda, la araucaria y el alerce.

Hechas estas constataciones, es fácil entender por qué los inventarios de fauna en nuestro país son adecuados para la mayor parte de los vertebrados (mamíferos, aves, peces) y absolutamente insuficientes (o inexistentes) para animales o plantas no carismáticas.

## Líneas prioritarias de investigación

La Cumbre de la Tierra de Río, en 1992, fijó como primera prioridad en materia ambiental el estudio de la biodiversidad, que es a la ecología lo que la aritmética a la física. Nada más

se puede hacer si no se conoce la biodiversidad, entendida en su concepto más amplio: diversidad de especies, pero también diversidad de ecosistemas y diversidad de formas dentro de cada especie. Conocer la biodiversidad es hacer el inventario de los patrimonios naturales, misión desde siempre encomendada a todos los Museos de Historia Natural del mundo.

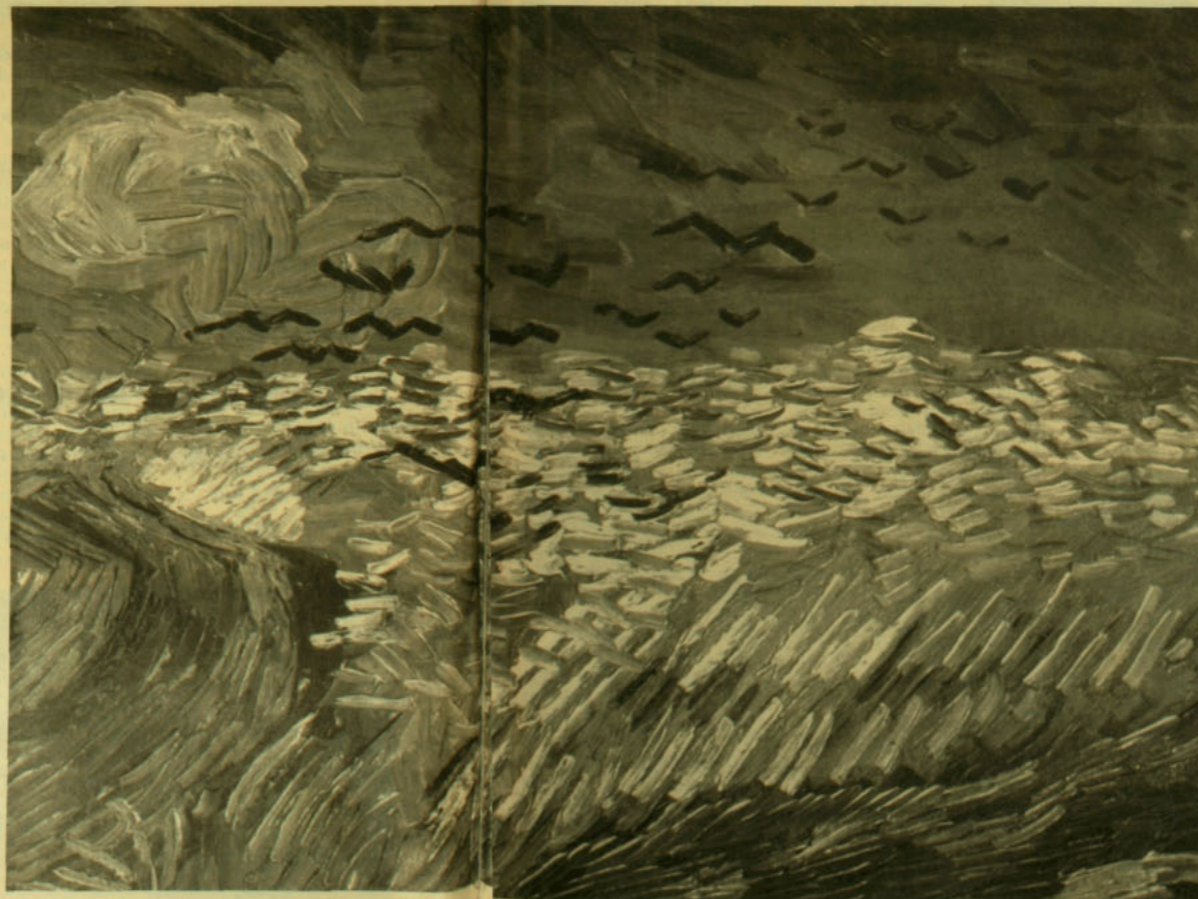
Cuando, en 1830, se encomienda a Claudio Gay la creación de este Museo, se le contrata para "formar un Gabinete de Historia Natural que contenga las principales producciones vegetales y minerales del territorio..."

Cuando, en 1993, la Comisión

Nacional del Medio Ambiente elabora una Propuesta de Plan de Acción Nacional para la Biodiversidad en Chile, establece la necesidad de "Identificar y fortalecer una institución competente en el tema de la biodiversidad, capaz de liderar y centralizar el seguimiento del estado de la biodiversidad biológica en Chile..."

El tema, pues, está prescrito desde el nacimiento de esta república y hasta hoy no ha sido responsablemente encarado. O tal vez habría que decir que sólo en el siglo pasado fue debidamente asumido tal como se lee en el contrato de Gay o tal como se desprende de los trabajos de Philippi.

**Ciertas especies animales simpáticas en recursos para conservarlas: es el "Efecto Panda". Es comprensible que así sea pero no es y hace pensar en el racismo humano. Los "pandas" en Chile son la caria y el Alerce. ¿Y los demás?**



Pintura: Vincent Van Gogh. Campo de trigo con cuervos volando, 1890. Holandés

## Un poco de historia

Durante los siglos XVIII y XIX, la expansión imperial de las grandes potencias marinas (sobre todo de Inglaterra y Francia, en lo que toca a nuestros territorios) trajo aparejado un enorme auge en la prospección de recursos naturales, el que se expresó en la presencia de importantes naturalistas en los barcos europeos que pasaron por nuestras costas. Darwin y la "Beagle" fueron apenas un caso. No es casualidad que la fauna marina chilena de la región de los canales se haya conocido tan bien desde el siglo pasado, tampoco es casualidad que todos los especímenes tipo de esta fauna se encuentren depositados en el Museo de París, ni que el conocimiento no alcance a la fauna del norte chileno: es que

los buques franceses que viajaban a la Polinesia lo hacían a través del Estrecho de Magallanes, cargaban víveres en Valparaíso y desde allí atravesaban el Pacífico. Se llama "tipo" al ejemplar de colección que sirvió para describir por primera vez a un organismo vivo y que debe hallarse depositado en un Museo.

Con la apertura del Canal de Panamá y el fin de la conquista colonial del Pacífico Sur, las naves europeas dejaron de pasar por nuestro sur y el naciente conocimiento de nuestro patrimonio natural se detuvo abruptamente. Durante el presente siglo son las expediciones norteamericanas y algunas europeas (británicas o nórdicas, en general con fines científicos) las que toman el

relevo.

¿Qué pasaba, entonces, en las ciencias naturales chilenas (o latinoamericanas, porque el caso es común)?

En los primeros tiempos se entregó el tema, yo diría que sin pensarlo, a los europeos, ya que en nuestras repúblicas no existían científicos que lo asumieran. Buena parte de los que vinieron a dirigir nuestros museos, aunque sea feo decirlo, no hicieron escuela. Cuando comienza el despertar económico, las prospecciones naturalísticas no fueron la prioridad, a menos que estuvieran claramente orientadas a fines productivos, como la minería. Y más tarde, cuando el desarrollo de nuestra joven ciencia habría permitido también

el despegue de los estudios naturalísticos... el tema dejó de estar "de moda". Países no liberados culturalmente, como la mayoría de los latinoamericanos, siguieron mirando hacia el hemisferio norte buscando modelos a imitar, sin tomar en cuenta que la ciencia que los europeos o norteamericanos ya no hacían, era porque la habían hecho el siglo pasado... porque no se puede leer el Quijote sin haber pasado por el silabario (a menos que pidamos que nos lo vengan a leer).

## Las contradicciones de hoy

En los últimos años pareciera haber un nuevo auge de la historia natural, y los estudios que antes pudieron llamarse de "patrimonio natural" o, simplemente, de "sistemática" (palabra satanizada por los biólogos que fueron modernos hace diez años) hoy se maquillan y se transforman en "biodiversidad". ¡Afortunadamente en el hemisferio norte descubrieron el valor de la biodiversidad!

No resulta evidente, sin embargo, que este segmento de modernismo tenga demasiada cabida dentro de la modernidad que nos acosa sin piedad. Sigue siendo más fácil ganar un proyecto de investigación que permita aumentar el número de salmones por kilómetro cuadrado de lago que otro que permita saber cuanta fauna nativa es depredada por los salmones. A pesar de las buenas intenciones de la CONAMA (que está preparando un interesante Plan Nacional para la Biodiversidad), sigue habiendo un desfase entre el discurso oficial y la pauperizada realidad de quienes sentimos la vocación de poner al día nuestro patrimonio natural, de conocer nuestra biodiversidad o de estudiar la sistemática de nuestra flora y fauna.

El tema pareciera ser, hoy, una cuestión de principios. Ciertamente el estudio de la biodiversidad permite, como ninguno, poner el dedo en una llaga: la degradación ambiental como consecuencia de un modelo de desarrollo. En una sociedad con pocos principios y mucho pragmatismo, la tarea para los investigadores del patrimonio natural no es fácil, pero es la única posible. Para una sociedad desarrollada a ultranza los estudios de biodiversidad son, una piedra en el zapato. Pero por otra parte, si esta misma sociedad se precia de moderna, no puede dejar de oír lo que ya empieza a ser un clamor universal y que apunta, aunque no sea explícito, a reivindicar la labor de los Museos de Historia Natural, adecuándolos ahora al siglo XXI.

## El quehacer de los museos

Aun cuando la filosofía de las exhibiciones y actividades pedagógicas al interior de los museos haya variado sustancialmente en los últimos 50 años, en el fondo su quehacer sigue siendo el mismo: enseñar, educar en torno a la temática central de la institución haciendo uso, sobre todo, de exhibición de objetos.

Pero un Museo, sin embargo, es algo más que eso: es necesario buscar los elementos del patrimonio, preservarlos, eventualmente restaurarlos.

Como las exhibiciones habitualmente involucran a una parte reducida del material acumulado, es necesario almacenar, catalogar, describir una importante cantidad de objetos que no se exponen, pero están a disposición de los estudiosos. Todo esto implica a menudo la realización de expediciones (sobre todo en las áreas de ciencias naturales y antropología) y, especialmente, de investigación. Esta última se refiere a técnicas de recolección, preservación, restauración, y más aún en las de descripción de los elementos recolectados. En este sentido es necesario considerar algunos importantes cambios producidos, particularmente en el presente siglo. Ya no basta identificar a una pieza (animal, planta) fuera de su contexto global: coleccionar animales no es como coleccionar estampillas, en donde toda (o casi toda) la información proviene del objeto mismo. En los museos decimonónicos había tendencia a aceptar como objeto patrimonial no tanto a la especie animal, sino al espécimen embalsamado e incorporado a la colección. Es aquí donde mejor se expresa la diferencia entre el patrimonio natural y el cultural, ya que en el primero los ejemplares son representantes de un universo que no puede ser considerado como "propiedad". Al considerar, entonces, que el "patrimonio" (entre comillas) es inapropiable y forma parte de una naturaleza que no puede subdividirse, no basta clasificar a un espécimen como pieza de museo: es necesario considerarlo como parte de un sistema. Así, la actual sistemática (y/o la biodiversidad) pasa a transformarse en la más interdisciplinaria de todas las actividades de la historia natural y, para los que nos dedicamos a ella, en el más apasionante desafío científico, en el que el describir es apenas una parte del comprender. El moderno museo de historia natural aparece cuando los naturalistas dejamos de ser filatélicos.

(El autor es Director del Museo de Historia Natural)

# La Fotografía: ¿representación, fantasma, retrato?

Ilonka Csillag

*¿Qué es realmente la fotografía? ¿Por qué ha estado tan cerca del hombre desde hace un siglo y medio?*

Cuando aparece la fotografía, su técnica y procesos son ampliamente difundidos, parecía ser que se trataba de una simple reproducción mecánica de la realidad. En ese sentido, podría corresponder a una copia casi exacta del sujeto fotografiado, la que conserva lo que el sujeto fue. Pero, en la medida que reproduce ese sujeto podía reemplazarlo e incluso llegar a sustituirlo. Una nueva imagen aparece. Es algo instantáneamente vivo, pero ausente, atrapado

en el orden del tiempo y bajo la melancolía secreta de nuestra emoción que esos fantasmas despiertan.

La imagen, es decisión de un individuo, se deja ver en su captura. Un momento que es cómplice del que la encuentra y la ve. El individuo que la captura tiene plena conciencia de la temporalidad. Que ese instante se pierde en el pasado y quien es consciente de ello, participa como espectador; está afuera, no forma parte de ese momento. El fotógrafo podría ser un espectador temporalmente ausente, que hace solemne sólo algunos instantes que

han sido sobrevalorados. Otros, quedan en el olvido: y es que han sido censurados por motivos estéticos, éticos, ideológicos, etc.

La fotografía, entonces, es un robo, un rapto. El sujeto queda atrapado con esa luz, con ese entorno, y al servicio de las emociones de un nuevo espectador.

Paradójicamente, la fotografía sirve, al mismo tiempo, de soporte para el reconocimiento social. En ese sentido es un modo de expresión de nuestras conductas sociales establecidas y de los fantasmas de nuestra vida

interior.

"¿Cómo es el rostro que me darás, Ilonka?. Cada retrato es un diálogo distinto con el fotógrafo, una comedia o una tragedia que le quita el velo a una parte que uno desconoció hasta que ese fotógrafo, con ese encuadre y con esa luz, me lo reveló..... ¿Cuál será el rostro mío que tú verás? Uno no tiene más rostros que las imágenes de uno mismo que otros le aportan, además del espejo inerte que no revela nada porque no es nadie, y para ver hay que ser alguien...y finaliza diciendo: "...mas, cómo es el rostro que tu me darás y no conozco?"

Es José Donoso, en el libro "25 escritores chilenos en fotográfica", ofreciendo una parte de sí mismo para ser develada en otra historia, una nueva que esa fotografía le va a contar, y, aun permaneciendo en ella, se fuga hacia la tribuna para ver desde afuera y descubrir, quizás con algo de temor, a otro en sí mismo. Y desde la frontera de la fotografía, ésta le prepara una sorpresa, quizás la revelación de algo muy escondido de lo cual el retratado ignora o no tiene conciencia.

## Una historia que viene de lejos

**"Una invención debida a la mediocridad de los artistas modernos... refugio de los pintores fracasados".**

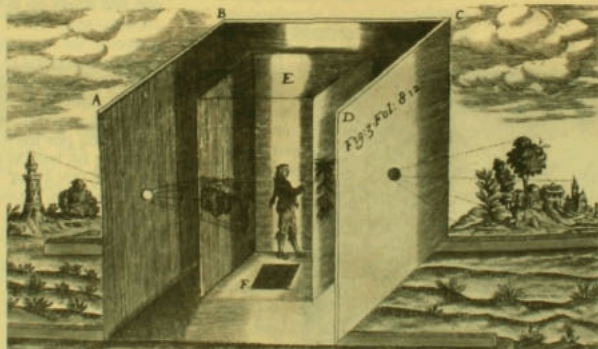
**Baudelaire.**

El origen de la fotografía se remonta a los tiempos de la creación de la cámara oscura, antecesora de la cámara fotográfica. Los principios de la cámara oscura se atribuyen a Mo Tzu, en China, hace 2600 años, y fue descrita en Occidente ya por Aristóteles, cuatro siglos antes de Cristo. CAMARA DISEÑADA POR KIRCHER. (1601-1680). Ver foto 1

En el Renacimiento, Leonardo da Vinci (1452-1519) hizo una completa descripción de la cámara oscura. La cámara oscura consiste en una caja, habitación o tienda completamente oscura, con un orificio a través del cual pasa la luz formando una imagen invertida, de la escena que se presenta frente a ella, en la pared opuesta a esa pequeña apertura. De esta manera, los artistas podían trazar sus dibujos y perspectivas con verdadera exactitud.

Desde ese momento, la cámara comienza a evolucionar sin llegar a tener aplicación en fotografía hasta que los avances químicos relacionados con la aparición y fijación de la imagen lo permitieron.

Nicéphore Niepce, francés nacido en 1765, logra las primeras imágenes permanentes de la historia de la fotografía. Después de muchos experimentos consigue fijar una imagen sobre peltre, cuya exposición fue alrededor de 8 horas. En 1826, Niepce logra una vista de los techos de su casa de campo, siendo ésta la imagen más antigua que se conserva.



1.- Cámara oscura de Athanasius Kircher

Primera imagen permanente por Nicéphore Niepce en 1826. Ver foto 2

**Louis-Jacques Mandé Daguerre:**  
**El "Daguerrotipo"**

El 19 de agosto de 1839, la Academia de Ciencias francesa anuncia el invento del daguerrotipo y lo regala al mundo. Se cumple así un anhelo ancestral del hombre, atesorar la vida y sus grandes momentos en imágenes que los rememoren. Por primera vez podría reproducirse la realidad tal cual se veía, por medios mecánicos.

El daguerrotipo, llamado así por su creador Louis-Jacques Mandé Daguerre, consiste en una placa de cobre bañada en plata sensibilizada con yodo y revelado con vapor de mercurio. Fue llamado "El espejo, con memoria" por su apariencia de espejo en el cual la imagen se observa positiva o negativa, dependiendo del

ángulo de reflexión de la luz al ser observado. Las placas eran de tamaño standard. El más usual es el cuarto de placa 188 x 81 ml.

Esta placa se exponía en cámara, obteniéndose un positivo directo invertido. Luego, el frágil objeto era introducido con dos marcos y un vidrio en una caja-estuche, con forma de libro pequeño, para su protección. Las primeras cajas fueron hechas en madera forradas con cuero tallado. Posteriormente, aparecieron en el mercado diversos y sofisticados modelos que iban desde una masa termoplástica con hermosos relieves a emblemas castrenses para un soldado o motivos fúnebres, hasta incrustaciones en cartón maché con nacar.

Sin embargo, no fue exactamente el daguerrotipo el precursor de la fotografía tal cual hoy se conoce.

Aparece en Inglaterra un descubrimiento que sería, hasta nuestros días, la base de la fotografía moderna, el sistema negativo-positivo, y fue Henry Fox Talbot, un inglés, quien en 1840, lo inventó. A pesar de que aparecieron casi simultáneamente, fue el daguerrotipo quien tomó la delantera en el éxito. En diez años atrasó Talbot la evolución de la fotografía porque negó la patente para fabricar su sistema e incluso logró que encarcelaran a todo el que se atreviera a usar su invento. Este descubrimiento hacía posible obtener fotografías más baratas y por sobre todo una gran cantidad de copias de un solo negativo, lo que hasta esa fecha no existía.

El daguerrotipo fue ampliamente difundido en Francia y en toda Europa. Aparece en un momento histórico en que la burguesía emergente comienza a sentir

su lugar en la sociedad y encuentran en la fotografía un nuevo medio de autorrepresentación.

Los sentimientos de democratización venían ya desde algunas décadas y se ven reforzados por este invento. En 1831, un parisien expone su retrato junto al de Luis Felipe y declara: "No hay distancia entre Felipe y Yo: El es rey-ciudadano y yo soy ciudadano-rey".

Algunos intelectuales y artistas de una sociedad que no es un bloque homogéneo, criticaron duramente la fotografía. El poeta Lamartine comenzó condenándola, diciendo: "esa invención al azar que nunca será un arte, sino un plagio de la naturaleza por la óptica". Poco tiempo después sufrió una conversión al ver la obra de Adam Salomon: "...Desde que hemos admirado los maravillosos retratos tomados a un rayo de sol por Adam Salomon, el escultor del sentimiento que descansa pintando, ya no decimos que es un oficio: es un arte; es más que un arte, un fenómeno solar en que el artista colabora con el sol".

El poeta Baudelaire, se mantiene fuera de las tendencias democráticas de la época, que querían poner el arte al alcance de las masas. El considera que la fotografía era "una invención debida a la mediocridad de los artistas modernos" y el "refugio de los pintores fracasados". Sin embargo, este comentario muere en la sombra de los maravillosos retratos del poeta realizados por dos grandes fotógrafos Étienne Carjat y Nadar. Ver foto 3

## ...de lejos

### El futuro de la fotografía tal como la conocemos

En los últimos años, la fotografía ha evolucionado técnicamente muy poco en relación a su historia. Hoy, al igual que lo hiciera Henry Fox Talbot en 1840, producimos copias por medio del sistema positivo-negativo. La

fotografía tradicional ya no evolucionará en torno al manejo de imágenes y está siendo completamente reemplazada por la fotografía digital.

Es probable que en un futuro no muy lejano la gran mayoría de la gente cuente con cámaras digitales para captar, al igual

que siempre, todos sus mejores momentos.

La fotografía basada en una película y copiada a papel debiera llegar a ser de uso casi exclusivo de los fotógrafos artistas. En este sentido, redefiniría su a veces confusa situación coexistiendo como expresión periodística,

publicitaria, familiar, etc.

Las múltiples funciones prácticas, como medio de expresión, quedarán redefinidas en la digitalización y ella, la fotografía, como la conocieron Nadar y otros, volverá en gloria y majestad a ocupar sólo los espacios del arte.

Desde el punto de vista de la conservación, este cambio podría ayudar a que colecciones perfectamente acotadas puedan ser trabajadas en el ámbito de la permanencia, dedicando esfuerzos concretos y dirigidos a este propósito.

## ¿Por qué conservar fotografías? La fotografía como objeto de colección

Las colecciones fotográficas organizadas datan desde hace muy poco tiempo, si las comparamos con los archivos de manuscritos que vienen del Viejo Mundo. Empieza su explosivo desarrollo en Francia en 1839, convirtiéndose en protagonista de diversos aspectos de la vida del hombre y el desarrollo de muchas profesiones. Registro de la vida familiar, periodismo, meteorología, planos urbanos, fotografía aérea, fotomicrografía, orígenes de la televisión, etc. Hoy existen muchas instituciones que están coleccionando fotografías y cada vez aumenta el respeto hacia ellas porque han comprendido que la fotografía es un eslabón con el pasado y un impresionante registro de él.

Durante muchos años se investigó hasta lograr un registro permanente de la realidad. De esta manera, en

los orígenes de la fotografía, se puede encontrar muchas imágenes que copiaban en la naturaleza para demostrar cómo la cámara era capaz de captar lo que el ojo humano ve. Quizás esto fue lo que hizo pensar que la fotografía es un registro objetivo; sin embargo, el particular punto de vista del fotógrafo hace que la imagen que recibimos sea una creación a partir de esa idea. Un deseo predeterminado, a veces una obsesión, un determinado encuadre, el sujeto fotografiado, su entorno, la luz utilizada, el momento, son algunos elementos que hacen completamente diferente la

obra de dos fotógrafos. Y si le sumamos una singular belleza implícita en ese registro, entonces tenemos una obra única, cuyo mensaje no corresponde a una copia objetiva de la realidad a través de un medio mecánico. Ver foto 4

La fotografía es un pequeño fragmento del tiempo en que fue hecha. El acento que pone el fotógrafo en una escena corriente puede transformar la realidad en algo diferente.

### Registros y memorias

En lo relativo a los retratos, la mayoría de las fotografías familiares fueron tomadas

para guardar un recuerdo de un momento y no con el objeto de obtener un registro objetivo de él.

La comprensión de este fenómeno hace mirar con mayor detención las imágenes que forman parte de los archivos fotográficos y ser muy cuidadosos en la interpretación del mensaje.

La necesidad de conservar fotografías nace, generalmente, de la identificación emocional hacia alguna imagen fotográfica del pasado, en donde aparece retratado algo que nos conmueve, y muchas veces nos motiva a buscar

otras que ayuden a reconstruir nuestra historia personal. Esta identificación es la misma que tiene la sociedad como un todo hacia su propia historia. La necesidad de rescatar el pasado para mirar hacia atrás, entenderse y seguir adelante.

Nadie se pregunta hoy por qué todas las familias del mundo se fotografiaron, lo hacen ahora y seguirán fotografiando sus vidas. Todos esos momentos que parecen importantes y aquellos especiales eventos que van conformando la historia familiar. Registrar esos instantes es casi una responsabilidad. Luego el deber de juntarlos para compartir con otros un melancólico recuerdo de una historia común.

Ver foto 5  
Tan importante resulta esta herencia fotográfica que comienza a constituirse en patrimonio.

*" Un pequeño fragmento del tiempo en que fue hecha, que el fotógrafo transforma en algo diferente".*



2- Primera imagen permanente de la historia de la fotografía. Niepce 1826



3- Charles Baudelaire 1863, retratado por Etienne Carjat

## Historia de la fotografía en Chile

### Los inicios

El 17 de enero de 1840, fue publicado en el *Jornal do Comercio de Brasil* el siguiente artículo, que aparece en el diario *El Mercurio* unos meses después: "finalmente pasó el daguerrotipo para este lado de los mares, y la Fotografía que hasta ahora solo era conocida en Río de Janeiro por teoría, lo es actualmente también por los hechos que exceden a cuanto se ha leído por los diarios.

Esta mañana tuvo lugar en la fonda Pharaoux un ensayo fotográfico, tanto más interesante, cuanto que es la primera vez que la nueva maravilla se presenta a los ojos de los Brasileños. El Abate Combes fué quien hizo la experiencia: es uno de los viajeros que se halla a bordo de la corbeta francesa *L'Orientale*, y que ha traído consigo el ingenioso instrumento de Daguerre, por causa de la facilidad que por medio de él se obtiene la representación de los objetos de que se desea conservar imagen. Ha sido preciso verlo con nuestros propios ojos para poder hacerse una idea de la rapidez y del resultado de la operación. En menos de nueve minutos el llamado Chafariz do Largo do Pazo (Fuerte de la Plaza de Palacio); el mercado de los peces; el Monasterio de San Benito; y de todos los otros objetos circundantes se hallaron reproducidos con tal fidelidad, precisión y minuciosidad que se veía bien que la cosa había sido hecha por la mano de la naturaleza, y casi sin intervención del artista.

Es inútil encarecer la importancia del descubrimiento".

La fragata francesa llevaba un grupo de jóvenes en expedición pedagógica alrededor del mundo. Venían en ella algunos intelectuales de renombre como es el caso de Vendel-Heyl quien hizo grandes aportes a la universidad en los primeros años. El Abate Comptes, un físico que al parecer con Daguerre trabajó con el daguerrotipo en Brasil y en cada lugar donde llegaba la fragata.

Así llega el daguerrotipo a América del Sur y el 1 de junio del mismo año, después de pasar por Talcahuano y Concepción, *L'Orientale* llega a Valparaíso. Después de una corta estadía, al partir rumbo a Perú el 23 de junio, se hunde al chocar contra una arrecife. Los tripulantes y el cargamento se salvan del hundimiento; sin embargo, no se conoce ninguna imagen de Chile en daguerrotipo que fuera tomada por algún tripulante. Existen algunas especulaciones sobre vistas de Valparaíso, pero no hay certeza de ellas.

### La Fisonotracia

En esos días se practicaba el uso de fisonotipo. Una técnica que reproducía mecánicamente el perfil de una persona con enorme exactitud. Los originales podían entregarse en madera, marfil o yeso semejando las antiguas

miniaturas. Después de la llegada de la corbeta francesa, aparece en el diario *El Mercurio* un aviso relativo a ese antecesor ideológico de la fotografía:

"EL FISONOTIPO. Mr. SAUVAGE adicto como artista á la corbeta "ORIENTAL" (buque Colegio) para tomar con el auxilio de su ingenioso y útil descubrimiento, los tipos de la fisonomía de todos los pueblos que visita esta expedición en un viaje de circunnavegación, tiene el honor de prevenir á los habitantes de esta ciudad que hará, durante su corta permanencia en Valparaíso, los retratos de las personas que quieran aprovecharse de esa oportunidad, así como lo ha practicado en Brasil con toda la familia imperial y demás.

Este instrumento llamado fisonotipo tiene la ventaja de recibir en menos de cinco segundos de tiempo, la imagen verdadera de la cara, y de reproducirla en yeso con una semejanza perfecta, sin que resulte la menor incomodidad durante la operación.

El artista es garante de la semejanza. "Cada uno es dueño de admirar ó no el retrato sinó saliese á satisfacción del interesado".

Era esta cita sin duda alguna la primera aproximación que se tiene en Chile hacia la reproducción mecánica de una imagen. Si bien es cierto el fisonotipo, desde un punto de vista técnico, no tiene nada en común con la fotografía, fue una primera aproximación a la representación más exacta del original por medios mecánicos.

### Desarrollo del daguerrotipo en Chile

Ver foto 6

En octubre de 1843, aparece un aviso en el diario "El Progreso", de Valparaíso, de Phologone Daviette, francés instalado en la calle Chacabuco n° 42, del puerto:

"Artista fotográfico recién llegado de París; ha perfeccionado la invención del célebre Daguerre y cobra 6 a 8 pesos por retrato fotográfico". Y agrega "que se ha dedicado particularmente a lo más difícil del arte y se ofrece a la disposición del público para retratar con una perfección que nunca podrán igualar los mejores artistas pues los caprichos de la naturaleza están reproducidos con la más rigurosa exactitud".

En marzo de 1844, se instala en la Plazuela de San Francisco, en Valparaíso, Mr HULLIEL, corresponsal de los coleccionista de daguerrotipos M. Leberous en París y Claudet en Londres.

En el diario *El Mercurio*, los meses de mayo y julio de 1844, se publica un aviso que advertía a los clientes que sólo debían ponerse colores oscuros para la fotografía del daguerrotipo; "pues

el blanco, azul, rosa, pasan con demasiada facilidad y se hallan quemados cuando la cara y manos no han llegado todavía".

Luego aparece el primer daguerrotipista chileno, quien estudió con Daviette y su socio por un año: José Dolores Fuenzalida (1810-1857), oriundo de Santiago, abre su estudio en 1845 en la calle Clave N° 81 de Valparaíso. A fines de 1852, inauguró su local en la Plaza de Armas de Santiago y en 1856 se instala en la calle Nevería, colindante con la Plaza, donde su negocio se hace muy popular como el "Daguerrotipo de la Nevería".

También se establecen muy tempranamente los hermanos Helsby: William George Helsby, Thomas Columbus Helsby y John Helsby. Todos oriundos de Liverpool, Inglaterra, difunden la moda del daguerrotipo en las clases altas de la sociedad chilena.

William, el mayor de ellos venía de Montevideo, en donde organizó un taller de daguerrotipo que fue un éxito. Luego a Buenos Aires y de allí a Valparaíso. Su negocio, llamado por la colonia inglesa Helsby's Corner, ubicado en la calle Aduana N°111, se convierte en el más prestigiado del puerto, incorporando nuevos avances técnicos que eran anunciados a través de avisos que se publicaban periódicamente.

Los daguerrotipos en miniaturas ofrecidos por Vance y Hoyett, amenazaron la popularidad de los Helsby. Sus trabajos en prendedores, camafios y miniaturas con reproducciones daguerrotípicas fueron ampliamente difundidas y durante cinco años trabajaron arduamente en Valparaíso y Santiago.

### El Calotipo o Talbotipo

En el año 1851, aparece en Chile por primera vez la copia fotográfica en papel llamada "calotipia". Inventada por Henry Fox Talbot, en Inglaterra en el año 1841. La nueva técnica fue introducida por Boehm y Alexander. El diario *El Mercurio* publica el 6 de abril de 1851 las ventajas del nuevo invento, la calotipia: "Además de los retratos daguerrotípicos con metal, podemos también, por medio de una nueva invención, sacarlos en papel. Entre las muchas ventajas que tienen los retratos en papel, hay dos notables: las que pueden sacarse de golpe centenares de ellos, y de las que pueden ponerse en álbums o enviarse dentro de una carta".

La lucha entre los daguerrotipistas y los fotógrafos fue ardua entre los años 1851 y 1858. Hubo un período de transición en que ambos sistemas operaban ampliamente. En la calle de la Nevería N°26, actual calle 21 de mayo en la capital, Pablo Despiu mantuvo el doble sistema en 1857, lo mismo que

Fossel y Clavijo, en 1858.

Arturo Terry, artista y corresponsal gráfico de importantes casas en París y New York, anuncia desde 1854 "retratos iluminados al daguerrotipo" y en 1856 se anunciaba como daguerrotipista y fotógrafo por el nuevo sistema.

### Negativo de vidrio y la tarjeta de visita

Ver foto 7

Con la aparición del negativo de vidrio se inicia una nueva etapa de la fotografía. Tres son los artistas pioneros en esta técnica en Chile. Víctor Deroche, Thomas C. Helsby y el chileno Fernando Millares.

Deroche, que llega a Santiago a fines de 1853, fue quien le dio a esta invención un sentido más artístico. En la Exposición Nacional de 1855 obtuvo una Medalla de Tercera Clase con sus fotografías. A partir de allí prepara un álbum de imágenes fotográficas que son el resultado de un viaje desde Valparaíso y Nacimiento que titula "Viaje pintoresco a través de la República". Deroche presentó las vistas a la Exposición Nacional de 1856, obteniendo una elevada recompensa. En el

año 1857, deja Santiago definitivamente para iniciar una gira por los demás países sudamericanos.

Thomas C. Helsby llega a Chile en 1854. Se inicia en la calle Aduana junto a su hermano. Se dedica a la daguerrotipia y a las vistas litografiadas. En 1856, en la calle Estado N° 40 comienza sus "retratos al calodiotipo sobre tela y cristal y las tarjetas de visita. Grandes inversiones en su negocio y la crisis de 1864 lo obligaron a vender su establecimiento de Valparaíso a la firma Rowsell y Courret.

Francisco Miralles (1837), oriundo de Santa Cruz de Colchagua, fue un talentoso alumno de Cicarelli en la Academia de Bellas Artes y dedicó mucho tiempo a investigar la ciencia de la fotografía. Creó un curioso sistema llamado "linozo-fotográfico".

Carlos Renard, hijo de un diplomático francés fue uno de los precursores de la "tarjeta de visita" en su negocio Mythos. La tarjeta de visita, un formato pequeño inventado por un comerciante y fotógrafo francés llamado André Adolphe Eugene Disderi.

**"Cada uno es dueño de admirar o no el retrato si no saliese a satisfacción del interesado"**



4.- Retrato anónimo de niña y gato. Técnica: colodión mate

## ...la fotografía en Chile

### Más y más fotógrafos para Chile

Luego de 1860, se establecen una serie de fotógrafos que mantienen una competencia ardua durante años. En Valparaíso, Chaigneau y Lavoisier en el Jardín de Abadie; Guillermo Cunich y Madame Charton. En Santiago, H. Moracín y Cia., Calle Huérfanos; Rafael Villaruel frente a la Catedral; Carlos Díaz, frente a la Compañía; Pablo Despiu, en la Calle del Estado; Juan y Manuel Leslye, Calle de las Agustinas; José Agustín Ovalle Hermanos, Calle de Huérfanos; Enrique Herrmann, Calle de las Monjitas; J.T. Santiván, Estado 40; Jorge Munday, en la Calle Huérfanos.

Doña Dolores García, según la obra de Pereira Salas, fue la primera mujer que se aventuró a las artes fotográficas instalada en la Calle Ahumada en el año 1863.

Una nueva generación de fotógrafos aparece en Chile con la invención de la placa seca de gelatina, a partir de 1870. Esta reemplaza al colodión húmedo que se utilizó desde 1854. Entre ellos figuran en Santiago: Antonio García, Cenizas 54; Guillermo Pérez, Rosas 94; Francisco Luis Rayo, Puento 13; Fernando Quinteros, Merced 17; Walsh y Cunningham, Agustinas 26; Cood y Adams, Calle Huérfanos. En Valparaíso aparecieron entre otros: Baldwin

y Cia., San Juan de Dios 112; E. Cunich, San Juan de Dios 41; Federico Lavoisier, Plaza Municipal 28; Carolina B. de Poirier, Cabo 110; Fermín Valenzuela, Maipú 194; E. Cauchoirs, Calle de la Aduana. Emilio Garreaud y Spencer merecen una especial mención por su calidad artística y gran desarrollo de la fotografía. Lo mismo que Felix Leblanc. En 1886, en Chile aparece Odber Heffer, destacado fotógrafo oriundo de Canadá, gran perfeccionista de la fotografía, con su taller ubicado en los bajos del Hotel Oddó, que era muy concurrido.

Ya en este período se incorporan

imágenes en las publicaciones. Al comienzo, se adherían fotografías directamente a los libros y luego como clisés para imprimir litográficamente. En la publicación "Reseña Histórica del Ferrocarril entre Santiago y Valparaíso" de Ramón Rivera Jofré (1863), aparecen fotografías tomadas por

Chaigneau y Cauchoirs; "Album del Santa Lucía" y "Exploración de la Laguna Negra" ambos de 1874 corresponde a dos de las publicaciones maravillosas realizadas por Benjamín Vicuña Mackenna.

Luego aparecen Felix Leblanc con sus "Vistas de Chile".

### Fotografía en Regiones

Al principio se trataba de fotógrafos itinerantes que recorrían el país con el objeto de capturar vistas de todo el territorio. Luego aparecen establecimientos en casi todas las ciudades de Chile.

En Concepción Juan de la Cruz Palomino, en la Calle del Comercio; La sucursal del sur de Emilio Garreaud y Compañía; Carvajal y Valck entre otros. Ver foto 8

En la Serena, desde 1857, José María Bravo en la Calle de la Merced y más tarde Francisco Alvarez y Mercedes Quiroga.

## La fotografía una fuente de la memoria y patrimonio de todos

Antes de acercarse a la fotografía como patrimonio, es necesario adentrarse en el tema del Patrimonio Cultural. La señora Marta Cruz-Coke, Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, lo describe como una actividad humana que forma parte de la vida del hombre:

"...El patrimonio es la fuente de la identidad nacional. Allí es donde los proyectos se han decantado, donde los objetos han adquirido su forma permanente y han sido reconocidos por todos como objetos comunes; allí es donde los valores y los símbolos finalmente asumidos por todos ayudan al reconocimiento mutuo, a la noción de pertenencia... Proyectamos a partir de lo que somos. La cultura no es otra cosa que la construcción social de la imagen que de nosotros mismos tenemos como personas y como sociedad, no sólo en el presente sino, sobre todo, en el porvenir, nace de nuestra necesidad de perpetuarnos..."

Esta reflexión, quizás, puede decirnos que nuestra historia nos reconoce porque trae consigo una referencia y ésta resulta opuesta al desarraigo, una evidencia de que el patrimonio cultural nos habla de quiénes fuimos, somos y nos da la posibilidad de escoger qué queremos ser.

Es así como la preservación se presenta como aquella actividad que se ocupa de dar continuidad a nuestra historia, conservando lo tangible e intangible. El patrimonio es el testigo y fuente de la memoria y la preservación es la lucha contra la muerte de ese patrimonio, no sólo en tanto objeto, sino como un referencia para el porvenir. La cita que viene a continuación corresponde a una entrevista a Grant Romer, Director Educativo del Museo Internacional de la Fotografía George Eastman House:

"Cuando mi padre y mi madre murieron, lo único que me importaba era tener largos

recuerdos presentes en mis largos días. Así mi memoria hacía que ellos aún permanecieran vivos, en mí y conmigo. Yo deseaba estar conectado con mi madre y mi padre a través de mi memoria. Es lo mismo con la cultura. Si no se recuerda la propia historia se pierde esa historia y en consecuencia a uno mismo. Recuerdo lo que quiero recordar. A veces es importante recordar y a veces olvidar. Borrarnos lo que queremos olvidar. Con la cultura es lo mismo. La cultura también tiene una memoria selectiva. En ese sentido, si yo entiendo lo que es la preservación, debería decir que es una actividad cultural selectiva en donde el fundamento de su existencia es la continuidad. Y esta actividad es una obligación con el pasado; es decir, preservar lo que ellos preservaron, lo que ellos hicieron por preservar. Es una obligación con el presente, mirar qué debería ser preservado ahora y, es una obligación con el futuro; estar seguros que allá en el futuro tendrán las mismas oportunidades que nosotros".

### Cómo conservar fotografías

La fotografía se inventó hace 150 años y la conservación de

este material, como una disciplina permanente y organizada, aparece hace no más de treinta años.

Junto con descubrir el valor documental, histórico y artístico de la fotografía, comienza el interés por conservarla.

De la permanente investigación y experimentación realizada por equipos de especialistas derivan las normas para su preservación, que hoy conocemos y que se actualizan con gran rapidez. Cada vez aparecen más publicaciones sobre el tema y profesionales dedicados a su estudio.

Los constituyentes de una fotografía la hacen un objeto muy difícil de conservar y se deterioran con extrema facilidad. La influencia del medio ambiente y su inestable estructura interna producen alteraciones en su estructura. Estas llegan, en un estado de equilibrio químico, a la desaparición de la imagen.

Es fundamental entender que la fotografía es un objeto extremadamente complejo y frágil que presenta un enorme cantidad de combinaciones de

factores que ayudan a su deterioro. Únicamente asimilando esta realidad podremos salvar la fotografía. Un ejemplo de esta fragilidad es el vidrio, usado en placas de vidrio y ambrotipos. Contrario a lo que comúnmente se piensa, éste no es un sólido, sino un líquido muy viscoso que es afectado por presión, humedad, temperatura, etc., así mismo la fotografía no es lo que todos piensan: resistente, durable y fácil de conservar. Por el contrario es frágil, desaparece y exige rigurosas condiciones para poder sobrevivir.

Es así como la conservación de las imágenes fotográficas se vuelve una compleja disciplina, especialmente en las imágenes formadas en base a plata.

### ¿Qué es fotografía?

Significa literalmente "escritura con luz" (del griego photos, luz, más graphos, que significa escritura). La palabra se usa habitualmente para referirse a cualquier sistema para producir una imagen visible por la acción de la luz. Sir John Hershel menciona la palabra "fotografía" por primera vez, en una carta

escrita a Henry Fox Talbot, fechada el 28 de febrero de 1839.

Las fotografías que se encuentran comúnmente en los archivos fotográficos son materiales extremadamente frágiles. Una fotografía se compone de una emulsión sensible, un soporte primario y un aglutinante que adhiere esa emulsión al soporte. La mayoría de las fotografías del siglo XIX tienen, además, un soporte secundario de cartón duro. También forman parte del cuerpo de la fotografía otros elementos, como adhesivos y tratamientos de superficie.

### Factores de deterioro de una imagen fotográfica

La siguiente es una amplia lista de factores que producen deterioro en las imágenes fotográficas. Cada uno de ellos puede actuar de manera combinada y producir más daño que en forma independiente.

Esta descripción incluye las formas de deterioro de materiales antiguos y modernos, según sea el caso.

- 1.- Deterioro por características intrínsecas del material.
- 2.- Residuos químicos por falta de un lavado adecuado en el proceso.
- 3.- Uso de químicos agotados en el proceso.
- 4.- Humedad relativa alta, temperaturas altas y cambios bruscos de ambos índices.
- 5.- Deterioro por contaminación.
- 6.- Deterioro biológico.
- 7.- Exposiciones prolongadas a la luz.
- 8.- Almacenaje.
- 9.- Mobiliario inadecuado.
- 10.- Almacenaje inadecuado.
- 11.- Envoltorios inadecuados.
- 12.- Manipulación.
- 13.- Desastres: incendios, robos, terremotos e inundaciones.
- 14.- Indebida exhibición.
- 15.- Pérdida de la información en un archivo.
- 16.- Combinación de factores



5.- Retrato de Conrad. Cuna

## La fotografía en la DIBAM

La tarea de recuperar la fotografía antigua en Chile, para constituir la en una gran colección, se debe a Hernán Rodríguez Villegas, quien se define como "un arquitecto restaurador que quiere rescatar las obras y la percepción del pasado". A partir de 1980, comienza el desafío de convertir un grupo pequeño de imágenes en la colección de fotografías patrimoniales más importante de Chile.

Los resultados de esta campaña nacional superaron nuestras expectativas. Logramos reunir una colección tan importante que su peso patrimonial era capaz de sustentar cualquier proyecto. Instituciones y especialistas respaldan nuestra gestión. Las primeras, PNUD y OEA y, muy especialmente, Fundación Andes, quien apoya en forma decisiva todas las etapas del proyecto para el desarrollo y conservación de la colección.

Un equipo interdisciplinario inicia la tarea de rescate. Estudios de diversas materias en otros países, así como también visitas a diferentes archivos fotográficos y, por supuesto, las muy importantes e interminables discusiones, fueron constituyendo la colección.

La seriedad y profesionalismo del trabajo que se estaba realizando motivó a quienes tenían colecciones, a entregarlas al museo y a otras personas a recolectar fotografías. Los medios de comunicación participaban donando espacios. La empresa privada podía adquirir colecciones fotográficas para el archivo del museo, y recibir a cambio un agradecimiento público a través de los avisos donados por los medios. Fundamental fue la publicación de avisos de gran formato, invitando a la comunidad a donar fotografías al museo.

La gran cantidad de trabajo y los pocos recursos disponibles en la administración pública, nos exigen creatividad. Así, se genera un importante movimiento de voluntarios para todas las áreas en torno a la fotografía; y muy especialmente, para la catalogación.

### Ganar tiempo, contra el tiempo

En el complejo tema de la conservación buscamos un método que nos permitiera crear una plataforma de conservación, preventiva para toda la colección, sin privilegiar ningún objeto en particular. Este criterio se adopta con el fin de aprovechar al máximo los recursos disponibles y ganar tiempo para controlar el irreversible proceso de deterioro de las imágenes fotográficas.

Una vez logrado el objetivo general, se inicia la tarea de conservación y limpieza en colecciones acotadas, como es

el caso de los daguerrotipos, ambrotipos, álbumes fotográficos, etc. Esta labor es lenta y existe una enorme cantidad de pacientes del archivo que siguen esperando. Esta será una tarea, casi podríamos decir, sin término.

La experiencia reunida durante todos estos años nos permitió realizar una acción multiplicadora de esta tarea. El archivo Fotográfico "Los Presidentes de Chile" es un ejemplo de ello. La iniciativa y las fotografías le corresponden a Jesús Inostroza, fotógrafo del Presidente Aylwin. El desarrollo del proyecto completo fue realizado por el equipo que en ese entonces estaba en el Museo Histórico. El proyecto consiste en registrar fotográficamente todas las actividades de cada Presidente de la República durante su mandato y luego pasar la colección al Museo Histórico.

En 1993, organizaremos el seminario "Preservación del patrimonio fotográfico". Una vez más, Fundación Andes apoya esta iniciativa. Allí se reunieron más de 100 instituciones y 140 personas de todo el país. Contamos también con la presencia de profesionales de Argentina como también de Brasil y Colombia. Las Fundaciones Antorchas, Andes y Vitae aúnan esfuerzos que derivan en el éxito de este encuentro.



7- Foto de niña. Retrato anónimo. Pérez Cruchaga

### Centro del patrimonio fotográfico

En 1995, se crea el Centro del Patrimonio Fotográfico en la Biblioteca Nacional. Sus objetivos son crear un centro que reúna la fotografía chilena del Siglo XX, preparar profesionales en el área de conservación, apoyar y asesorar en la conservación de colecciones fotográficas y crear un centro de reproducciones que colabore con la preservación de la iconografía de la Biblioteca Nacional.

Desde hace más de un año, el centro trabaja en la conservación, catalogación y almacenaje de la colección fotográfica de la Sala Medina, proyecto de la Biblioteca Nacional.

En 1996, se realizó el seminario Manejo de Colecciones Fotográficas Patrimoniales en la ciudad de Valdivia en conjunto con la Suddirección de Museos, el Museo Fuerte de Niebla, con el apoyo de Fundación Andes y del Hotel Pedro de Valdivia sede

del encuentro. Para este año se proyecta un seminario de las mismas características en la ciudad de Concepción

El año recién pasado, la empresa Fotobanco donó a la Biblioteca Nacional una biblioteca especializada en fotografía, la cual se espera recibir una vez habilitado el espacio, adecuado. Por otra parte, el Centro de Patrimonio Fotográfico de la Biblioteca Nacional recibe donaciones de fotografías de la comunidad y empresas privadas, de manera de reunir en este centro la fotografía chilena del siglo XX. Para este proyecto, la empresa Soquimich ha hecho una importante donación en dinero que permitirá la habilitación y contratación, por un año, de profesionales para el proyecto.

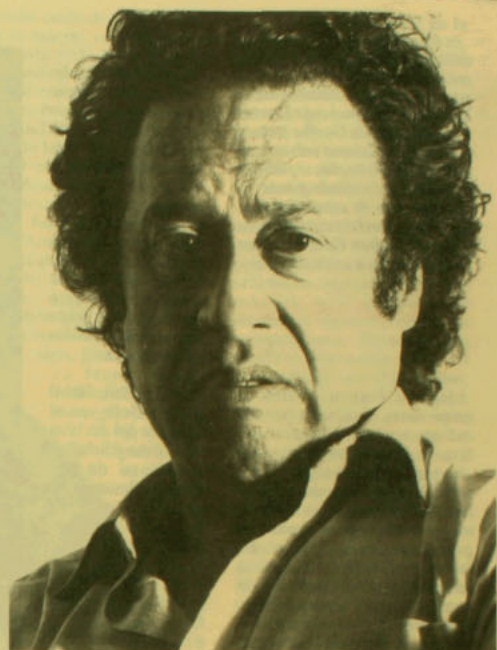
(Ilonka Csillag es fotógrafa y encargada del Centro de Patrimonio Fotográfico de la Biblioteca Nacional)



6- Daguerrotypo. Colección Museo Histórico Nacional



8.- Retrato de matrimonio. Foto Marks. Formato Cabinet albúmina. S.XIX



9.- Retrato de Enrique Lihn. Ilonka Csillag

"El primer "fotógrafo" chileno, daguerrotipista, fue don José Dolores Fuenzalida, que abrió su estudio en 1845, en Calle Clave 81, Valparaíso"

## Daiber Entre la antipoesía y la libertad

Raúl Zurita

**Durante marzo y abril, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó, en la Sala Chile, la exposición "ENSAMBLES a golpes y caricias" del escultor Iván Daiber.**

La escultura chilena, desde sus más notables representantes: Marta Colvin, Federico Assler, Lili Garafulic, Sergio Castillo, Mario Irarrázaval, Osvaldo Peña, por nombrar algunos, ha tenido como trasfondo una naturaleza y un paisaje abrupto, extremo y solemne, que desde los ángulos más diversos ha marcado la trayectoria de sus exponentes. En ese sentido la escultura, más allá de las intenciones de los creadores, ha guardado en nuestro país una relación con el paisaje: la cordillera, el desierto, el mar; reflejando así tanto un desafío como un límite que ha marcado profundamente la conciencia que nuestros escultores han tenido de sí mismos.

Iván Daiber viene a constituir frente a estas grandes figuras,

algo similar a la aparición de la Antipoesía de Nicanor Parra, como reacción creadora frente a la grandiosidad, seriedad y magnitud épica que acompañaba a la poesía precedente. Desde su primera muestra, junto con el uso magistral de sus materiales, la ironía, el sentido del humor y la profundidad de un lenguaje que es a la vez cotidiano y reflexivo, leve y paradójicamente intenso, introduciendo en la escultura chilena un rasgo crítico, burlesco y persuasivo que constituye uno de los aportes de esta obra.

En ese sentido la exhibición que ahora presenciamos, poblada de pequeños animales, de peces, de torsos de mujeres, constituye un momento particular en el cual el escultor pareciera haberse ido volcando hacia la interioridad que es previa incluso a la constitución de las formas que el artista aquí nos muestra. Esos peces de bronce estampados en la madera de los cuerpos de las mujeres, las colas de sus pequeños ratones, las patas de los mismos peces, hacen presente, antes que todo, la relación entre el bronce y la madera en un diálogo y en una combinatoria que es tan

sorprendente como iluminadora. Pero el humor de estas obras lejos de agotarse en sí mismo se desdobra en una suerte de angustiosa interrogación sobre la naturaleza de las cosas, aguda precisamente porque no va precedida de ningún énfasis, de ningún acento demasiado cargado sino que, por el contrario, se va mostrando como si no fuese más que un juego o un ejercicio puro de la imaginación. Es entonces cuando nos percatamos que esa aparente inocencia no es sino la antesala de una suerte de obsesión que transforma las esculturas de Daiber en los signos expuestos de una fragilidad casi metafísica (nuestra, de las cosas que miramos, del mundo) que tiene pocos parangones en las artes visuales de nuestro país.

La obra de Iván Daiber se constituye así como una de las más inquietantes y originales de la nueva generación de escultores aparecidos en los ochenta, y que han inyectado, en diálogo y confrontación con los grandes escultores ya consagrados, una nueva y revitalizadora actitud. La obra de Daiber es en ese sentido una muestra de libertad.

(Extraído del catálogo de la exposición "ENSAMBLES a golpes y caricias", del artista Iván Daiber, editado por el Museo Nacional de Bellas Artes).



Escultura: Iván Daiber. Barco, 1996.



# Archivo de Goethe y Schiller: Cien años de convulsa existencia

Melanie Jösch

*El archivo literario más antiguo de Alemania festeja su primer centenario, con diversos proyectos que pretenden dar a la ciencia ediciones más exactas sobre la obra de Goethe y otros escritores, así como salvar una deuda con Nietzsche, el filósofo quizás más citado y más tergiversado de estos tiempos. En esta entrevista exclusiva su Director, Jochen Golz, se refiere en extenso a estos temas.*

conmigo".

No pasó mucho tiempo hasta que se construyó el archivo en una colina rodeada de árboles, siguiendo el modelo del pequeño Trianon de Versalles, en donde se guardan los legados de escritores y músicos, como Liszt, y otra serie de autores que generaron la vida intelectual y artística de una época.

El Dr. Phil. Habil Jochen Golz, actual Director del Archivo de Goethe y Schiller, estudioso de los clásicos alemanes, se refirió en esta entrevista a los nuevos proyectos de la institución, a los cinco mil manuscritos de Goethe, a los problemas de restauración, a la deuda que tienen con Nietzsche y las falsificaciones que generó su hermana, Elizabeth Förster Nietzsche, cuyos documentos están siendo inventariados para ayudar a la ciencia y a la historia.

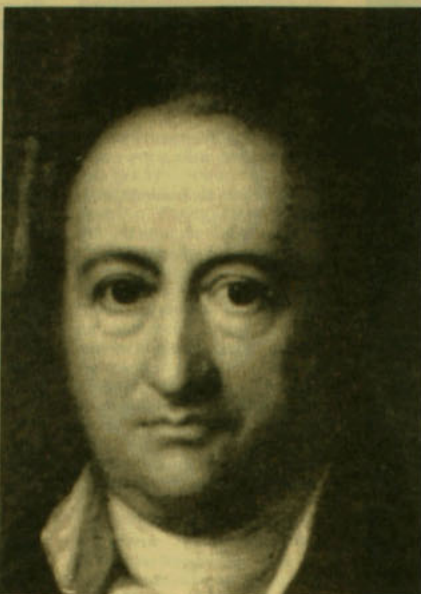
- ¿Qué tareas visualiza para este archivo en el ámbito de la conservación de sus colecciones?

- "La conservación de las colecciones es, de hecho, la tarea más importante.

Tenemos una serie de medidas que aseguran la conservación por un tiempo largo. Tenemos almacenes bien equipados, con técnicas eficientes, bien ventilados, con una temperatura adecuada. Se podría decir que hemos llegado a lo óptimo".

Sin embargo, en su reciente libro sobre los cien años del archivo, usted dice que existen importantes manuscritos que están en peligro.

- "Es que existen otros problemas. En este momento, nuestro trabajo es guardar los materiales en espacios libres de ácido. Hoy se sabe que el ácido perjudica la conservación de los papeles y éste es el principal escollo de las actuales bibliotecas y archivos. Pero un problema mucho mayor es la restauración y aquí hay otra serie de daños posibles: desde rajaduras de documentos, hasta bordes doblados, hoyos en el texto producidos por tinta, fuego o agua. A esto se suma la contaminación del medio ambiente. Tenemos únicamente una restauradora profesional de papel, la que obviamente está recargada de trabajo. A veces contratamos servicios externos, lo que es muy caro. Tenemos que planear estas cosas a largo plazo y eso significa que se le da la prioridad a los materiales más importantes, como las cartas de Goethe. En especial, las cartas



que él dirigió a la señora von Stein. Hay que saber que Goethe escribió en cientos de pequeños billetes, los que terminaron pegados sobre otros soportes. Entonces, primero hay que despegarlos y luego restaurarlos. En algunos casos, hemos recibido ayuda de auspiciadores. Por ejemplo, tenemos un amigo californiano que donó mucho dinero para los archivos de Nietzsche".

- ¿Qué ocurre con el financiamiento del Estado o la ciudad? ¿Es que no pueden cuidar un archivo tan importante?

- "En principio, no tenemos ninguna razón para quejarnos o entrar en pánico.

Existe un mantenimiento básico. La Fundación Weimarer Klassik, a la que pertenece este archivo, se financia por tres lados: 50% del gobierno alemán, 40% del estado de Turingen y 10% de la ciudad de Weimar. Esto no es una perogrullada en Alemania, pues el asunto cultural es, en general, tema de los estados y es por la especial estimación de la Fundación Weimarer Klassik que el Ministerio del Interior, y su sección cultural, nos apoyan directamente".

- ¿Cómo han influido los cambios políticos de Alemania en la actividad cultural?

- "La cultura esta tocada en forma enérgica por la economía; aún no lo llamaría una crisis económica. Pero es evidente que al gobierno se le vienen encima una cantidad de tareas y de problemas. Los índices de cesantía que crecen, por ejemplo, y todos los desempleados tienen que ser pagados. El gobierno está ahorrando y la cultura está tocada en forma especial, porque existe la idea de que aquí

siempre se puede ahorrar. Estas son medidas que no se toman en cuenta en primera instancia, pero que tienen sus consecuencias a largo plazo. En este punto apelamos a la opinión pública y a los privados, lo que es difícil, puesto que los auspicios culturales están ligados a acciones de efectividad pública. Es decir, una empresa grande prefiere financiar actividades en donde pueda obtener réditos en publicidad.

Lo que se hace para lo conservación de archivos es más silencioso, no es tan espectacular".

- Tampoco existe en Alemania una tradición de auspiciadores privados para la cultura...

- "No, en absoluto. Esto se da ahora por los cambios políticos y es un gran problema. Siempre se vuelve a discutir la idea de rebajar los impuestos a los auspiciadores culturales. Nosotros tenemos una gran diferencia con los Estados Unidos, donde existe una historia a este respecto. Ahí es parte de las tareas de la burguesía acomodada estar activo culturalmente.

Alemania es un país con una tradición cultural riquísima que viene de su estructura federalista. Existen muchos centros culturales, bibliotecas, archivos, teatros y todos quieren obtener apoyo. Aquí surge, a la larga, una pregunta fundamental, pues existen estados más ricos que otros".

- Cuando Goethe se trasladó a Weimar, luego Schiller y otros escritores fundamentales, esta ciudad era el centro cultural e intelectual de Alemania. ¿Cómo ve usted la presencia de Weimar en el mundo intelectual de hoy y que papel juega el Archivo?

"Este archivo sigue siendo hoy, como en el pasado, un lugar fundamental para la investigación científica, por el material que conserva; es decir, los clásicos alemanes del tiempo de Goethe y Schiller, la herencia de sus amigos y ancestros, parte de la literatura romántica alemana, importantes autores de los siglos XIX y XX y los manuscritos de Nietzsche, que son los materiales más consultados. Para la investigación internacional de nuestro siglo siendo un domicilio importante. También lo es por nuestras propias grandes ediciones científicas y hoy, además, buscamos un camino para abrirnos a la

opinión pública, montando exposiciones y dándonos a conocer".

## Capital Cultural

- Weimar fue declarada la capital cultural de Europa 1999. ¿Qué proyectos tienen en mente?

- "Esta es la gran tarea para la ciudad en los próximos años y se subdivide en diferentes áreas. Comienza por la infraestructura de la ciudad, la construcción de calles, la restauración de antiguas casas. Ya fue creada una entidad que trabaja para estos fines, Ciudad Cultural S.A., que presentó un proyecto titulado Bausteine (Ladrillos). El archivo, por su parte, tiene diversos proyectos. Queremos hacer una revisión de nuestros trabajos científicos y tenemos planes específicos de libros con diferentes editoriales. Yo voy a organizar un coloquio para preguntas específicas sobre la filología de Goethe y quiero realizar un exposición sobre el tema Goethe y el Oriente".

- ¿Sobrepasando los muros de Europa?

"Sí, porque con respecto al Oriente no se puede poner a Europa entre paréntesis. Hubo tiempos en que el Oriente comenzaba prácticamente debajo de Viena, después de la invasión de los turcos. Y en un tema como éste, pienso que hay que abrirse más allá de las fronteras este continente. Por otro lado, también se va a restaurar la casa de Goethe y se va a crear un nuevo museo en su memoria".

- En la existencia de este archivo y de sus colecciones se refleja parte

importante de la historia del pensamiento alemán, desde el imperio hasta la revolución conservadora. Luego vino el rechazo a los modernos. ¿Qué opina de este desarrollo y que consecuencias tuvo para el archivo?

- "Esta pregunta es importante. Cuando se creó el archivo, sus fundadores expresaron de manera enfática la idea de querer mantener una relación con la literatura del presente; siempre se quiso mantener esa actualidad. Que eso no ocurriera tiene diversas explicaciones. Tiene que ver con que Weimar se convirtió en la capital de los conservadores, momento en que perdió su contacto con la literatura de ese momento. Entre 1933 y 1945, los autores más significativos vivieron en el exilio y no tuvieron ninguna oportunidad de ser archivados en Alemania. El archivo de Marbach se fundó después precisamente para rescatar ese patrimonio; es decir, colecciones sobre expresionismo, impresionismo y también literatura del exilio.

## ...Cien años de convulsa existencia

Después de 1954, el Archivo de Goethe y Schiller quedó en el territorio de la República Democrática Alemana y existió una división entre éste y la Academia de las Artes de Berlín (Kunstakademie Berlin). Ahí se coleccionó todo lo referente al siglo XX. Nuestro archivo se concentró en lo que ya tenía y fue así como, en principio, quedó cerrado.

La pregunta sobre la que hay que pensar hoy es si este carácter que ha tomado el archivo no puede variar en el sentido de volver a abrirse a lo presente. Quizás se nos vería entonces como una competencia indeseada. Por otro lado, una decisión de esta índole implicaría también la necesidad de un presupuesto mucho mayor. Si usted considera que una carta de Schiller hoy se vende en 20 mil marcos (aproximadamente 14.000.000 de pesos), lo que en un remate sube a 30 mil, se trata de sumas que sólo pueden ser gastadas con límites".

- ¿Qué ocurre con los proyectos de ediciones sobre Goethe?

- "Vamos a empezar con una nueva edición de los diarios de vida de Goethe; una publicación histórico-crítica. También tenemos contemplado, a más largo plazo, un trabajo sobre la edición nacional de Schiller, una edición de Heine y la publicación de las cartas de Herder. En 1999, queremos comenzar con la edición de las cartas de Goethe".

- ¿Qué proyecto será presentado este año?

- "Si todo resulta, a fin de año va a salir un texto y un libro de comentarios sobre los diarios de vida de Goethe, que pensamos presentar en la próxima Feria del Libro de Frankfurt".

Goethe: un desafío para la ciencia

- Usted ha dicho que el nuevo inventario de los poemas de Goethe va a demostrar que una versión histórico-crítica de estos textos todavía es una tarea no resuelta de la ciencia.

- "Estamos realizando un nuevo inventario de la obra de Goethe, que archivará sus trabajos de acuerdo a puntos de vista específicos y los describirá. Nosotros tenemos alrededor de cinco mil manuscritos de Goethe y todos tienen que ser trabajados, descritos cronológicamente y recién cuando estas condiciones se hayan logrado, se podrá realizar una edición científica de las poesías de Goethe. Para contestar la pregunta de por qué este trabajo todavía no se ha resuelto, hay que remontarse a la historia. Su legado fue donado al archivo en 1885 y desde esa fecha está a disposición de la ciencia. Entonces se realizó una edición completa de Goethe, en 134 tomos.

No obstante, se llevó a cabo con mucha presión, bajo apuro, con diversos colaboradores y, considerando todo lo positivo que tuvo, hay que señalar que tiene muchos errores y carencias. Es por ello que digo que desde hace tiempo la germanística tiene que rehacer este trabajo. Y debe ser enfrentado, paso a paso. Están sus obras, sus escritos sobre ciencias naturales, sus diarios de vida y sus cartas. Aquí hay tareas realmente difíciles para los editores.

La edición de los poemas de Goethe es por sí sola un desafío, porque el mismo autor realizó diferentes ediciones en su vida y se plantea, entonces, l a

Lamentablemente, éste fue destruido por los primeros editores de la obra de Goethe, lo que ya es imposible de reconstruir. Schiller, en cambio, corresponde a ese tipo de escritores que cuando terminaban algo, lo votaban, de tal manera que lo que más se conservó fueron aquellos trabajos en los que estaba sumido y que nunca terminó. De las obras concluidas, por ejemplo sus d r a m a s ,

Nietzsche cuidó de su hermano hasta su muerte, en 1900. Ella vivió hasta 1935 en la misma casa, donde por mucho tiempo se guardó el archivo del filósofo. Su mérito fue mantener junto el legado del filósofo y el haber solicitado la devolución de sus cartas. Y esto quedó completo hasta el final de la guerra. Luego, los manuscritos de Nietzsche y de ella fueron integrados a nuestro Archivo. Y ocurrió que en tiempos de la RDA, Nietzsche se convirtió en un tabú. Fue considerado como el hombre que preparó el camino espiritual a los nazis. Esto se corrigió un tanto en las últimas épocas del régimen, pero muy poco.

También hay que decir que, e n

- "Este tema lo va tocar en la medida en que, por primera vez, publicará los textos del filósofo en una edición auténticamente científica. Existe aquella obra El deseo de poder (Der Wille zur Macht), que fue editada por Elizabeth Förster Nietzsche y que tuvo un impacto importante en la vida del pensamiento en una época, en la que ciertos apuntes de Nietzsche fueron cambiados de lugar, algunos pensamientos se quitaron y se ordenaron ciertas ideas de una manera que también se reconocen algunos procesos de pensamiento. Pero lo que escribió Nietzsche debe ser publicado tal como él lo escribió; es decir, topográficamente exacto, y sólo de esa manera se puede derrotar la leyenda del libro. ¡Este trabajo nunca existió! Fue un producto de Elizabeth Förster Nietzsche y no del filósofo. El problema es que todavía hoy este libro sigue siendo publicado en una editorial de Stuttgart. Nietzsche nunca compuso esa obra.

- ¿Qué se va a hacer con el archivo de Elizabeth Förster Nietzsche?

- "Por un lado, existen sus obras, las que sólo pueden ser trabajadas en ediciones científicas muy rigurosas. Lo que se refiere a sus otras actividades, estas constituyen material importante para la historia de la primera mitad del siglo. Ella mantuvo correspondencia con una serie de personajes famosos y publicó ediciones; se preocupó de la obra de su hermano tal como ella la entendió. Su casa fue un centro para los conservadores. Ya en los años 20, ella mantuvo correspondencia con la Italia fascista, con Mussolini; ella lo admiró. Luego, también tuvo contacto con Hitler y todo esto está bien documentado, pues existe bastante correspondencia. Tenemos contemplado ordenar sus cartas para ayudar al trabajo científico".

pregunta de por cuál guiarse. Existe una cantidad de poemas que el escritor nunca publicó porque los consideró muy liberales en lo erótico y muy fuertes en lo político; otros contenían agravios personales. Esto también toca al Fausto de Goethe. Hoy no existe una verdadera edición crítica sobre esta obra fundamental y hay que reconocer que todo trabajo de la ciencia comienza con una buena edición, de la que uno puede confiar para extraer citas. Con respecto a Goethe, nadie se ha atrevido a asumir este trabajo. Nadie lo ha logrado. Quizás lo logremos en el nuevo siglo".

- Ustedes tienen la mayor parte del legado de Goethe. ¿Qué pasa con Schiller?  
- "Lo de Schiller es diferente. Goethe fue un autor que ya en vida organizó su archivo.

prácticamente nada se entregó; algo parecido ocurrió con sus poemas. Por otro lado, sus descendientes regalaron parte de su obra y es así como también otros lugares conservan manuscritos de este autor.

- En relación a Nietzsche ¿por qué ha dicho usted que este Archivo tiene una deuda con el filósofo?

- "En el archivo conservamos tanto la obra de Nietzsche como los documentos de su hermana Elizabeth Förster Nietzsche, dos cosas que hay que separar. La historia fue así: Elizabeth Förster

principio, los científicos tenían acceso a los documentos. El problema era que hacía un científico con sus descubrimientos si era imposible publicar textos críticos sobre Nietzsche. Ese era el punto".

- ¿Qué van hacer respecto a esta deuda?

- "Es importante en este tiempo, en que se especula mucho con la ciencia, volver a los textos y nosotros vamos colaborar con la ediciones del último Nietzsche. Se trata de un proyecto de una editorial de Berlín que va a sacar una edición crítica sobre el filósofo. En este marco, nuestro archivo, junto a otros científicos, va a asumir su responsabilidad".

- ¿Esta nueva edición va a tocar el tema del mal uso que se ha dado a la filosofía de Nietzsche?



Archivo de *Archivos de la cultura*  
**La cultura es el alma del desarrollo**

Marta Cruz-Coke de Lagos

**Hace algunos años, en el curso de una reunión internacional, en Ginebra, sobre políticas de desarrollo, los representantes de las naciones europeas y de Norteamérica, y luego algunos países latinoamericanos, habían expuesto su concepción del desarrollo y dado recetas para llevarlo adelante. Algunas muy concretas, y sin duda, útiles. Finalmente pidió la palabra el delegado de un grupo de naciones africanas. "Nosotros - dijo - no queremos ser desarrollados, queremos ser felices."**

desarrollo, es conveniente contrastarla con las culturas de otros pueblos que nos antecedieron. ¿Cuáles fueron los ethos inspiradores y conductores de esos modelos de sociedad, de esas culturas?

**Grecia**

Cada tiempo histórico tiene su ethos social, que marca a la sociedad de su tiempo. Tras la totalidad de una conducta social, hay un ethos definitorio y marcante.

Tomemos, para comenzar, a Grecia. El ethos cultural griego correspondía a un ideal de armonía y de excelencia humana, que se cultivaba en la educación y se expresaba en normas disciplinadas de vida los griegos distinguían dos formas de existencia humana: el de la "techne" y el del "arete" ambos términos eran individuales y, por extensión, sociales. El mundo de la "techne" era el mundo de lo útil, de lo necesario para la vida de la ciudad. Pero el verdadero mundo griego era el de la "areté" la "areté" podría traducirse como una moral de la excelencia de la conducta, como el honor de la persona. Fue sin duda un término elitista y restringido, pero representaba el ideal de una sociedad y en tanto que tal, era el alma de la cultura de esa sociedad.

La noción de cultura, por lo tanto, expresa, en primer lugar, para los griegos, un ideal de conducta humana, que busca la perfección del conocimiento, es decir la verdad y su expresión en la realidad, que es la belleza. Esta búsqueda se da en la contemplación, que a su vez requiere del ocio, es decir de un tiempo "inútil". Pero en este tiempo inútil se engendra y se da el amor a la sabiduría y en ese amor se realiza la plenitud de la naturaleza humana. Esta plenitud da frutos como en el arte, con Fidias, que expresa la belleza en un mármol impecadero, la filosofía con Aristóteles, que elabora un pensamiento racional sobre el mundo y el cuidado de la ciudad con Pericles, que legisla para el bien común. Tres dimensiones de lo humano, que permanecen hasta hoy y que han marcado nuestra civilización. Son obras gratuitas, en el sentido que contienen en sí mismas su propia finalidad. No se dan en función de un mercado, ni en orden a reconocimientos sociales, sino en virtud de las exigencias interiores de sus autores. Son la prueba de una excelencia humana. Son la realización del "arete." El marco de referencia del arete no era entonces ni la sociología, ni la psicología, ni ninguna de las ciencias modernas, que por entonces se hallaban todas subsumidas en la filosofía. El marco de referencia era sencillamente la persona humana.

Era también la de una economía agraria, con una cultura agraria en que el ser humano vivía en comunión con el mundo, con las

estaciones, con los animales, con toda la creación, que aceptaba sin comprenderla plenamente, y cuyos ritmos acompañaban sus días. El cristianismo agrega a la arete griega las nociones de trascendencia y de comunidad. Se busca una excelencia de vida aquí que corresponde a una vida mas allá, y se la busca en el seno de comunidades de iguales. Pero lo central sigue siendo la búsqueda interior, un perfeccionamiento de la persona cuya meta es la plenitud que el individuo es capaz de alcanzar.

**Cristianismo**

La arete griega se complementa y se potencia - en el cristianismo - con la noción de "señorío" en el sentido bíblico del término. Señor es el que tiene por tarea dominar al universo en que habita, poner su sello de señor sobre las cosas, poner nombre al universo, otorgando significado a las palabras. El verdadero señor es benevolente y justo. Respeta a aquello que le sirve.

Estos ideales de conducta - reguladores de la cultura - continúan en épocas posteriores. Los romanos fueron guerreros, conquistadores, pero sobre todo, ciudadanos. Luego advino la edad caballeresca, suma del "arete" griego con el ethos cristiano, encarnada en el "caballero", edad paralela a la edad monástica. Edad de constructores anónimos de catedrales. Luego la sociedad del renacimiento, las sociedades mercantiles y las burguesas, cada una con su "arete" y sus diversas formas de excelencia.

La vivencia de comunidades en la trascendencia produjo a los mártires y a los santos, a los monjes del cristianismo. Pero ambas búsquedas de excelencia, la griega y la cristiana, fueron búsquedas ordenadas a una necesidad interior de ser mas. Por lo tanto, gratuitas. Y el ethos cultural continuo centrado en la persona humana. Sobreviene la ética protestante, que entre otras cosas asocia a la excelencia con el éxito social y económico. El justo es el elegido y sabe que es elegido porque su vida es un éxito social y económico. La búsqueda de la excelencia cambia de rumbo.

Estaba dirigida al interior de la persona. Ahora el interior hace referencia a lo exterior. El ethos cultural comienza a centrarse en la aprobación social. Gratuidad e intencionalidad. Así, mientras

gratuidad fue la forma misma de la areté, la intencionalidad es, en cambio, la forma precisa de la ética

protestante. El requisito de la aprobación social por buena conducta, el éxito económico como signo de elección divina ordenan al hombre a un fin externo a sí. Precursora, la ética protestante privilegia - ya - la imagen. Lo sustantivo, el centro mismo de la cultura se desplaza del interior al exterior, de lo gratuito a lo útil. Del "porque sí", al "para algo". Del ser al parecer. Y, como veremos mas adelante, de la contemplación a la acción.

Esta ética - este ethos - se origina, vive y reina en los poderosos países del norte y, con el tiempo, imprime su sello en la humanidad. Y ahora somos sociedades desarrolladas y en desarrollo. Es el desarrollo lo que marca a la cultura de esta esta época de la historia.

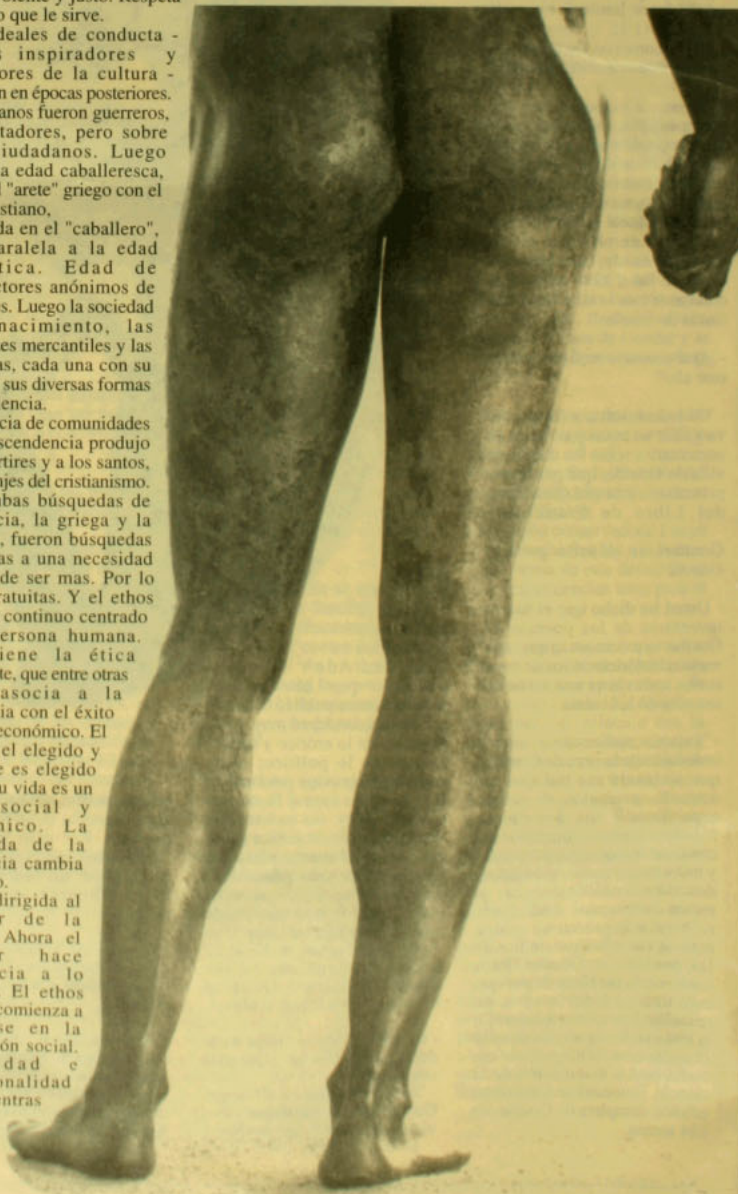
¿Qué entendemos por desarrollo? Diremos que es un proceso por el que un ser vivo se desenvuelve en el tiempo. Pero no de cualquier manera. Implica un punto de llegada, una meta que otorga sentido a ese desenvolverse. Como la vida, desarrollo se define por su finalidad. La vida en el universo comienza cuando la célula que fue única, indivisa, inerte, incapaz de reproducirse, se parte para compartir, se divide para existir con otra, y descubre que en el encuentro con la otra puede crecer, multiplicarse, continuar, perpetuarse. El desarrollo participa de estas características de la vida. Su desenvolvimiento es una indefinida multiplicación de encuentros, es una fusión con estos encuentros, es un ininterrumpido cambio hacia esferas mas amplias del ser y del hacer. Implica el llegar a ser algo que no se era. Llegar a ser lo que a ese cuerpo le corresponde ser.

El mundo del ser humano es un mundo moral, mundo de valores y significados donde se ejerce la libertad humana.

La forma en que esta libertad vive y se expresa se constituye en el ethos cultural de una sociedad. Entendiendo ethos como la costumbre moral de una sociedad. La felicidad - estado de plenitud al que el ser humano aspira - es un supremo valor moral, en tanto que es reposo en el bien poseído. Diremos entonces que el objetivo de la sociedad es llegar a hacer posible una cultura de la felicidad. La palabra cultura estará pues tomada aquí en su sentido mas amplio - cultura como sustrato de civilización - si bien ocasionalmente nos referiremos a ella como indicando al mundo de los creadores artísticos. El tema así lo exige, pues el alma del desarrollo no esta dada por la suma o la globalidad de la creación artísticas de un pueblo, sino por el proyecto de sociedad que ese pueblo se da a sí mismo y el ethos que, a través de ese proyecto, ese pueblo desea realizar, la meta que se ha propuesto alcanzar.

En este contexto, ¿qué entendemos por cultura del desarrollo? ¿en que medida este modelo actual de sociedad contribuye a una cultura de la felicidad? ¿cual es el ethos que sostiene a este modelo? en definitiva, ¿es pertinente la pregunta del delegado africano? Las reflexiones que siguen no constituyen una respuesta. Son apenas interrogantes porque en definitiva el alma de la cultura de un pueblo esta dado por el tipo y el nivel de interrogantes que se plantea, la calidad de las preguntas que se hace y estas a su vez se fundan en el ethos de esa sociedad.

Para poder enfrentar con mayor pertinencia las preguntas anteriores y abordar con mayor claridad la realidad del modelo de sociedad predominante hoy y que llamamos sociedades del



## ...el alma del desarrollo

### Rollo y desarrollo

En el lenguaje de hoy, cuando decimos que alguien está mal, decimos que tiene un rollo. Es decir que hay en esa persona un desarrollo que no pudo ser, que se enrolló sobre sí mismo, que careció de dirección y de sentido. Un desarrollo frustrado de ser. El desarrollo concebido como crecimiento del cuerpo social llamado nación, es un fenómeno nuevo, originado en tres hechos ocurridos al término de la segunda guerra mundial: la consolidación de la preponderancia norteamericana y de su modelo de desarrollo económico y social; la creación consecuente de cuerpos jurídicos de alcance mundial para regular las economías nacionales y la interdependencia económica que con ello se crea; y la extraordinaria recuperación de Europa, y muy luego, del Japón con el apoyo y el ejemplo americanos. Paralelamente, la amplitud de las comunicaciones hace visibles las diferencias que separan a los ricos del norte con los pobres del sur, muchos de los cuales acceden recién a la independencia en condiciones precarias. Se establece entonces la diferencia entre países desarrollados y subdesarrollados. Que más tarde, por pudor, se llaman en vías de desarrollo. ¿Que ocurre con el ethos cultural de estos países en vías de desarrollo? Ante el despliegue de bienes materiales de que disfrutaron los ricos del norte los habitantes del sur toman conciencia de su falta de esos bienes. Constatan que están muy lejos de cumplir con los requisitos del modelo preponderante, basado en la economía de la eficiencia medible y en el dinero como supremo valor social. En los hechos, se perciben como "menos" que sus vecinos ricos del norte. Y el desarrollo consistirá, para ellos, en intentar emular y alcanzar los "niveles de vida" del norte.

En este contexto, el desarrollo no se presenta como el equilibrio armonioso de todas las potencias del cuerpo social orientadas en virtud de un proyecto común hacia metas comunes, sino como un proceso unilateral, como si fuera un cuerpo enfermo que solo deja crecer a una parte de su ser, marginando a las demás. De todo el hombre y todos los hombres Gandhi, encarnación del ethos cultural de la India, alma de la India, comprendió el fenómeno y sostuvo que el desarrollo de la India implicaba la mantención de su cultura de la ruca, y en el mantenimiento - con algunos avances necesarios - del modo de producción milenar de los pueblos indios. Porque un campesino indio no es un habitante de Nueva York. Y no es seguro que el habitante de Nueva York sea más feliz o se sienta más seguro e integrado a su suelo, a su gente, en otras palabras, que sea más culto, que el campesino indio. Algunos sectores lucidos del mundo de

la cultura preocupados por el modo de desarrollo predominantemente económico que estaba en marcha, propusieron la construcción de un nuevo orden económico internacional, expresado en una carta de los derechos y deberes económico de los estados.

Las normas de esta carta constituyen un triunfo de las más profundas aspiraciones de los actores culturales del período. En lo esencial aspiraban a que la ley fundamental del desarrollo económico es el desarrollo del hombre, de todos los hombres y de todo el hombre. La carta concluía aseverando que el desarrollo económico no es un fin en sí, sino un medio necesario para el hombre sea más hombre.

Pero todo quede en declaraciones. Este llamado humanista no tuvo eco y la realidad es que el desarrollo se sigue midiendo por índices económico, por el producto nacional bruto. A mejores indicadores de producción, mejor desarrollo. Mientras tanto se hacen esfuerzos por atenuar esta realidad aspirando a un desarrollo sustentable, desarrollo ecológico, pero la realidad es que con su dominio de la industria y su tecnología, los países llamados desarrollados han vendido al mundo su concepción economicista del desarrollo de la sociedad humana.

Esta concepción se basa en una justificación de la vida por la acción. Una acción productora de artefactos, acción de una enorme máquina de producir cosas, dinero, mas cosas. Cultura promotora de lo humano. ¿Qué le ha ocurrido a la cultura en este proceso? ¿Cómo está asumiendo hoy, frente a esta nueva realidad, su rol de juez defensor y promotor de lo humano? Y, a su vez, ¿Cómo ha influido el desarrollo en la cultura? Nunca como ahora se habla tanto de cultura. Se ocupan de ella. La sociología, la pedagogía, la psicología, las ciencias sociales. Nunca habido en Chile tantas manifestaciones de creaciones artísticas, literarias, musicales, teatrales, populares. Proliferan las exposiciones, las charlas, los seminarios sobre la cultura. Una comisión presidencial debe hacer a muy breve plazo, una propuesta cultural pareciera como si todo un pueblo anduviera - a través de sus producciones artísticas, de una recuperada y creciente atención a su patrimonio cultural - en busca de su ethos cultural. Como si deseara encontrar, en el plano de la cultura, la respuesta a su búsqueda de un mundo más humano. Como si, mas que desarrollado, deseara ser feliz. Porque, de alguna manera, constatamos que, económicamente, nos estamos "desarrollando".

### Desarrollo y Cultura.

¿Cómo se relaciona este desarrollo con la cultura? El desarrollo económico necesita de la cultura. Requiere de

conductas culturales económicas adecuadas. Y las comunicaciones suelen estar ahí para contribuir a desarrollar los apetitos que generen las conductas deseadas.

Las conductas culturales de hoy son por lo tanto conductas generadas por la economía del desarrollo. Conductas de consumo y competitividad. Porque la cultura es un componente esencial de las estrategias económicas, las cuales, por el momento al menos, no son enteramente democráticas.

Estrategias en que aquellos que las viven no tienen participación. El desarrollo se basa en esta tecnología de la que hemos aprendido a disfrutar. Nos maravillamos de nuestra capacidad para gozar con aparatos cada vez mas sofisticados. "Lo fabuloso se ofrece ahora en el comercio" decía Valery. El desarrollo se basa también en nuestra actual cultura de la imagen, donde la misma realidad se esfuma, y parece haber dejado de ser.

¿Cómo distinguir entre la "realidad virtual" y la historia y los seres concretos que ella esconde? ¿Cómo distinguir finalmente, el ser que es, de la imagen que de él proyectan? El mundo se puede transformar en una inmensa fabrica de ilusiones manejada por las comunicaciones, y estas por el dinero. La cultura que se definió y se estructuró en virtud de la excelencia humana, se define hoy por su "producción". La cultura entro en el mercado. Y así, el alma de las culturas humanistas, que se centraba en valores, ha cambiado su eje y se centra ahora en la producción eficiente. Hemos dejado de ser señores. Somos siervos de lo que producimos. Pero el ser humano es, esencialmente, un ser valórico, un sujeto crítico de su vida y de la sociedad. Un ser que sabe, que piensa, que

reflexiona. Un ser cultural. "Aunque todo el universo se ligara para destruirlo, el ser humano sería mas que quien lo destruye, porque sabe que muere".

Humanizar el desarrollo queremos reiterar aquí que la cultura es el alma del desarrollo. Pero solo puede serlo si ella misma tiene alma. Porque el papel de la cultura es humanizar el desarrollo, ponerlo al servicio de la persona humana, que de primacía a la persona humana y que proclame en las palabras y en los hechos el destino universal de los bienes. La cultura sabe que requiere, para ser, de una coherencia social. ¿Es posible hoy, una coherencia en este mundo múltiple, contradictorio, que avanza a una rapidez creciente, donde la máquina de la manada es obsoleta por la tarde y donde cada día los padres deben reaprender un lenguaje para entender lo que dicen sus hijos? Es posible una coherencia cuando la preponderancia de la acción tiende a dispersar la vida en mil instantes apresurados, que dificultan la paz necesaria para

el ocio y la contemplación, indispensables para encontrar una unidad de sentido para la vida humana? Es posible una coherencia cuando las dificultades de elaborar síntesis compartimentalizan estos conocimientos, fomentando la soberbia de lo poco que se sabe, la indiferencia ante lo mucho que se ignora, creando al fin una suerte de confusión generalizada? Tal vez una aproximación a los problemas de la cultura entendida como

"patrimonio" pueda auxiliarnos en perfilar una salida. La cultura es también pasado, raíces, identidad, donde el ser de hoy busca -ya no modelos- pero si referentes que le ayuden a vivir. Busca esa coherencia que se le escapa, pertenencia y seguridades cada vez mas necesarias en este mundo que cambia vertiginosamente.

El laberinto de la soledad la cultura urbana, el ser perdido en el "laberinto de la soledad", busca una identidad. Busca una cultura a dimensión humana donde, tal vez, poder ser feliz.

Hay indicios de respuestas solidarias. Porque este es también un tiempo de cultura de las comunidades. Los jóvenes, la esperanza de todos los tiempos, cada día mas, se agrupan en comunidades y núcleos de distinta naturaleza, se identifican y son identificados como ámbito cultural con identidad propia.

El drama que compartimos es que la cultura que lo sustenta y lo guía es una cultura que ha perdido su alma. Es hora que la cultura recupere su alma. Que haga su juicio moral sobre sí misma, sobre aquello en que el desarrollo la ha transformado. Porque es preciso que ella transforme al desarrollo y lo haga humano. Hemos dejado atrás lo que podría considerarse una cultura del alma. De comunión con el mundo, una cultura también del silencio, que nos permita

que el oír tuviera sentido, en que la conversación era soberana. "Daría mi vida por una conversación", dijo una vez Giacommetti. Conversar es abrirse a alguien para dar y recibir, para encontrar con el otro humano. Si, la cultura es el alma del desarrollo. Pero no cualquier cultura. Porque así como es preciso encontrar un desarrollo humano, es igualmente preciso

re encontrar una cultura humana. Están Uds. en una excelente universidad donde van a aprender a usar las mas avanzadas tecnologías para comunicar. No deben dejarse emborachar por ellas. Deben aprender a usarlas con discernimiento.

Debemos estar dispuestos a expropiar la técnica y orientarla hacia la verdadera felicidad humana. La cultura es lo que cada uno de uds. hace de si mismo en compañía y con la ayuda de los otros. Somos constructores de realidad. Somos señores de la tierra. Esta cultura es los valores por os que uds. darían la vida, es las preguntas de sentido que el espectáculo del universo y el acontecer humano les sugieren, es las preguntas que los desafían. Es, sobre todo, las preguntas sin respuesta, porque solo trabajando las lograremos crecer.

La pregunta esta en el origen de toda búsqueda y la vida humana no es sino búsqueda. En este contexto, la pregunta del delegado africano cobra todo su sentido. No queremos ser simplemente desarrollados, queremos ser felices. Y en este mundo intercomunicado y globalizado que habitamos eso solo se puede expresar en una dimensión solidaria. El único modo en que el sueño de la felicidad no se torne pesadilla, es que sea un sueño que de frutos para todos. Nosotros tenemos la esperanza. Uds. tienen la palabra.

(La autora es Directora de la DIBAM)

(Extracto de la Clase Magistral dictada por la Sra Marta Cruz-Coke en la Universidad UNIAC con motivo de la inauguración del año académico 1997 de ese establecimiento).



Escultura Griega. I bronzi di Riace, 510 AC. Italia.



## ...forjadoras de patrimonio cultural

antiligárico y anticlerical, que no dudó en expresar en sus obras. Incurrió en el periodismo escribiendo para periódicos y revistas de la época, los que sufrieron la censura por el duro lenguaje de sus páginas. Nacida el año 1868, fue una de las adolescentes más pretendidas de la aristocracia criolla, pues poseía una personalidad avasalladora que seducía a la gente. Más preocupada de participar en la política y tertulias literarias que en criar hijos, sólo tuvo una niña, Rebeca, quien moriría a manos de su esposo y desencadenaría una de las polémicas más fuertes de este siglo.

Su palabra sagaz y decidida habría llevado a la negación de parte de las autoridades al indulto a Roberto Barceló, el único aristócrata fusilado en nuestro país.

Precursora adelantada del feminismo, Iris fue considerada una traidora de su clase, pero mantendría vínculos sólidos con la clase política llegando incluso a ser amiga íntima del entonces presidente Arturo Alessandri.

Al igual que la Zegers, Iris era gustosa de organizar tertulias literarias, en las cuales generalmente participaban intelectuales de la línea no tradicional, desligados de las clases aristócratas conservadoras. Quizá inconsciente o conscientemente resultaba ser el puente entre una clase y otra, entre la aristocracia conservadora y los intelectuales florecientes de la clase media que recién nacía. Por supuesto que esta herencia liberal y progresista surge de su experiencia en Europa, continente que la recibió durante su niñez y aconteció su

educación.

A pesar de que ella misma dijo en una ocasión a su amiga Gabriela Mistral que su obra más importante era el diario de su vida, Iris tuvo un fastuoso currículum literario, entre lo que se destaca su novela "Por él", escrita para su hija y en el que narra su desgarradora muerte; y la más larga de sus obras "Alborada", una trilogía de la historia de Chile, con su propia interpretación basada en el protagonismo de la mujer. Una visión de la historia desde un punto de vista doméstico, nunca antes desarrollado y que se prefirió mantener oculta por la cultura oficial.

Quizá fue esa mirada revolucionaria e irreverente que a tantos deslumbró, la que terminó llevando a Iris al más oscuro pasaje del olvido, así como a lo largo de la historia ha

sucedido innumerables veces con todos aquellos adelantados y precursores creadores e intelectuales en nuestro país.

(La autora es periodista del diario La Nación)



Pintura, técnica mixta: Juan Pablo Langlois. Mis Chile, 1990

## Información Bibliográfica

1. Título: Museos  
Revista Anual  
DIBAM  
1996, número 20

2. Título: El tren en la poesía chilena. Señales de humo (Revista).  
Antología  
Editor: Jorge Montealegre  
Homenaje al poeta Jorge Teillier  
DIBAM  
1996

3. Colección Escritores de Chile VIII  
Umbral  
Títulos: Primer pilar: El globo de cristal; Segundo pilar: El canto del chiquillo; Tercer pilar: San Agustín de Tango; Cuarto pilar: Dintel.  
Autor: Juan Emar  
Centro de Investigaciones Barros Arana  
DIBAM  
1996

4. Título: Casas de Lo Matia.  
Museo de Artes Decorativas  
Editorial Cal y Canto.  
Colecciones del Museo  
1996

5. Título: Los niños cristaleros: trabajo infantil en la industria. Chile, 1880-1950. Volumen: X  
Autor: Jorge Rojas Flores  
Colección: Sociedad y Cultura, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Biblioteca Nacional  
Cofinanciado por Biblioteca Nacional, SENAME y PET.  
Noviembre de 1996

6. Título: Introducción a la etnohistoria mapuche. Volumen: IX  
Autor: Luis Carlos Parentini Gayani.  
Colección: Sociedad y Cultura, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Biblioteca Nacional  
Noviembre de 1996

7. Título: Hombres célebres de Chile.  
Galería Nacional. Colección de Biografías y Retratos.  
Edición facsimilar. "Tomo primero 1854, Escrita por los principales literatos del país, dirigida y publicada por Narciso Desmadril".  
Biblioteca Nacional.  
Noviembre 1996

8. Título: Región del Maule. De la Colección Geografía Poética de Chile.  
Coeditado por el Banco del Estado de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Editorial Antártica  
Noviembre 1996

9. Título: Rosamel del Valle, poeta órfico  
Autora: María Eugenia Urrutia.  
Coeditado por la DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Biblioteca Nacional, Red Internacional del Libro y María Eugenia Urrutia.  
Diciembre de 1996

10. Título: Nasca, vida y muerte en el desierto.  
Editorial LOM.

Colección: Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins  
Diciembre 1996

11. Título: Chile Ilustrado  
Autor: Recaredo S. Tornero  
Edición facsimilar de la edición de 1872  
Biblioteca Nacional  
1 Diciembre 1996

12. Título: Chile ¿un país moderno?  
Autor: Bernardo Subercaseaux  
Grupo Editorial Zeta  
1996

13. Título: Mapocho (Revista)  
Revista de Humanidades y Ciencias Sociales  
Biblioteca Nacional  
DIBAM  
Segundo semestre 1996, número 40

14. Título: Patrimonio Cultural.  
Revista Trimestral.  
Revista de información, diálogo y opinión acerca del Patrimonio Cultural y la problemática cultural del país hoy día.  
DIBAM  
Diciembre 1996, número 5.

15. Título: Sistema carcelario en Chile. Visiones, realidades y proyectos (1816-1916).  
Volumen: VIII  
Autor: Marco Antonio León León  
Colección: Fuentes para la historia de la República  
Cofinanciado por DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Biblioteca

Nacional y Gendarmería de Chile.  
Enero 1997

16. Título: Informes del Fondo de Apoyo a la Investigación, 1995  
Autor: Mauricio Massone  
Boletín N°4  
Centro de Investigaciones Barros Arana  
DIBAM  
Marzo 1997

17. Título: Fernando Botero.  
Esculturas Monumentales y

Dibujos  
Catálogo  
Museo de Bellas Artes  
Marzo 1997

18. Título: Morir en la noticia  
Autor: 61 periodistas y un colectivo de estudiantes  
Editores: Colegio de Periodistas de Chile, Círculo de Periodistas de Santiago y Biblioteca Nacional  
Marzo, 1997



## Rescatar el Edificio Cousiño de Valparaíso

Silvia Pirotte

Valparaíso se conformó de acuerdo a un proceso de desarrollo urbano más o menos espontáneo, construido por el hombre en un soporte natural particular, cuyo resultado es una ciudad con características excepcionales. En relación a estos valores, existe consenso entre expertos de la UNESCO que la ciudad merece ser nominada Patrimonio de la Humanidad.

En este contexto se inserta la polémica sobre la conservación del edificio Cousiño, ubicado en Avenida Errázuriz con Blanco, respecto al proyecto de construir una torre en su reemplazo, lo cual ha movilizó en su defensa a vecinos de Valparaíso y

autoridades encargadas de su protección, contra la petición de desafectación por parte de los propietarios.

Este edificio se encuentra doblemente protegido como Monumento Nacional: en categoría de Monumento Histórico, su construcción, y como Zona Típica el sector de la ciudad donde se encuentra.

La importancia y justificación de su permanencia debe ser comprendida como parte estructural del tejido urbano de Valparaíso, el desarrollo de la ciudad y su rol turístico.

Su gran interés se encuentra en la diversidad de espacios urbanos, entretenidos de

recorrer, donde cada rincón es una sorpresa para admirar y contemplar. La diversidad de construcciones realizadas en diferentes períodos de su historia, sean ellas cultas o vernáculas, singulares o tradicionales y la suma de elementos materiales (como escaleras, miradores, ascensores) y espirituales, determinan su imagen.

El edificio Cousiño que nos preocupa, fue construido en el año 1881, como parte de la antigua línea de edificación continua que acotaba el espacio de circulación entre la ciudad y el mar, hoy Avenida Errázuriz. El conjunto se caracteriza por la notable unidad formal de volumen de tres pisos y

mansarda inspirada en el estilo clásico.

De este frente marítimo, afortunadamente se conservan algunos tramos; en uno de ellos se inserta el Edificio Cousiño, cuya arquitectura resuelve armónicamente la punta donde se ubica, constante que se repite en Valparaíso.

Su destrucción representaría un atentado a este patrimonio arquitectónico y al valor urbano ambiental del sector, puesto que la falta de uno de ellos haría perder la unidad formal del conjunto, en especial el caso del edificio Cousiño que por su ubicación es el de mayor jerarquía.

Es recomendable realizar todas las gestiones necesarias para su conservación, en primer lugar con los propietarios, para sensibilizarlos hacia su restauración o bien el traspaso del inmueble para uso de Servicio Público Regional.

La restauración del Edificio Cousiño haría brillar y revitalizar este sector centro de Valparaíso, centro importante del patrimonio cultural de la Nación.

(La autora es arquitecta, Jefa del Subdepartamento de Edificación Histórica, Dirección de Arquitectura del MOP)

## Hacia la preservación de la memoria del futuro

María Antonieta Palma

### *Aún no está claro si se deberá recurrir de nuevo al buen papel, que ha sobrevivido por siglos a las condiciones más adversas.*

La seguridad de los documentos dignos de ser conservados ha sido una preocupación en todos los tiempos y culturas. En el momento actual es preciso cuestionarse acerca de la longevidad de la información generada y de los medios electrónicos como soporte, de otro modo, nuestras bibliotecas se tornarían evanescentes.

Cada día se crecienta más la masa de documentos que genera el mundo contemporáneo y el mito de la biblioteca universal aparece como posible.

Las promesas y acciones de los medios electrónicos son abrumadoras y generan nuevas artes y disciplinas más rápido de las que pueden nombrarse. El problema de la conservación se agudiza con el correr de los años; se genera mayor información y se diversifica; se acentúan los peligros externos del medio ambiente y el fenómeno de la autodestrucción de los soportes, que paradójicamente ocurre entre los más recientes.

El papel es uno de los materiales que se utiliza actualmente; pero, es un hecho bien conocido durante los últimos años que los libros, materiales impresos y manuscritos se desintegran en las bibliotecas y archivos de todo el mundo; así estamos arriesgando perder más de un siglo del registro humano.

El mayor problema lo aportan

los papeles modernos y contrastan con la calidad de los antiguos que es notable y se puede apreciar en los incunables y libros del siglo XVI, donde sus componentes están inalterados debido al uso en su fabricación de algodón o lino tratados con elementos naturales, pero en la medida que el consumo de papel aumentó, decayeron las buenas condiciones de su fabricación y se integraron elementos que lo acidifican.

En el siglo XIX se hace difícil suplir las necesidades de papel y se descubre un material más barato: la madera, abundante y fácil de tratar; pero los procesos mecánicos para la obtención de la pasta provocan degradación de la fibra celulosa. Si bien contienen las semillas ácidas de su propia destrucción, se han realizado grandes progresos en la fabricación de papel para eliminar estos componentes, pero el problema subsiste y son escasos los impresos publicados en papel sin acidez.

En los últimos años, gran parte de nuestra cultura se está depositando en materiales informáticos; las bibliotecas

tienen por misión asegurar la integridad de los fondos bibliográficos y ponerlos a disposición del público; privilegiando la función de comunicación; pero no se puede olvidar que no será posible cumplirla sin mantener la memoria inalterable, y podríamos vernos enfrentados a un profundo vacío cultural en poco tiempo si no se reconoce bien la durabilidad y permanencia de los nuevos soportes.

El mayor desafío lo experimentan las Bibliotecas Nacionales que tienen por misión conservar la memoria de su cultura; pero, en relación a la preservación de la información formateada electrónicamente, aún no está claro si se deberá recurrir de nuevo al papel de calidad permanente para transferirla y guardarla. Hasta el momento, este soporte ha sobrevivido a condiciones adversas y la durabilidad y longevidad le son inherentes; y contrastan a la vulnerabilidad del material no bibliográfico que tiene una vida limitada, en la que inciden, además de los cambios ambientales, las variaciones del voltaje y las cargas

electroestáticas.

Otro hecho importante, es que el mundo digital en el cual estamos insertos está haciendo variar los conceptos de preservación tradicional que actualmente apuntan hacia la protección física del objeto y que ahora se orientan hacia la mantención de la integridad intelectual como característica principal.

#### La biblioteca del futuro

La biblioteca del futuro no será necesariamente electrónica; el lugar de esos materiales estará en relación a su misión para así generar, preservar y otorgar acceso al conocimiento registrado.

Las imágenes digitales constituyen una herramienta atractiva para reformatear materiales deteriorados. Es posible duplicar muchas veces un documento en forma de imagen digital sin pérdida de la calidad y mejorar la reproducción eliminando los efectos del amarillamiento y de las manchas; pero en comparación con las microfórmulas e impresos tienen una relativa corta vida.

La aplicación de la tecnología en imágenes para la preservación y acceso a la información es reciente y está en sus primeras etapas; y aún se deben desarrollar nuevos sistemas compatibles con los ya existentes.

Así, la preservación digital se centrará en proteger los dígitos de la destrucción la elección de los medios de almacenamiento, el conocimiento de las expectativas de vida del sistema de imagen digital y la determinación del tiempo en que los archivos digitales deben migrar a futuros sistemas que aseguren acceso y conservación. Además, se deberá velar por el control de la calidad de la imagen digital, del mismo modo como se realiza con las microfórmulas. La actividad de conservación es fuertemente dependiente de la cooperación para desarrollar metodologías eficientes y estándares comunes para producir medios de preservación. Si se adopta la tecnología digital, será necesario que las instituciones interesadas colaboren para generar y promover nuevos métodos y estándares para la producción, almacenamiento y distribución de imágenes digitales de la más alta calidad.

(La autora es conservadora de papel, bibliotecaria y Jefa de la Sección de Conservación, Restauración y Microfilmación de la Biblioteca Nacional)

# Agenda

## MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección: Parque Forestal s/n.  
Fono 633 06 55. Horario: 10:00 - 19.00 hrs. Entradas: \$500 adultos - \$250 estudiantes. Domingos y Festivos - Entrada Liberada

**FERNANDO BOTERO**, 19 marzo al 11 de mayo, Hall Central.

Artista colombiano, pintor y escultor, uno de los grandes exponentes latinoamericanos del siglo XX, otorga a sus obras un inflamado volumen que las hace inconfundibles. Se exhibirán 6 esculturas monumentales, dibujos y acuarelas.

**IVAN DAIBER**, 25 de marzo, al 4 de mayo, Sala Chile. Escultura Chileno. Exhibirá figuras antropomorfas, obras en madera, bronce y madera con bronce en formatos pequeños y medianos.

**DISEÑO PUTMAN**, 26 de marzo al 17 de abril, Sala Matta. André Putman, francesa, diseñadora y creadora de arquitectura de interiores. Se caracteriza por un clasicismo que otorga fuerza a su obra. Su opción es jugar con los volúmenes y la iluminación, en vez de saturar el espacio con detalles decorativos.

**RUFINO TAMAYO**, 3 De abril, al 4 de mayo, Ala Norte. Se exhibirán 26 pinturas del artista mexicano, maestro del arte latinoamericano, incluye las obras realizadas durante siete décadas, a partir de 1926, su primera exposición.

**EVA LEFEVER**, 4 De abril, al 4 de mayo, Sala Ala Sur, segundo piso. Artista chilena exhibirá grabados y pinturas recientes.

**NEMESIO ANTUNEZ**, 15 de mayo al 6 de julio, Sala Matta, sala Chile, Ala Norte. **RETROSPECTIVA HOMENAJE**, al artista chileno, que fuera director del Museo de Bellas Artes hasta el año 1993, incluirá pinturas, dibujos, y grabados.

**GALERIA ESPACIO ABIERTO**, 10 De marzo al 23 de mayo, exposición "LA FIGURA HUMANA". Arte contemporáneo chileno, colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Agustinas 869, segundo piso.

**BIBLIOTECA NACIONAL** Alameda 651. Tel.: 3605 200. Horario: 9.00 - 19.00 hrs.

**SALA AMERICA**

**BIBLIOTECA NACIONAL SALA AMERICA** (entrada por calle Moneda 650)

Entrada Liberada  
**ABRIL:**  
**JUEVES 3, 19:00 HRS.** : Presentación de libro "Una disgresión - Memorias 1957 - 1991", de Orlando Millas., organiza CHILE AMERICA-CESOC, auspicia DIBAM.

**LUNES 14, 19:00 HRS.** : Concierto de guitarra, intérprete Tatiana Muñoz Hagel, organiza DIBAM.

**MIÉRCOLES 23, 18:30 HRS.:** Acto culminación de actividades celebración día mundial del libro, organiza DIBAM, Cámara Chilena del Libro, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Colegio de Bibliotecarios de Chile.

**JUEVES 24, 19:00 HRS.** : Concierto de piano, interprete María Angélica Castelblanco, organiza DIBAM.

**MARTES 29, 19:00 HRS.:** Temporada de conciertos del Instituto de Música de Santiago, auspicia DIBAM.  
**MAYO:**

**MIÉRCOLES 14, 19:00 HRS.** : Recital de Canto y Piano, Intérpretes Patricia Vásquez (Soprano), Elvira Savi (Piano).

**MARTES 27, 19:00 HRS.:** Temporadas de conciertos del Instituto de Música de Santiago.

**EXPOSICION GALERIA AZUL BIBLIOTECA NACIONAL**  
**EXPOSICION DEL 15 AL 30 DE ABRIL:** "Charlotte Salmon- ¿Vida o Teatro? (Exposición de reproducciones

con facsímiles).

**MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL**  
Dirección: Interior Quinta Normal, Santiago Poniente. Tel.: 681.40.95. Horario: 10:00 - 17:30 hrs.

Entradas: \$ 500 adultos - \$ 250 estudiantes. Domingos y Festivos : Entrada liberada

**ACTIVIDADES QUE SE DESARROLLARAN ESTE SEMESTRE (ABRIL, JULIO) EN EL MUSEO: CURSO Y PROFESOR**

-Curso de Museología  
Harold Krusell

-Prehistoria de Chile  
Andrea Seelenfreund

-Prehistoria de América  
Victor Lucero

Para mayor información contactar al Coordinador Académico, Sr. D. Rubén Stehberg, en el Museo de Historia Natural, Fono (6814095).

**MUSEO HISTORICO NACIONAL**  
Dirección Plaza de Armas s/n. Tel.: 638 14 11. Horario: 10:00 - 17:30 hrs. Entradas: \$400 adultos. \$ 200 estudiantes. Domingos y Festivos. Entrada Liberada  
**ABRIL**

Exposición "DARWIN, RELATO DE UN VIAJERO EN CHILE". Desde el 1º de abril al 30 de abril. Sala "Gobernador".

La exhibición comprenderá una panorámica histórica de cómo vieron los ojos de Darwin a nuestro territorio. Se ambientará

en plenitud con muebles y cortinajes auténticos de la época, entre 1830 - 1840 además de una pinacoteca de ese período, perteneciente a la colección del Museo.

**SUBDIRECCION NACIONAL DE BIBLIOTECA PUBLICAS**  
Dirección: Alonso Ovalle 1637. Fono 6880557

**ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL DIA MUNDIAL DEL LIBRO, QUE SE CONMEMORA EL 23 DE ABRIL.**

1.- CIRCULO DE AMIGOS DE LA BIBLIOTECA N°129, BIBLIOTECA Y COORDINACION en colaboración y participación con la Universidad de Atacama, se traerá para el día 23 y 24 de abril a Ana María Güiraldes, para unas charlas talleres, las que se realizarán en la Biblioteca y en la Universidad respectivamente.

2.- BIBLIOTECA PUBLICA N° 25 DE VALLENAR, Concurso de lectura para niños y difusión de los servicios ofrecidos por la Biblioteca.

3.- BIBLIOTECA PUBLICA N°27 DE EL SALVADOR, Realizará una exposición de libros a la Comunidad en Homenajes al Día Internacional del Libro.

4.- BIBLIOTECA PUBLICA N°94 DE CHAÑARAL, Hará una exposición destacando el valor del libro y la lectura, durante el día a los estudiantes, y en la tarde a toda la Comunidad. Las Charlas las hará el encargado de la Biblioteca y un Profesor de Filosofía de la Comuna, con apoyo radial y prensa.

5.- BIBLIOTECA PUBLICA N°152 DE FREIRINA. Exposición de libros recibidos en 1996-1997, premiación especial a lectores destacados, Panel-exposición de autores nacionales y regionales. De todas estas actividades se hará difusión en radio Estrella del Norte y prensa regional.

6.- BIBLIOTECA PUBLICA N° 222 DE TIERRA AMARILLA, Exposición de últimos libros recibidos.

**BIBLIOMETRO**

Estación los Héroes  
Estación Tobalaba  
Estación Puente Cal y Canto

Hay acceso a más de 8.000 libros

Valores anuales:  
Menores de 18 años y adulto mayor \$1.000  
Adultos \$ 3.000

Horario de Atención:  
Lunes a Viernes 13:00 a 21:00 hrs

**EXPOSICIONES VITRINAS DEL METRO**

Estación Santa Lucia :  
Exposición de José Donoso

Estación Parque O'Higgins :  
Exposición Manuel Rojas

**SUBDIRECCION DE MUSEOS**

3 de abril: Inauguración Sala de Animación Museo Mapuche de Cañete. (Salas de exhibición interactivas).

4 de abril: Inauguración Sala de Animación y Nueva exhibición Sección Histórica Museo Regional de la Araucanía, Temuco.

Lanzamiento de los programas computacionales SUR y Multimedia Culturas Australes.

La DIBAM, interesada en inventariar y documentar el patrimonio cultural que posee, ha creado el software SUR, que será instalado en todos los Museos del Servicio y administrado por el Centro de Inventario del Patrimonio Cultural.

Multimedia Culturas Australes, es un programa interactivo que presenta didácticamente los modos de vida de los Selk'nam, Yamanas y Alacalufes.

15 de abril: Lanzamiento Catálogo Museo de Historia Natural de Valparaíso e inauguración de Sala de Exhibiciones Temporales.



Grabado: Anónimo. Baile Indígena, 1776.



# Retorno del imaginario

## Significado de la restauración de imagerie religiosa en Chiloé

Juan Carlos Olivares Toledo

*En pleno desarrollo está en Chiloé un macizo proyecto de restauración de imágenes religiosas en madera, policromadas, que para la Región, y para la Nación, asume un profundo e inédito significado poético y antropológico, vinculado al modo y al sentido mismo del vivir en la zona. Más allá de su curioso atractivo, está en curso una recuperación de profundos sentidos, propios de una cosmología excepcional.*

magnífica de isla Quinchao. No tienen dueños, no pertenecen a nadie, ni siquiera a pesar de brindarles amorosos cuidados, pertenecen a los patrones de imágenes. Al contrario, ellas son dueñas del mundo, de las cosas, de los hombres. Dueña de los delfines al cruzar el Canal de Yal, de los flamencos en las rías de Pailidad, de los besos del forastero en la soledad de Filomena Andrade Cárcamo de Calén, al sur de Quemchi. Dueñas de los sembrados de papas, del trigo, también del ribardo que la abuela Herminia utiliza en la preparación de mermeladas.

Seguramente, el día en que ellas desaparezcán, el archipiélago entero será un espejismo en la superficie de los mares vacíos, una insignificancia, un sin sentido. En el presente, todavía después de cada velatorio, de cada entierro, después del último naufragio en donde murieron los hermanos Huenchur de la isla Llingua, siguen allí, en los altares, esperando. Esperando a Tiburcio Tereuna, sotafiscal de la isla Alao, a Isabina Ayan, fiscal de la iglesia de Detif. Sin embargo, a pesar de su eternidad que no quisiera tener tratos con la muerte, nuevas, desconocidas y poderosas fuerzas avanzan sobre la inmensidad carmesí de sus mejillas. En el rostro resquebrajado se guarecen fantasmas. En sus corazones de madera, la oscuridad de la fatiga riela furiosa: el agua que sobre ellas se derrama desde los techos rotos de las iglesias, las termitas que horadan cientos de túneles en su estructura de máfno, los pececillos de plata bajo el pespunte de sus vestiduras, el repinte de acrílico en el rostro, sólo son representación de algo todavía más profundo.

### Marginadas en la soledad

En el presente, la consumación nihilista ha debilitado los soportes que permitieron su protección. En su deriva, las imágenes comienzan a ser traspasadas de fugacidad, el signo premonitorio de la muerte. Anuncio, cruda señal que relata su ingreso a las corrientes de la historia, advenimiento de la modernidad. En algunas comunidades, quebrada la línea de sucesión de sus protectores, los patrones de imagen, muchas de ellas han quedado en el abandono. En otras, los hombres no tienen tiempo para ocuparse de las cosas de iglesia porque ahora se debe trabajar como jornal a tiempo completo en las salmoneras. Escapando del alcoholismo, muchos ingresan a iglesias protestantes. Nadie se adentra en los territorios sagrados de las capillas para brindarles merecedora atención. Marginadas, carentes de amparo, están a merced de la violencia de la muerte, en la soledad de su cuerpo encarnan las fuerzas destructoras existentes en el mundo insular. Abandonadas, se pudren en lo alto de la torre de la iglesia. Así, roto su infinito,

las imágenes comienzan a deshacerse, se ocultan, desaparecen.

Sin embargo, al morir las imágenes también morimos nosotros, los hombres. Su muerte es el fin de la cultura, epifanía. Es la pura fugacidad que irrumpe en el cavilar de las gentes, fragmentando los espejos culturales donde el hombre encontraba referencias de su identidad. Ahora, no existe un lugar donde poder mirarse, es el inicio de la noche: es el apocalipsis del archipiélago. Despojados, el hombre permanece inmóvil, repleto de angustia contempla el vacío del nuevo mundo, el futuro es la inmensidad, el desamparo. Ahora, está condenado a habitarlo en soledad. Visión del abismo, miedo, únicamente silencio, desesperanza. En el atardecer frío, al navegar hacia isla Quenac, ateridos sobre la cubierta de la embarcación del capitán Alberto Ruiz, vimos luz de brujos en lo alto de la torre de la iglesia de Caguach.

### Entrecruces

La restauración de imagerie religiosa de Chiloé en el Museo Regional de Ancud, es un programa de protección del patrimonio cultural de insospechado desenlace que, desde 1994, desarrolla la restauradora Ana Elisa Anselmo, junto a todas las personas que constituyen el equipo de trabajo del museo, con financiamiento de FONDART, Fundación Andes, Agencia de Cooperación Iberoamericana, Obispa de Ancud, Fundación Amigos de las iglesias de Chiloé y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Durante estos años, el trabajo se ha centrado en las comunidades de Ihuac, Aldachildo y Detif en la isla Lemuy, un área paradigmática del estilo de vida del mar interior del archipiélago, sometida a un proceso de transformación cultural con resultados de pobreza extrema: la comunidad de pequeños horticultores-pastores, sustentada en la autosubsistencia y el intercambio recíproco, se está transformando en una comunidad asalariada; resulta un cambio en la división genérica de las actividades de subsistencia, quiebre de los patrones migratorios de los hombres adultos, merma de la participación en las actividades relacionadas al culto, desaparición de los artilugios tradicionales, negación y ocultamiento del pasado e incremento de las problemáticas sociales.

### Acto poético

La restauración de imagerie es un acto poético que pretende recuperar los antiguos recintos del trascendente, los soportes de la luz creadora, un acto de resistencia feroz a la nihilidad de la muerte, anhelo, reencuentro de la esencia perdida, la posibilidad de volver a pensar el



mundo originario. Una intuición, recorrido, retorno. Una metáfora para el conjuro de la muerte. Es el intento de establecer relaciones significativas entre la protección del patrimonio cultural y el desarrollo local. Museo Regional de Ancud el museo azul de las islas de Chiloé, no desea ser un museo complaciente donde todos pueden mirar desde el otro lado del vidrio, bellos objetos que sólo refieren el discurso de poder enunciado por el curador. Al contrario, el museo anhela participar e involucrarse en la dinámica de transformación cultural del archipiélago, buscando soluciones alternativas a problemas complejos. También, es una actividad donde, en los ámbitos de la conservación preventiva y la restauración del patrimonio, se manifiestan posibilidades de nuevos desarrollos mediante propuestas que consideran la participación de las gentes y el encuentro y diálogo intercultural: el restaurador es un forastero que se inserta en la comunidad hasta transformarse en un facilitador que, desde el adentro, organiza grupos de trabajo considerando las maneras tradicionales de asociación, que capacita utilizando las soluciones locales a los problemas universales, que aprende de la otredad las claves secretas de la tolerancia y la correcta convivencia, que monitorea los efectos de su actividad en función del futuro perfeccionamiento de las metodologías de trabajo.

Así, después de un tiempo de ardua tarea, además de recuperar la imagerie del lugar, logra reforzar en las gentes la actitud de protección hacia el patrimonio cultural, multiplicando la magnitud y profundidad de los resultados de la gestión de desarrollo del museo. Conservando y restaurando en estrecha colaboración con la

comunidad, las representaciones de conceptos fundamentales en su cosmovisión, el mundo donde los hombres habitan su cotidiano, se mantiene sin grandes transformaciones y puede enfrentar la diferencia cultural con resultados más positivos que los ahora observados en muchas zonas del archipiélago. En el Museo Regional de Ancud, el foco de atención no acaba en el objeto, menos en el concepto que estructura la existencia de la cosa en el mundo. Trabajamos en el ámbito de la cosmovisión, aquella representación que las gentes hacen de sí mismas, donde se enlazan los elementos explicativos de la dinámica de la identificación y la diferenciación; de la tradición y la contingencia; de la vida y la muerte.

### Día de muertos

Es día de muertos en Detif. Seguramente, detrás de la bruma que se amontona hacia el este, flota somnolienta la isla Apiáo. La garúa se derrama sobre las coloridas coronas de papel metálico que las mujeres confeccionaron, repletas de amor y recuerdos, a cada uno de sus fallecidos. Envuelta en su negro chal confeccionado en punto cañ, la fiscal Isabina Ayan dialoga con los muertos: les relata historias del estado de las cosas en este mundo, de los nacimientos del año, pronuncia el nombre de los que se han marchado para nunca más volver a la isla, solicita favores para aplacar los apremios de la pobreza. La puerta de la iglesia se ha cerrado con candado. Nadie puede entrar a través de su umbral hasta el domingo. En este día, el mundo pertenece a la muerte y ella no debe perturbar el silencio donde parecen flotar los santitos.

## ...imagería religiosa en Chiloé

### El resplandor de la vida

Los preocupados patrones junto a los devotos fieles de aquellos alejados lugares, han finalizado una de sus muchas esperas. En el interior, las imágenes restauradas que recién retornaron del Museo de Ancud, narran a sus hermanas el asombro del viaje, las cosas vistas en tierras lejanas. Aquellas que se quedaron, escuchan, mirando profusamente el rostro resplandeciente de las otras restauradas, con sus dedos quebrados acarician los nuevos vestidos que engalanan el cuerpo de las viajeras. Afuera, todos los hombres y mujeres de la romería comentan el retorno del dueño de casa, ese Cristo chilote que había perdido su rostro de siglos en manos del aguacero. Están esperanzados porque el Comité de Iglesia ha reunido fondos para la compra de tejuelas de alerce y tijerales de canelo, la

Fundación Amigos de las Iglesias de Chiloé pagará los carpinteros, habrá techumbre nueva en la iglesia construida por carpinteros de Tenaún a fines del siglo XIX. Orgullosos los hombres porque sus mujeres aprendieron a reparar los antiguos reclinatorios arrumbados en el entretecho. Las tejedoras armaron sus cuelgos para hacer tejedura de alfombra, esas pintadas que se utilizaban frente a los altares. En la reluciente superficie de los candelabros de bronce se reflejan las ventanas, y en las ventanas también se puede ver el infinito del cielo. Esperantes todos los de Detif, del regreso de Ana Elisa Anselmo, quien en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en España, aprende las técnicas del policromado. Seguramente, gestionando la colaboración de los privados, de las agencias de cooperación, de las fundaciones

de fomento de patrimonio cultural, del Obispado de Ancud, el Museo Regional de Ancud instalará una pequeña Escuela de Imagería: es el retorno del imaginario que se motiva en nuestra misión. El Museo Regional de Ancud no es un museo complaciente, sólo es una instalación de autogestión museográfica que desea el retorno de las cosas que están ausentes. En presencia de aquellas cosas, ciertamente se puede vivir una vida mejor.

(El autor es antropólogo, Director del Museo Regional de Ancud.)



## Reseña Histórica Museo Regional de Ancud

El Museo Regional de Ancud fue fundado el 14 de junio de 1976, por el Reverendo Padre Salesiano Audelio Bórquez Canobra. El donó al museo la pequeña colección de su informal Museo Parroquial, consistente en material lítico representativo del pasado cultural de la isla grande de Chiloé, imágenes religiosas, textiles, diversos objetos históricos como catalejos, compases marinos y porcelanas europeas del siglo XIX, artilugios de madera, ñerehues (afijadores de telar), chungas (recipientes de madera de alerce de una sola pieza para contener agua), fotografías, bateas,

objetos de culto y objetos de artesanía tradicional, principalmente cestería. Estas piezas pasaron a ser, más tarde, la colección base del museo; todas, en general, en buen estado de conservación.

En la década de los '70, el Instituto CORFO-Chiloé, decide implementar Chilotur, un proyecto de amplia envergadura que pretende instalar, con la colaboración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), un centro turístico cultural en un costado de la Plaza de Armas, frente a la Catedral de Ancud y próximo al hotel Galeón Azul. La isla grande de

Chiloé se considera punto final de todo viaje por esta tierra mítica, donde el Museo Regional de Ancud ha pasado a ser un lugar de encuentro con la cultura. Es un museo para turistas y forasteros en viaje.

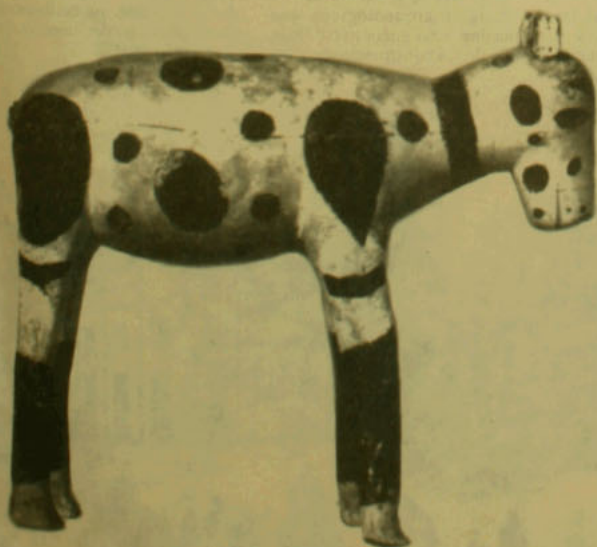
El Museo Regional de Ancud es un conjunto de edificaciones concebidas en forma integral, recogiendo elementos de la zona en su constitución, sus materiales como también en su expresión arquitectónica. Un cobijo de madera para los tesoros del pasado. A partir de 1993, el museo ha realizado colectas sistemáticas de los objetos que forman parte de

primer Patrimonio Cultural tradicional y que se encontraban ausentes: la colección Geria de cestería tradicional, la colección Gaona de textiles, la colección de cerámica, de música, de varios objetos del siglo pasado, fotografías, imagería religiosa, reclinatorios y colecciones de artilugios de madera. El museo cuenta con una sala de exposiciones permanente, que mide 12 por 23 metros, la que muestra una descripción etnográfica acerca del estilo de vida de las gentes de la isla.

### ¿Cómo se llega al Museo?

Para llegar al Museo hay varias alternativas. En tren hasta Puerto

Montt, en auto o en avión. La capital de la Décima Región cuenta con el Aeropuerto El Tepual y desde allí se puede arrendar una camioneta que demora una hora hasta la localidad de Pargua, donde se cruza el canal en transbordadores, que parten cada 15 minutos. Después de media hora de navegación se llega al pequeño poblado de Chacao, continuando por la carretera 5 Sur, y después de 30 kilómetros se arriba a la ciudad de Ancud y al Museo Regional al lado de la Plaza de Armas.



Museo de Arte contemporáneo de Ancud.



## La mala memoria

Marco Antonio de la Parra

El chileno es un adicto al olvido. Nada nos atrae más que la enfermedad de Alzheimer, es como si la hubiéramos inventado en Chile, como si ese fuese nuestro destino histórico, la mala memoria, la mistificación gratuita, la confusión de todo lo pasado, lo que es herencia con desecho, basura, ruina. La idea de Patrimonio nos asusta. No queremos envejecer, como si el único destino de una nación adulta fuese el deterioro.

En eso somos profundamente adolescentes. Creemos que siempre estamos partiendo de cero, como que la vida empieza de nuevo con nuestra generación y todo lo anterior fuese una especie de prehistoria molesta, una etapa larvaria para la cual tenemos el mejor de los cuales.

El fin de siglo nos viene pintado para cultivar esta manía de la amnesia. Emerge como un hito fantástico que puede dejar atrás todo lo que duela, perturbe o estremezca. El Siglo XXI es la enfermedad del futuro convertida en acontecimiento mundial. Chile ya no tiene Siglo XIX, no tuvo Siglo de las Luces, lejos muy lejos quedó la Colonia y la Conquista y la era indígena es apenas museo, lo menos visitado

posible (solemos confundir el museo y la biblioteca con el panteón o la tumba) o frases y fechas de almanaque aprendidas de memoria para rendir pruebas que si no fuesen obligatorias sencillamente serían excluidas de la enseñanza por poco prácticas.

Es que la memoria y la conciencia nos duelen como el diablo. Nos aturden, nos sacuden, no sabemos qué hacer con la historia. Desconfiamos de nuestra extraña geografía y de nuestra historia que pide a gritos ser recorrida de verdad, con el corazón y el pensamiento. Nos pesa y nos renueva la sensación de ser un país menor, pobre, joven y humilde, por lo demás equívoca e incompleta como visión de nuestro patrimonio. Nos queremos deshacer de esta casa-nación como si se pudiera demoler todo el vecindario. No nos gusta ser sudamericanos, nos enferma estar al final del mundo, ser el rincón de Occidente.

Superamos este duelo con vanas mitologías de la calma, la democracia, la calidez y la amabilidad. Tal vez no sean del todo falsas, pero son simplistas y hasta simplonas.

Transformamos en vaguedad nuestras áreas más complejas. Con esto frenamos el dolor, pero también, sin darnos cuenta, nos empobrecemos más aún de los pobres que pudiéramos haber sido. Nos quedamos sin patrimonio, literalmente. Al no tener memoria nos convertimos en pobres aves, desplumados por nuestra propia vergüenza caemos en el círculo vicioso del olvido. Se nos olvidó todo, por lo tanto no tenemos nada que recordar.

Tal vez por eso nos atraiga tanto el vino, bebida de la mala memoria como pocas, su suave embriaguez nos venga bien, nos sintamos ligeramente borrachos, adormecidos, esperando que venga de una vez por todas el futuro a recogerlos, a darnos la ducha fría del progreso, el alivio final de la meta cumplida. Queremos amanecer de una vez por todas sin saber que el sol es un fruto que hay que sembrar y cultivar. Hay que ganarse el futuro arando sobre el suelo histórico que tenemos.

Este trabajo nos produce repulsión. Cierto, obliga a mirarnos al espejo, obliga a saber quiénes somos, obliga a enterarse de cosas bellas y cosas dolorosas. De otra manera,

paradójicamente, jamás tendremos un verdadero futuro, apenas futuros prestados, modelos extranjeros implantados, pero no sembrados en nuestra propia tierra.

Somos un país complejo, mestizo, si bien joven, no menos sacudido por los tiempos. Precisamos esa mirada, pero nos ahoga meditarlos con seriedad.

Quizás en nuestro mal manejo del recuerdo esté justamente el origen de nuestra miseria espiritual. Nos entregamos tan alegremente a fulgores de un día, atraídos por todo lo que brilla sin saber reconocer el valor de la página del tiempo, el sabor de lo propio aunque sea antiguo. No queremos ser los que somos y así cualquier idea de patrimonio es vivida como un lastre, no como una creación constante. Mientras no entendamos que patrimonio son haberes, son riqueza, son lo que tenemos y con lo que hay que seguir contando, seguiremos teniendo futuros de pacoñilla, de utilería, de fin de semana.

El peligro es quedarnos con la cáscara de la modernidad, el envoltorio, el gesto fundacional de la primera piedra.

Chile está ahí, sobre nuestras espaldas. Podrían ser alas, pero lo vivimos como una pesada mochila. Hemos maniatado al pasado para que no hable, lo hemos momificado y enterrado lejos de casa. Como un pariente pobre que nos avergüenza. A lo más, folklorizaremos el pasado como postal, sin revitalizarlo, como algo que pasa en el campo, esos sitios que antes eran geografía y hoy son turismo.

Hemos maltratado nuestra herencia. Nuestra condena de país que pretende esta juventud eterna es no creer jamás y quedar pobres para siempre. Ojalá usáramos el Fin de Siglo para cambiar en ese sentido. En rescatarnos, en resucitarnos, en dejarnos de tratar como si fuésemos un país demente, desmemoriado, un cadáver histórico. Sería la única manera de completar una auténtica modernidad: integrar el pretérito imperfecto.

(El autor es psiquiatra y dramaturgo)

## El Metro y la Plaza de Armas

Eugenio Llona

La anunciada construcción de una estación de Metro en la Plaza de Armas de Santiago, junto a generar la esperanza en una ciudad con menos polución y mejor transporte público, ha motivado la preocupación de los organismos cuyas funciones específicas son cautelar la preservación y conservación del Patrimonio Cultural, y en particular la de los Monumentos Nacionales.

Junto a ellos, un sector significativo de operadores culturales ha planteado interrogantes serias acerca de las razones que justifican un trazado que, pudiendo ser otro, se desplaza perforando el casco histórico de la capital justo bajo los más significativos edificios de nuestra escasa arquitectura fundacional, y afecta al tal vez único "lugar" considerable como originario de esta nación, es decir de superior importancia

antropológica, simbólica, cultural, lugar clave de lo que se entiende por Patrimonio Cultural. Allí se estableció el punto cero de Santiago del Nuevo Extremo, y por ende el punto cero de un proyecto de país, que resultó ser el que hoy somos.

Es razonable, entonces, que muchos se pregunten cómo se llegó a la conclusión que esos pocos metros de tierra son la mejor elección para ese trazado y esa estación. La inevitable violencia física que se tendrá que ejercer sobre ese territorio, para vaciarlo, para entubarlo, para construir estructuras efectivas en el plano de los transportes, además de provocar preocupación por los monumentos nacionales que allí sobreviven, alude a una inevitable violencia cultural sobre un lugar de la memoria colectiva, de la identidad común, punto de referencia simbólico para todos.

La protección de los monumentos nacionales, ha recibido y recibirá seguramente respuestas técnicas adecuadas, que, bien supervisadas, deberían ofrecer garantías de ese orden, técnico, práctico, financiero. Es esperable, además, que las Estaciones futuras, que en cualquier caso estarán próximas a lugares históricos y artísticos - Bellas Artes, Plaza de Armas - se constituyan en verdaderas Estaciones-museos, instaladas con metodología avanzada, que las hagan atractivos y seductoramente didácticas.

Permanecen, sin embargo, las interrogantes culturales y ciudadanas acerca de la mejor elección, puesto que existen muchas opciones para el trazado de un Metro, cuyos presupuestos no difieren dramáticamente entre sí, y cuya ubicación varía en apenas

algunos metros, más al norte o más abajo. ¿Es posible que eficientes técnicos, con asesoría internacional, y autoridades con una visión integral del desarrollo contemporáneo, que debe incluir las variables culturales, no puedan sino elegir este trazado, sin ninguna otra alternativa? ¿No es posible que nuestra "civitas", nuestra ciudad, pueda desarrollar un debate bien informado y participativo, protagonizado por "ciudadanos", que son mucho más que cifras estadísticas, objetos de transporte público?

Más allá de la "cantidad" de vestigios arqueológicos que puedan o no encontrarse, más allá de las construcciones y las

seguridades que se den acerca de ellas, los lugares fundacionales exigen un tratamiento más complejo que el meramente técnico, por lo vivido sobre ellos, lo luchado sobre ellos, las memorias que los habitan, por aquello que tienen de paradigmático contenido simbólico, en términos de civilización y humanismo.

"Vaciarlo", llevarse en camiones el "lugar", no es un mero trámite de transportes, sino que convoca a reflexionar acerca del carácter de nuestro desarrollo, de la cultura que lo anima, y de las formas en que los ciudadanos participan en las decisiones sobre su espacio vital.



Dibujo: Claudio Gay. Plaza de Armas de Santiago, 1854. Francés